

# MUSIKEN I SVERIGE

Band II. Frihetstid och gustaviansk tid 1720-1810

Del 3. DEN GUSTAVIANSKA TIDEN

## Kapitel 11. Den gustavianska operan

*(Anna Ivarsdotter-Johnson)*

Prolog – tillkomsten av Musikaliska akademien och Svenska  
operan

Operans organisering

”Ett nytt operasystem, och det samma skulle bli svenskt”

Kungl. Teaterns reglementen 1772 och 1786

Operans blomstringstid

Slutskedet

Huvudredaktör: Leif Jonsson

© Bokförlaget T. Fischer & Co och

Kungl. Musikaliska akademien 1993

ISBN 91 7054 701 7

Kungl. Musikaliska akademien skriftserie nr 74:II

ISSN 0347-5158 (ISBN 91-85428-78-7)

Grafisk formgivare: Lars E. Pettersson

Fälths Tryckeri, Värnamo 1993

Digitaliserad med tillstånd av förlaget



DEN GUSTAVIANSKA TIDEN



DANSANDE BARN, målning av Lorens Pasch d.y. (Nationalmuseum).

## 11. DEN GUSTAVIANSKA OPERAN

### PROLOG – TILLKOMSTEN AV MUSIKALISKA AKADEMIEN OCH SVENSKA OPERAN

Den 1 mars 1771 gästades grevinnan d'Egmont i sin loge på Parisoperan av den svenske kronprinsen Gustav. Han hade tillsammans med sin yngste bror Fredrik Adolf anlänt till Frankrike en månad tidigare. Hovet och aristokratin – i synnerhet damerna – var charmerade av de unga prinsarna från Norden. Kronprins Gustav kittlade den galliska fåfängan med sin faiblesse för fransk teater och litteratur. I Paris salonger vann hans snabba intellekt och spirituella konversation ett helt annat gensvar än vid det instängda Stockholmshovet. Mindre lyckade var hans möten med de upplysningsfilosofer och författare, han så ivrigt studerat sedan barndomen. Han stöttes bort av deras självmedvetenhet. »Det är mycket roligare att läsa dem än att råka dem», rapporterade han i ett brev hem till sin mor, »de saknar ödmjukhet, och de höjer sig själva till skyarna med lika stort välbehag som deras beundrare skulle göra det» (von Proschwitz 1992, s. 105 f.).

Denna afton, den 1 mars, stördes sällskapet i d'Egmonts loge av ambassadören Creutz. Han kom med sorgebud från det svenska hovet om att kungen, Adolf Fredrik, oväntat avlidit. Kronprins Gustav, som sorglös infunnit sig till kvällens föreställning, lämnade nu bestört och förtvivlad operan som svensk monark. Och detta skulle bli hans öde – att på operan möta några av de mest avgörande händelserna i sitt liv.

Två dagar efter sorgebudet sände han ett märkligt brev hem till sin gamle lärare och vän, riksrådet Nils Adam Bielke. Han bönföll denne att i den uppkomna situationen vaksamt skydda änkedrottningen Lovisa Ulrika, ty: »Jag vet, hur föga älskad min mor är.» Men han gav också förhållningsorder, direkt avsedda att inför hemmaopinionen demonstrera den nye monarkens sparsamhet och omsorg om statskassan:

»Underrätta gamle Kungens tjänstefolk, som betalades av hans egna medel, att jag under ett år skall ge dem lön, men att jag inte kan behålla dem [...] Vad sedan den franska teatertruppen anbelangar, tar ni del av deras kontrakt och avskedar dem i mitt namn till minsta möjliga kostnad, eftersom jag redan från början av min regering i allt vill undvika ståt och också har ålagt mig en ganska sträng sparsamhet

för att inte besvära ständerna med mina äskanden om pengar. Men då man ju i en stor stad kanske måste ha teaterföreställningar, ger jag för min del 12 000 écus årligen, om man får rätt på en direktör, som är villig att sköta den teatern, men jag kan inte gå utöver den summan. Från detta avskedande undantar jag endast Monsieur och Madame Du Londel. Jag låter dem på livstid behålla sin pension. Det är nämligen det enda den gamle Kungen fordrade av mig, och jag betraktar det följaktligen som något heligt för mig.» (von Proschwitz 1992, s. 108 f.)

Längre kunde han knappast gå i sin kurtis med rådet och ständerna. Hans beslut att avskeda den franska teatertruppen måste ha fått dem att höja på ögonbrynen. Den prins, som irriterat så många av rikets makthavare med sin passion för teatern, gjorde sig nu som kung av med hovets skådespelare, den enda kompetenta truppen i landet. Det uppseendeväckande beslutet var också försett med brasklapp: »då man ju i en stor stad kanske måste ha teaterföreställningar».

Gustav hade anträtt sin bildningsfärd till Frankrike som avrundning på en konungslig fostran. Minst lika viktig var avsikten att fördjupa kontakterna med det franska kungahuset, att stärka den politiska alliansen och att försäkra sig om stöd i en förestående uppgörelse med ständerna. Också däri blev resan framgångsrik. Gustav fick som nybliven svensk monark löfte om utbetalning av fördröjda subsidier och kunde rapportera hem till prins Carl:

»Kungens av Frankrike vänskap till mig har tagit sig påtagliga uttryck vid detta sorgetillfälle [...] Hem återvänder jag med hans mäktiga stöd, och vi tre skall i en enighet, som jag på allt sätt skall främja, till slut befria fäderneslandet från det ok som hotade det och återställa ordning och lugn inom landet, utan vilka det inte kan blomstra.» (von Proschwitz 1992, s. 110.)

Ill.: Det dekorativa titelbladet till Musikaliska akademins »GrundReglor» 1771 (Kungl. Musikaliska akademien.)



Väl hemma kunde Gustav III konstatera att den franske ambassadören Vergennes' subsidiepåse var oväntat mager, och han såg sig nödsakad att tills vidare »försöka åstadkomma en uppgörelse och en förlikning» med ständer och partier. Den stora konfrontationen fick vänta.

### *Musikaliska akademien grundas*

Teatern, Gustav III:s stora intresse, lades tills vidare på is. Det blev istället på musikens område, som den föga musikkunnige Gustav III gjorde sina första stora kulturpolitiska insatser. Några månader efter hemkomsten – den 8 september 1771 – mottog han i rådet ett förslag till en ny musikalisk inrättning. Ansökan vann nådigt bifall, de föreslagna »GrundReglorna» stadfästes och därmed instiftades en »Konglig Swänsk Musicalisk Academie». Initiativet till denna nya inrättning kom, som tidigare nämnts, från en krets av hängivna musikamatörer. Flera av dem hade spelat en central roll i frihetstidens musikliv, några var medlemmar i Utile Dulci och tog aktiv del i Kavaljerskonserterna (se s. 84 & 110 f.).

Den adliga dominansen bland akademiens instiftare är markant, med bl.a. några av rikets mäktigaste män: lantmarskalken Axel Gabriel Leijonhufvud samt riksråden Adam Horn, Carl Rudenschöld och Nils Bielke. Denna förankring i kretsen närmast kungen var säkert inte utan betydelse för den positiva behandlingen i rådet. De drivande krafterna var annars främst kommerserådet Patrick Alströmer och tonsätaren Ferdinand Zellbell d.y. Yrkesmusikerna var anmärkningsvärt få och deras skara utökades endast långsamt. Bland de första ledamöterna fanns Hinrich Philip Johnsen och Lars Samuel Lalin. Hovkapellmästaren Francesco Antonio Uttini invaldes 1772. Ett decennium senare, 1782, fick akademien sin första kvinnliga ledamot – sångerskan Elisabeth Olin. Samma år invaldes också hennes främste moatjé, tenoren Carl Stenborg.

Akademiens stadgar vittnar om höga ambitioner. Verksamheten skulle omfatta »så väl Composition, som Execution, tillika med Skaldekonsten» (som en given beståndsdel i vokalmusiken). Akademien skulle vidare ombesörja att »nya Musicaliska Arbeten och Poëmer blifva författade och granskade» och därtill »igenom Trycket utfärda sådana Reglor och Principer som kunna lända Allmänheten och Musiqueälskare til handledande så uti Theorien, som Practiquen». Redan i anhållan om kungens stadfästelse framhävdes särskilt den bristfälliga musikutbildningen i vårt land, vilken lett till att utländska musiker »dyrt måst inkallas» och att »Inländsk Ungdom sett sig tvungen, att, med mycken kostnad, Utomlands inhämta den Ärfarenhet och Mognad, som här hemma ej warit att tillgå». Akademien skulle därför åta sig undervisning i »Composition, Sång och uppå Musicaliske Instrumen-

ter» (cit. efter Walin 1945, s. 119 f.). (Se vidare s. 401 f.) Här stadfästes till slut de idéer om ett »seminarium musicum» som Roman och Brant så träget arbetat för. Detta ännu verksamma konservatorium (från 1971 Musikhögskolan i Stockholm) blev i själva verket det första utanför Italien. (Conservatoire de musique i Paris grundades först 1795.) Vidare skulle inom akademien inrättas en orkester, i vilken akademiens ledamöter jämte elever och lärare vid läroanstalten var förpliktigade att medverka utan särskild ersättning. Akademiens orkester- och konsertverksamhet fortsatte därmed den samverkan mellan yrkesmusiker och amatörer som präglade det offentliga konsertväsendet alltifrån Romans dagar.

Det var ett vidsträckt verksamhetsfält man mutade in med dessa stadgar. Det skulle också för lång tid framåt visa sig svårt att uppfylla de högtflygande planerna av brist på såväl ekonomiska som personella resurser. Vad undervisningsverket beträffar, skulle det dröja ända till mitten av 1800-talet innan det fungerade något så när tillfredsställande (se vol. III, s. 175 f.).

#### »Svenska Operans insticketelse»

Musikaliska akademien tillkom på initiativ av en skara musikälskare. Den svenska operan var däremot i hög grad Gustav III:s egen skapelse. Dess förste direktör Gustaf Johan Ehrensvärd har i sina minnesanteckningar givit en skildring av tillblivelsen. Sedan den franska ensemblen avskedats, stod Bollhuset oanvänt. I mars 1772 anhöll den gamle teateräven Petter Stenborg (i hopp om ett välbehövt tillskott i kassan) om tillstånd att med sin svenska trupp få framträda där under den tid, då riksdagen var samlad. Stenborg väddade i sin ansökan oförlommerat till konungens patriotism och formulerar samtidigt grundtankarna till ett program för en svensk teater:

»En Nationel Theater, som [...] sjelf kan i Landets äldre och nyare Historier uppsöka sina Originaler och uppodla dess språk, med det samma, som hon höfsar dess seder, en sådan Theater är visserligen [förvisso] värdig det nya tidehvarf, vårt Fädernesland med Eder Kongl. Maj:ts Regemente fått börja.» (Petter Stenborg, ansökan till Kongl. Maj:t 1772; hdskr. UUB.)

Anhållan beviljades, men Ehrensvärd var obarmhärtig i sin kritik av truppens prestationer:

»Repetitionerna af piecerna, som skulle spelas, skulle ske i öfverstemarskalkens rum, där Hans Maj:t sjelf lofvade vara tilstades och väntade sig där det nöjet at mycket skratta. *Menechmerne* och *Oraclet* voro de piecer som utvaldes. Jag var närvarande vid denna repetition. Jag kan aldrig nog beskrifva, hvad den samma plågade mig. Hörseln var sårad vid hvart ord. Acteurernes spel var så osmakligt at man icke utan en bedröfvelig häpenhet kunde se det samma. Jag hade nyss sett de bästa och af hela Europa mest berömde franske acturerer. Piece, ord, uttal, spel,

kläder, gång, gråt och skratt var alt lika osmakligt [...] Representation af dessa piecer svarade alldeles emot repetitionen, men jag har aldrig sett en så talrik samling af folk; man applauserade vid hvart ord, man tycktes hafva en innerlig glädje at se ett svenskt spectacle, och därigenom tycktes allmänheten bedja Hans Maj:t at ett sådant beskydda. Vid denna representation togs ock af Hans Maj:t beslutet at inrätta ett svenskt spectacle, men hurudant det skulle bli och huru man skulle börja, det kunde ingen förutse.

Hans Maj:t communicerade mig genast sitt project, updrog mig directionen ensam öfver denna inrättning.» (Ehrensverd 1877, s. 214.)

Stenborgska truppen var vid denna tid förvisso ingen stjärnensemble. Men Ehrensverds utgjutelser är en partsinlaga och skall vägas därefter. Minnesanteckningarna tillkom några år senare, då han avgått som Operans direktör och det låg i hans intresse att måla upp en mörk bakgrund till det som senare åstadkoms.

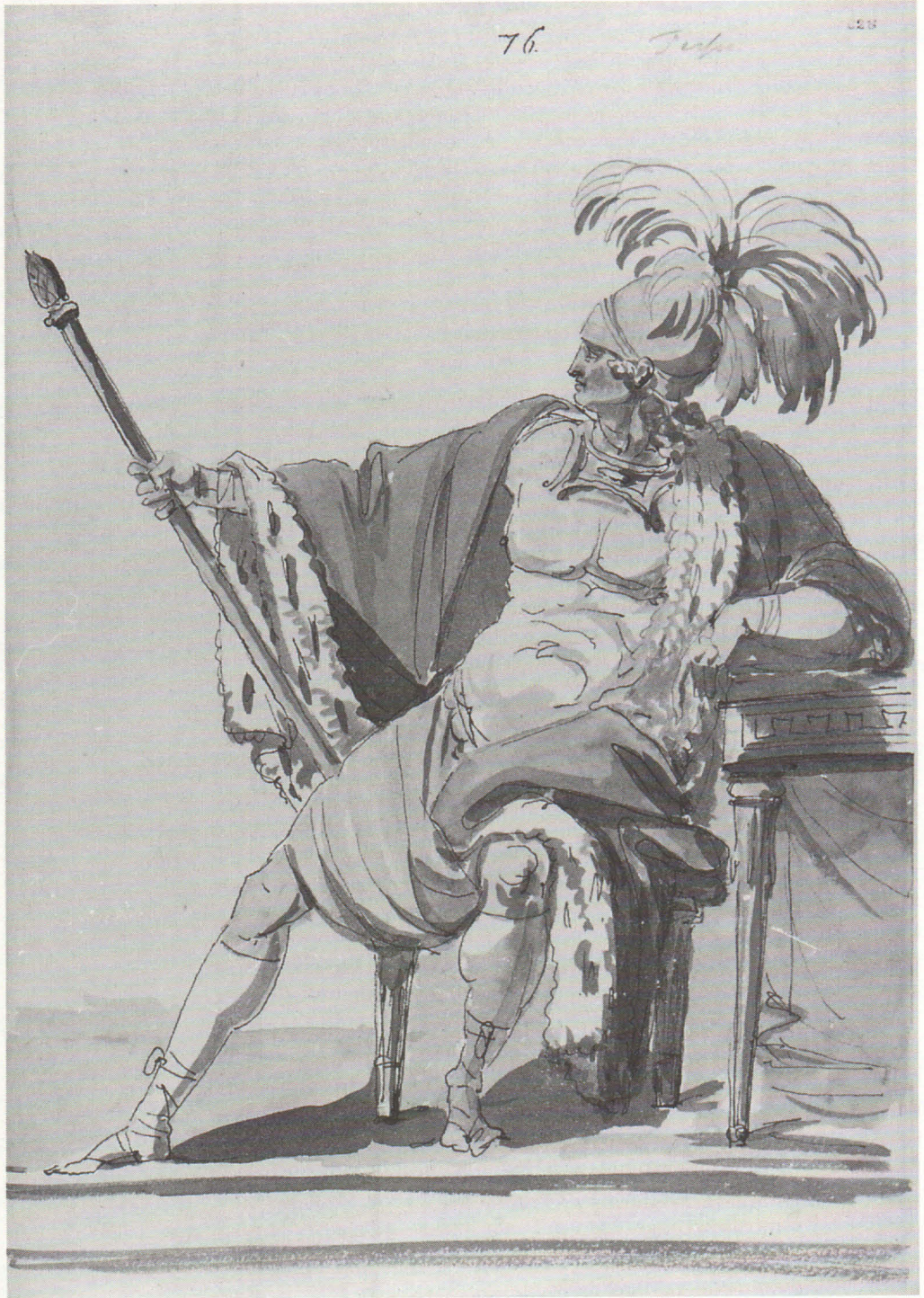
När tankarna på en svensk teater först väcktes hos Gustav III är obekant, men med Petter Stenborgs föreställning tog de fast form. Gustav III har själv antecknat på Stenborgs böneskrift: »Första anledningen till Svenska Operans insticktelse» (UUB; Gustavianska samlingen). Utgångsläget var onekligen problematiskt. Det mesta saknades – svenska pjäser, skådespelare, scenmålare, en väl fungerande teaterbyggnad etc. Därtill kom en djupt rotad skepsis mot föreställningar på svenska hos den sofistikerade hovpubliken. Ehrensverd skriver:

*första anledningen  
till Svenska Operans  
insticktelse*

»Hvad utväg skulle man då taga at vinna ett svenskt spectacle? Jo at börja med det, hvarmed andra nationer slutat: at inrätta en stor opera. Man finner förslaget djärf och utförandet tveksamt, men ingen annan utväg kunde finnas. Projectet tadlades redan i sin början af alla dem, som ej ville anse skälen. En opera, som eger en behaglig och intagande musique, en väl inrättad ballet, prydliga kläder, vackra och väl målade decorationer, har så mycket intagande, at ögat, örat och de öfriga sinnen äro alla på en gång förnöjda. Man vänjer sig härigenom småningom vid språket, minskar dess hårdhet genom en intagande musique [...] och småningom ingår man en förlikning med sitt språk.» (Ehrensverd 1877, s. 216.)

Operan fick således tjäna som vägröjare för teatern – men blev långt mer än bara en temporär nödlösning. Operan, med dess unika konstnärliga potential, passade Gustav III:s grandiosa kulturpolitiska ambitioner väl. Ett allkonstverk som detta – där text, musik, balett, dekor och dräkter samverkar till en helhet, långt slagkraftigare än summan av dess delar – var naturligtvis en lockande utmaning för den borne teatermannen Gustav III. Genom Lovisa Ulrikas italienska och franska trupper hade han tidigt fått goda insikter i operan som konstform och en inte föraktlig repertoarkännedom. Den omspände såväl italiensk opera seria som fransk opéra comique och balett. De glansfulla föreställningar han bevittnade i Paris hade därtill eftertryckligt visat musikdramats slagkraft som statussymbol.





## OPERANS ORGANISERING

Under knappt ett års tid skapade kungen och hans medhjälpare utifrån ett nolläge en fungerande operaensemble och början till en svensk operarepertoar. Och detta under en tid av febril inrikes- och utrikespolitisk verksamhet. Vintern 1771/72 sammanträdde riksdagen för första gången under Gustav III:s regering. Maktkampen mellan konung och ständer ställdes på sin spets och ett avgörande var oundvikligt. Samtidigt pågick arbetet med den nya operan. Under sommaren hade man kommit så långt att instuderingen av förstlingsverket *Thetis och Pelée* (Uttini; 1773) kunde ta sin början. Gustav III tog livlig del i arbetet och fungerade de facto som uppsättningens regissör.

På kvällen den 18 augusti följde han som vanligt repetitionerna. Tidigt nästa morgon inledde han sin statskupp, det drama som skulle bli hans elddop som regissör och aktör på den realpolitiska scenen. Han tvingades fatta snabba beslut; de djärva improvisationerna lyckades och kuppen genomfördes utan blodspillan. Några dagar senare antog ständerna enhälligt en ny författning med starkt utökad kungamakt.

*Hovkapellet blir operaorkester*

Gustav III:s första stora satsning på den kulturpolitiska scenen – den nationella operan – var också den ett vågspele. En inventering av tillgängliga resurser var sannerligen inte uppmuntrande. Den visade mest blottor. Hovkapellet blev den kärntrupp kring vilken Kungl. Teatern kunde byggas. Ehrensvärd utnämndes till direktör för det nya företaget och Uttini till kapellmästare. Hovets orkester, som tidigare främst hade tjänstgjort vid hovfester, representation och konserter, förvandlades nu till operaorkester. Det var ingen lätt hudömsning, särskilt som den musikaliska kapaciteten var oroande låg. Ehrensvärd överträffar sig själv i sin obarmhjärtiga skildring av musikerna:

konungens capell bestod til mesta delen af gratialister och musicaliske invalider, de fleste voro sängliggande, somlige blinde, andre döfve, de fleste lame och ofärdige; man hade under de senaste åren nöjt sig, när de kunnat spela en simphonie, innan

III. (motstående sida): Tobias Sergel, Kostymteckning för Gustav III. (Akvarellerad teckning. Gustavianiska samlingen, UUB.)

Dräkten var avsedd att bäras av kungen vid ett divertissement år 1782.



III. Gustav III:s »revolutionsnäsduk» (KB). Snibben med Gustav III:s porträtt har musik som attribut.

spectaclerna börjades, och accompagnera rösterna i en liten obetydlig opera comique. Deras förnämsta syssla var at som store virtuoser spela til dans vid hofbaler och dess emellan förtjena sig födan med samma göromål på piqueniquer och lustbarheter. De bästa musici, som förut varit här, voro döde eller bortgångne. Kammar-musicus Ferling var den skickeligaste och hade med upmuntran kunnat blifva den skickeligaste violist vi i Sverige egt, men fattigdomen tryckte honom och gäldstugan var dess academie. Hvad kunde man vänta af de öfrige, som endast egde 900 daler kmts lön och de fleste mindre.» (Ehrensverd 1877, s. 220.)

Ett mera balanserat och vederhäftigt omdöme gav den sachsiske hovkapellmästaren Johann Gottlieb Naumann, när han fem år senare gästade Stockholmsoperan. Men också han var kritisk till Hovkapellet prestationer och för övrigt till hela inrättningen: »Operan kostar häpnadsväckande mycket pengar och är, oss emellan sagt, erbarmligt dålig», rapporterade han hem till Dresden 1777 (fri översättning efter Engländer 1922, s. 396). Vid sitt andra besök några år senare skulle han yttra sig betydligt mera positivt.

För att åstadkomma en fungerande operaorkester genomfördes vissa organisatoriska förändringar av hovets musikerstab. Det gamla Hovkapellet och Adolf Fredriks furstliga kapell, som även tidigare ofta samarbetat, slogs nu formellt samman och gjordes om till en rent instrumental ensemble. Hovets sångare, som alltsedan 1500-talet ingått som en självskreven del i det kungliga kapellet, ersattes av operasångare. Efter sammanslagningen bestod Hovkapellet av knappt trettio musiker, trumpetarkören inräknad. Förstärkningar var nödvändiga. 1773 nyanställdes sex violinister, fyra altviolinister, tre cellister, en flöjtist och en oboist. Från och med 1778 anger lönelistorna även instrumenten för varje enskild musiker och ger därmed en klarare bild av besättningen. De visar att orkestern då bestod av en hovkapellmästare, en konsertmästare, sex första- och sex andra-violinister, fyra altviolinister, fyra cellister, två kontrabasister, två flöjtister, två oboister, en fagottist, två valthornister, tolv hovtrumpetare, två pukslagare och en »accompagnateur vid clavecinen»; därtill på »extra stat» den gamle konsertmästaren Perichon, tre »musikanter» och två »capelldrängar». Hovkapellet hade därmed på några år utökats till en fullt tidsenlig ensemble på närmare femtio musiker (inklusive trumpetare och pukslagare). 1781 anställdes även tvenne klarinettister. Den tidigare benämningen »capell-betjente» ersattes från 1778 med titeln »hovkapellister» (Norlind & Trobäck 1926, s. 96 f.).

Under Kungl. Teaterns första år var några av frihetstidens ledande musiker ännu verksamma i Hovkapellet, bland dem Wesström, Zellbell, Perichon och Johnsen. Stråkstämmorna förstärktes nu med bland andra violinisterna Johan David Zander och Fredrik Augusti, samt med cellisterna Jacques Baptiste och Christopher Pihlman. Liksom ti-



Ill. Lovisa Sofia Augusti, samtida silhuett (efter Personne 1913).

digare var de flesta av Hovkapellet's musiker hämtade utifrån. 1773 anställdes den förste i raden av musiker ur den tyska släkten Berwald – violinisten Christian Friedrich Georg Berwald, som sannolikt fått sin utbildning hos Franz Benda i Berlin. Han skulle framöver förse Hovkapellet med två excellenta violinister – sönerna Franz, tillika tonsättare, och August, från 1838 förste konsertmästare. 1783 knöts också hans halvbror Georg Johann Abraham Berwald, violinist och fagottist, till Hovkapellet, men fick senare anställning vid det kejserliga kapellet i S:t Petersburg. Dennes son Johan Fredrik Berwald gjorde succé som underbarn på violin, blev förste violinist vid det ryska hovet, komponist liksom kusinen Franz och slutligen kapellmästare vid Stockholmsoperan. En »svensk» musikersläkt, importerad från Tyskland liksom dynastin Düben på 1600-talet.

### *Svenska sångare*

Musikerfrågan gick alltså att lösa. Men varifrån skulle man hämta svenska sångsolister? De tidigare anställda sångarna vid hovet var alla utlänningar och vid det här laget till åren komna. En handfull kapabla inhemska konsertsångare fanns, men de ställde sig högst tvekande till att framträda på scenen. Skådespelaryrket hade ännu vid denna tid så tvivelaktigt rykte att anständiga medborgare slog bakut – även inför ett kungligt anbud. Nu kom den ett år tidigare instiftade Musikaliska akademien väl till pass. För att höja den nya Kungl. Teaterns status beslutades nämligen:

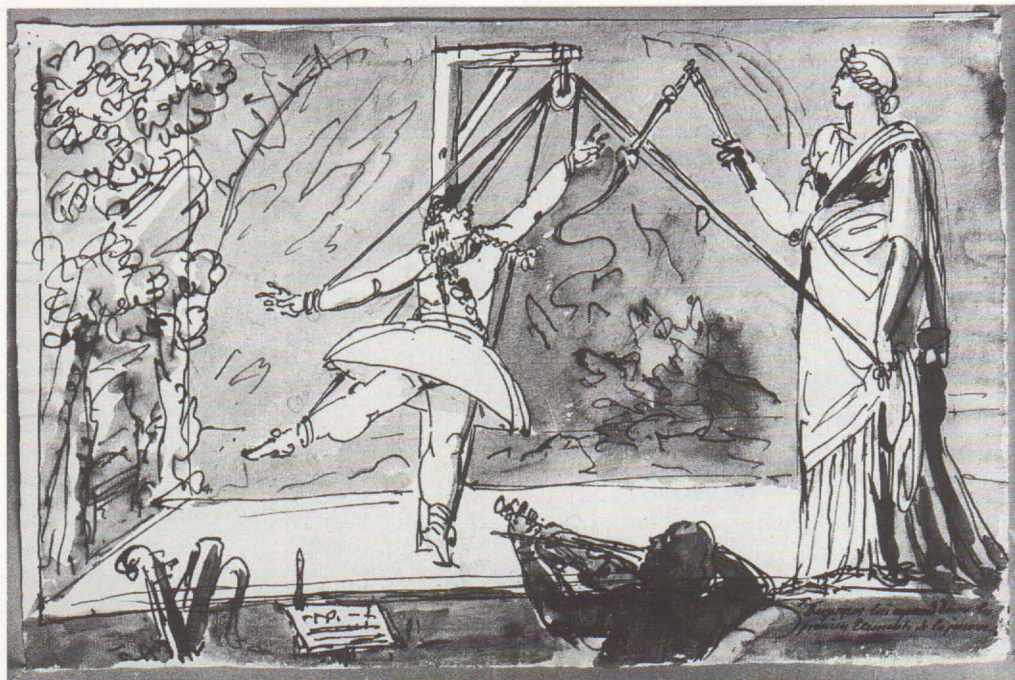
»att svenska operan hädanefter komme att uppföras i Musikaliska Akademiens namn, såsom hvilket icke allenast vore flerstädes utrikes brukligt, utan ock tjänte att gifva inrättningen af operan mera anseende samt betoge de fördomar allmänheten kunde hysa emot dem, som vid olika teatraliska öfningar sig bruka låter.» (Cit. efter Flodmark 1903, s. 39.)

Med detta lät de två främsta sångarna sig övertalas: assessorskan Elisabeth Olin och hovkanslisten Carl Stenborg (Petter Stenborgs son). Madame Olin förhandlade sig dessutom till sådana löneförmåner att kungen syrligt lär ha kommenterat: »Hon håller sig mycket dyr.» Den endast nittonårige Stenborg krävde å sin sida att få behålla sin tjänst i riksmarskalksämberet, vilket beviljades. Detta var möjligen den första, men alls inte sista gången, den annars så suveräne monarken böjde sig för egensinniga konstnärer.

Med dessa överenskommelser var isen bruten och kontrakt kunde tecknas med »flera andra med sångröst och musikaliska gåfvor i öfrigt utrustade personer, så väl i Stockholm som i landsorten»: den endast 17-åriga sopranen Lovisa Sofia Augusti (maka till violinisten Fredrik Augusti), hovsekreteraren Lars Samuel Lalin, skolläraren och kantorn i Katarina kyrka Anders Nordén, organisten i Kalmar domkyrka Hans



Ill. Elisabeth Olin (d.y.), samtida silhuett (KB).



Ill.: Tobias Sergel, »Terpsichore undervisar». (Nationalmuseum.)

Björkman, Elisabeth Olins tolvåriga dotter med samma namn, mam-sell Hedvig Christina Falk och flera andra (Dahlgren 1866, s. 56). Ut-över sångsolisterna lyckades man också samla en kör på närmare femtio personer, bland dem den sextonårige ynglingen Christopher Karsten, som några år senare skulle träda fram vid Stenborgs sida som ledande tenor. I hela detta uppbyggnadsskede var Patrick Alströmer till ovär-derlig hjälp med sina erfarenheter från Utile Dulci och Musikaliska akademien och sina personliga kontakter med sångare och musiker.

#### *En fransk-svensk balettkår*

För den franskoriterade Gustav III var det givet att ett operahus skul-le hålla sig med en balettkår – lika givet som att de allra flesta operorna innehöll baletter. Ambitionen var att skapa en trupp på omkring tret-tio dansare. Till all lycka fanns den skicklige dansören och koreografen Louis Gallodier och fem andra dansare (tre manliga och två kvinnliga) ur den franska teatertruppen kvar i landet. Gallodier, som tidigare framträtt på Parisoperan under bl.a. koreografen Jean Georges Nover-re, utnämndes nu till balettmästare och förblev på den posten till sin död 1803. Han var just den redige organisatör och pedagog som Kungl. Teatern behövde i detta uppbyggnadsskede. På förbluffande kort tid lärde han upp en hop svenska nybörjare till figuranter i en så småning-om alldeles utmärkt balettkår. Bland »seconde-danseuserna» fanns den



Ill.: Balettmästaren Louis Gallodier. Sam-tida silhuett (KB).

unga Charlotte Slottsberg, under många år Operans främsta svenska ballerina (premiärdansös 1787).

Gallodier framträdde själv i den nobla genren, med madame Soligny som partner. 1773 återkallades de tidigare medlemmarna av den franska truppen Louis Frossard och hans hustru till Sverige, båda specialister på »danse de caractère et pantomime». Därmed hade man lyckats engagera en utmärkt premiärdansarkvartett. Som koreograf kom Gallodier under sina många verksamma år att skapa över trettio operaballetter och därtill åtskilliga fristående balettpantomimer. Om honom har Ehrensvärd för en gångs skull enbart gott att säga:

»Gallodiers nit och goda vilja voro egenskaper, hvarföre han icke nog kan berömmas. Jag är skyldig honom den rättvisa at säga, at utan honom, dess flit, dess åhoga, dess mödosamma arbeten, dess omsorg at få detta i skick och ordning, så hade operan ännu i denna stund aldrig varit, utan alt stannat med ett misslyckadt försök.» (Ehrensvärd 1877, s. 219.)

### *Bollhuset rustas*

Bollhuset var fortfarande den enda tänkbara teaterbyggnaden i Stockholm. Det var helt otjänlig för stora operauppsättningar och genomgick nu en grundlig restaurering. Scenmästaren Lars Sollenius fick i uppgift att bygga om scenen och förse den med ett maskineri som nödortfött mot svarade operans krav. För renoveringen av salongen svarade hovintendenten Jean Erik Rehn. Till sin hjälp hade han de båda dekoratörerna Lars Bolander och Lorens Sundström. Väggarna målades i en grågul nyans, den nybyggda kungalogen i blått och guld och de övriga logeväggarna i rött. Läktarbröstningarna smyckades med »different ornamenten och couleurs». Över den färgrika salongen välvde sig taket som en himmel, där molnen inramades av ornament i gult och vitt (Fogelmark 1987, s. 51 f.).

Trots försköningen var detta ändå bara en temporär lösning. Framför allt var utrymmena på och bakom scenen helt otillräckliga:

»Huru vänta sig at med framgång se en lysande och präktig opera, som fordrar så många stora decorationer, så många ombyten af dem, där man icke egde en half alns bredd emellan coulissen och väggen, där den sista fonden af decoration var fästad vid den yttersta muren? [...]

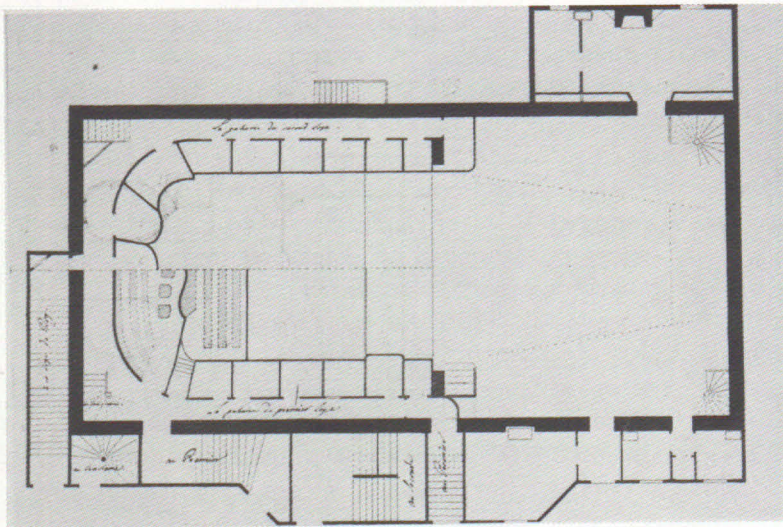
Huru tänka at här se palatser brinna, städer upstiga och kullfalla, de häftigaste stormar, skeppsbrott, åtskilda landskaper, tempel, höga berg och grottor, alt nödvändiga delar, bidragande til en operas fågring?» (Ehrensvärd (1877, s. 220 f.)

Redan 1772 började Gustav III planera för ett verkligt operahus i Stockholm, en tomt vid nuvarande Gustav Adolfs torg inköptes och överintendenten Carl Fredrik Adelcrantz, Drottningholmsteaterns arkitekt, fick i uppdrag att rita byggnaden. Ett decennium senare stod det nya operahuset färdigt för invigning.



Ill.: Ballerinan Charlotte Slottsberg. Samtida silhuett (KB).

Ill.: Bollhusteaterns plan, uppmätning från 1780-talet, möjligen av Louis Jean Desprez. (KB.)



Ill.: Slottsbacken från Skeppsbron, målat fat av Martin Rudolf Heiland. (Nationalmuseum.)

Från höger syns slottet, Storkyrkan och Bollhuset (numera rivet), vilket fungerade som hovteater innan Gustav III:s Operahus uppfördes.



Ill.: Bollhusteatern, scen ur Favarts opéra comique *La bohémienne*. Pennteckning av Carl August Ehrensvärd. (Drottningholms teatermuseum.)



»ETT NYTT OPERASYSTEM,  
OCH DET SAMMA SKULLE BLI SVENSKT»

Den största utmaningen var kanske ändå att skapa en repertoar av »svenska» operaverk. Vari skulle då det svenska i dessa verk bestå? I språket, i ämnesvalet, i musiken? Och hur skulle man förhålla sig till de rådande operastilarna – till den italienska virtuosoperan med dess flödande bel canto å ena sidan, den franska operan med dess stor­slagna iscensättningar, baletter och omsorgsfulla textdeklamation å den andra? Ehrensvärd redovisar ställningstagandet:

»Man skulle förena det lysande af franska operan med det intagande af den italienska. Sången tycktes förbehålla sig en italiensk style, recitativerna en förenad smak, tjenliga til declamationen och icke hinderliga för actionen [...] Balletterna åter fordrade ensamma at likna den franska smaken [...] Decorationerna och klädbonad i samma smak. Acteurerne skulle medelst sina gester utmärka sina passioner; med ett ord man skulle söka förnöja en italiensk hörsel och en fransysk syn; man skulle tilskapa ett nytt operasystem, och det samma skulle bli svenskt.» (Ehrensvärd 1877, s. 222.)

*Michelessi och den nya reformoperan*

Mycket tyder på att man i kretsarna kring Gustav III var väl orienterad om den aktuella europeiska operadebatten med dess avståndstagande från barockens stelnade nummeropera och dess strävan att förena det bästa ur de olika nationella stilarna. Anmärkningsvärt tidigt anslöt man sig i det gustavianska Sverige till det reformprogram som på 1760-talet utformades i nära samarbete mellan tonsättaren Gluck, libretto­författaren Ranieri de Calzabigi och koreografen Gaspare Angiolini. Glucks operor sattes upp som fixstjärnor på Stockholmsoperans repertoar. Det heroiska anslaget i hans verk, hans upphöjda klassicism och inte minst hans krav på dramatisk sanning låg helt i linje med Gustav III:s konstsyn.

Det är därför ingen tillfällighet att några av Glucks ivrigaste proselyter drogs till det svenska hovet. Sommaren 1771 anlände den vittre italienske skriftställaren Domenico Michelessi till Stockholm, efter att i Braunschweig sammanträffat med Gustav III, som då var på väg tillba-



ka till Sverige efter sin vistelse i Paris. Han blev snabbt kungens protegé och internationella språkrör. Under ett par år kom han att spela en central roll i det gustavianska kulturlivet.

Michelessi ägde en för svenska förhållanden unik insikt i de nyantika konstidealen. Han hade i Venedig och Berlin umgått i kretsarna kring operareformatorn Francesco Algarotti – en av tidens ledande kulturskribenter. Med sitt skarpa inlägg i den aktuella operadebatten, »Saggio sopra l'opera in musica» (1755), drog Algarotti upp riktlinjerna för en ny musikdramatik – tankar som sedan låg till grund för Glucks reformprogram. Michelessi hade översatt Algarottis skrifter till tyska och därtill författat en insiktsfull biografi över sin vän, »Memorie intorno alla vita ed agli scritti del Conte Francesco Algarotti» (1770).

I Stockholm kunde Michelessi utveckla sina idéer för intresserade lyssnare vid hovet, i Utile Dulci och i Vetenskapsakademien, där han valdes till ledamot i maj 1772. Hans inträdestal, framfört på flytande svenska, var en utmaning till de svenska poeterna och en plädering för de just då högaktuella operaplanerna:

»Tragedien skall lära de Swenske de uttal, som mäst röra hiertat [...] Edert manliga och genomträngande omdöme tilkommer at rycka ifrån Tragedien de öfwerflödiga mirten-kransar, hwarmed vårt wekliga tidehwarf utprälat henne, och återgifwa henne sit rätta utspråk [...]

Den Musicaliske harmonien, till hwilken Edert tungomål så wäl låter binda sig, skall förena sina behagligheter med skalde-konsten. I de nya Academierna, som nu anläggas i denna wackra hufwudstaden, biuder Musiken de Swenska snillen, at med starka, uttryckande och wäl afpassade liud föreställa glädiens upmuntrande röst, sorgens diupa suckar, hotelsers, wredens och förtwiflans afbrutna skrån.

I sorge- och hielte-dikter behöfwer Swensken icke at låna ämnen af ålderdomens fabler. Han gånge endast til sina egna tideböckers sanfärdighet. Edra tappra Konungars glorwördiga åminnelse wäntar allenast på pennor, styrde af Edra underwisingar. Upwäcken Edra Förfäders aska [...] Swenska Historiens sanning är otroligare än andre folks Romaner.» (Michelessi 1772, s. 18 f.)

Här tecknade Michelessi ett estetiskt program, som blev vägledande för den gustavianska operans fortsatta utveckling. Hans propaganda för det svenska språkets egenart och den svenska historiens dramatiska potential passade naturligtvis Gustav III utomordentligt väl. Flera av de idéer Michelessi formulerade, hade nog i själva verket redan legat i den kungliga påsen. Gustav III:s drömmar om en svensk dramatik göts här samman med Herders idéer om de skilda folkspråkens inneboende karaktär, med oppositionen mot den fransk-klassiska tragediens och den italienska operans regeltvång, och med kravet på en intim förening mellan skaldekonst och musik.

### *De första uppsättningarna*

De nationella elementen begränsades länge till det svenska språket och den inhemska ensemblen. Nyskrivna verk blandades med franska och

ge - nom giv, häri alla färer ge - nom giv, af tvänghan offra lif - ka sör, et hjer - ta, där hans värma sör, met alla hinder drif - tigt kräf - var. Et hjer - ta, där hans värma sör, met alla hinder dri - tigt kräf - var. Drif - tigt kräf - var.

italienska operor – alla i svensk översättning – och det är svårt att sköna någon klar programpolitik. Redan invigningsoperan var representativ i sin förening av franska och italienska drag.

Som underlag för detta första operaverk valdes inte oväntat en fransk pjäs – Fontenelles *Thetis och Pelée*. Texten bearbetades av kungen och versifierades sedan på svenska av den litterate rådmannen Johan Wellander, en av de flitigaste medlemmarna i *Utile Dulcis* musikaliska areopag. Detta tillvägagångssätt följde man sedan i en lång rad av de gustavianska operorna: kungen gjorde ett prosautkast – ibland på franska – vilket sedan sattes i händerna på någon av de litterära talangerna i kungens omgivning för att omvandlas till sångbar svensk vers. Uppdraget att komponera musiken gavs åt Uttini – den ende kapable operatörsättaren i landet. Denne invandrade italienare, som i nära två decennier skrivit operor för det svenska hovet, ställdes nu för första gången inför uppgiften att tonsätta en svensk text. Han svarade med att komponera ett av sina allra finaste verk – med musik i senneapolitansk och delvis fransk stil. Det blev ett stort upplagt verk i fem akter – premiärföreställningen började kl. 5 och slutade kl. 10 – med mytologiskt motiv, effektfulla scenväxlingar och storslagna baletter i Gallodiers koreografi.

Ex. 1: Fransesco Antonio Uttini, *Thetis och Pelée* (1773), slutet av Thetis' aria i första akten (Allegro moderato).

Redan i första akten vid sitt första framträdande på operascenen förväntades Elisabeth Olin utföra omfattande och nog så krävande koloraturpartier.

I titelrollerna framträdde den gustavianska operans första stora sångarpar, Elisabeth Olin och Carl Stenborg. Publiken var hänförd. Till och med den annars så kritiske Axel von Fersen d.ä. gav sitt erkännande:

»Med undantag af de förnämsta dansöser och dansörer, utfördes all sång och alla baletter af svenskar, och hvilka utförde deras roller med mera grace och noggrannhet, än man kunnat vänta det. Denna framgång tillhörde i främsta rummet Konungen, som ej försummat någon repetition och som gifvit sig mödan att undervisa hvarje aktör.» (von Fersen 1869, bd 3, s. 154.)

Den unge gustavianen och skriftställaren Johan Fischerström noterade i sin dagbok efter en kväll på operan:

»Piecen är artig, men recitationerne tunga, och Arietterna äga icke den quickhet och liflighet som rörer och intager [...] Alla Saker exequeras öfver förmodan. Utom fru Olin, äro Fruntimers rösterna ganska medelmåttiga. Lallin, som spelar Jupiter är tvungen i sin Role, och Stenborg något generad i sina Faconer, däremot är Nordén såsom Neptunus oklanderlig. Det stycket som visar Ödets Tempel är öfvermåttan vackert och OfferPrästen Björkman förrättar sin syssla med värdighet [...] Musiquen har Utini väl afpassadt och Decorationerne äro med mycken smak. Korteligen det är et prägtigt Skådespel och et af de värdiga verk som hedra Gustafs regering.» (Fischerström 1951, s. 37.)

I ett fingerat »Utdrag af ett bref af en man i Stockholm till sin vän på landet med några anmärkningar öfver den nya svenska operan» gör den anonyme författaren – Gustav III själv – en bedömning av de båda huvudrollsinnehavarnas prestationer:

»Fru Olin [...] har mycken nobless i sitt spel, en fördelaktig figur och mera vana på teatern [scenen], än man kunde vänta af någon, som visar sig där för första gången. Min herre känner hennes röst och i hvad för hög grad hon är musiken mäktig. I den första akten samt i den tredje och femte spelar hon med mycken konst och behaglighet [...] Man bör med skäl vänta att med mera öfning hon blir en stor aktris. – Kanslisten Stenborg, hvilken föreställer Pelée, förenar med en ganska behaglig figur mycken kännedom om musiken, ganska mycken grace i sitt spel och en fin känsla af sin roll.» (Cit. efter Flodmark 1903, s. 58.)

Liknande bedömningar av de båda sångarnas prestationer återkommer genom åren – Elisabeth Olins dramatiska utspel, vackra stämma och briljanta sångteknik; Carl Stenborgs sköna bel canto, hans omfångsrika men inte särskilt voluminösa röst och tydiligen ganska återhållsamma agerande. I en anonym artikel några veckor efter premiären recenseras de båda på följande sätt:

»Fru *Olin* som har en stark och komplicerad roll, som måste lämna sig åt våldsamma och stridande känslor, uppfyller alla dessa scener på ett sätt, som visar [...] både begrepp och lifaktighet. Af det man redan sett af fru Olin är lätt att döma till hennes ofelbara skicklighet att bestrida hvad svår roll som helst i en tragedi.

Huruvida detta senare kan sägas om hr Carl Stenborg lämnas ännu därhän [...]

men hvad man med obestridlig visshet kan försäkra är det, att uti alla pastorala representationer är han hos oss ännu den förste aktör. Hans ställning, utseende, röst – allt träffar in med den lekande, den glada, den välgörande aktionen. Äfven i komedien intager hr Stenborg ett af de första rummen, kort sagdt uti alla de roller, som ej böra beklädas af tunga personer, ej få utföras med besvärande gester.» (Nya allmänna tidningar 8/2 1773; cit. efter Flodmark 1903, s. 54.)

Redan från första föreställningen fäster man således stor uppmärksamhet vid agerandet och även vid deklamationen. Den nyss citerade skribenten prisar Stenborg för den tydlighet och lätthet med vilken han »prononcerar sin roll» och detta »i ett språk, som ej ännu för teatern blifvit uppodladt».

Publiktillströmningen var stor och operan kunde ges 20 gånger för utsålda hus under våren 1773. Under hela säsongen fortsatte man att bearbeta, förkorta och förbättra uppsättningen. Efter den fjortonde föreställningen noterade Fischerström: »Acteurerne göra nu sine Roler med större färdighet och byta om [byter roller] för att öka sin skicklighet. Jupiter, Neptunus, Öfverste Prästen agerades af ombytta Personer.» (Fischerström 1951, s. 60.) *Thetis och Pelée* återkom sedan flera gånger på repertoaren under hela den gustavianska eran. Ännu 1791 företogs en omarbetsbearbetning av verket med genomgripande »Mozartisering» av musiken (Tegen 1991, s. 246 f.).

För den andra uppsättningen, som fick sin premiär i maj 1773, valdes överraskande nog Händels *Acis och Galathea* – det verk som Roman 1734 framfört i konsertversion och, väl att märka, redan då i svensk översättning. Nu sattes det upp som opera-ballett med musiken helt omstuvad och bearbetad av Lars Samuel Lalin, som »jämte Händels musique, fogat de bästa Mästares compositioner» och därtill några nykomponerade körer av Hinrich Philip Johnsen. Efter generalrepetitionen antecknade Fischerström i dagboken:

»Konungen inkom till häst [från Ulriksdal] för at se generalRepetitionen af nya Operan Acis och Galathée. Fru Olin ärhölt det största applaudissement. Konungen klappade och ropade bravo esomoftast. Hon spelade med den passion, at hon en gång bortdånade och måste inbäras.» (Fischerström 1951, s. 84.)

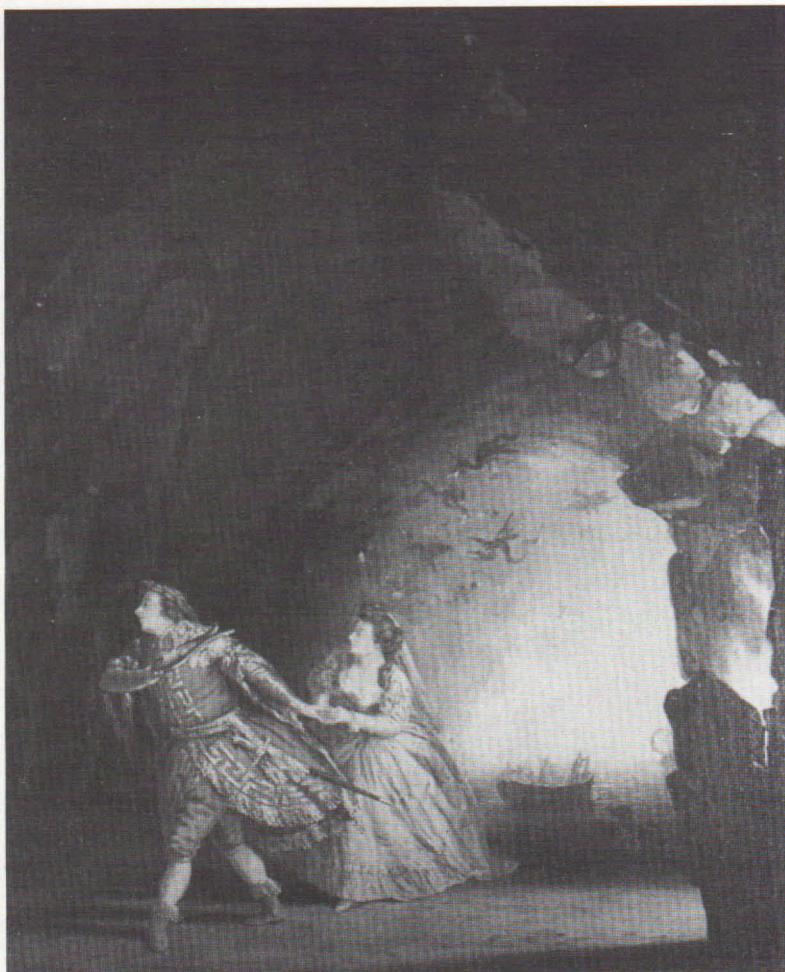
I slutet av maj flyttades operan ut i det fria för en föreställning i Ulriksdalsparken:

»På Ulriksdal var i dag en stor Fete. Operan Acis och Galathée speltes i Trädgården nedre vid Grottan. Öfver Dammen var et Golf lagt för Balleterne. I salen ofvanpå Grottan souperades. EnkeDrottningen [Lovisa Ulrika] med Prinsessan [Sofia Albertina] voro närvarande.» (Fischerström 1951, s. 90.)

Den stora händelsen under höstsäsongen 1773 var Bollhuspremiären på Glucks *Orpheus och Euridice*, som framfördes på Michelessis initiativ – ett år före Parisoperans franska version. Michelessi hann själv

Ill.: Pehr Hilleström, målning i olja från 1773 med Elisabeth Olin och Carl Stenborg som *Orpheus och Euridice*, akt III:1 (Gluck). (Kungl. Teaterns konstsamlingar.)

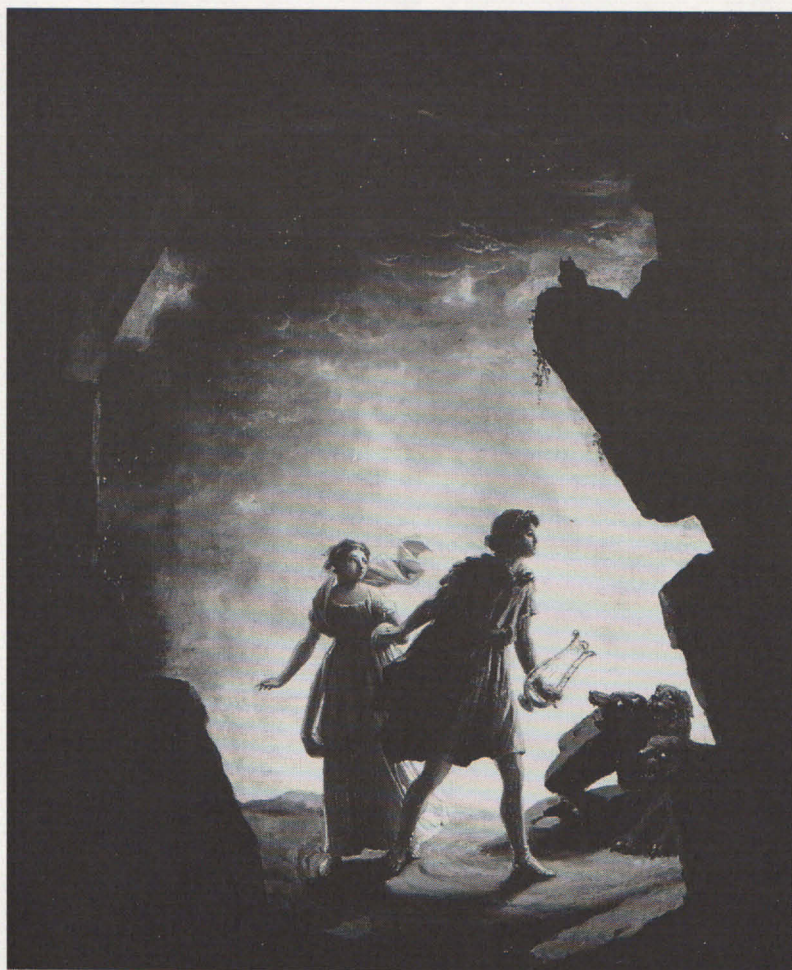
Orpheus, lagerkrönt och med lyran i handen, för sin Euridice upp från dödsriket. Han är iklädd en dräkt av guldfärgat atlassiden med röd kappa, dekorerad à la greque. Hans benkläder följer det samtida rokokomodet, liksom Euridices klänning i vitt atlassiden med kjol av silvertyg.



påbörja den svenska översättningen före sin alltför tidiga död i april 1773, men fick aldrig uppleva premiären.

Denna gång höll man sig så nära originalpartituret som möjligt. I Glucks italienska ursprungsversion från 1762 var Orfeus-partiet emellertid skrivet för kastratsångare. Någon sådan fanns inte vid Stockholmsoperan. Rollen gavs istället åt Carl Stenborg (som i huvudsak sjöng stämman en oktav lägre). Så föregrep man i Stockholm den förändring som Gluck själv skulle genomföra ett år senare, då han för sin franska version reviderade Orphées parti för tenor.

Översättningen fullföljdes av den operaälskande skribenten och läkaren Göran Rothman. Uppgiften att foga samman den svenska texten med Glucks musik vilade på Uttini som hade mera besvär därmed



Ill.: Pehr Hilleström, *Orpheus och Euridice*, samma scen som på vänster bild. (Målning i olja, Drottningholms teatermuseum.)

Denna bild återger sannolikt uppsättningen från 1786. Dräkterna är nu hållna i nyklassicistisk stil.

»än om han sielf skolat göra ny Musique för Recitativerne. Genom hans oförtrutna åtgärd härvid äro nu dessa olägenheter afhulpne, och Herr GLUCKS Musique i det nogaste, som ske kunnat, behållen orubbad.» (Rothman 1773, s. [iv].)

*Orpheus och Euridice* blev vid sidan av *Gustaf Wasa* den mest spelade av operorna under den gustavianska epoken. Uppsättningen bearbetades kontinuerligt och utökades småningom med avsnitt ur Glucks franska version (härtill Hansell 1991). Det gäller inte minst den effektfulla furiedansen i andra aktens första scen och den starkt kontrasterande dansen på de saligas ängder i följande scen. 1786 gjordes en ny tidstypisk uppsättning med starka nyklassicistiska drag (se ill. ovan).

*Operans mognadstid*

Under hela det första decenniet präglas repertoaren av en trevande brokighet. Efter den första säsongens stora satsningar tycks initiativkraften ha sinat, och nyskrivna verk lät vänta på sig. Det blev återigen Uttini som fick svara för musiken till nästa svenska opera, *Aline, drottning av Golconda* (Sedaine; 1776), även denna byggd på en fransk text. Översättningen till svenska gjordes av Operans andre direktör Christoffer Bogislaus Zibet och koreografin av Gallodier. (Denna pjäs, med dess lätta kärleksförvecklingar och skimrande exotism, skulle nära hundra år senare bilda underlag till Franz Berwalds sista opera.)

Det franska inslaget var även i övrigt markant. Den antika mytologien och antikens gudar fick lämna plats åt sångspelets vardagliga futiliteter, åt advokater och förmyndare, madamer och flicksnärter i uppsättningar av bl.a. Grétrys *Lucile* (Marmontel; 1776) och Monsignys *Alexis eller Desertören* (Sedaine; 1777). I *Lucile* gjorde den unga Anna Maria Malmstedt (sedermera fru Lenngren) en lysande debut som översättare. Här klingade plötsligt från den kungliga scenen en klipsk och spirituell vardagssvenska. Ehrensverd kunde med viss häpnad konstatera att aldrig »har någon pjäs blivit så emottagen; det tycks som man hellre ser mänskors äventyr än gudars». I förordet tände översättarinnan en tidig fackla för kvinnornas sak. Hon väntade sig tydligen hårda omdömen

»af dem, som bestrida Fruntimren all rätt, at deltaga i Vittra Öfningar, och derföre kanske tycka, at jag, genom detta företagande, öfverskridit den gräns man egenvilligt satt för mitt Köns Snille [...] Men jag hoppas tillika, at uti en GUSTAF Tredjes uplysta Tidevarf, denna ej mindre än många andra fördomar, som ännu fjättra våra begrep, lyckeligen få sin bane, och Fruntimren äfven vinna mera utrymme för själens förmögenheter, än man hittills velat unna dem.» (Lenngren 1917, s. 125.)

Ett par år senare nådde hon ännu en framgång med sin översättning av sagooperan *Zemire och Azor* (Grétry–Marmontel; 1778).

Fransk opéra comique blev omåttligt populär i det gustavianska Sverige (se kap. 12). Men kungen själv var kluven inför denna operaform, som ibland tycktes honom lika främmande som det borgerliga vardagsliv den skildrar. Gustav III:s syfte med operan var långt mera upphöjt och hans anslag heroiskt. Michelessi hade klätt hans nationella ambitioner i ord, då han framhävde den svenska historiens inneboende dramatik och dess storvulna hjältar. Gustav III gick själv i spetsen med skådespelet *Birger Jarl och Mechtild*, byggt på Voltaires *La princesse de Navarre* (1745). För versifieringen svarade denna gång Gustaf Fredrik Gyllenborg. Pjäsen framfördes som en hyllning till hertig Karl och prinsessan Hedvig Elisabeth Charlotta av Holstein-Gottorp på deras bröllopsdag i juli 1774 och är som sig bör rikt smyckad med baletter,



Ill.: Pehr Hilleström, Scen ur sagooperan *Zemire och Azor*. (Drottningholms teatermuseum.)

Som den förtrollade persiske prinsen Azor, här iförd lejondräkt, framträdde vid premiären 1778 Christopher Karsten. Rollen som Zemire sjöngs av Marie Louise Baptiste.

divertissement och en myckenhet musik. Dessa musikinlägg – orkestersatzes, arior, körer och balettmusik – var huvudsakligen nykomponerade av Uttini och Hinrich Philip Johnsen, men där finns också några folksmelodier i arrangemang.

Det är tydligt att man vid detta tillfälle ville måla upp några glansfulla bilder ur den svenska historien och det exotiska folklivet. Voltaires astrologer blev här till »siare, spåmän och lappar». I scenanvisningen till andra aktens baletter »för lapparna» föreskrivs att »spåmännen göra cirklar med sina käppar, varunder lapparna dansa kring dem med sina trolltrummor». En spåman framför sina profetior till en högstämd, korallartad musik – som en de mörka nordanlandens Sarastro. Uttinis musik är praktfull med rik orkesterklang av basuner, horn, oboe, flöjter, puka, tamburin och stråkar. Men den har inga som helst drag av



Ob

Vln

Vla

Höglorfwen

Basso

*tr*

*p*

*p*

*p*

*p*

Icke blott i Hof sjungs de ras lof MenochblandBygdens ska - ra I vå-ra tjäll Pri-sarman sig säll at demsin nit för - kla - ra

samernas musik, som vid denna tid var så gott som okänd.

Pjäsen avslutas med ett divertissement med baletter till populära svenska folkdanser. Som särskild hyllning till det kungliga brudparet spelas *Vingåkersdansen* och den s.k. *Höglorfwen* upp.

Med det historicerande temat och de folkliga scenerna vetter *Birger Jarl* fram emot de stora heroiska operorna på 1780-talet – den mest fruktbara linjen i det gustavianska operaskapandet. En annan huvudfära var, som nämnts, satsningen på Glucks reformoperor. Fem år efter den stora succén med *Orpheus och Euridice* följde en uppsättning av *Iphigenie uti Auliden* (1778), även denna gång med Elisabeth Olin och Carl Stenborg i huvudrollerna. Som Achilles framträdde Kungl. Teaterns nya stjärnskott i tenorfacket, Christopher Karsten, som redan ett par år tidigare framträtt i titelrollen i operabaletten *Adonis*:

Wingåkers dans

Vln

Vln

Basso

Tamburin

tr

Ex. 2 a–b: Uttini, ur divertissementet till skådespelet *Birger Jarl och Mechtild*, hyllningssång till brudparet på »Höglorfwens» melodi (a, till vänster) och »Wingåkersdans» (b, till höger).

»Äntligen har direktören vid operan fått en rival åt herr Carl Stenborg uti unge Karsten, som sjungit och spelat mycket väl uti Adonis. Utom dess klädd och sminkad äger han en behaglig fysionomi, vacker figur, lång och smärt. Stenborg blir däremot hvar dag mera rådmansmässig; en seger oändligt stor för herr Zibet [operans andre-direktör], men en *crève-cœur* för fru Olin, som måste spela emot en gosse, hvilken togs utur kören.» (Gjörwell i brev till Alströmer den 31/12 1776; cit. efter Flodmark 1903, s. 114 f.)

I Stenborg och Karsten hade den gustavianska operan två utomordentliga manliga solister – Stenborg med »hög tenorbaryton af blid klangfärg», och även Karsten med en ovanligt omfångsrik tenorstämma. Båda berömdes entydigt för sin musikalitet och utomordentliga sångteknik, men hade i röstkaraktär och gestaltning helt olika framtoning. Om deras rolltolkningar i *Gustaf Wasa* heter det:

»då Karsten med sin starka, klangfulla, allt behärskande stämma skakade åhörarnes hela nervsystem, förtjuste dem och befallde beundran, trängde Stenborgs mjuka, känsliga, melodiska toner till hjärtat och fyllde ofta ögat med sympatiska tårar.» (Cit. efter Flodmark 1903, s. 159.)

Annars var det i hög grad primadonnorna – de stora sångstjärnorna och dansöserna – som stod i centrum, som förtjuste publiken och tävlade om dess gunst. I tidningarna frambar hela raden av gustavianska skaldar – Kellgren, Leopold, Bellman och många andra – sin hyllning i smäktande poem. Aktrisernas särställning avspeglades också i lönelistor och kontrakt. De främsta sångerskornas gager översteg vida Stenborgs och Karstens, trots att dessa var utomordentligt vävlavlönade i förhållande till de övriga manliga sångsolisterna. I en klass för sig stod premiärdansarna. Deras gager var – åtminstone på papperet – mångdubbelt högre än sångarnas. Den krassa verkligheten var ofta en annan. Löneutbetalningarna skedde högst oregelbundet och summan var ofta betydligt magrare än vad kontrakten utlovade. De uppburna kungliga artisterna levde i själva verket sitt liv på kredit.

I Glucks *Alceste* (uppf. 1781), fick Stockholmspubliken i titelrollen för första gången höra den danska sångerskan Caroline Müller – Kungl. Teaterns första stora dramatiska sopran – och hänfördes av det värdiga patos hon inlade i sitt spel:



Ill. Caroline Müller, samtida silhuett (KB).

»Man måste säga, att fru Müller är en stor aktris och att hon rör upp hela själen på den mest motspänstige åskådare, åtminstone satt jag inte ensam på amfiteatern och grät ordentligen, då hon som Alceste tog afsked af man och barn [...] för att vandra af i dödens mörka boningar. Men så sökte ock herr Stenborg att som Admete visa hvad en svensk aktör förmådde [...] Skada att fru Müller skorrar och bryter ännu något på danska, men det senare ger sig väl. Däremot kan ingen hafva en renare och skönare svensk diktion än herr Stenborg. Man hör nästan hvar ord af hans sång, uttryckt med sin rätta ton och med ett behag, som är ljuft att höra, icke lätt att häрма.» (Gjörwell i brev till C. G. Warmholtz den 22/4 1781; cit. efter Flodmark 1903, s. 142.)

Förromantikens känslsamhet hade nått den svenska operapubliken. Även Kellgren vittnar om hur han själv med den övriga publiken rördes till sälla tårar av den nya primadonnans sång:

»I går gret jag i 2 hela timmar på Operan, då Alceste för första gången spelades: Fru Müller debuterade. Man kan säga att man förut hvarken sett något spektakel eller någon Actrice i Sverige: Hela parterren snyftade och alla vackra ögon voro gömda bakom solfjädrar.» (Brev från Kellgren till A. N. Clewberg 2/3 1781; Cit. efter Kellgren 1923, s. 103.)

### *Operaprologer, divertissement och torneringar*

Operaföreställningarna på Bollhuset och senare i det nya operahuset vid Gustav Adolfs torg var öppna för allmänheten – det hörde till själva grundidén med den »nationella» operan. De gavs i allmänhet två gånger i veckan under hela säsongen från november till juni och var – liksom konserterna, de omätligt populära maskeraderna och musiken på de ca 700 krogarna – en given del av det stockholmska nöjeslivet. Bil-



Ill.: Kostymteckning för Elisabeth Olin som Klytemnestra i *Iphigenie uti Auliden* (1778). (Akvarellerad pennteckning ur Kungl. Teatrarnas kostymböcker, Drottningholms teatermuseum.)

Frisyren och dräkten följer det samtida modet, medan manteln liksom tofsarna och fransarna i garneringen får ge ett anslag av grekisk antik.

jetterna var inte dyrare än på andra teatrar och parterrens ståplatser ofta till trängsel fyllda. »På parterren finnes folk, närmare danadt för en Muff-Dans i Ormsaltar-Gränd, än at åskåda Thetis Biläger, Olympens Prackt och Gudarnas nöje», klagade en insändare i Dagligt allehanda efter premiären på *Thetis och Pelée*. Ändå tillhörde säkert huvuddelen av operapubliken stadens förmögnare kretsar: »Ingen med Livrée fick inträda på Spectaclet eller någon med Bindmössa på Amphiteatern och 1-2 Raderna av Logerna.» (Cit. efter Den svenska historien, bd 10 1979, s. 157.)

Men primärt var Kungl. Teatern en hovets angelägenhet – det praktfullaste inslaget i den representativa offentligheten. Så firades de stora tilldragelserna inom kungafamiljen – trolovningar, bröllop, födelsedagar, återkomster från utlandsresor, etc. – mestadels med en festföreställning på Operan, där också undersåtarna fick del av glansen. En stor del av de gustavianska operorna, alltifrån *Thetis och Pelée* till *Gustav Adolf och Ebba Brahe*, framfördes första gången som hyllning till Gustav III på hans födelsedag den 24 januari. Drottningens namnsdag, som inföll i juli, firades ofta på Drottningholmsteatern med en ny opera eller ett för tillfället skrivet divertissement. Det gäller bl.a. premiärerna på *Zemire och Azor* (1778) och *Arsène* (1779). Glucks *Iphigenie uti Auliden* uppfördes i december 1778 för att celebrera den efterlängta kronprinsens födelse och drottningens kyrkotagning. Detta bara för att nämna några exempel. Vid sådana tillfällen försågs operorna med specialskrivna prologer och divertissement, där koreograf och scenmästare excellerade i fantasifulla baletter och sprakande effekter; oftast med hovkapellmästaren som komponist och med Adlerbeth, Kellgren och andra ur kungens skaldekets som pliktrogna textleverantörer.

Divertissement av skilda slag framfördes också som privat sällskapsnöje av hovets amatörer, gärna med bistånd av Kungl. Teaterns aktörer, som enligt kontrakten var förpliktigade att medverka, närhelst den kunglige arbetsgivaren så önskade. Inga klara gränser fanns mellan Operans scenföreställningar, hovets interna amatörteater och det märkliga skådespel som hela tillvaron vid hovet utgjorde. I de divertissement, som spelades upp i slottssalarna och bland parkernas bosquéer, blomstrade tidens historieromantik, exotism och folklivssvärmeri med ohämmad fantasi, liksom i operorna och teaterpjäserna. Ett av de första »föreställde ett skänkt bondbröllop, och många damer hade varit villiga att ikläda sig detta landskaps nationaldräkt, som är ganska vackrer», berättar hertiginnan Hedvig Elisabeth Charlotta i sin dagbok (bd 1, s. 29). Om hovets nöjen under fastetiden 1776 noterade Axel von Fersen d.ä. i sin dagbok:

»Hela karnavalen tillbringades med fêter och tillställningar på hofvet. Hvarje Måndag var bal hos Drottningen; två dagar i veckan opera; en dag i veckan maskeradbal och de återstående dagarne används till små tillställningar hos hertig Karl eller hos Konungen, deri deltog de personer, som lefde vid hofvet. Hertig Carl gaf tonen åt dessa divertissementer. Man spelade dervid bland annat Marknaden i S:t Germain; förevisde det inre af en bondstuga; gaf en feeri-ballett; framställde drottning Christinas hof o.s.v.» (von Fersen 1869, bd 3, s. 217 f.)

I myllret av folk på »torget i S:t Germain», bland skoputsare, husarer, lemonadförsäljare och kavaljerer, framträdde bland andra en gatusångerska och en savojariska, »som spelade på nyckelharpa». I divertissementet *Ett läger i Skåne* var lilla galleriet i kungens våning

»ordnad som en lägerplats med tält på ömse sidor, där soldater dansade och förlustade sig med lekar samt försökte under allmän munterhet att roa hertigen på bästa sätt. Slutligen framträdde en landsortskomediant och frågade sällskapet, om de ville tillåta honom att förströ dem en liten stund [...]

Änkedrottningen gaf några dagar senare, för att öfverraska drottningen, ett ungefär liknande divertissement. Till ämne för detsamma hade valts ett uti Skåne allmänt bruk, att folket efter skördetidens slut undfågnas af sitt husbondefolk. Uti ett rum fann man bondfolket, i ett annat soldater sysselsättande sig dels med va-penöfningar, dels med dans.» (Hedvig Elisabeth Charlottas dagbok, bd. I, s. 66 f.)

I drottningens drabantensal på slottet anordnades ett divertissement om »det forna Ridderskapet»:

»Man kämpade till fots; det utdelades priser; de gamla gudarne visade sig, under bilder af Mars, Apollo, Minerva o.s.v. åtföljda af musik; chörer afsjöngo hymner till ridderskapets ära; gudinnor och hjeltinnor kommo åkande i charer; baletter och en riklig souper, vid flera bord, slutade detta lysande spektakel.» (von Fersen 1869, bd 3, s. 218.)

Detta svärmeri för medeltidens höviska ideal kulminerade i de riddarspel och torneringar som under åren 1776–85 anordnades i parkerna vid Ekolsund, Gripsholm och Drottningholm och även mitt inne i staden, på Adolf Fredriks torg (numera Mariatorget). De mest påkostade var *Dianas fest* (1778; se plansch xxvi), *Erövringen af Galtare* (1779) och *Den förtrollade skogen* (1785), samtliga framförda bland väldiga kulisser i Drottningholmsparken, belysta av illuminationer och stockvedsbrasor. Till klangen av pukor och trumpeter formerade sig ryttarna till strid, iförda »burgundisk» eller »romersk» rustning av samma snitt som dräkterna på operascenen, inför åskådare klädda i den nya »nationella dräkten» (se plansch xxvii). Även i torneringarna ingick sånger och baletter, där aktörerna från Kungl. Teatern blandades med hovets amatörer på ett i mångas ögon högst opassande sätt:

»Alla unga fruar och fröknar i staden och vid hofvet, de unga hofherrarne, löjtnanter, fändrikar och pager, användes vid dessa tillställningar, och som alla dessa personer ändå ej förslogo, fylldes luckorna med opera-mamseller; sålunda att man såg alla dagar, vid repetitionerna äfvensom sjelfva dagen då föreställningen gafs, Konungen, Drottningen, prinsessorna och de förnämsta damer dansa i samma rum och på samma golf med mamseller af tvetydigaste rykte. Det hände ganska ofta, att Konungen befälde upp på hofvet, efter de kongl. personernas souper, för repetition af baletterna, så väl fröknar inom societeten som ock opera-mamseller; hela världen beklagade sig och höjde på axlarna, men ingen vågade sätta sig deremot.» (von Fersen 1869, bd 3, s. 241.)



*Hovdamen Ulrika von Fersen framträder som dansös i Gustav III:s pjäs  
GUSTAV ADOLFS ÄDELMOD,  
oljemålning av Pehr Hilleström. (Gripsholm, foto Statens Konstmuseer.)*

## KUNGL. TEATERNS REGLEMENTEN 1772 OCH 1786

**K**ungl. Teatern var fullt utbyggd ett av de största företagen i Stockholm vid 1700-talets slut, med omkring 150 anställda under de första åren och närmare 300 på 1780-talet. Hovkapellet hade då utökats till 59 musiker, kören bestod av 87 sångare och baletten av 71 dansare (dessa siffror gäller året 1786; Parisoperan hade vid samma tid en stab på omkring 260 personer). Denna brokiga skara skulle svetsas samman till en väl fungerande konstnärlig helhet. Den 4 november 1772 utfärdades ett reglemente »till Ordnings bibehållande vid Kongl. Hof Theatern» som ger en god uppfattning om arbetsrutinerna och om de problem man ständigt hade att tampas med. (Detta och flera följande citat är ur »Kungl. Theaterns reglementen» från 1772 och 1786; hdskr., KB.)

Operans direktör ansvarade för arbetsfördelningen och ordningsfrågorna. Varje anställd hade att »hørsamma och lyda» hans bud och befallningar. Direkt under honom ställdes kapellmästaren, balettmästaren och »machinisten» med sina respektive ansvarsområden. Skäl fanns tydligen att i klartext förbjuda dem »at med förklenliga ord angripa någre af sine Underhafvande och Lärningar, mindre dem med slag anfälla». Sångare och musiker var å sin sida skyldiga att »precis uppå den timme, som dem af Capell Mästaren förelagd är» infinna sig till repetitioner och föreställningar och att till utsatt dag »kunna de roller som dem förelägges».

Vid början av varje säsong tilldelades aktörerna sina loger och ansvarade sedan för de möbler som därtill hörde och för de kläder man fått sig tilldelade ur klädmagasinet. Vårdslöshet med ljus och eldning förbjöds strängeligen, liksom alla onödiga besök logerna emellan. Förbud utfärdades också mot »alla trätor, grofva utlätelser, emot anständighet stridande gärningar, slagsmål, eller buller, inom Theatern, och Lärosalarne». Den som bröt mot ordningsreglerna riskerade bötesstraff eller häkte och vid upprepade förseelser att »af Directeuren straxt afskedas utan at den vanlige Formalitet, med upsägning Sex Månader förut» behövde iakttas.



Reglementet 1772 var kortfattat – alltför kort, skulle det visa sig. Det kompletterades redan året därpå med ett reglemente för klädesmagasinet, med detaljerade listor över de persedlar (utöver dräkterna), som de olika kategorierna av aktörer hade rätt till. »Första sångerskan» kunde kvittera ut sex par vita silkesstrumpor, fyra par skor av sidentyg och fyra par vita silkeshandskar, medan en manlig korist fick tre par vita silkesstrumpor, två par vita handskar och fyra par svarta läderskor. Dansarnas tilldelning var helt naturligt generösare. »Första danseusen» fick ett dussin vita silkesstrumpor, två dussin vita handskar och skor »enligt dansens beskaffenhet». Skulle någon visa sig på scenen »med söndrige orene eller obruklige strumpor, skor etc. lämnas dem strax sådana nya utur klädmagazinet», men nästa kvartal görs motsvarande avdrag på lönen.

1777 utfärdades direktiv för Operans direktör och andre direktör med precisering av deras arbetsuppgifter. Där fastslås bl.a. att direktörssysslän förbehålles en adelsman och tillika hovman. Till andre direktör förordnas den av konungens handsekreterare, som handhar konungens kassa – detta så mycket naturligare, som Kungl. Teatern bekostades ur den kungliga handkassan.

Två år senare yttrar sig Gustav III om koristernas uppgifter och kapacitet i ett brev till dåvarande direktören Barnekow. Denne hade anhållit om att vid vissa tillfällen få utnyttja lämpliga körmedlemmar som ersättare för solisterna. Kungen svarar med en avhyvling. Om ett ämne till en god solist skulle finnas i kören »bör den genast tagas därifrån, för att icke få både en bortskämd röst och methode». Och han fortsätter:

»Då ovedersägl. en del af Choristerne ha både röst och skickelighet, och Choererne likafullt ofta gå illa, måste orsaken därtill finnas hos andra delen, som hvarken har röst eller konst: hvilket i synnerhet torde gälla om Sångerskorne [...] Gåssar sjunga samma stämmor som de, äro bättre underviste, kunna hållas strängare och käfta mindre.» (Brev från Gustav III till Adolph Friedrich Barnekow, 20 nov. 1779; Kungl. Teaterns arkiv.)

#### »Capellmästaren, sången och orchestren»

Med utökningen av personalen och de stora operauppsättningarna på 1780-talet skärptes behovet av utförligare direktiv. 1786 antogs ett nytt, detaljerat reglemente. Av stort intresse är de paragrafer som behandlar »Capellmästaren, sången och orchestren». De ger värdefulla inblickar i orkesterarbetet och inte minst i förhållandet mellan solister, kör och orkester. Föreskrifterna vittnar om en stor lyhördhet mellan scen och orkesterdike. Sången och agerandet sätts i centrum. Det framgår också klart att kapellmästaren inte längre leder från cembalon, utan »slår takten» som dirigent:

»Capellmästaren tillhörer väl ensam, at slå tacten och moderera Orchestrens accompagnement, men, på det Acteuren må med Sången kunna förena den theatrale actionen, utan at någondera för mycket lider, bör Capellmästaren i berörde delar lämpa sig efter Acteurens bequämlighet, dess Skickelighet, dess mer eller mindre starka röst, och hvad denne i sådane afseenden med billighet kan begära.»

Den fristående dirigentens roll var dock ännu inte helt utkristalliserad. I de fall då continuo inte förekom, lades i stället ansvaret för att sångare och orkester hölls samman på konsertmästaren – inte på kapellmästaren:

»Som Clavessin icke alltid nyttjas, bör Concertmästaren hafva agt på Acteuren, så at, i fall denne felar, han honom genast hjelpa kan, eller ock på det Scènen af et sådant fel icke må afbrytas, hastigt föra Orchestren hop med Acteuren. Påminnandes sig vid detta och andre tillfällen, at Sång Stämman är uti en Opera den första och som af de andre tjenas bör.»

Ansvaret för kören åvilade kormästarna (i allmänhet två stycken). I deras uppgifter ingick bl.a. att övervaka att:

»Chorsångarne alltid, innan Repetitioner af et Spectacle på Theatren [d.v.s. på scenen] börjas, kunna Sina Stämmor utom paperet, hvilket dem aldrig tillåtes at der nyttja [...]

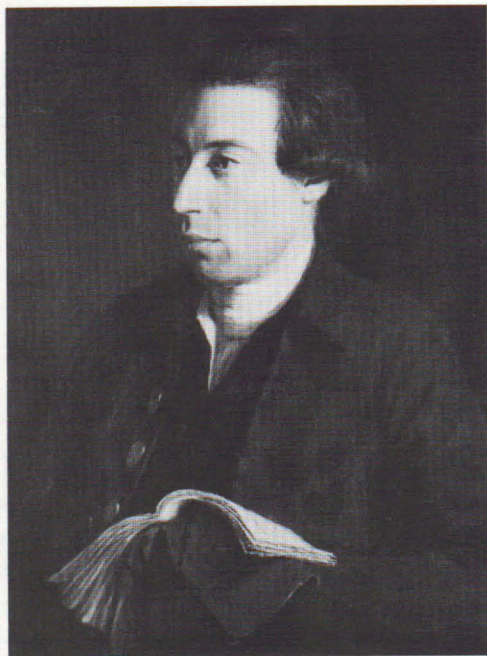
Likaledes repeteras Chorerne af de på någon tid bortlagde Operor, Så at de icke aldeles uti glömska falla [...]

Då Choren är på Theatren böra Chormästarne finna sig i närmaste Coulisse, för at med Partitionen i handen den föra och rätta».

Av föreskrifterna för balettmästaren och dansen kan vi bl.a. utläsa att balettmästaren hade att fördela alla »Entréer och Pas» mellan dansarna, men samtidigt iaktta vars och ens »genre och rättighet, samt at hvar och en till Sin och Spectaclets förmån varder placerad». Premiärdansarna hade rätt att själva sinsemellan reglera sina entréer och steg, men det ålåg balettmästaren att tillse att »de äro uti rätt Styl och till tillfället lämpeliga». Vi vet att uppsättningar ofta ändrades. Det var snarare regel än undantag. Här stadgas att inga ändringar får göras i baletterna, eller »främmande Musique der inblandas, med mindre Balettmästaren [...] dertill erhållit Directionens bifall».



*Johann Gottlieb Naumann,  
gravyr av Friedrich Rossmässler.  
(Musikmuseet.)*



*Joseph Martin Kraus,  
porträtt i olja av Anton Graff.  
(Kungl. Musikaliska akademien.)*

KAPPELLMÄSTARNA UNDER 1700-TALET OCH  
FRAM TILL 1810-TALET

1698–1713	Anders von Düben d.y.		
1713–26	Gottfried Buchholtz		
1727–48	Johan Helmich Roman		
1748–67	Per Brant		
1767–88	Francesco Antonio Uttini	»I. kapellm.» 1781–88	(se ill. s. 83)
1788–92	Joseph Martin Kraus		(se ovan)
1792–99	Georg Joseph Vogler	»Dir. af Musiquen»	(se ill. s. 435)
1799–1808	Johann Christian Friedrich Hæffner	vik. kapellm. från 1792	(se ill. s. 439)
1808–11	Joachim Nicolas Eggert	endast t.f.	
1810–12	Johann Heinrich Küster	kontrakt åren 1807–16	

## OPERANS BLOMSTRINGSTID

**M**ot slutet av 1770-talet blev bristen på skickliga och nyskapande kompositörer alltmera uppenbar. Uttini hade svårt att nå ut över den senneapolitanska operans tonspråk, och någon kompetent inhemsk ersättare fanns inte. För att kunna fullfölja de storslagna planerna var Gustav III helt beroende av krafter utifrån. De mogna gustavianska operaverken under 1780-talet skapas alla av tyska tonsättare – Naumann, Kraus, Vogler och Hæffner.

*Johann Gottlieb Naumann*

Som den förste i denna hjälptrupp kallades hovkapellmästaren i Dresden, Johann Gottlieb Naumann, till Sverige 1777. Han var då redan erkänd som en av de främsta företrädarna för den senneapolitanska operan. Av en ren tillfällighet hade Naumann som sextonåring lärt känna den svenske violinisten och tonsättaren Anders Wesström, då denne på väg till Italien stannade en tid i Dresden. Wesström imponerades av den fattige bondsonens violinspel och erbjöd honom att komma med på resan. Under de närmaste åren fick Naumann undervisning av Tartini i Padua, av Padre Martini i Bologna och av den berömda operatonsättaren Hasse, Naumanns företrädare som hovkapellmästare i Dresden, som vid denna tidpunkt uppehöll sig i Venedig. Så småningom nådde Naumann själv stora framgångar med en rad verk för de stora italienska operahusen. 1776 erbjöds han tjänsten som hovkapellmästare i Dresden.

Det var således en välrenommerad och utomordentligt kunnig tonsättare som 1777 anlände till Sverige för att bistå kungen i dennes operaplaner och för att arbeta upp Hovkapellet. Det första beställningsverket för Stockholm var operan *Amphion* till text av skalden Gudmund Jöran Adlerbeth (sekreterare i Musikaliska akademien). Texten, som behandlar motsättningen mellan greker och barbarer, är en plädering i frimurarnas anda för mildhet, fred och försoning. Premiären i januari 1778 gavs som födelsedagshyllning till Gustav III. Operan föregicks då

av en stort upplagd, allegorisk prolog, som även den anknyter till dessa idéer. Från sitt nordliga rike av köld och mörker frambär »Kung Bore» (sjungen av Karsten) tillsammans med »Årstiderna» och »Nordanväderen» i arior, körer och baletter sina hyllningar till Gustav III – ljusets representant. I ett brev till Patrick Alströmer ger skriftställaren Gjörwell en glimt från premiären:

»herr Naumann fick gulddosor både af konungen och drottningen [...] Karsten har en skön röst och vacker ställning, eklipserar Stenborg, hvars röst rättu ej höres. Fru Olin spelte och sjöng med sin vanliga superiorité. Men musiken applåderades dock mest, och ropades till slut under ett fast oupphörligt klappande: à l'auteur de la musique! Herr Carl Stenborg kom därunder fram med den teatraliska lagern för att kasta den åt herr Naumann i orkestern, men som afböjde med en geste, som betydde att den lagern tillhörde honom själf.» (Gjörwell till Alströmer 12/3 1773; cit. efter Flodmark 1903, s. 118 f.)

Ex. 3: Johann Gottlieb Naumann, *Cora och Alonzo* (Adlerbeth; uppf. 1782), ur Öfverste Prestens aria, akt I.

Naumann anknyter här i sin musik till samma högstämnda frimurarideal, som också präglar Sarastros hymn »O Isis und Osiris» i Mozarts *Trollfläjten* (1791).

Andante

Wi då til dig vår bön för -

e - na o Du hvars vä - sen ren - het är!

Efter framgången med *Amphion* fick Naumann och Adlerbeth beställning på ännu en opera – *Cora och Alonzo* – efter Marmontels upplysningsroman *Les Incas* (som för övrigt var tillägnad den svenske monarken). Naumann måste efter ett år i Sverige återvända till sin tjänstgöring i Dresden, där han fullbordade partituret (1779). Våren 1782 kallades han åter till Stockholm, där stora uppgifter väntade. Det nya

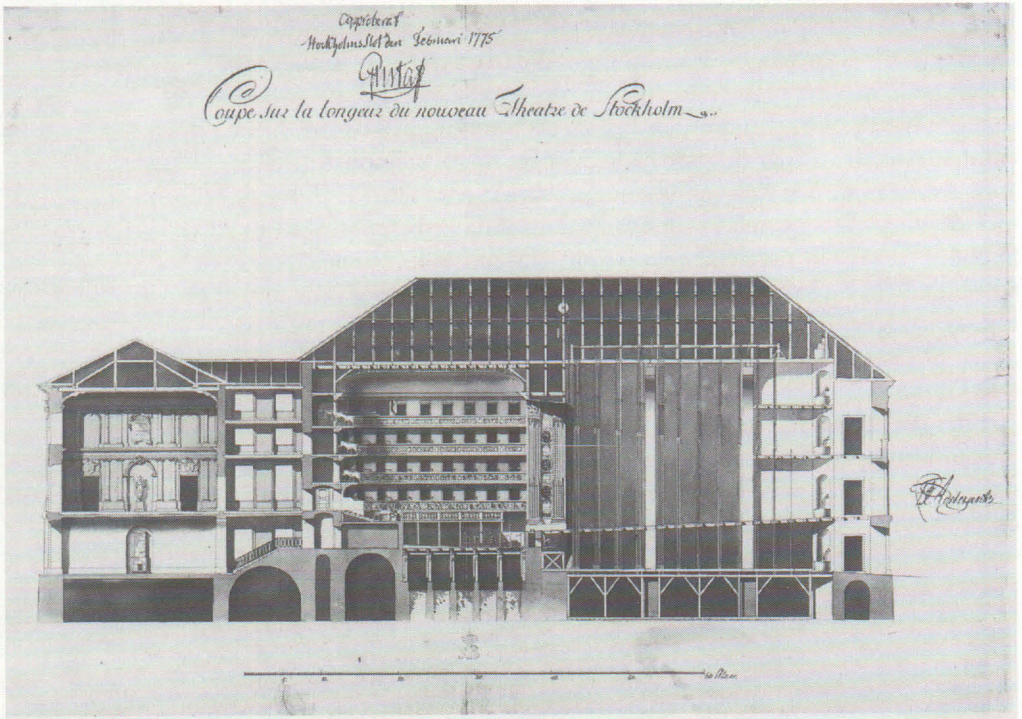
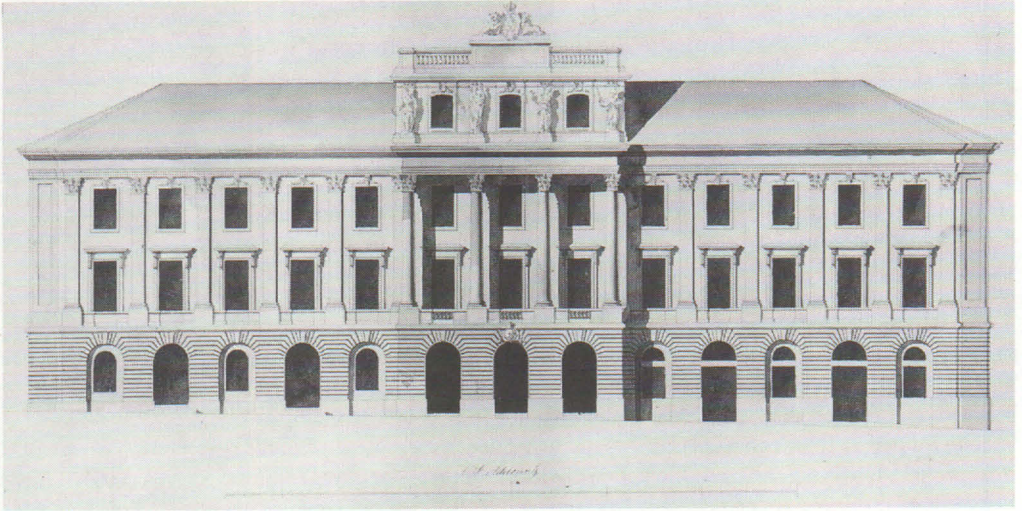
operahuset vid nuvarande Gustav Adolfs torg (se ill. s. 322 f.) närmade sig sin fullbordan och invigningen skulle, var det tänkt, ske med en glansfull uppsättning av *Aeneas i Carthago* (Kraus). Men dessa planer gick om intet, då Caroline Müller, som skulle gestalta Didos roll, kort före premiären plötsligt lämnade Sverige tillsammans med sin make, konsertmästare Christian Friedrich Müller. Man valde då istället att ge *Cora och Alonzo* som premiärföreställning. Naumanns uppgift blev att studera in verket och att leda framförandet vid festligheterna den 30 september 1782.

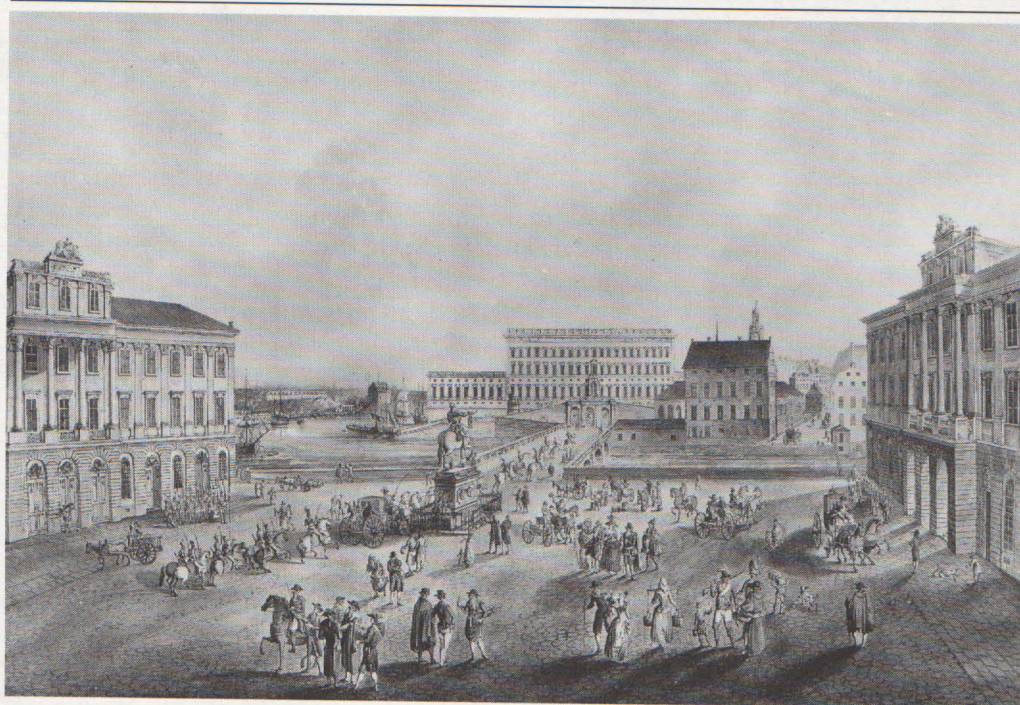
»Invigningen af denna nya Opera-Theatre skedde i Deras Kongl. Maj:ters och det Kongl. Husets närvaro med operan *Cora och Alonzo*. Rikets högre Ämbetsmän, Utrikes Ministrarne, de här varande Collegier och Stater, jämte Stockholms Borgerskap, voro vid detta tillfälle budne. Den utmärkta smak så väl i sång som action, hvarmed denna Piece af de agerande speltes, understödd af en talrik och väl anford Orchestre, af rikhet i kläderna och pragt i Decorationerna, hvilka ehuru blandade med jordbäfningar, eldsprutande berg m.m. framfördes med ordning och snabbhet; med ett ord, den ädla och vackra sammanfogning, som röjdes öfverallt, tecknade den högd af fullkomlighet hvartil Nationella Skådespelet hos oss hunnit.» (Olof Kexél i Inhemskte theatre-tidningar och nyheter för 1782; cit. efter Lindorm 1945, s. 219.)

*Cora och Alonzo* är – i all sin exotism – ett idédrama liksom *Amphion*. Marmontels roman behandlar erövringen av Peru och är en skarp plädering för religiös tolerans och mildare strafflagar. Ämnet var högaktuellt, och det måste när allt kom omkring ha passat Gustav III – som upplyst despot – utomordentligt väl att framföra just denna opera vid detta tillfälle. Ett år tidigare hade Sveriges första religionsfrihetslag antagits. Genom den fick främmande trosbekännare rätt till fri religionsutövning i landet, men förbjöds att omvända lutheraner. 1782 utfärdades ett särskilt judereglemente som tillät mosaiska trosbekännare att slå sig ner i Stockholm, Göteborg och Norrköping och att där uppföra synagogor. (Den svenska historien, bd 10, 1979, s. 36.) Nu bars dessa idéer fram på scenen med musikdramatikens hela genomslagskraft.

Efter det första decenniets trevande försök hade Gustav III:s syn på operan fördjupats, och hans grepp om utvecklingen blivit fastare. Musikdramat var mer än en bärvåg för det svenska språket och ett glittrande skådespel. Detta bekräftades med all önskvärd tydlighet i det verk som blev Naumanns största uppdrag för det svenska hovet – operan *Gustaf Wasa*.

GUSTAV III:S OPERAHUS





I december 1774 presenterade Carl Fredrik Adelcrantz på Gustav III:s uppdrag ett första förslag till en ny operabyggnad i Stockholm. Den skulle ligga vid Norrmalmstorg, nuvarande Gustav Adolfs torg, där kungen redan inköpt en tomt. Byggnationerna kom igång följande år. Den 30 september 1782 skedde den glansfulla invigningen med en föreställning av Naumanns opera *Cora och Alonzo*.

Ovan till vänster visas operahusets fasad mot Norrmalmstorg. Exteriören i fransk klassicism är så allmängiltig till sin karaktär, att den inget röjer om byggnadens speciella funktion. (Foto Nationalmuseum; originalet i Eremitaget i S:t Petersburg.)

Bilden ovan visar Gustav Adolfs torg, akvarellerad etsning av J. F. Martin. Till vänster på bilden står det nya operahuset som en arkitektonisk pendang till Sofia Albertinas palats (nuvarande Utrikesdepartementet), vars fasad var en direkt spegling av operahusets.

Nedan till vänster visas längdsektion, för-

slagsritning av Adelcrantz, 1775. (Riksarkivet.) Scenen (till höger på ritningen) var 23 meter djup och rymde 11 kullisspar. Orkesterdiket var sannolikt försett med ett golv med resonansbotten. Salongen (ritningens mitt) rymde ca 900 åskådare. Den hade fyra logerader, dekorerade i vitt och guld och med bänkarna klädda i grått. Av akustiska skäl saknade logerna mellanvägar. Parterren hade enbart ståplatser.

Liksom Drottningholmsteatern rymde också operahuset skådespelarloger, bostäder och sällskapsrum. På andra våningen mot torget låg kungens praktfullt inredda våning med drabantsal, salong, kabinett och invid scenen kungens skrivrum. På samma plan hade också operadirektören sin bostad. I bottenvåningen fanns bl.a. entréer, »förstufvor» och ett café. Vid scenöppningen låg den s.k. »hästrappan», som bestod av en stenlagd gång, genom vilken man kunde föra in hästar och vagnar på scenen.

Gustav III:s opera revs 1891 för att ge plats åt det nuvarande operahuset (se vol. III).



*Joseph Martin Kraus*

Naumann kom till Sverige på kungligt uppdrag som väletablerad hovkapellmästare och kompositör. För Joseph Martin Kraus var utgångsläget ett helt annat.

Kraus skrevs som 12-åring in vid jesuitgymnasiet i Mannheim, en stad med ett sjudande musikliv och med den mest berömda orkestern i Europa vid denna tid. Han studerade själv violin för några av dessa musiker och tveklöst har Mannheim-tonsättarnas intresse för orkesterdynamiken och den storformella strukturen satt sin prägel på hans tidiga instrumentalverk. Enligt familjens planer skulle han bli ämbetsman som sin far och bedrev därför studier i filosofi och juridik vid universitetet i Mainz, Erfurt och Göttingen. Vid det sistnämnda kom han i kontakt med den litterära gruppen Göttinger Hainbund, en viktig härd för den tyska förromantikens Sturm und Drang med dess genikult och framhävande av den starka känslan.

Kraus var under hela sitt liv litterärt och språkligt intresserad. Under åren i Göttingen prövade han sina talanger som poet, skriftställare och musiker. Vid sidan av sina första kompositioner utgav han 1776 sorgespelet Tolon och ett par år senare den bitska pamfletten *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777*. Den är ett brådmoget inlägg i den intensiva debatten om förhållandet ord-ton, samt om skapandet av en tysk opera. Med frenesi går han till storms mot den italienska operans avarter – mot den överlastade koloraturen, mot ritornellernas sönderstyckning av dramat, mot den tomma virtuositeten. Vi känner igen angreppspunkterna från Glucks programförklaringar. Det är inte förvånande att den unge revoltören lät sig lockas av ryktet om den gustavianska operans nydaningar. Gustav III:s strävan att skapa en svenskspråkig opera efter gluckska ideal låg helt i linje med de idéer om en tysk opera, som Kraus så intensivt propagerade för.

I Göttingen lärde Kraus känna den svenske studenten och litteratören Carl Stridsberg. Tillsammans med denne begav han sig våren 1778 till Stockholm under mer eller mindre välgrundade förespeglningar om att få »afleverera ett theater-arbete» eller »anföra en Orchester». De första åren medförde emellertid idel besvikelser för den okände och tillbakadragne musikern. Han levde i djupt armod, utan uppdrag och inkomster, och väntan blev lång innan han fick tillträde till de inre kretsarna kring Gustav III.

Vändpunkten kom med en efterlängtd operabeställning. Med *Proserpin* inleddes ett nära samarbete och en livslång vänskap med Johan Henrik Kellgren, den gustavianska epokens mest inflytelserike författare. Denne hade själv några år tidigare väckt konungens uppmärksamhet med operatexten *Adonis* och *Proserpin*. För Kraus' räkning omar-

betar han den radikalt till en stort upplagd enaktsopera, enligt det stil-mönster som Naumann och Adlerbeth tidigare utformat för *Amphion*.

På försommaren 1781 gavs *Proserpin* konsertant för det kungliga ho-vet vid Ulriksdal. Kraus berättar härom i ett brev till sina föräldrar:

»Ändteligen blef mitt arbete på Lustslottet Ulriksdal inför Konungen uppfördt, vid hvilket tillfälle jag sjelf dirigerade orchestern. Hofvet syntes ganska nöjdt der-med, och det sätt, hvarpå Konungen förklarade mig sin tillfredsställelse, var öfver all min väntan. Straxt efter musikens slut samtalade Konungen med mig mer än en fjerdedels timme, gjorde mig rätt artiga complimenter, frågade mig om ett och annat och mätte mig med sina stora ögon från hufvudet till fötterne, och jag, efter min gamla lofliga vana, tog mig den friheten att se den store Monarken stinnt i synen, och detta, som jag sedan fick höra, har just behagat honom.» (Kraus, brev 14/6 1781; i översättning och utg. av F. S. Silverstolpe 1833, s. 64 f.)

*Proserpin* mottogs positivt, men lades tills vidare åt sidan för en del förändringar av texten. Några sådana genomfördes aldrig – upphovs-männen blev fullt sysselsatta med andra operaarbeten – och planerna rann ut i sanden. I sitt åminnelsetal över Kraus (1798) noterar hans vän Carl Stridsberg:

»Imedlertid fick Kraus af visse så kallade Musik-kännare, som gifvo tonen, det namnet om sig, att, han var *något för mörk i sit manér*, ehuru icke allenast Ouver-turen til sistnämnde Opera [*Proserpin*], utan ock Musiken til åtskillige Scener de-raf [...] röjer den mäst intagande liflighet.» (Stridsberg 1798, s. 21.)

Med *Proserpin* förändrades tillvaron för Kraus. Gustav III – så ly-hörd för begåvningar – upptäckte i den unge okände tysken en talang värd att satsa på. Kraus utnämndes nu till biträdande kapellmästare vid Kungl. Teatern och fick beställning på ett nytt verk – *Aeneas i Carthago* – till text av Kellgren, som vanligt baserad på en skiss av kungen själv.

*Aeneas* blev Kraus' magnum opus och tillika hans sorgebarn. Me-ningen var att denna opera skulle förhöja glansen vid invigningen av det nya operahuset och naturligtvis demonstrera den stora scenens och det nya maskineriets alla möjligheter. Den är också upplagd därefter – ett monumentalt verk i fem akter med en väldig prolog, storslagna körer och baletter. Tydligare än i någon annan musik av Kraus förenas Glucks högstämda klassicism med förromantikens Sturm und Drang. Sedan operan lagts åt sidan (se ovan s. 320 f.) fortsatte Kraus emellertid under många år att bearbeta verket. Under sin vistelse i Wien 1783 skriver han hem till Kellgren: »Hvart fan har poesien til *Aeneas* tagit vägen? För Guds skul svara mig» (efter Leux-Henschen 1978, s. 255). Och vi vet att han i Paris tog djupa intryck av Piccinis opera *Didon* över samma ämne. När *Aeneas i Carthago* äntligen fick sin premiär år 1799 – och då i ett miserabelt framförande – var både Kraus och hans kunglige uppdragsgivare döda sedan flera år.



Gustav III ingrep på flera sätt i Kraus' liv och gav honom även i fortsättningen sitt stöd. På kungligt uppdrag kunde han i oktober 1782 ge sig ut på en studieresa till de europeiska musikmetropolerna Berlin, Dresden, Wien, Rom, Neapel, Paris och London. Under drygt fyra år satte han sig grundligt in i de aktuella stilströmningarna, lärde känna flera av tidens ledande tonsättare – främst Gluck och Haydn – och tog starka intryck av deras musik. Av avgörande betydelse blev vänskapen med Gluck, den tonsättare han satte främst av alla.

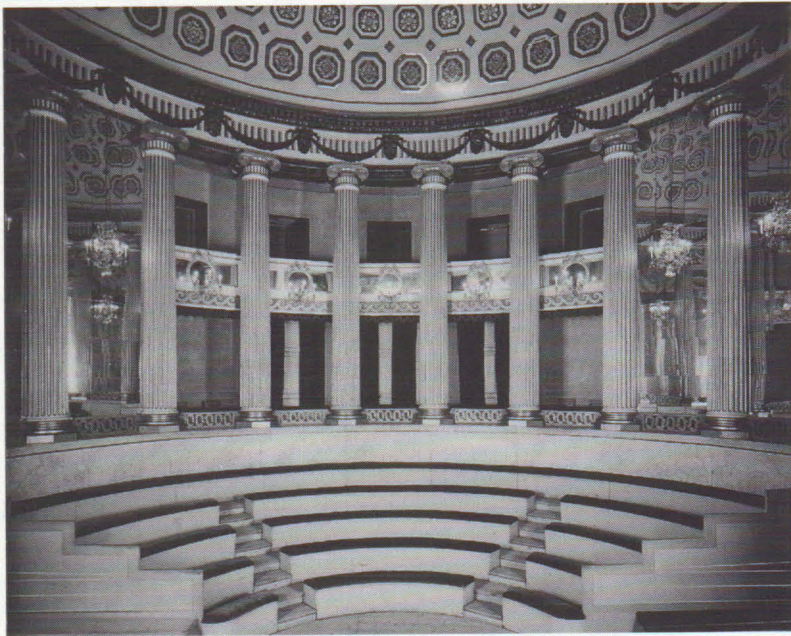
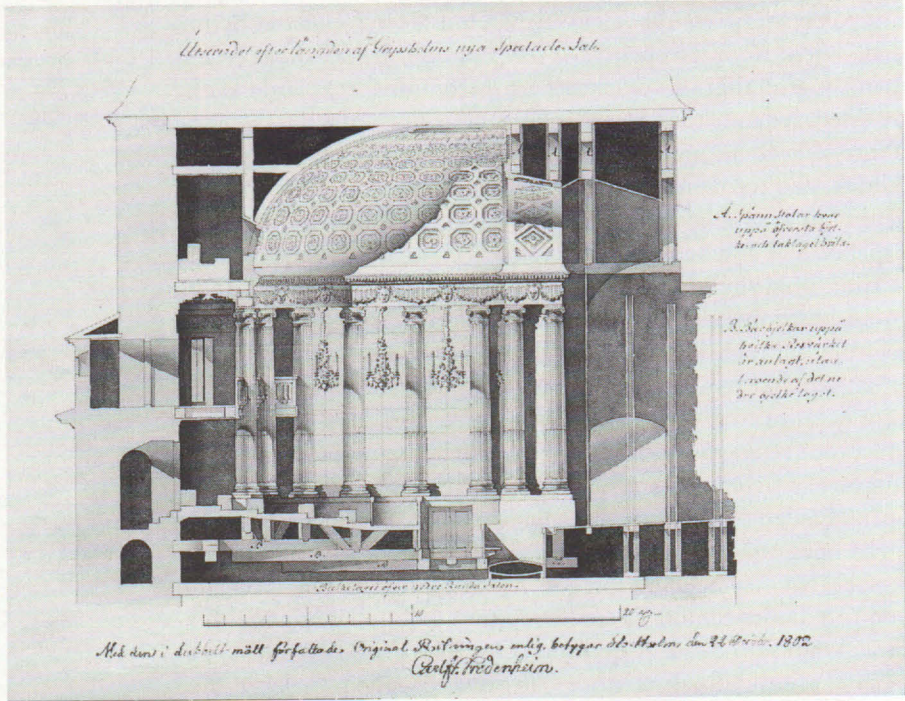
I december 1786 återvände Kraus till Stockholm och sin tjänst vid Hovkapellet. Två år senare befordrades han till förste hovkapellmästare efter Uttini. Med sin kosmopolitiska bakgrund kom han snart att inta en central position i det gustavianska musiklivet, som vid denna tid jäste av impulser från skilda håll. Av Kraus' brev framgår att han på ett helt annat sätt än exempelvis landsmannen Naumann öppnade sig för det svenska kulturlivet och snabbt lärde sig svenska.

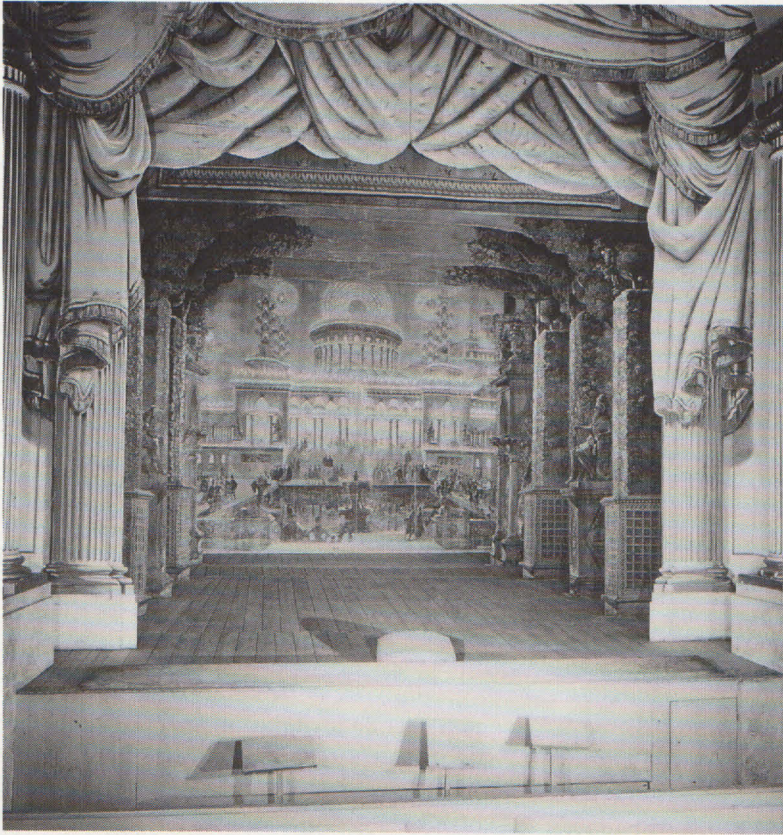
Hans produktion var flödande rik; symfonier, kammarmusik, konserterior och kantater. Av kungen erhöll han nya uppdrag – men ingen stor opera. På den punkten tog man dåligt tillvara hans begåvning. De nationella operorna gick honom förbi. Han fick istället ägna sin kraft åt sångspel, baletter och intermeder. Mycket populär blev komedin *Soliman II* (Charles Simon Favart/översättning av Johan Gabriel Oxenstierna; 1789) som Kraus försett med tidstypisk »turkisk» musik, där han – inte minst i finalens stora balettdivertissement – leker med klangerna av tamburin, triangel, mandolin, cymbal och ett »bjällerträd» (Schellenbaum). I rollen som Osmin framträdde här en av Operans nya favoriter, den utomordentligt begåvade skådespelaren och sångaren Lars Hjortsberg. För tragedien *Olympie* (Voltaire, i svensk bearbetning av Kellgren; 1790) komponerade Kraus mellanaktsmusik och en uvertyr, som hör till hans finaste verk. I kapellmästarens uppdrag ingick av hävd att svara för balettmusiken. Kraus komponerade mycken sådan, däribland musiken till pantomimbaletten *Fiskarena* (1789) – en av den gustavianska operabalettens största succéer. Koreografen och dansören Antoine Bournonville förtjuste publiken med »nationella» danser i ungersk och engelsk stil. Måhända finns i Kraus musik återklanger från hans besök hos Haydn i det ungerska Eisenstadt och hans vistelse i England.

Ill. (överst till vänster): Kartagos fästningsmurar, akvarellskiss av Louis Jean Desprez för *Aeneas i Carthago*, akt V. (Nationalmuseum.)

Ex. 4: Kraus, *Aeneas i Carthago*, Didos aria »Gå, säg din kung att Dido drottning är» ur akt III. (Silverstolpesamling, UUB.)

GRIPSHOLMS SLOTTSTEATER





Slottsteatern är inrymd i ett av slottets torn. Redan 1772 anlades där en enkel teater för hovets privata föreställningar. Inför den franska teatertruppens ankomst 1781 företogs en genomgripande ombyggnad under arkitekten Erik Palmstedts ledning.

Salongen (nedre bilden till vänster; foto Statens konstmuseer) i neoklassicistisk stil är formad som en halvcirkel, omgiven av joniska kolonner, och dekorerad i guld och vitt. Mellan kolonnerna närmast scenen sattes väggspeglar in, som bryter återspeglingen av scen och salong ur olika perspektiv och därigenom upplöser den stränga rumsformen.

Övre bilden till vänster visar teaterns tvärsektion, ritning av Erik Palmstedt (Konstakademien).

Över salongens kolonnordning slogs en kassettrydd halvkupol. Den nedersta raden av kassetterna i taket kan lyftas upp och bildar då en rad små öppningar, genom vilka tjänstefolket kunde ta del av föreställningarna.

Bilden ovan (foto Statens konstmuseer) visar scenen med Louis Jean Desprez' originaldekor till första akten av *Drottning Christina* (1785). Gustav III:s pjäs omarbetades av J. H. Kellgren till ett heroiskt drama i fyra akter, med sång- och balettinlägg av bl.a. konsertmästaren C. F. Müller. Scenen har fyra kulissrader. Framför scenen finns en liten orkesterplats, men teatern var främst tänkt som talscen och användes också så. Vistelsen 1784–85 var Gustav III:s sista på Gripsholm och därefter upphörde verksamheten på teatern.

### *Den gustavianska klassicismen*

Gustavianernas intresse för Glucks operor ingick som del i ett större idékomplex. Calzabigis och Glucks reformprogram hade sin grund i en klassicistisk konstsyn med krav på saklighet och en strävan att förena enkel form med uttryck för storhet och kraft. De var också starkt påverkade av den tyske antikforskaren Winckelmann, som i den antika skulpturens »ädla enfald och stilla storhet» såg all skönhets ursprung. På liknande sätt korsbefruktades de olika konstarterna i det gustavianska Sverige av de klassicistiska idealen.

Genombrottet skedde under 1780-talet med arkitekter som Erik Palmstedt och Olof Tempelman; med konstfilosofen, amiralen, jordbruksreformatorn och tecknaren Carl August Ehrensvärd; i viss mån även med skulptören Tobias Sergel (som otåligt gick vidare mot större frihet och uttryckskraft). Den mest inflytelserike klassicisten var dock kungen själv. Gustav III:s resa till Italien 1783–84 fick en avgörande betydelse både för hans egen konstsyn och för de byggnads- och scenprojekt han i fortsättningen genomdrev. Under de få år som återstod av hans regering nådde klassicismen i Sverige sin särskilda gustavianska form inom arkitektur och inredning, men också inom scenkonsten. Dess främste representant blev den franske arkitekten och målaren Louis Jean Desprez, som Gustav III kommit i kontakt med under sin Italienvistelse och omgående inviterat till Sverige. Desprez företräder i sin arkitektur en stram nyklassicism. Han utförde en mängd ritningar till Gustav III:s olika byggnadsprojekt, av vilka de allra flesta stannade på papperet (däribland Haga slott). Hans kontrakt av den 28 april 1784 gällde dock Kungl. Teatern, där han skulle förestå arbetet med dekorationerna. Han kom också att svara för de allra flesta uppsättningarna under de återstående åren av Gustav III:s regering – produktioner präglade av hans mycket personliga kombination av sublim klassicism och förromantisk expressivitet. I detta stod han Kraus nära.

Under 1780-talet göts också den gustavianska operan in i den gluckska klassicismens form. Den centrala frågan gällde förhållandet mellan musik och drama. I företalet till *Alceste* (tr. 1769) ger Gluck en konkret programförklaring, riktad mot den italienska operan:

»Jag ville på nytt ge musiken dess sanna uppgift: att tjäna dramat för att förstärka dess känslouttryck och det intressanta i dess situationer utan att avbryta handlingen eller förstöra den genom onyttig och onödigt utsmyckning. Därför vill jag inte avbryta en i en livlig dialog invecklad person för att han skall vänta ut en långtråkig ritornell, eller hålla fast honom mitt i ett ord på en välklingande vokal för att visa upp hur rörlig hans vackra stämma kan vara i en lång koloratur [...] Kort sagt, jag har strävat efter att undvika alla de missbruk mot vilka förnuft och god smak så länge förgäves har kämpat [...] Jag har undvikit att prunka med svårigheter på klarhetens bekostnad.» (Cit. efter Folke Törnblom 1967, s. 47.)

Med det antika dramat som ideal inlemmades kören och baletten i det dramatiska skeendet som agerande rollfigurer. Uvertyren förbands musikaliskt och idémässigt med handlingen. Den italienska operans skarpa indelning i recitativ och arior upphävdes i en vilja att skapa slutna musikaliska former och en dramatisk helhet.

Denna syn på musikdramat återspeglas i Kellgrens åminnelsetal över Johan Wellander:

»man hade glömt at en musik kunde gifvas för hjertat och själen. Men *Glück* har upstått: Denna musik är återfunnen, och Skalden insatt i sin förstfödslorott: den, at skapa och dana det verk, som Musiken förädlar, Dansen växlar, och Målningen pryder. Så, rätteligen ansedd, är Operan ej annat än en verkelig Tragedie.» (Kellgren 1945-46, s. 23.)

Kravet på dramatisk sanning gällde också baletten, som på Stockholmsoperan genomgick en fruktbar förnyelse under 1780-talet. Till detta bidrog naturligtvis de rent scentekniska möjligheter som det nya operahuset erbjöd. Livliga debatter flammade upp kring den franske balettreformatorn Noverres stridsskrift *Lettres sur la danse* (1760), där han gick i härnad mot den rena figurdansen och istället pläderade för en balett med handling, »le ballet d'action». Hans reformprinciper ligger mycket nära de gluckska idéerna. Baletten var för Noverre en seriös dramatisk konstart. Liksom Gluck strävade han bort från den tekniska virtuositeten, för att istället i enkla koreografiska former ge uttryck för djupa mänskliga känslor. Genom förstärkningar av balettkåren kom Stockholmsoperan nu i direktkontakt med Noverres nydaningar. Jean Marcadet, som 1778 anställdes som premiärdansör, hade varit knuten till operan i Stuttgart under den period då Noverre där arbetade med sin ballet d'action. Marcadet var främst dansare, men kom under 1780-talet att skapa en rad baletter för Stockholmsoperan, baserade på Noverres koreografi. 1782 anställdes syskonen Julie och Antoine Bournonville. Julie hade under 1760-talet framträtt vid det ryska hovet i Angiolinis baletter. Brodern Antoine var elev till Noverre och hade dansat i dennes trupp i Wien, London och Paris. Han var mycket mångsidig både som dansör och koreograf, känd inte minst för sina karaktärsfulla utformningar av skilda »nationaldanser»:

»hans blotta framträdande fånglade ögat genom manligt behag. Dertill egde han i alla slag af theaterdans en utomordentlig virtuositet, hvilken han använde med den finaste smak. I det muntra och skälmska som i det ädla och imposanta, antingen det gälde att förvåna med en otrolig fotfärdighet eller att hänföra med ett bestämmt och säkert utförande af svåra *pas* och vackra ställningar, i nationaldansen som i konstdansen, i energiska *tour de force* som i ett lätt framsvävande, visade han sig såsom en mästare, hos hvilken man kunde märka hvarken ansträngning eller afmattning.» (Cit. efter Skeaping 1983, s. 59 f.)





Ill.: Ballerinan Giovanna Bassi, samtida silhuett. (Musikmuseet.)

1783 anställdes Giovanna Bassi, »på sin tid ostridigt den fullkomligaste dansös som svenska theatern haft». Hon var skolad i den italienska tekniken och berikade därmed även stilmässigt den svenska baletten:

»På söndagen gafs 'Alcécste' i all sin glans; aldrig har fru Müller spelat så bra och det hela gått så utmärkt, Stenborg ehuru något kall var dock förträfflig, och m:lle Bassi, den nya dansösen, visade oss sin talang. Ni kan ej göra eder en föreställning om huru hon blef applåderad [...]

Hon lyfter sig och gör en 'entrechat à six' utan minsta svårighet; jag tror nästan, att hon gjorde en 'à huit'. Det märkvärdigaste är likväl, att hon vid sina hopp hvarken rör hufvud eller armar, ej heller vrider hon kroppen åt något håll, möjligen skulle man tro, att detta kunde se stelt ut, men detta är ingalunda förhållandet, hon är fullkomligt ogenerad och har särdeles nobla rörelser.» (Hedvig Elisabeth Charlotta i brev till Sofia Albertina 24/7 1783; Hedvig Elisabeth Charlottas dagbok, bd 2, s. 28).

1781 kallade Gustav III åter in en trupp av franska skådespelare till Sverige; ett sällskap av högsta klass under ledning av Boutet de Monvel, en av de främsta – och mest omstridda – artisterna på Comédie-Française i Paris. »Vad mig beträffar, så njuter jag av hans konst med tillfredsställelsen hos en man som länge berövat sig det nöje, som har varit hans stora passion ända sedan barndomen», skriver en lycklig Gustav III (brev till Gustav Philip Creutz 19/8 1781; cit. efter von Proschwitz 1992, s. 230). Gruppen stannade till Gustav III:s död och kom att spela en stor roll i det svenska kulturlivet. För Operans del betydde det skärpt konkurrens om publiken, men också en förnyelse i spelstilen under inflytande av Monvels intensiva agerande och starka utspel.

Med dessa förstärkningar på olika plan – med ett nytt operahus och med skickliga kompositörer, librettoförfattare, sångare och dansare – var det möjligt att skapa helgjutna föreställningar, där drama, musik, dans och scenografi följde samma konstnärliga ideal. Därtill kom att Kungl. Teatern under åren 1780–86 hade en utomordentligt kunnig och driftig direktör i Carl von Fersen. Så blev också 1780-talet den gustavianska operans glansperiod.

Längst nådde den gustavianska klassicismen i operorna *Aeneas i Carthago* av Kraus och *Electra* av Johann Christian Friedrich Hæffner – båda med ämnen ur den grekiska antiken. I Kraus' opera är det framför allt det monumentala anslaget, de högstämda känslorna och musikens nära anslutning till dramat, som bär klassicismens prägel. I *Electra* – den mest mönstergillt gluckska av svenska operor – följer Hæffner i hela den kompositoriska uppläggningsen troget Glucks koncept. Det betyder i detta fall inte ett tomt epigoneri. Hæffner skapar ett storlinjigt musikaliskt förlopp, där recitativ, arior och ensembler smidigt gjuts samman i ett sångbart arioso. De stora körsценerna vittnar om att

162

*Aria af Electra i Femte Scen af Första Akten*  
*Poco Adagio.*

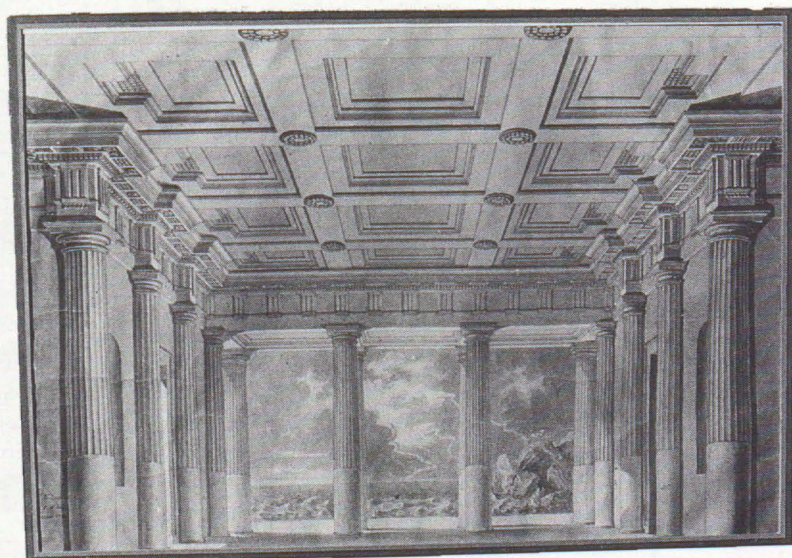
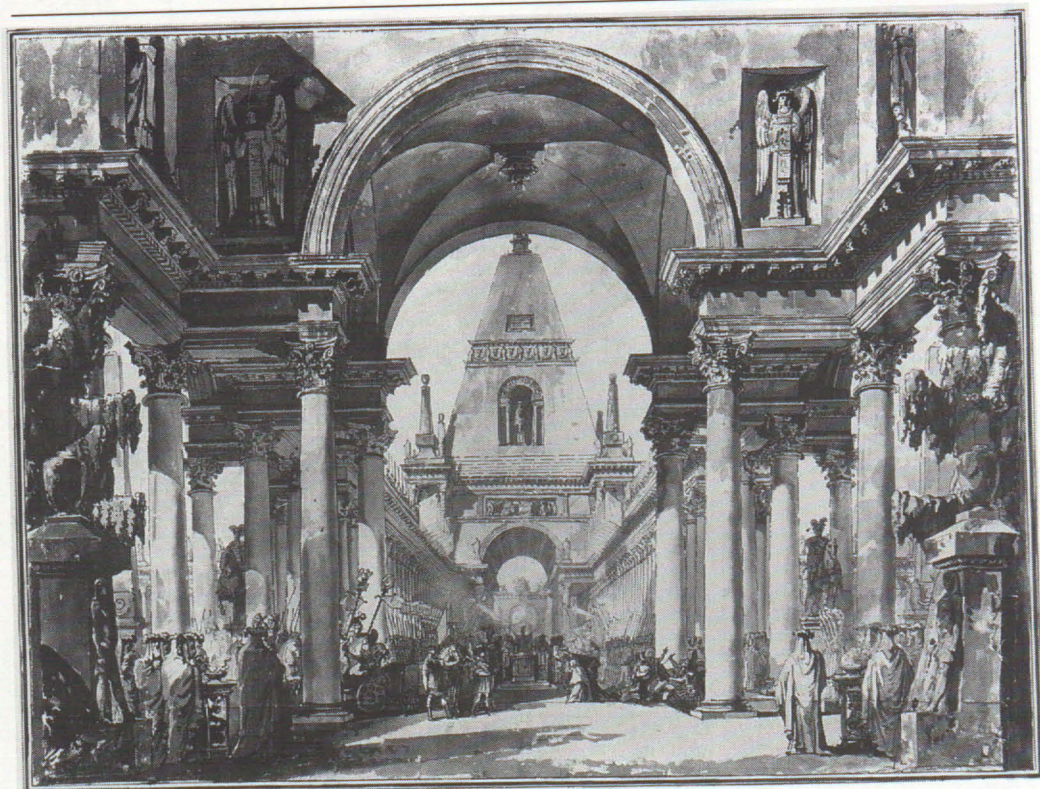
*Ja veten at Electras*  
*hjer-ta ej bäfrar för en mordisk hand. min en de om för*  
*all min smärta ar för min bror mitt fö-ter Land*  
*Ja må en rätt vis klagans*

Hæffner – den svenska manskössångens skapare – redan här behärskar uttrycksmedlen. Den »tragiska operan» *Electra* uruppfördes på Drottningholm i juli 1787, men flyttades under vintersäsongen över till operahuset i Stockholm. Den svenska texten var sammanställd av Kongl. bibliotekarien Adolf Fredrik Ristell. För den storslagna dekoren svarade Desprez.

När Hæffner gavs uppdraget att komponera musiken till *Electra* var han sedan flera år anställd vid Kungl. Teatern. Han hade anlät till Sverige sommaren 1781 för att tillträda som organist vid Tyska kyrkan.

Ex. 5: J. C. F. Hæffner, Ur operan *Electra* (Ristell; 1787), Electras aria i första akten (Hæffners egenhändiga klaverutdrag, texten inskriven av annan hand; MAB).

(forts. s. 336)





Francisca Stading, porträtt graverat av J. L. Caton 1785 (UUB). Inskriptionen lyder »C'est Iphigénie en Aulide Qui va nous Arracher des pleurs; Ou c'est la tendre Sangaride, Quand Elle charme tous les Coeurs».

(»Det är Iphigénie uti Auliden Som skall locka oss till tårar; Eller är det den ömma Sangaride [i Piccinnis ATYS], När hon förtrollar alla hjärtan».)

Övre bilden till vänster: Dekorbild för Häffners tragiska opera ELECTRA (1787), templet i tredje akten. Akvarell av L. J. Desprez. (Drottningholms teatermuseum.)

Nedre bilden till vänster: Dekorskiss i stram nyklassicism av J. D. Dugourc till operan IPHIGENIE UTI TAURIDEN (1783). (Drottningholms teatermuseum.)

Men vid sidan om denna tjänst fick han snart anställning som »informationsmästare för sången» vid Operan, och var också ett par år kapellmästare vid Stenborgs teater. I samband med premiären på *Gustaf Wasa* 1786 gav man Hæffner i uppdrag att ändra Naumanns secco-recitativ (d.v.s. sång till endast generalbasackompanjemang på cembalo) till *accompagnato* (orkesterackompanjemang). Förmodligen ville man därmed ytterligare närma sig Gluck, som i sina sena verk helt frångått seccot. Det är tydligt att Hæffner vid det tillfället ansågs vara den gustavianska operans mest kompetente Gluck-expert. (Varken Naumann, Kraus eller Vogler fanns då i landet.)

Hæffner utförde i fortsättningen många och vitt skilda uppgifter i det svenska musiklivet – som pedagog, musikteoretiker, hovkapellmästare och *director musices* i Uppsala (se kap. 15, *passim*).

Under 1780-talet uppfördes ytterligare två operor av Gluck. Som andra premiär i det nya operahuset gavs en praktfull uppsättning av hans *Iphigenie uti Tauriden* (1783) med Caroline Müller i titelrollen. Den starkt klassicistiska dekoren var utförd av Jakob Mörck efter specialbeställda skisser av den franske konstnären J. D. Dugourc (se ill. s. 334). Den sista Gluck-uppsättningen under Gustav III:s tid var av operan *Armide*, med premiär på kungens födelsedag i januari 1787. Den svenska textversionen utfördes i båda dessa fall av Ristell. För *Armide* komponerade hovkapellmästaren Kraus två balettscener. Koreografin utfördes av Gallodier, Marcadet och Bournonville i samverkan.

#### *De nationella operorna*

Under de livaktiga åren i början av 1780-talet tog Gustav III nya initiativ i arbetet för en svensk teater. 1782 stiftade han det s.k. Förbättringssällskapet för svenska språket, med främst hovets teateramatörer som medlemmar och med uppgift att ge svenska talpjäser. Kungen levererade själv på kort tid fem prosadramer – Gustav Adolfs ädelmod, Helmfelt, Oden och Frigga, Gustav Adolf och Ebba Brahe samt Drottning Christina – som spelades för hovet under kalla vintermånader på Gripsholms nyrestaurerade slottsteater och under sommarvistelsen på Drottningholm. 1786 kröntes hans insatser för det svenska språket med grundandet av Svenska akademien.

Steget var inte långt till att även för operorna välja nationella ämnen. Det kan snarast tyckas förvånande att det dröjt så länge. Men Gustav III gav sig här in på obanad stig. Lättare folkliga sångspel var förvisso vid 1700-talets slut en ny och högst populär genre i olika delar av Europa. Stora heroiska operor på folkspråk med ämnen ur den nationella historien och mytologien hör däremot 1800-talet till.

Att det i Sverige redan på 1780-talet skapades musikdramer om nationens hjältekonungar Gustav Vasa och Gustav II Adolf har sin bak-

grund i Gustav III:s glödande intresse för landets historia. Från tidig barndom var han fostrad till rollen som den tredje av gustaverna på Sveriges tron. Efter statskuppen 1772 hyllades han av Voltaire som ung och värdig arvtagare till det stora namnet Gustav, ett fritt folks frälsare och konung över ett tappert folk (»Jeune et digne héritier du grand nom de Gustave, Sauveur d'un peuple libre, et Roi d'un peuple brave«).

Detta rollspel kring de tre gustaverna satte i hög grad sin prägel på Gustav III:s realpolitik. På scenen drev han det till sin spets med operorna *Gustaf Wasa* och *Gustav Adolf och Ebba Brahe*. Båda dessa verk var baserade på utförliga textskisser av Gustav III. Han visste också mycket väl att utnyttja dem som slagkraftig politisk propaganda. Med operorna om de två föregångarna på tronen sökte han legitimera sin egen maktfullkomlighet. Och detta vid en tidpunkt, då despotin väckte en allt skarpare politisk opposition i Sverige liksom i Frankrike.

Dramatiken i den svenske frihetskämpen Gustav Vasas historia hade redan tidigare uppmärksammats av författare och tonsättare. Här skall bara nämnas två exempel. För Venedig komponerade Baldassare Galuppi opera serian *Gustavo primo, rè di Svezia* (Carlo Goldoni; 1740). Viktigare som inspirationskälla för Gustav III var dock Alexis Pirons uppmärksammade franskklassiska tragedi *Gustave Wasa* (1733). Planerna på en svensk opera över detta ämne tycks långsamt ha mognat fram hos Gustav III. Flera mer eller mindre genomarbetade prosaversioner, samtliga på franska, finns bevarade. En fullständig plan till hela dramat utarbetades sannolikt under åren 1778–80. Uppdraget att med dessa skisser som underlag författa en librett anförtroddes Kellgren, som visat lejonklon med sina texter till *Proserpin* och *Aeneas i Carthago*. Naumann kallades åter till Sverige för att komponera musiken och, som redan nämnt, för att leda uruppförandet av *Cora och Alonzo*.

Tonsättningen av *Gustaf Wasa* var utan tvekan den mest krävande uppgift Naumann ställts inför. Han hade sin grund i den senneapolitanska operan och Metastasios libretter. Här gavs han en text av helt annan art, med andra dramatiska och musikaliska krav – en »lyrisk tragedie» (så rubricerades operan) utan kärleksintrig, en kör- och ensembleopera utan den italienska operans fokusering på solosången och de virtuosa ariorna. Det är också en text med utomordentliga litterära kvaliteter – Kellgrens dramatiska mästerverk.

Tysken Naumann med det italienska tonspråket förväntades skriva en svensk nationalopera. Det innebar inte att han därmed förväntades komponera »svensk» musik – så långt sträckte sig inte de nationella ambitionerna. Även för detta verk var de gluckska idealen gällande. Och Naumann var naturligtvis väl insatt i den aktuella operadebatten. Även om han var fostrad i den italienska opera serians formspråk, såg han det fruktbara i en förening av franskt och italienskt. »Om det upp-

Adagio Maestoso

Fl *tr*  
Ob *tr*  
Cor in D  
Tr in D  
Timp  
Vln I *tr*  
Vln II  
Vle  
Bassi

Andantino

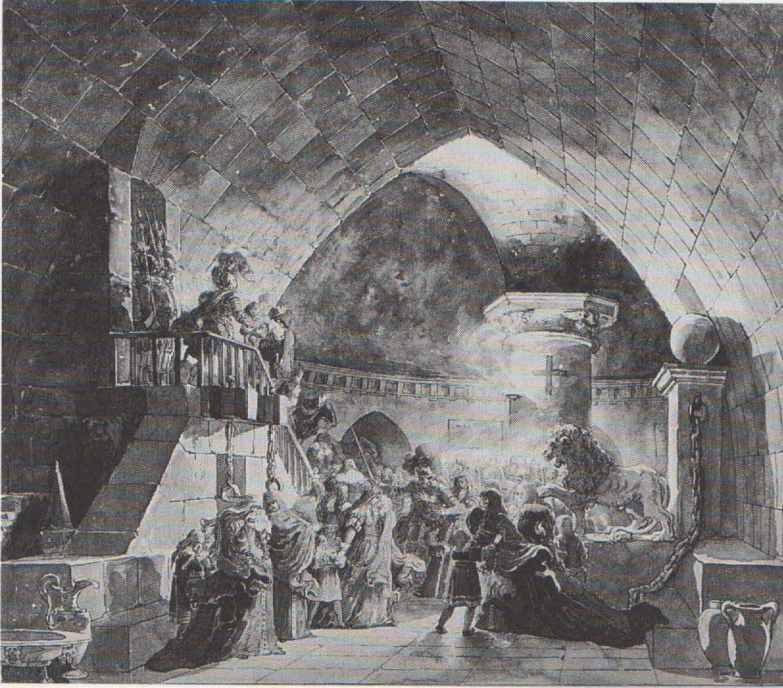
*p* *pp* *f*

Äd - la skuggor, vör - dade Fä - der Sverges Hjeltar, och Ridders  
män! om än - nu dess sällhet er glä - der, gif - ven fri - heten lif i - gen gif - ven fri - heten lif i - gen.

Ex. 6 a-b: Naumann, *Gustaf Wasa* (1786), uvertyrens inledning (ex. a; MAB), samt början på hymnen »Ädla skuggor» (ex. b; klaverutdrag publ. av Olof Åhlström 1787).

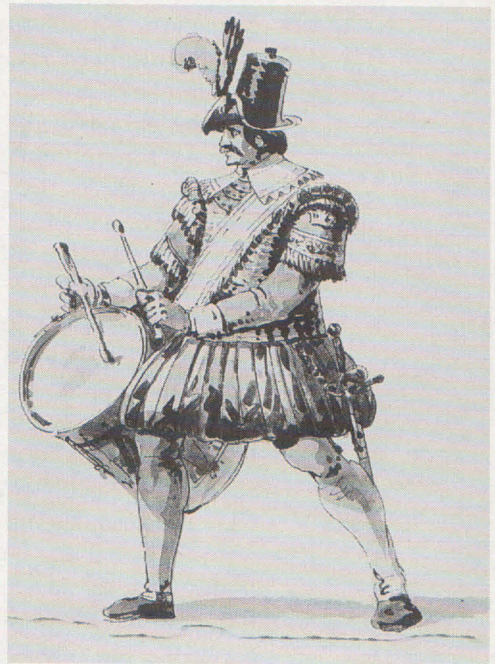
höjda och storslagna i den franska operan förenas med det melodiska i den italienska, då blir detta det skönaste som denna konst kan frambringa», skriver han 1781 i ett brev till sin bror (här i fri översättning).

Med *Gustaf Wasa* fick han rika möjligheter att pröva dessa idéer. Det ledde också till genomgripande nydaningar av hans tonspråk. Här är ensembler och körer dramatiskt motiverade och ges större utrymme än i något annat av hans verk. Även i den rika orkestersatsen och de



Ill.: Fängelsehåla på slottet Tre Kronor. Scenbild av Louis Jean Desprez till operan *Gustaf Wasa* (akt I:1). (Nationalmuseum.)

Ill. (nedan): Till vänster en fagottist, sannolikt ur *Gustaf Wasa* (Kungl. Teatrarnas kostymböcker, KTA.), samt till höger svensk trumslagare i *Gustaf Wasa*, akvarellerad pennteckning av L. J. Desprez (Nationalmuseum).





stora balettscenerna är det uppenbart att han närmar sig Gluck och den franska operan. Den dramatiska koncipieringen av *Gustaf Wasa* kräver ett musikaliskt flöde med långa, genomkomponerade scener. Naumann svarade med att bryta upp den italienska serians stränga formmönster. I nära anslutning till Gluck skapar han ett musikaliskt förlopp, där ariosa solopartier går över i recitativ, ensembler och körer utan avgränsande ritorneller eller cesurer. Också i recitativet bryter han upp de strikta formerna – enkla secco-recitativ växlar inom en och samma scen till orkesterackompanjerat, vilket i sin tur leder direkt över i soloensemble eller aria.

Naumann arbetade under drygt ett år med musiken till *Gustaf Wasa*. När han i oktober 1783 lämnade Sverige – för att aldrig mera återkomma – var musiken färdigkomponerad. Då hade Gustav III några veckor tidigare gett sig ut på den för både honom själv och det svenska kulturlivet så betydelsefulla resan till Italien och Frankrike. Det innebar bland mycket annat att operan *Gustaf Wasa* blev liggande.

Premiären kom till stånd först i januari 1786, några dagar före konungens födelsedag, och blev redan därigenom en grandios hyllning till såväl den förste som den tredje Gustav. Sällan har barockoperans spegling – ja, rent av identifikation – mellan scen och salong framträtt med sådan skärpa som här. När kören i slutscenen hyllar »Gustaf, den hjälte, som Sverige förlössat», är det samtidigt en uppenbar eloge till hans namne och efterföljare i salongen. Att Gustav III själv låg bakom denna text, gör inte spelet mindre intrikat.

Uppsättningen var grandios, med Carl Stenborg som Gustav Vasa, Christopher Karsten som Kristian II och Caroline Müller som Kristina Gyllenstierna. Koreografin var gjord av Gallodier. För dekoren svarade Desprez, som tillfullo uppfyllt konungens förväntningar med det första uppdraget för Sverige – scenbilderna till det historiska dramat Drottning Christina. Med dekoren till *Gustaf Wasa* intar han positionen som en av de allra främsta scenograferna i Europa vid denna tid. I tonsättarens frånvaro leddes framförandet av hovkapellmästaren Uttini.

En tysk tonsättare, en fransk koreograf och scenograf, en italiensk dirigent – den nationella svenska operan var ovedersägligen en i högsta grad internationell skapelse.

Gustav III hyste vid denna tid långt gångna planer på krig mot »arvfienden» Danmark, i avsikt att förhindra en rysk-dansk pakt. I det läget var Gustav Vasa, Sveriges befriare från det danska förtrycket, den perfekta propagandasymbolen. Och operan, som några år legat på is, fick förnyad aktualitet. Gustav III hade från början av sin regeringstid främst lierat sig med aristokratin och förlitat sig på dess stöd. I operan framhävs verkningsfullt den obrottsliga lojalitet som högadeln, »Sveriges hjältar och riddersmän», visade Gustav Vasa (se ex. 6b, s. 338). En

tydlig appell från den tredje Gustav till sin tids adelsstånd. Han uppnådde också vid premiären den effekt han önskade. Hedvig Elisabeth Charlotta noterar i sin dagbok:

»Kungens intresse upptages för närvarande helt och hållet af en ny opera, hvartill han själf har uppgjort planen. Den heter 'Gustaf Vasa' och uppfördes första gången den 19 i denna månad. Såsom varande det första svenska stycke, som blifvit gifvet på operan, rönt den stor framgång och är verkligen också både vacker och intressant samt innehåller många teatereffekter. De strider, som däruti förekomma och i hvilka svenskarne afgå med segern öfver danskarne, blefvo i synnerhet lifligt applåderade till följd af det alltid inneboende hatet mellan dessa nationer, och aldrig har jag hört parterren föra ett sådant väsen.» (Hedvig Elisabeth Charlottas dagbok, bd 2, s. 99 f.)

I denna atmosfär av upphaussad nationalism sammankallade Gustav III riksdagen för att söka sanktion och ekonomiskt stöd för sin politik. Men han fick bittert erfaras att de fyra stånden inte lät sig regisseras lika lätt som operakören. För första gången mötte han ett orubbligt motstånd och måste, åtminstone temporärt, ge upp sina vidlyftiga utrikespolitiska planer.

*Gustaf Vasa* fick snart rang av svensk nationalopera. Med sin prakt och nationella pompa lämpade den sig väl för officiella högtidligheter av skilda slag. I september 1790 – kort efter det svensk-ryska fredsslutet – spelades den upp för en rysk beskickning. Vid Gustav IV Adolfs bröllop i november 1797 gavs en galaföreställning av faderns opera (och därmed lades ytterligare en länk till det intrikata spelet om de svenska gustaverna). När han störtats från tronen 1809 och den gustavianska epoken nått sitt definitiva slut, hälsades – som en historiens ironi – den nya tiden och den nye tronföljaren Jean Baptiste Bernadotte i november 1810 med en festföreställning av det mest gustavianska av alla operaverk. Fortfarande är *Gustaf Vasa* den mest spelade av alla svenska operor – men klart distanserad av flera sångspel, främst *Värmlänningarna* (1846).

Den andra stora operan över svenska historiens heroer var *Gustav Adolf och Ebba Brahe* (uppf. 1788). Liksom föregångaren var den skapad i samarbete mellan Gustav III, Kellgren, Desprez och Gallodier. Kompositören var den tyske orgelvirtuosen abbé Georg Joseph Vogler, sedan 1786 »direktör av musiken» vid Stockholmsoperan. I hans mycket förmånliga kontrakt ingick bl.a. skyldigheten att leverera en opera årligen. Därav blev, utöver detta första verk, intet. Som organist, konsertgivare och pedagog kom han däremot under många år att spela en viktig roll i det gustavianska musiklivet (se kap. 15).

*Gustav Adolf och Ebba Brahe* är ett verk av en helt annan karaktär än *Gustaf Vasa*. Det tillkom i ett hårdnande politiskt klimat. Adelsopposition blev allt skarpare och kungen tvingades istället fria till de lägre

## Allegretto

På Cal-ma-re slott, fuller mins jag, hå, hå! för fem-ton år sen, knapt

Prin-sen lärt ta-la och frö-ken lärt gå, men äl-ska-des ren, och kyss-tes och

smek-tes, och när det dem nek-tes till tå-rar be vek-tes: Log en, log en

an, gret hon, gret han; just som hu-stru och man.

stånden, framför allt till bönderna. Gustav Adolf framställs i operan som den ädle, osjälviske landsfadern, dyrkad av sitt folk. Och i denna opera är det de enkla människorna i en fiskarby på Öland, som representerar folket. Detta är den fadersroll som Gustav III själv älskade att spela upp inför sina undersåtar. »Då han talar om sitt folk, är det en far, som älskar sina barn, men då han handlar är han en härskare som krossar dem», skriver förbittrat en av hans närmsta män, kanslipresidenten Ulrik Scheffer.

Liksom scenerna växlar mellan salarna på Kalmar slott och det öländska färjeläget, så varierar också musiken mellan högstämnd opera seria och lätta, folkmusikinspirerade partier. För andra akten skapar Vogler en charmfull scen av folkliga melodier, körer och danser. Fiskarhustrun Cathrina sjunger om barndomskärleken mellan prinsen och Ebba Brahe till en populär melodi, »Hönsgummans visa», en i mängden av Folia-varianten.

Uppenbarligen var det Voglers ambition att för denna scen komponera musik, som inte bara hade folklig karaktär, utan också klingade svenskt. Han visade även i andra sammanhang ett starkt intresse för skilda folkslags musik. Under sina många, vidsträckta resor i Europa och Nordafrika lyssnade han ivrigt till all slags musik och vävde in den i egna kompositioner. Så finner vi exempelvis i hans *Pièces de clavecin* en rad variationer över olika visor, bl.a. just »Hönsgummans visa» (se s. 447 f.).

Detta är ett tidigt exempel på den strömning som blir till en av huvudfårorna i 1800-talets musik – skapandet av en nationell musik på folkmusikens grund; en »svensk musik i folkton». Det är symptomatiskt att denna strävan till ett nationellt idiom i musiken framträder tidigast i scener med folklig anknytning. För hjältarna och det heroiska idealet är det svårare att utforma ett nationellt tonfall. Där finns ingen inhemsk musik att falla tillbaka på.

Den bild Gustav III i denna opera målar upp av relationen mellan konung och allmoge fick sina direkta paralleller i det realpolitiska skeendet. Några månader efter premiären på *Gustav Adolf och Ebba Brahe* utbröt krig mellan Sverige och Ryssland – ett krig som i hög grad var framprovocerat av den svenske kungen. Efter allvarliga militära motgångar och den ödesdigra konfrontationen med Anjala-männen sökte Gustav III stöd hos allmogen. I Gustav Vasas fotspår begav han sig upp till Dalarna och talade till folket från kyrkbacken i Mora. Han lyckades också väcka deras lojalitet och fick det stöd han begärde. Politik inte bara som det möjligas konst, utan också som suveränt regisserad teater.

Men Gustav III var inte ensam om att utnyttja operan som vapen i den politiska maktkampen. Hans kusin och motpart i kriget, Katarina II av Ryssland, gick snabbt i svaromål. Sommaren och hösten 1788,

Ex. 7: Abbé Vogler,  
»Cathrinas sång»  
(Hönsgummans visa)  
ur *Gustav Adolf och  
Ebba Brahe* (1788), akt  
II.

Ex. 8: Åhlström, Ur operan *Frigga* (1787), Friggas aria »Mitt hjerta dig förgäfvos trodde» i sättning för sång och klaver eller zittra. Publicerad i Olof Åhlströms *Arior utur de på Kongl. Theatern uppförde Operor* (häfte 3 u.å.).

mitt under brinnande tvåfrontskrig mot Turkiet och Sverige, roade hon sig med att författa en infam satir om den svenske kungen, »Gorebogotjir Kosometovitch». Texten är laddad med anspelningar på händelser och rykten som cirkulerat i det ryska hovskvallret. Gustav III framställs som en feg och ynkelig knekt. Likt en Don Quijote rider han på ett haltande ök till strids mot inbillade faror, iklädd en alldeles för stor rustning, en märklig mössa och en spinkig käpp som värja. Och Gustav III inbjöd onekligen till parodier. Från den cour han gav inför avresan till Finland och de väntande striderna, berättar Axel von Fersen, spydigt som alltid:

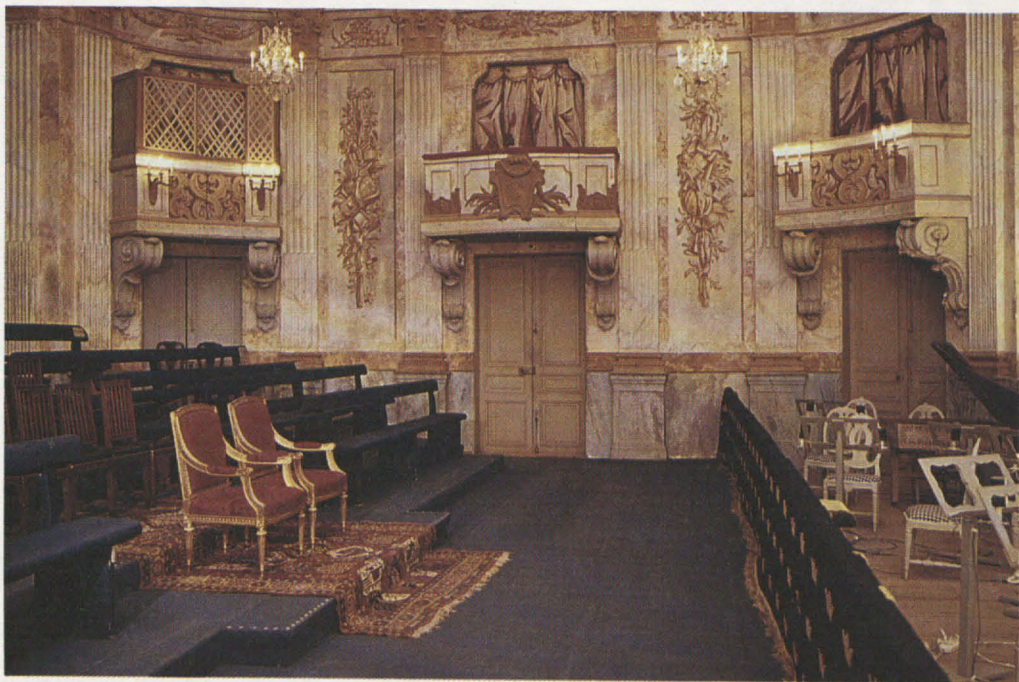
»H. M. klädde sig denna dagen uti sin krigsuniform, med en jacka broderad lika med Gustaf Adolfs, uppå hvilken ett bredt axelgehång bar Konung Carl XII:s värja. Konung Carl X:s hatt med en stor halmtapp till fälttecken och en gul och blå kokard dertill. Mycket vida byxor, hvita silkesstrumpor och skor med röda klackar.» (von Fersen 1871, bd 7, s. 38.)

Scen för scen är fylld av liknande anspelningar i en överdådig burlesk. Katarinas text – skriven på ryska – bearbetades av hennes handsekreterare Chrapovitzky och tonsattes sedan av den spanske komponisten Vicente Martín y Soler. Operan *Gorebogotjir Kosometovitch* (fem akter) uruppfördes på Eremitaget i januari 1789. Framförandet gavs på bestämd inrådan av furst Potiomkin inför en sluten hovkrets, »eftersom man annars riskerade att öka Gustav III:s bitterhet och därigenom förlänga kriget» (fri översättning, efter Mooser 1948–51, bd 2, s. 540). Man tycks också, märkligt nog, ha lyckats hålla Katarina II:s sceniska attack hemlig för den svenske kungen.

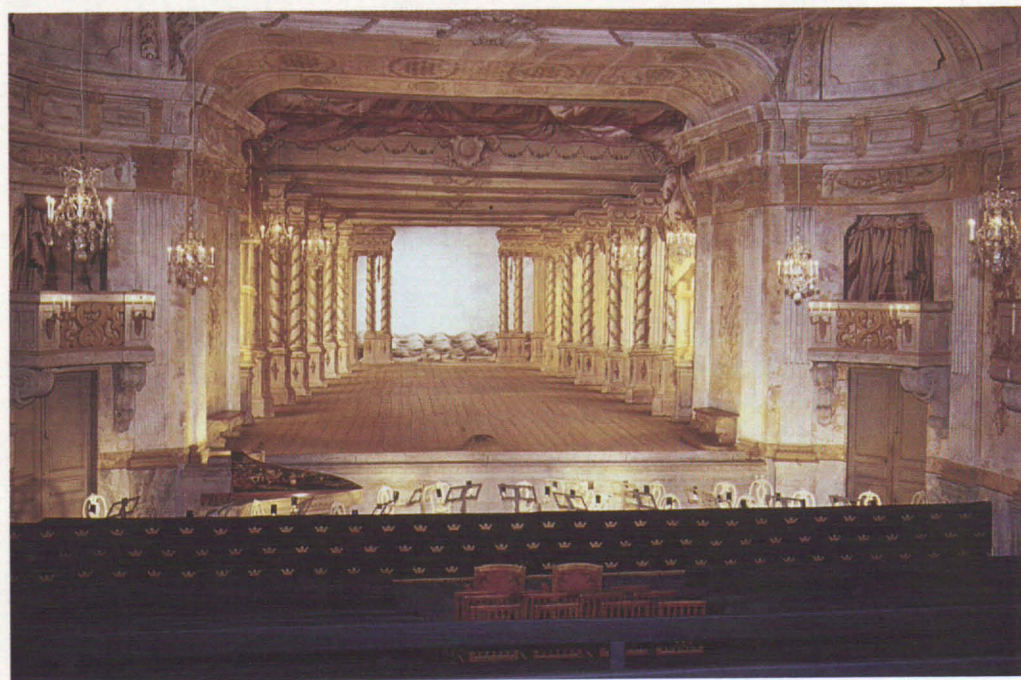
Den antika mytologin hade alltifrån de första musikdramatiska verken varit en outsinlig källa för italienska, franska och andra operaskapare. Gustavianerna sökte sig vilset och trevande till de fornnordiska myterna. Ett märkligt uttryck för detta svenska forntidssvärmeri i nyklassicistisk dräkt är operan *Frigga* (1787), med text av Carl Gustaf af Leopold (efter Gustav III:s enaktspjäs) och med dekor av Desprez. För första gången hade en svensk tonsättare valts – organisten och musikkörläggaren Olof Åhlström. »Denna både i anseende til ämnet och Personerne som därvid lagt handen aldeles Svenska Opera, är den första i sit slag», stod det att läsa i Theatre-almanach för år 1788 (s. 84 f.).

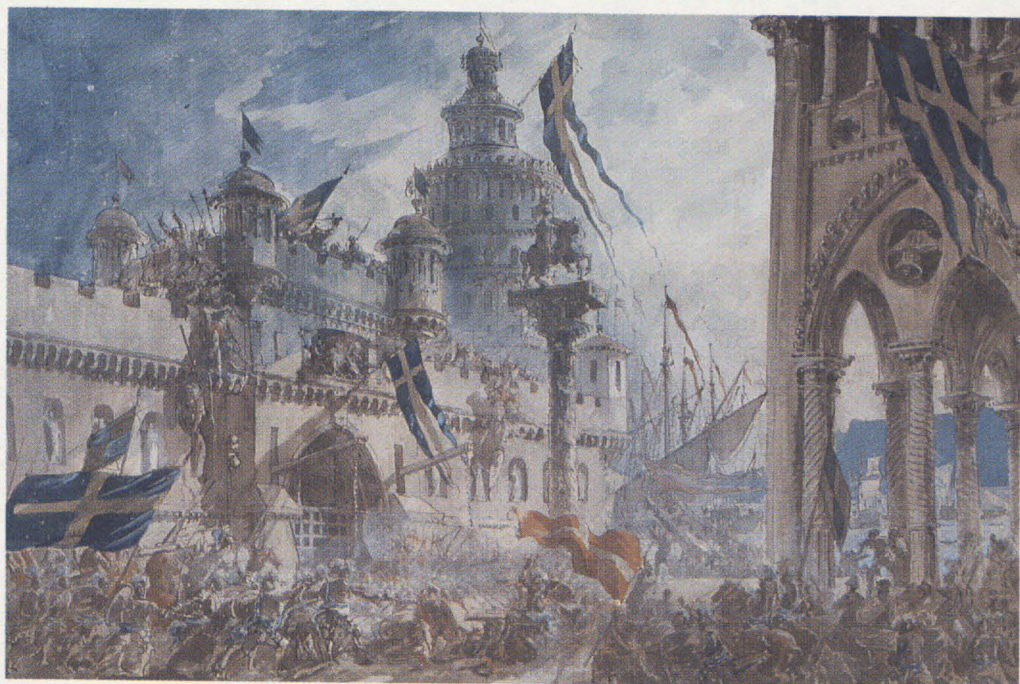
Handlingen är förlagd till hednatemplet i Gamla Uppsala, de forntida svearnas viktigaste kultplats. Där framträder Oden och Frigga bland nyantika kulisser i en klassicistisk pastoral. Med mörka granar och runslingor gav Desprez en fornnordisk touche åt dekoren. Åhlström anslöt sig i sin musik helt till den enkla, pastorala prägel – en nordisk gudavärld med spröd, wienklassisk stämna.

Det experiment som gustavianerna påbörjade med operan *Frigga* – att klä den nordiska mytologin i klassicistisk dräkt – kom till vägs ände



XIII—XIV. DROTTNINGHOLMSTEATERN, *exteriör, samt salongen med de kungliga sittplatserna.*  
(Drottningholms teatermuseum, foto Bengt Wanselius resp. Olof Ekberg.)





XV (överst till vänster). Scenbild ur pantomim-  
baletten FISKARENA (Kraus 1789, koreografi A.  
Bournonville; se s. 327) i nyuppsättning på  
Drottningholmsteatern från 1971.  
(Foto E. M. Rydberg.)

XVI (till vänster). Drottningholmsteatern,  
interiör med scenen som visar en palatsdekor av  
C. Bibiena, i fonden havsvågor. (Drottning-  
holms teatermuseum, foto O. Ekberg.)

XVII (ovan). TRE KRONOR, scenbild av  
Desprez till operan GUSTAF WASA akt III:8  
(Naumann; 1786). (Akvarell och gouache,  
Nationalmuseum.)

Scenen visar den avgörande striden mellan  
de svenska och danska hävarna framför slottet  
Tre kronor.

XVIII (till höger). Svensk soldat, dräktbild av  
Desprez till GUSTAF WASA.  
(Akvarellerad teckning, Nationalmuseum.)







XIX. Scenbild av Desprez till operan GUSTAV ADOLF OCH EBBA BRAHE, akt II (Vogler 1788; se s. 341 f.). Scenen föreställer färjeläget på Öland. (Akvarellerad teckning, Nationalmuseum.)



XX–XXI. Bonde och bondkvinna med sina barn, dräktbilder (trol.) till operan GUSTAV ADOLF OCH EBBA BRAHE. (Kungl. Teatrarnas arkiv.)



XXII (övre bilden). Brasfläkt tillverkad av hovdamer på 1770-talet med motiv ur operan THETIS OCH PELÉE (Uttini 1773; se s. 301 f.). (Drottningholms teatermuseum.)

XXIII. Byrå tillverkad av Johan Nejberrt (ca 1780). (Kungl. Musikaliska akademien.) Intarsian, med de korslagda instrumenten violin och oboe, visar en notbild från operan AMPHION (Naumann 1778; se s. 319 f.).



XXIV (ovan). Scen ur Envallssons vådevill  
KRONFOGDARNA, spelad första gången på  
Stenborgs teater 1787 (se s. 359). Lägg bl.a. mär-  
ke till den nationella dräkten (se pl. XXVII).  
(Anonym lavering från 1800-talets början,  
Musikmuseet.)



XXV. Pehr Hilleström, Bondhustru och hennes  
dotter i Värendräkter,  
scen ur sångspelet TILFÄLLE GÖR TJUVEN  
(Hallman 1783; se s. 358).  
(Statens porträttsamling, Gripsholm;  
foto Solfrid Söderlind.)



XXVI. DIANAS FEST, tornering på Drottningholm år 1778 (detalj). (Oljemålning av Pehr Hilleström, Drottningholms teatermuseum.)  
 Hovets damer och herrar, nedan till höger på bilden, är klädda i galaversionen av den nationella dräkten.



XXVII. NATIONELLA SVENSKA DRÄKTEN introducerades 1778 som hovdräkt av Gustav III. Vi ser här den manliga vardagsdräkten i rött och svart. (Livrustkammaren.)  
 Liksom de nationella operorna var dräkten ett uttryck för kungens intresse för den svenska historien – den är baserad på stildrag från Gustav II Adolfs tid. Men den var också avsedd att stimulera de inhemska manufakturerna.



XXVIII. FRIGGAS TEMPEL I GAMLA UPPSALA, scenbild av Desprez ur operan FRIGGA  
(Åhlström 1787; se s. 344 f.). (Akvarellerad teckning; Eremitaget, S:t Petersburg.)



XXIX—XXX. Frigga och Oden i klassicistiska dräkter. Kostymbilder till operan FRIGGA.  
(Kungl. Teatrarnas arkiv.)

FRIGGA  
af  
ÅHLSTRÖM

*Andante con espressione*

FRIGGA

ZITTRA

Mitt hjer - ta dig för gäfs - ves

trod - de, han dyr - - kar mig men älska - - nej hans ö - de af ett

ord be - rod - de och detta ordet, och detta or det. Sa - des ej och det - ta ordet

Sa - des ej. mitt

Ex. 8 (föregående sida): Åhlström, Ur operan *Frigga* (1787), Friggas aria »Mitt hjerta dig förgäfves trodde» i sättning för sång och klaver eller zittra. Publicerad i Olof Åhlströms *Arior utur de på Kongl. Theatern upförde Operor* (häfte 3 u.å.).

vid 1800-talets mitt med Bengt Erland Fogelbergs monumentala skulpturer av Oden, Balder och Tor (Nationalmuseum, deponerade på Historiska museet i Stockholm).

De sista åren på 1780-talet blev av flera skäl en tid av avmattning på Kungl. teatern. Det inrikespolitiska läget var kritiskt, kriget mot Ryssland ytterst kostsamt och hotade tidvis att ta en katastrofal vändning. Det fanns inte mycket tid och kraft över för nya operaverk. Därtill kom att Gustav III med de stora nationella operorna löpt linan ut, vad musikdramatiken beträffar. Han hade skapat en repertoar av verk på svenska, med ämnen ur den svenska historien, framförda av svenska sångare. De ursprungliga intentionerna hade fullföljts, publiken hade accepterat svenskan som scenspråk, och Gustav III stod inför sitt mål – en svensk talteater. 1787 beviljade han sin bibliotekarie Ristell privilegiet att på egen ekonomisk risk starta en teaterverksamhet – »Svenska Comedien» – i Bollhuset, vid sidan av den franska truppen under Monvels ledning. Skådespelare fick han hämta ur Operans ensemble, i den utsträckning deras ordinarie tjänstgöring tillät. Att medverka i talpjäser var i och för sig inget nytt för sångarna, som regelmässigt medverkade i hovets »spectacles» av alla de slag. Ristell bjöd på enkla komedier och divertissement, i ambitionen att låta svenskt vardagsspråk klinga från scenen. Konkurrensen från Stenborgs teater och den franska truppen blev emellertid övermäktig, och inom ett år var konkursen ett faktum. Ur spillrorna grundades 1788 Svenska Dramatiska Theatern, ställd under kungligt beskydd och på fastare ekonomisk grund. Direktör för »båda de kungliga spectaclen» blev Gustaf Mauritz Armfelt, som redan 1786 efterträtt Carl von Fersen som operadirektör. Dramatiska teatern fick en kunglig start – under det första spelåret framfördes fem pjäser av Gustav III. Hans intention var att hålla en repertoar av enbart svenska skådespel, men han fick böja sig för det allmänna önskemålet om att även utländska pjäser i svensk översättning skulle tillåtas. Kungens intresse flyttades alltmer över från Operan till Dramaten, och många är de brev från fälttåget i Finland som innehåller detaljerade kungliga instruktioner om verksamheten vid teatern. På Operan gavs under krigsåren bara ett par nyuppsättningar – Giuseppe Sartis lilla enaktare *Deucalion och Pyrrha* och Kraus' populära sångspel *Soliman II*, hans sista musikdramatiska verk.

## S L U T S K E D E T

Den gustavianska operan tillkom under en politisk och kulturell brytningstid och fick sin prägel därav – av brytningen mellan de upplysta despoternas och den franska revolutionens Europa, mellan den senbarocka operans antikiserande heroism och den framväxande romantikens folkcult. I de gustavianska operaverken finner vi redan flera av de viktigaste komponenterna i den svenska nationalromantiken; den svenska historiens hjältar, gudarna ur den fornnordiska mytologin, och främst allmogen från landets olika provinser. Men klädda i en annan ideologisk dräkt. Den gustavianska operan bärs upp av ett nationellt patos initierat ovanifrån, från monarken själv. Den återspeglar en kunglig föreställning om folket som lojala och tillgivna undersåtar till de svenska hjältekonungarna – levande såväl som döda. Med 1800-talets politiska och ideologiska omvandlingar förändrades perspektivet. Ett nytt intresse för folket växte fram, främst i akademiska och högborgerliga kretsar – en ny föreställning om folket som bärare av nationens mest ålderdomliga och genuina kulturtraditioner.

Denna brytning avspeglas också i de olika stilsrikten i de gustavianska operaverken; i Uttinis senneapolitanska tonspråk; i Naumanns märkliga blandning av italiensk opera seria, känslös stil och gustaviansk historieromantik; i Voglers programmusik och folkliga sång- och dansscener; i Kraus förromantiska, Gluckinspirerade, men mycket personliga stil; i Hæffners närmast kompromisslösa gluckism.

Så inträffade det märkliga att den representativa hovmusiken i Sverige nådde sin verkliga blomstringstid under ett skede, då den borgerliga offentligheten redan börjat befästa sin ställning i musiklivet.

*Sorgemusik över en mördad monark*

Under slutet av 1780-talet intensifierades oppositionen mot Gustav III, särskilt under det impopulära kriget mot Ryssland och de katastrofala riksdagarna 1786 och 1789. Motståndet mot den kungliga despotismen grep omkring sig i vida kretsar av det svenska samhället. Vintern 1791–



92 ingick några adliga officerare under general Pechlins ledning en direkt konspiration mot Gustav III. Den f.d. gardesofficeren Jacob Johan Anckarström, som av både ideologiska och personliga skäl var starkt kritisk till monarken, åtog sig att utföra dådet.

På eftermiddagen den 16 mars 1792 bevistade Gustav III en teaterföreställning och begav sig därefter till Operan för att delta i kvällens maskeradbal. Den hade lockat ovanligt många deltagare och trängseln var stor. Vakthavande kapten, greve Löwenhielm skildrar dramat:

»Konungen hade hunnit nära mitt på scenen, något högre än första kulissen och försvunnit i en tät maskhop, då jag hörde skottet [...] och fann konungen tätt omgiven av svarta dominos, hållande en mask i handen och ännu arm i arm med Essen, som jag frågade: 'Vad har hänt?' Med en kringforskande örnblick svarade han: 'En bov har skjutit på konungen.'» (Cit. efter Den svenska historien, bd 10 1979, s. 215.)

Gustav III var sårad, men skadan ansågs inte livshotande. Från dödsbädden fortsatte han ännu några dagar sitt politiska agerande. Konungen hade ställts inför sin sista stora roll, och han agerade med suverän behärskning – den döende landsfadern, träffad av en mördares kulor, nådig, förlåtande, mild. Därmed nådde dramat sin peripeti. I den allmänna avskyn över attentatet vändes oppositionen mot den kunglige despoten i sympati. Så stod han till slut liksom de båda gustaverna i hans operor i händelsernas centrum, omgärdad av folkets kärlek.

Gustav III avled den 29 mars 1792. Efter dödsfallet fick Kraus såsom hovets kapellmästare i uppdrag att på kort tid komponera musiken till sorgehögtiderna. Den 13 april fördes kroppen från Stockholms slott till bisättning i Riddarholmskyrkan. För denna akt skrev Kraus ett rent instrumentalt verk – en *Bisättningsmusik*, kallad »Symphonie funèbre». Vid begravningen en månad senare, den 14 maj, framfördes hans *Begravningskantat*, komponerad till en text av kungens handsekreterare Carl Gustaf Leopold.

Kraus' sorgemusik består således av två separata verk, klart formade för bestämda sakrala ceremonier. Ändå är detta alls ingen konventionell kyrkomusik. Den utgör snarare en remarkabel kulmen på den gustavianska musikepoken, med dess dramatiska nerv och speciella syntes av skilda stilideal. I den samtida europeiska musiken finns heller inga direkta motsvarigheter till dessa verk, med deras säregna struktur och starkt personliga karaktär av förtvivlan, vrede och sorg. Med denna sorgemusik får den tredje Gustav sin egen heroiska »opera» och trilogin om de svenska gustaverna når sin fullbordan.

Även begravningsakten blev till ett välregisserat skådespel med dekor (utförd av hovintendenten Carl Fredrik Sundvall), solister, kör och orkester. Det märkliga sceneri som byggdes upp i Riddarholmskyrkan, beskrevs på följande sätt i Stockholms Posten:

**Larghetto**

Vln Bestörta me-nighet och fäder, i tå-rar och i stoft till jor-densän-ken

Vle *pp*

Vlc e Basso *pp*

*pp*

Ex. 9: J. M. Kraus, *Begravningskantat* för Gustav III.

Redan i tenorsolistens första, orkesterackompanjerade recitativ anslås den stämning av upprördhet och förtvivlan, som präglar verket.

er; Slån er för ed-ra bröst, och rif-ven ed-ra klä-der; kla-gen,

*f*

*f*

*f*

kla-gen: Gus-taf, Gus-taf är ej mer!

*p* *pp* *mf* *pp*

*p* *pp* *mf* *pp*

*p* *pp* *mf* *pp*

»Dekorationen i Riddarholms Kyrkan wid Högstsal. Konungens Begrafning, liknade en mörk Skog eller Lund af Cypresser, der Grafwårdar syntes upreste öfwer Sweriges namnkunnigaste Konungar [...]

Midt ibland dessa Grafwårdar uphöjde sig en stor Ättehög, på hwars öfwersta spets stod Högstsal. Konungens Bröstmild, på en med Krigswapen omgifwen Pelarefot, framför hwilken satt en sörjande Qwinnobild, föreställande Swea, med Svenska Lejonet wid dess fötter. Nedan för Ättehögen sågos på fyra ställen Runstenar, uti hwilka woro med Stenstyl ristade de höga Egenskaper, som prydde Konungens Person, och de märkwärdigaste händelser af Dess lefnad.» (Stockholms Posten 25/5 1792.)

Begravningskantaten är också den starkt dramatisk till sin karaktär – den har snarare sin hemortsrätt på operan än vid en kyrklig förrättning. Detta verk blev ett av de sista som Kraus fullbordade, och det hör tveklöst till hans främsta arbeten, fullt i nivå med *Aeneas i Carthago*. Även i kantaten ansluter sig Kraus mycket nära till det gluckska stilidealet. Det gäller såväl rent kompositionstekniska drag som den grandiosa helhetsprägel, med Glucks speciella förening av dramatisk uttrycksfullhet och absolut behärskning.

Kraus utnyttjar i Begravningskantaten resurser fullt värdiga den högtidliga ceremonien: stor orkester (med bl.a. fyra horn, två trumpe-ter, tre basuner och pukor), kör och fyra sångsolister. Enligt hans egna uppgifter medverkade 104 personer. Kraus dirigerade själv hovkapellet, operakören och den gustavianska operans allra främsta sångare – Caroline Müller, Francisca Stading, Christopher Karsten och Carl Stenborg.

Kantaten är uppdelad i två avdelningar anpassade till jordfästningens förlopp. En långsam, smärtfylld *Introduzione* anger verkets karaktär med dess häftiga stämningkast. Ett lamentoartat parti leder så över i öppningskörens våldsamma utbrott: »Himmelska makter! Vad gruvliga öden!» Det var ju en av grundtankarna i Glucks program att kören skulle ta aktiv del i det dramatiska förloppet. Här förkroppsligar den det sörjande svenska folket, uppfyllt av vrede över kungamordet.

Gustav III gjorde stilenlig sorti i ett verklighetens drama – med en handling mera fantastisk än någon av hans librettoförfattare kunnat konstruera. Teaterkonungen i sin sista stora roll, mördad vid en maskeradbal i sitt eget operahus, i sista akten förd till vila i de svenska hjältekonungarnas ättehög.

Ett halvår senare, den 15 december 1792, avled hovkapellmästaren Kraus i sviterna av en långvarig lungsjukdom. Vid hans jordfästning framfördes åter några avsnitt ur *Begravningskantat* för Gustav III.