

# MUSIKEN I SVERIGE

Band II. Frihetstid och gustaviansk tid 1720-1810

Del 1. FRIHETSTIDEN

**Kapitel 3. Adolf Fredriks och Lovisa Ulrikas tid**

Hovmusik och konsert (*Lennart Hedwall*)

Teatermusik (*Lennart Hedwall*)

Musikälskare, mecenater och samlare (*Eva Helenius-Öberg*)

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

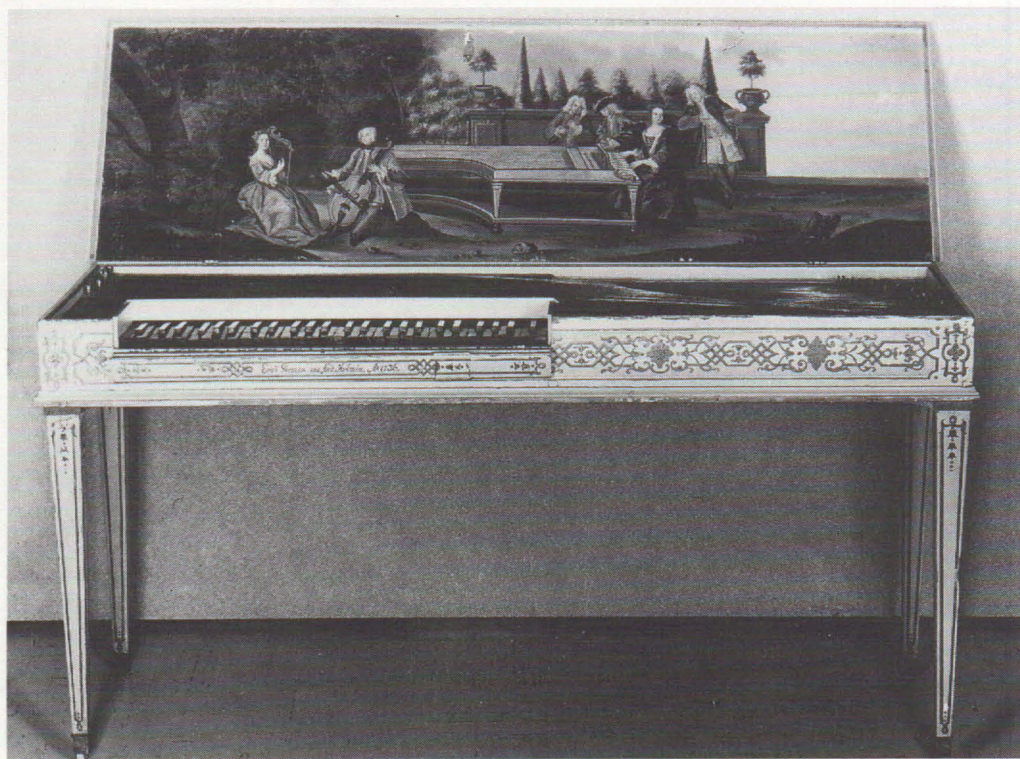


### 3. ADOLF FREDRIKS OCH LOVISA ULRIKAS TID

#### HOVMUSIK OCH KONSERT

Sjuttonhundratalets mitt brukar anges som en skärningspunkt i musikens historia, särskilt när det gäller stilförändringar inom instrumentalmusiken, ofta uttryckt som övergången från barock till rokokoko. Sådana stilförändringar sker givetvis inte i ett slag utan finns oftast implicerade i den föregående epokens alstring. De har dessutom olikartade förlopp inom olika genrer. Just genregränserna och genrekraven är också under 1700-talets senare hälft fortfarande tydliga och respekterade. Ännu rådde en viss hierarki mellan »hög» och »låg» stil: inom kyrkomusiken rörde man sig med åtminstone vissa drag av »stile antico», d.v.s. med polyfona medel, medan man inom exempelvis dansmusiken eftersträvade en enkelhet där homofoni och klar periodicitet förhäskade. Tonsättarna rörde sig i allmänhet helt obesvärat mellan dessa musikaliska sfärer och följde i stort de regler som gällde.

Att beskriva stilomsvängningen inom den europeiska instrumentalmusiken är emellertid komplicerat. Svårigheten framgår redan av det faktum att denna epok, som i gängse musikhistoria ligger mellan barocken och klassicismen, ännu inte har fått något namn. Man har prövat sig fram med olika delkaraktistika, talat om dels »galant» och dels »känslösam» stil och självfallet också använt beteckningen rokokoko, som då närmast tagit fasta på just det »galanta» draget i musiken. Man har också funnit ett visst upplysningsideal återspeglad i den ofta sakligt utformade och tekniskt lättöverkomliga spelmusik, som dominerade repertoaren, en musik som var skriven lika mycket för de utförandes skull som för åhörarnas. Samtidigt har man under 1770-talet kunnat notera inslag av s.k. förromantik, oftast etiketterad som »Sturm und Drang». Redan termen »förromantik» antyder den begreppsmässiga osäkerheten, som ytterligare understryks av den ofta använda benämningen på perioden, »förklassicism». I båda fallen reduceras epokens betydelse och dess yttringar ses dessutom ur bakvänt perspektiv. Detta betraktelsesätt har indirekt medfört att epokens musik har setts över axeln och inte värderats för sin egen skull och utifrån sina egna förutsättningar.



Ill.: Klavikord signerat Erich Månsson German, Stockholm 1736. (Musikmuseet.)

Musikscenen som är målad på insidan av locket visar en adelsman som intresserat åhör kammarmusik spelad av en kvinna vid cembalon och två blockflöjtister. Den spegelvända cembalon pekar på att ett kopparstick (möjligen franskt) använts som förlaga. I vänstra delen av bilden återges även en cellist och en harpist.

Musiken blev under perioden på ett annat sätt än tidigare en allmän egendom, inte minst genom den – om än långsamt – växande musikaliehandeln. Amatörmusicerandet ingick som ett självklart och viktigt led i tidens kulturliv och spreds från hov- och högreståndskretsar till den välsituerade borgarklassen och dess sammanslutningar av skilda slag. Musiken blev en sällskaplig umgängesform och samtidigt växte ett alltmer organiserat konsertliv fram.

Tonsättarna svarade på denna efterfrågan med en musik, som strävade efter att vara just underhållande och lättspelad. Påfallande är det stora flertalet verk skrivna i dur: om man vågar tolka denna omständighet som en bild av tidsandan, bör den således ha varit optimistisk i grunden. Barockens polyfona konstfullhet fick i princip ge utrymme för en lättfattlig och övervägande homofont anlagd musik som kunde utgöra ett angenämt inslag i både vardag och fest.

Men på samma gång skedde successivt en märklig och unik reglering av vissa formtyper. I barockens tvådelade danssats avslutades oftast första delen på grundtonartens dominant eller i moll på dess tonikaparallell. Ur denna danssattstyp utvecklades på olika sätt, med inslag av bl.a. vissa konsertanta principer, den sonatsatsform som blev

den viktigaste wienklassiska uttrycksformen. Man kan i den stora mängden av spelmusik från 1700-talets andra hälft iaktta tonsättarnas många olika grepp för att utvidga och variera denna formidé. Det skedde bl.a. genom att låta satsens andra del byggas ut och efterhand lämna plats för inledningsmotivets och därmed en stor del av förstadelens återkomst. Här har med säkerhet den symmetriska uppbyggnaden av t.ex. dacapo-arian spelat en betydelsefull roll. Från de kompletterande eller kontrasterande motiven under förstadelens förlopp utkristalliseras så småningom viktigare passager som kunde tjänstgöra som mottema eller sidotema.

Det inte minst spännande och intressanta med den enorma instrumentalmusikproduktion som under perioden översvämmade Europa (och som inte upphörde under den wienklassiska epoken) är sålunda alla dessa ständiga försök att, oavsett nationalitet eller yttre stildrag i övrigt, arbeta med en formidé som ännu inte var fixerad eller ens hade något namn.

En *sonata* (av italienskans suonare, ljuda) är ursprungligen beteckningen för en komposition för instrument till skillnad från »cantata», ett stycke för sång. Under barocken och framåt användes termen sonata främst för en flersatsig komposition, där varje sats har en enhetlig grundkaraktär och kontrasten inom verket åstadkoms genom kontrasten mellan satserna. Under slutet av 1600-talet utvecklas två huvudtyper av sonata: *sonata da chiesa* (»kyrkosonat»), med vanligen fyra satser efter modellen långsam–snabb–långsam–snabb, och *sonata da camera* (»kammarsonat») med en följd av danssatser. Medan den senare således kan sägas vara en kammarmusikalisk svit, framstår kyrkosonaten ofta som en mer konstfull komposition, där de olika satserna småningom får mer eller mindre bestämda positioner: en högtidlig och kraftfull inledningssats, en polyfont hällen, ofta fugerad, snabb sats, en kanta-belt uttrycksfull sats och en livfull och ofta dansartad final.

Från senare delen av 1700-talet blir ordet *sonat* beteckningen för ett cykliskt verk för ett soloinstrument med eller utan klaverackompanjemang, och för motsvarande kompositioner för större besättningar används ensemblebestämmande titlar som stråkktrio, pianotrio, stråkkvartett, flöjtkvartett etc. I termen sonat ligger dessutom i allmänhet, att en eller flera satser i verket bygger på den s.k. sonatformen, en dualistisk formprincip som ställer två (eller flera) bestämda temata mot varandra och låter dem utvecklas och bearbetas.

Ett cykliskt verk för orkester från denna senare tid den – wienklassiska epoken – benämnes *symfoni*. Den kännetecknas också av att sonatformen används i en eller flera av satserna. För tidigare cykliska orkesterverk används beteckningen *sinfonia*, som även kan avse den ofta fristående inledningen till en opera, ett oratorium, en kantat m.m. Oftast var denna sinfonia tresatsig enligt satsföljden snabb–långsam–snabb och kallas ibland *italiensk uvertyr* för att skilja den från s.k. *fransk uvertyr*. Den senare, som användes i bl.a. J. S. Bachs orkestersviter och Händels operor, var från Ludvig XIV:s tid i princip tvådelad med en stram och pompös långsam inledning och en snabb och ofta fugerad huvuddel, ofta avrundad med några långsamma sluttakter som ibland kunde växa ut till ett självständigt slutparti med relationer till inledningen.

Oftast är det förstasatserna i de otaliga sonatorna och sinfoniorna som kännetecknas av dessa strävanden, men man sökte sig inte sällan fram efter liknande vägar i de långsamma satserna, som eljest ofta har en sångbar karaktär och anlagts i en tredelad dacapo-form (senare kallad liedform); det är i dessa satser man främst finner de »känslösamma» inslagen.

Sista satsen i tidens tresatsiga verk har i allmänhet danskaraktär och är byggda efter en mer eller mindre utvecklad rondomodell. De kan också vara rena danssatser, gärna en menuett som ibland också blir varierad. Fyrsatsiga verk var ännu sällsynta, även om redan en sonata av Clément 1743 innehåller en menuett som tredje sats i sonatcykeln – där den under slutet av 1700-talet oftast placerades.

Av 1700-talets teoretiska framställningar framgår att det fanns vissa skillnader i formuppfattningen mellan orkesterverk och solokompositioner. Det var sålunda inom sinfonian man tidigast fann behov av ett något mer uttalat motto inom de tvådelade och oftast snabba förstasatserna, medan motsvarande sats i en solosonata behölls inom en och samma affektsfär. En lika allmän iakttagelse är att man i dessa förstasatser i allmänhet tycks ha arbetat efter en mer eller mindre medveten och på förhand uppgjord modulationsplan, där både lättidentifierade och överraskande moment var inplacerade. Andra repriserna börjar ofta med grundtemat i den tonart där första repriserna slutat, men det kunde också spelas ut i en helt främmande tonart eller lämna plats för en helt ny musikalisk tanke. Under andra reprisdelen lopp skedde så en rad modulationer, som skulle utmytna i återkomsten till grundtonarten. Ofta var dessa tonartsförflyttningar – särskilt i klaververken – utformade som ett upprepat och tämligen mekaniskt figurationsspel av treklangsföljder. Den modulatoriska utvecklingen var således viktigare än den motiviska, vilket även bekräftar av den närmast additiva uppbyggnaden av förstarepriserna. I just detta avseende ägde en gradvis förändring rum under 1700-talets andra hälft mot en allt större motivisk enhetlighet. Det finns de mest skilda attityder till det motiviska arbetet hos olika tonsättare, även här oavsett land eller inriktning i övrigt. Framväxten av ett konkret andratema eller ett motto kan därmed ses också ur en rent tonartslig aspekt: ett nytt tema kunde betyga att ett betydelsefullt nytt tonartsplan hade nåtts.

Vidare hände det relativt ofta att man frångick den italienska sinfonians tresats-schema snabb–långsam–snabb inom kammar- och solomusiken, där andra satsordningar som t.ex. långsam–snabb–snabb inte sällan förekom. Tvåsatsighet var inte ovanlig inom sonatalitteraturen, då oftast i kombinationen långsam–snabb, och tillämpades även inom solokonserten, kanske mest enligt principen snabb förstasats följt av ett rondo eller en variationssats.

I alla formella överväganden spelade affektläran, den traditionella retoriska synen på musiken, fortfarande en mycket stor roll. Formen skulle skänka innehållet största möjliga tydlighet. De enskilda detaljerna i satsen skulle balansera och komplettera varandra och därtill vara så fångslande att intresset hela tiden hölls vid liv.

Vid 1700-talets mitt fanns inga färdigstöpta formscheman för instrumentalmusiken. Det kunde också hända att man gick över genregränserna och lånade uttrycks sätt bl.a. ur operans fatatur – välkända är C. P. E. Bachs känslösamma klaverrecitativ i sonatmellansatser. Den väldiga produktionen uppvisar också en variationsrikedom som egentligen är förbluffande, eftersom de flesta grundmotiven är uppbyggda av ytterst enkla skal- eller treklangsceller.

I dessa mycket summariskt skisserade historiska processer deltog även de tämligen fåtaliga svenska tonsättarna, som, mot bakgrund av landets geografiska belägenhet i utkanten av det kulturella Europa, inte annat än i undantagsfall kunde åstad-

komma verk av internationell dignitet och betydelse. De tydde sig på det hela taget till de kontinental förebilderna och modellerna, som de varierade allt efter fantasi och förmåga. De följde också i stort sett de genrekrav och de formprinciper som var på modet. Även hos oss finner vi således prov på galanta och känslösa stycken, på pompös senbarock och elegant rokoko, på oförfalskad neapolitansk opera och konstlös generalbasvisa samt många och skiftande försök att komma till rätta med ett bärkraftigt instrumentalt formspel.

### *De två kungliga kapellen*

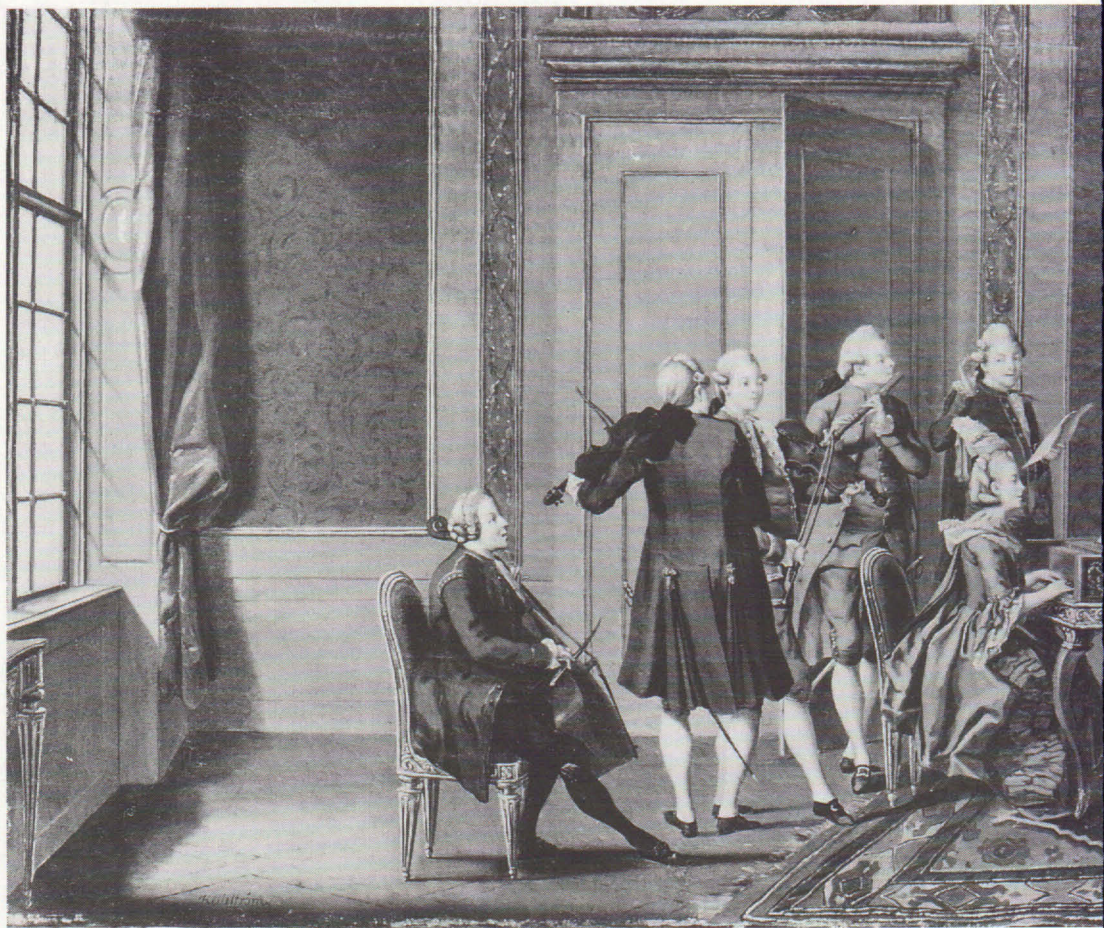
Det furstliga kapell Adolf Fredrik medförde när han 1743 anlände till Stockholm omfattade 14 musiker – 11 stråkmusiker och träblåsare, en cembalist och två valthornister – således av ungefär samma storlek som Hovkapellet vid denna tid. Administrativt hölls de båda kapellen isär, men man får anta att ett utbyte av musiker mellan dem skedde vid framför allt konserter inom och utom hovkretsarna. Dessutom är det troligt att samtliga musiker vid hovet medverkade i orkestern vid de operor som föranstaltades av hovet under 1750- och 1760-talen. En formell sammanslagning skedde dock först genom tillkomsten av Gustav III:s opera (se s. 294).

I Adolf Fredriks kapell ingick en rad betydande musiker. Konsertmästare och därmed ledare för ensemblen var violinisten Anton Perichon, som 1759 blev konsertmästare i Hovkapellet. Cembalist var Hinrich Philip Johnsen, som blev en tongivande musiker och tonsättare i Stockholms musikliv. Här bör också nämnas oboisten och fagottisten Johan David Zander.

Även hovkapellister gjorde sig bemärkta i musiklivet, bl.a. de skickliga violinisterna Anders Wesström och Erik Ferling, samt sångläraren Lars Lalin, den förste som erhöll titeln »kammarmusikus» (1762). Lalin sökte 1765 tillstånd att öppna en biljard i huvudstaden. Detta beviljades honom på villkor att han företog en utrikes resa »för att samla nya och utsökta musikaliska arbeten, tjänliga både för kyrkan och teatern, konserter och andra högtidliga tillfällen»; denna musik skulle sedan kostnadsfritt tillhandahållas också »alla akademier och gymnasier i riket» (Norlind 1918, s. 149). Från resan, som varade två och ett halvt år, medförde han en ansenlig mängd noter, i synnerhet åtskilliga vokalverk.

Alla uppgifter i källorna om enskilda musikers framträdanden vid hovet gäller sångare som ingick officiellt i Hovkapellet. Vid bisättningen, begravningen och kröningen 1751 sjöngs solopartierna av »mademoiselle» Witt och madame Woerster. Sångerskan Elisabeth Keyser hade blivit inkallad från Hamburg till festligheterna. Andra sångare av betydelse var Gustaviana Schröder och hovsångaren Erhardt, som medverkade vid Drottningholmsteaterns invigning 1754 och tillhörde »den förre furstliga hovstaten». Tenoren Giovanni Croce blev snabbt en mycket anlitad sånglärare, bl.a. för fröken Lillström (sedermera fru Olin) och den nämnde Lalin. Dessutom fanns i hovstaten liksom tidigare en grupp trumpetare och pukslagare.

Med Bellmansforskningen vet vi en del om musikernas inte alltid så angenäma vardags- och privatliv. Till skaldens personager i dikterna hör oboisten Knapp, som 1773 avskedades från sin tjänst på grund av oegentligheter och dryckenskap, violinisten Gutenschwager, vars blindhet torde ha varit en orsak till hans misär, och pukslagaren Steindecker, som alltid omtalas med viss respekt.



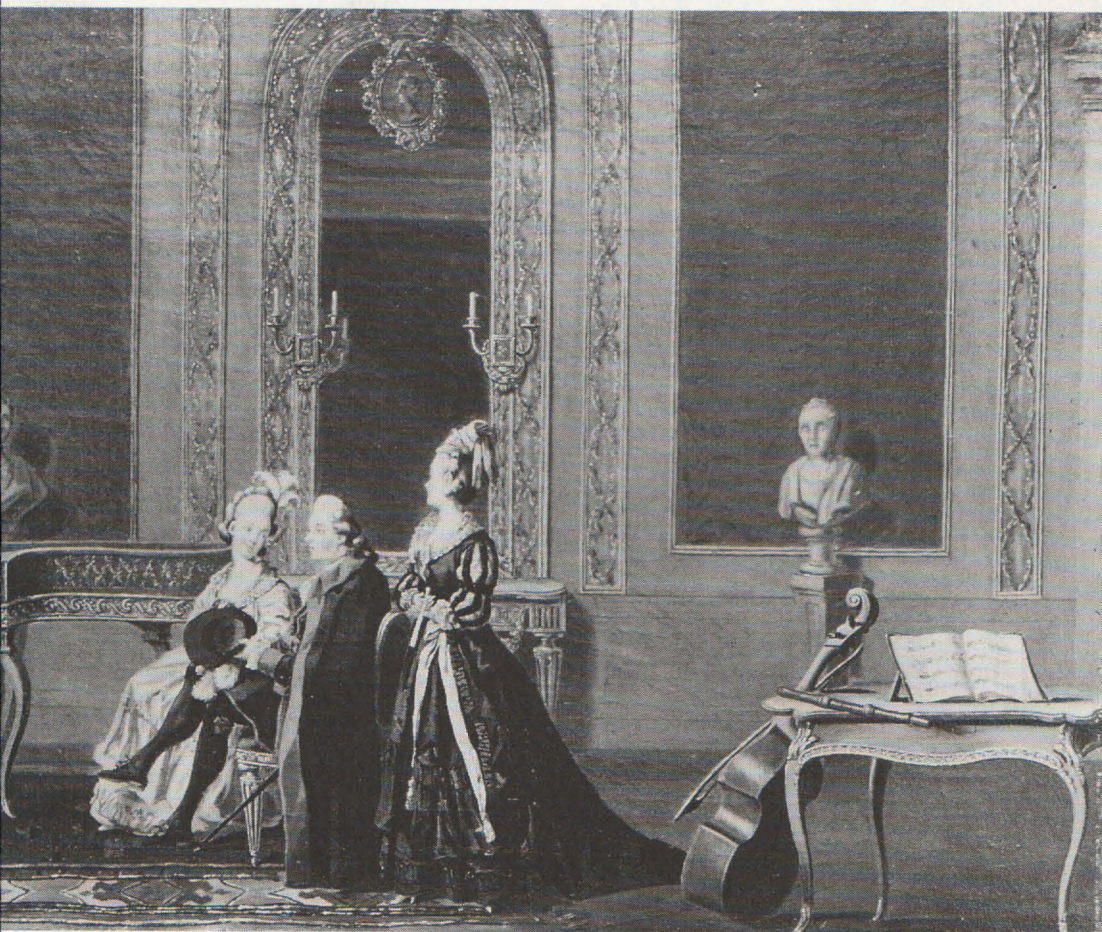
### *Hov och salong*

Ill.: Pehr Hilleström, »Familjekonsert» (1779), dörröverstycke från slottet Fredrikshov i Stockholm, Lovisa Ulrikas änkesäte. (Foto Nordiska museet.)

Kammarmusiken utförs med två violiner, tvärflöjt, sång och basso continuo (cembalo och cello).

Lovisa Ulrika hade till en början en milt sagt negativ inställning till den kulturella nivå som mötte henne vid det svenska hovet och i den svenska huvudstaden, van som hon var vid förhållandena i Berlin och Potsdam, där tidens aktuella filosofiska och konstnärliga frågor stod under ständig debatt (se även ovan, s. 58). I sina brev framställer hon musiken som sin enda tröst och som en »mycket angenäm förströelse» när hon eljest ser det mesta i svart. Hon berättar att det vid hovet tidvis anordnades musikstunder varje kväll, då hon själv spelade »clavecin» och kungen fann »mycket behag i att ackompanjera på violoncell».

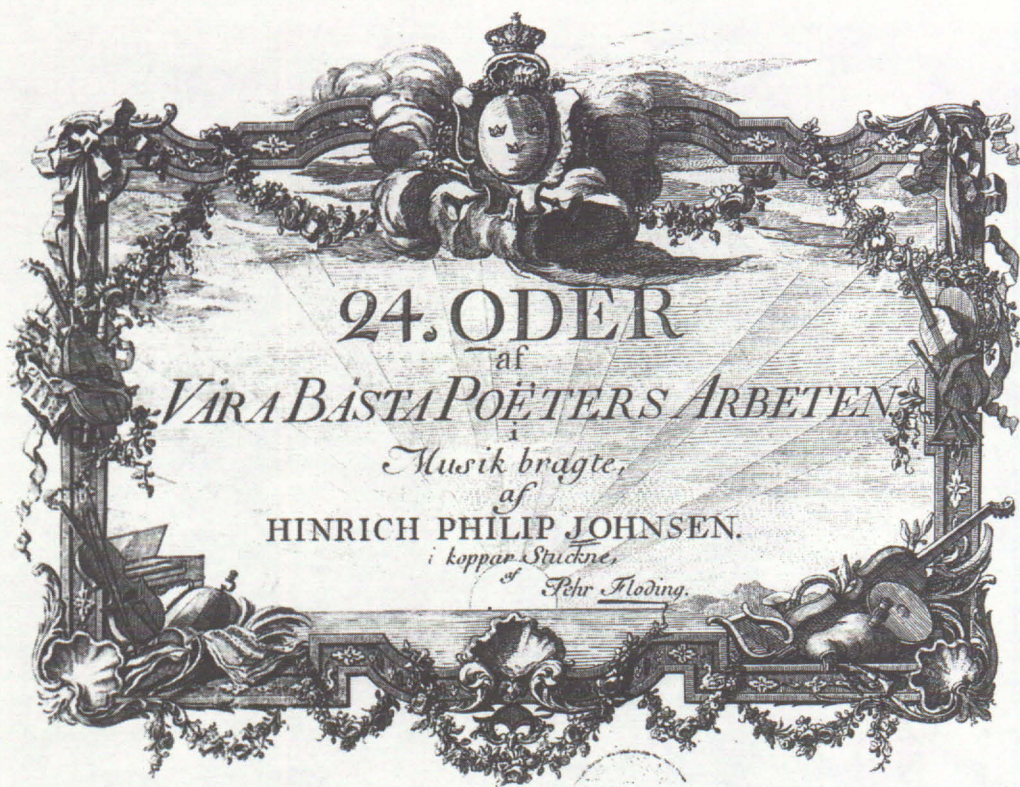
Om hennes musikaliska förkovran står att läsa hos Hülphers (1773): »Då varande Hof-Musicus Johnsen hade den nåden, at på befallning 1753 i dec. få handleda Hennes Maj:t Drottningen i General Bas, hwar-



uti Hon inom 3 månader erhölet den största färdighet.» Adolf Fredrik, som synes ha varit mer genuint musikaliskt intresserad än sin gemål, skall t.o.m. ha komponerat »lättare musik» (Jägerskiöld 1945, s. 79), varmed troligen avses kortare dansstycken. I hovkretsen fanns också flera musikaliska talanger som riksrådet Claes Ekeblad, kanslipresidenten Anders Johan von Höpken och greve Carl Reinhold von Fersen. Den unge korpralen Henrik Falkenbergs röst uppskattades särskilt av drottningen.

I nära anslutning till hovkretsarna tillkom samlingen *24 oder af våra bästa poeters arbeten i musik bragte af Hinrich Philip Johnsen* (tr. 1754; tillägnade drottning Lovisa Ulrika). På flera sätt är den unik i sin samtid, dels redan genom att nottryck var sällsynt i Sverige, dels genom att här i en samling publiceras nykomponerade sånger av en och samma tonsättare till högst aktuella dikter. I företalet skriver Johnsen: »Ända-





Ill.: Titelblad till 24 oder af våra bästa poeters arbeten i musik bragte af Hinrich Philip Johnsen (tr. 1754; tillägnade drottning Lovisa Ulrika) (MAB).

Häftet var gjort i kopparstick av Pehr Floding, som dekorerade titelbladet med allehanda instrument, flera gambor[?], lutor, ett klavikord, säckpipa, lyra, tvärflöjt och notblad, samt under riksvapnet ett par korslagda trumpeter.

målet af detta lilla värk är, att i vårt Språk genom lätta exempel, bringa den angenäma Sjungkonsten till mera utöfning, och derjämte, efter nödiga reglor, en rätt Generalbas.» Efter att ha givit »någon anledning till en god sång», d.v.s. några sångregler, kan han avsluta företalet till sitt »första offentliga och tillika första arbete i detta ämne, uti vårt kiära fädernesland» med orden: »Man ser således att detta värk är utgitt så väl till att förnöija Musikens älskare, såsom och till åtskilligt annat nytta och bruk.» Även den invandrade Johnsen anslöt sig således till strävandena att skapa en repertoar av sånger till svenska texter.

De flesta av texterna är hämtade ur den 1753 instiftade Tankebygggarordens publikation »Våra Försök». Tankebygggarorden var ett slags motsvarighet till drottningens Vitterhetsakademi. Bland medlemmarna märkes Hedvig Charlotta Nordensflycht, Gustaf Fredrik Gyllenborg och Gustaf Philip Creutz samt Karl och Israel Torpadius. Med tankebyggarnas diktning infördes de stora upplysningsfilosoferna Rousseau och Voltaires tankar i svensk vitterhet, även om äldre franska mönster från Boileau och La Fontaine fortfarande skiner igenom. Inte minst gäller detta de satiriska, lättsamt frivola eller förnumstigt moraliserande

Nr 20.

## VÄLMENT RÅD.

At Nippa Storm och brålofius, Utaf den Skid-na hu Stru, li-da; Så var om natten  
vid des Sida, Men he-la da-gen utom hus.

## Korta och nödiga Reglor till General Bas.

Att de fläste längrige Ålskare af Musikken, äro fätken grund deri, och veta att göra sig nyttja utaf de af äfkillige Auctorer föreskrifna General Bas regler, der till äro de mästa Componistens förhastade Sammanfältningar orsaken. En del af dem hafva väl brackit sig så långt, att de till sammans behöfjiga Melodier, men rätt få äga den ynskt till Harmonien, att deras annars artiga Melodier hafva en riktig Bas, hvar af sig värdigt följer, att alla utgifna General Bas Reglor, all ifrån den Italienske Gi asparini, ända till den Fransöske Rameau, icke äro att lugga på. Af detta värk får eväldiga egen dömma, huru efterföljande regler äro att beliena sig af, ej allenast här utan äfven i alla i Skickliga Componistens arbeten.

På hvar annan följande Octaver och Quinter i tvänne Stämmor till sammans har man att ackta sig för, och undvikas de se bäst med motum contrarium.

För vidsträckt språng acktar man sig likaledes, detta förekommes, då man söker bibehålla de på hvarandra följande Accor-dens Sammanhang.

Med en bezi sffrad Bas för för man på nedarysttående Sätt:

Över sffrade Bas-noter är hålla alltid tertian, quinta och Octava här måste man bemöda sig att afstija grundnoterne ifrån de genomgående.

Strecket  $\text{—}$  öfver och under Bas-noterna utmärker, all sådana noter, gå under ett Accord, dock hånder gita all äfven de första noterna kunna vara de genomgående.

b. utmärker den lilla, och # den stora tertian, komma de se vid en ziffra, så förnedra eller förhöja de densamma.

H. gör b. och # till intet.

Uti # ställe skrives ett Streck genom Zifforna, till exempel.  $\text{♯} \text{ } 4 \text{ } 2 \text{ } 4 \text{ } 4 \text{ } 3$ .

poemen. Johnsen valde oftast epigrammatiskt korta dikter och hans melodier har visans enkelhet, ibland dock med en instrumental karaktär. Här kan man kanske spåra inflytanden från Telemann och dennes förebilder i Sperontes' *Singende Muse an der Pleisse* (1736), men lika tydliga är impulserna från samtidens franska air. Helheten blir en charmfull förening av graciös rokoko och smått handfast rationalism. Samtliga sånger (utom en) är enstämmiga med besiffrad bas.

De sånganvisningar Johnsen ger i sitt företal är ytterst knapphändig och elementära, men han nämner bl.a. att »ett litet darrande med rösten gör sången ännu mer angenäm» och påpekar att alla manér och drillar måste utföras tydligt. Hans »Korta och nödiga Reglor till General Bas» ger föga mer än en grundläggande musikkära och säger tyvärr ingenting om generalbasens praktiska realisering (se ill. ovan).

Generalbas var en dåtida princip för ackompanjemang, som innebar att basstämman försågs med sifferbeteckningar för de önskade ackorden. En spelare av ackordinstrument (klaver, harpa, luta etc.) fyllde själv ut harmonierna och kunde dessutom improvisera ett passande ackompanjemang med siffrornas hjälp. Baslinjen understöddes samtidigt ofta av ett melodiinstrument (violoncell, fagott etc.).

Ex. 1: »Välment råd», nr 20 ur 24 oder (tr. 1754), med bifogade anvisningar »Korta och nödiga Reglor till General Bas».

Ex. 2: Hinrich Philip Johnsen, *Sonata i a-moll*, början av adagiosatsen. Efter tryck från Nürnberg 1757; ingår i *Oeuvres mélées contenant VI Sonates pour le Clavecin d'aurant de plus célèbres compositeurs rangés en ordre Alphabetique, Partie III*.

Sonatan är anmärkningsvärt haltfull med klart och välbalanserat formade yttersatser och en uttrycksfull mellansats, där stämmorna på ett osökt sätt byter plats med varandra i dubbelkontrapunkt. Här synes Johnsens klaverstil stå Bachsönernas nära (i nämnda häfte ingår verk av bl.a. C. P. E. Bach och G. G. Hertel). I de ensatsiga sonatorna spårar man däremot inflytanden närmast från Domenico Scarlattis epokgörande sonator, men Johnsens tematiska uppdrag är mer allmänna och sällan verkligt pregnanta. Den i sig överskådliga sats- och formuppbyggnaden (tvådelad sonatform med temats återkomst mot slutet av andrareisen) erbjuder få profilerade idéer och möjligen någon harmonisk överraskning men sätter i stort sin lit till rader av ackord- och skalfigurationer som kan vara tacksamma att spela.

Adagio

I ett handskrivet samlingsband på MAB med triosonator av bl.a. Uttini, Stamitz, Francesco Zappa och Carlo Antonio Campioni ingår också tio sådana verk av Johnsen, samtliga utom en tresatsiga – i fyra av dem ingår väl anlagda fuga-satser. Även i övrigt förekommer ett rikt kontrapunktiskt spel mellan solostämmorna. Satsbilden växlar från stramt hållna uvertyr- eller concertobetönade stycken till satser av ren danskaraktär. De försvarar väl sin plats bredvid de mer namnkunniga

kollegernas verk och bjuder liksom de i tidens anda tacksam spelmusik med viss känslomätnad i de långsamma satserna. Hos Johnsen samsas dock de mer lättsamma och optimistiska inslagen med ett flertal anknytningar till en senbarock stil med drag av den äldre kyrkosonatan. De flesta av dessa trionsonater torde vara tillkomna för Riddarhuskonserterna omkring 1760. Tonsättaren avsåg enligt en tidningsannons 1763 att ge ut sex av dem, vilket dock inte skedde; han fick av allt att döma inte de erforderliga 30(!) abonnenterna.

Uttinis bidrag till samlingsbandet är sex trionsonater. De uppvisar i princip samma stil som hans publicerade och synes i likhet med dessa vara väl värda en renässans. Francesco Antonio Uttini, som kom från Bologna (elev till Padre Martini), hade vid sin ankomst till Sverige 1755 (se nedan s. 92) genast fått i uppdrag av drottningen att komponera en flöjtkonsert för Fredrik den store i Berlin.

Fuga tr

Ex. 3: Francesco Antonio Uttini, Fuga ur *VI Sonates pour le Clavessin*; 1756, tillägnade Lovisa Ulrika (MAB).

Det var sannolikt på hovets initiativ som Uttini fick sina sonater utgivna på »det kungliga tryckeriet». De är alla hållna i en lättflytande, »galant» stil. De är relativt okomplicerade danssater med inslag av tidens något flyktiga kontrapunktik.

Till hovmusikens mest representativa uppgifter hörde att förgylla de kungliga bemärkelsedagarna, som skulle firas inte bara med opera och teater, utan även med underdåniga hyllningskantater. Alla kungahusets födelse- och namnsdagar celebrerades, liksom dop, vigslar och begravningar. Sådana tilldragelser uppmärksammades vederbörligen inte bara i huvudstaden utan även ute i landet, särskilt i stifts-, akademi- och gymnasiestäder, och många äldre stifts- och skolbibliotek bevarar ännu en stor mängd tillfällesalster för dessa högtider (se s. 158).

I Stockholm hölls festligheterna i regel vid hovet – efter 1754 på det nyinredda slottet eller på Drottningholm – och som högtidsgudstjänster i Slottskyrkan, Storkyrkan eller Tyska kyrkan. Vid sådana tillfällen hade de kungliga kapellen till uppgift att medverka och deras kapellmästare oftast plikten att komponera. Några av Romans verk har nämnts som exempel på en äldre generations tillfällesmusik, som var skrivna i en senbarock anda och uppvisade de stildrag som var gängse inom just högtidskantaten. I världsliga hyllningskantater och liknande kompositioner höll sig också vissa barockdrag länge kvar, framför allt i pampigt klingande körer och praktfulla inledningssatser och marschavsnitt med ståtligt klingande trumpetfanfarer. En mer renodlat tysk barockstil präglade synbarligen t.ex. den s.k. taffelmusik, som den tyskfödde violinisten i Hovkapellet Jacob Heinrich Meijer komponerade till drottning Ulrika Eleonoras födelsedag 1735 (*Ein helden-gesang der Gustav-Carolinischen regenten nach historischer succesions-reihe auf alt-gothischer weise*).

Repertoaren återspeglas för oss främst genom konsertnotiser och tack vare bevarade texter. Sålunda har den *Serenata* som skrevs för Adolf Fredriks och Lovisa Ulrikas bröllop 1744 endast överlevt i textform. Två andra verk med samma benämning som gavs på konserter samma år (se s. 76) har ingen påtaglig officiell anknytning. Det har däremot bl.a. två texter av Hedvig Charlotta Nordenflycht från ungefär samma tid. Till Adolf Fredriks ankomst till Sverige 1743 skrev hon dikten *Sänge-skald*, en kantat med begynnelseorden »Sveriges glädje» tonsatt av Zellbell d.y (uppf. 1750). *Musique öfver hennes Kongl. Höghets Kronprinsessans lyckeliga förlossning* (1746) skrevs av Johnsen och uppfördes av denne i Klara kyrka. Om man får tro en »levernesbeskrivning» komponerade även Zellbell en festkantat i anledning av kronprins Gustavs födelse 1746, och därtill kantater till både prins Karls födelse (1748) och kung Fredriks födelsedag (1750).

Bland Johnsens hyllningskantater märks den för *Den stormächtigste Konungen Gustaf den förstes, fordom Sveriges, Göthes och Vändes Konung, &c &c &c, odödeliga äreminne* (Hesselius; 1749) – arior, recitativ och körer med »Tiden» och »Ryktet» som solister.

Antingen har dessa hyllningskompositioner framförts först vid hovet och kort därefter mer publikt, eller har hovet och de kungliga varit särskilt inbjudna till begivenheterna i kyrkorna eller i Bollhuset. För de kommande två decennierna finns inte några motsvarande tillfällesstycken belagda med undantag för de nämnda Roman-verken från 1751, samt en *Cantata vid nyåret 1754* (möjligen av Brant), ett flersatsigt verk vars text i översvallande ordalag prisar alla medlemmarna av kungahuset. En orsak till den minskade produktionen av tillfällesmusik kan ha varit att hovets fester alltmer kombinerades med teaterevenemang, då istället ofta särskilda prologer skrevs.

Inte bara vid hovet utan också inom societeten och det högre borgerskapet var baler ofta förekommande och likaså inom de allt flera sällskapsordnarna. Offentliga baler anordnades också, bl.a. på Bollhuset till förmån för »directionen af Comedien» och på Stockholms stadshus. Sådana arrangemang var välbesökta; det berättas att en karnevalsbal på Bollhuset 1763 samlade 600 masker och inbringade teatern 6 000 plåtar. Självfallet dansade man lika flitigt på krogar och värds-hus. Det är ju i sådana miljöer Bellmans dansinteriorer med förkärlek utspelas – flera av Bellmans dikter är som bekant skrivna till just tidens dansmelodier.

Vid hovbalerna utfördes musiken givetvis av hovmusikerna, medan man vid danstillställningarna ute i staden mest var hänvisad till gardesmusikanter eller kringvandrande musiker; flera av de senare finns ofta i raljerande ton porträtterade av Bellman. Även de närmare 700 krogarna i det dåtida Stockholm hade f.ö. sin hierarki. Högst på den sociala rangskalan stod vinkällarna, värds-husen och kaffehusen. På värds-husen florerade det nyväckta ordensintresset och i regel var publiken där manlig, dock inte på danskrogarna. Även renodlade dansordnar existerade.

Vilken musik som användes är f.ö. inte lätt att precisera, även om det finns både en del av hovets dansmusik och flera spel- och dansböcker bevarade i handskrift. En av de viktigaste av de senare är övers-telöjtnanten Johan Jakob Anckarströms dansbok, där det även finns en beskrivning av »Tourer af de Contre Dancer som 1760 om vintren på Stadshuset brukade». Dansböcker av liknande slag finns av Johan Jakob Laun, musiker vid Adolf Fredriks kapell, med även egna kompositioner, vidare av skeppsklareraren Carl Gustaf Frisch, även han upphovsman till några dansstycken, samt av Fredrik Åkerhielm (»Samling af åtskilliga äldre och nyare tourer till contra- och långdanser med musique hopsamlade 1785»).

Motsvarigheter till dessa stockholmska dansböcker finns bevarade i flera andra svenska städers bibliotek. I detta material är tidens mode-danser rikt representerade. Medan menuetten, polskan-polonäsen och

*Souper*  
Op. Le Contre-Danceur, tom. III, c. 10, v. 10.  
Laga på Händelsket Bricksedel.

*Tou, Tou.* in contrabasso  
2. Violon

*Menuette*

*1<sup>re</sup> Appien* 1<sup>re</sup> Violon

So chaine engloise.  
L'andra Souper.  
Demie cori med högsta handens.  
J'ving tillbaka på sina rum.

*Allegro.*

*2<sup>de</sup> Appien* 2<sup>de</sup> Violon

1<sup>ste</sup> Paré allemanden avant  
När andra lassa: vider om avvarna.  
Dancar på 1<sup>st</sup>, och veron andra lassa.

*Allegro.*

*3<sup>de</sup> Appien* 3<sup>de</sup> Violon

En velt fram i för, och velt i den  
det tredje paré på 1<sup>st</sup>.

No: när svenska paré blir det  
1<sup>st</sup> börjar det första.

Ex. 4: Ur Anckarströms dansbok från 1760, menuett samt beskrivning av tureerna (KB).

kontradansen – i dess olika former av angläser och kadriljer – fanns inom alla läger, hör allemanden och andra traditionella franska danser till högre stånds kulturen. Även marschmelodier användes som dansmusik, medan många av tidens populära sångmelodier omformades till instrumentala danser. Någon skiljemur mellan högre stånds musik och folklig musik existerade inte i fråga om musikens lämplighet för dans. Exempelvis kunde en symfonimenuett mycket väl fungera som dansstycke. Hur en baldans rentav kunde omformas till folkdans (ett begrepp som f.ö. ännu inte fanns) exemplifierar förvandlingen av en av den tyske violinisten Carl Michael Essers polonäser till »Lif-Anders polska» (se s. 199 f.).

#### Verk vid offentliga konserter

Det stockholmska konsertlivet var ännu förbehållet adeln och de högborgerliga kretsarna, även om det genom Romans insatser under 1730-talet fått en i viss mening offentlig prägel (se s. 42). Hur stor del av stadens befolkning som frekventerade konserterna då och i fortsättningen är svårt att yttra sig om. Inte heller kan man få några helt klara begrepp om ur vilka samhällsskikt konsertpubliken rekryterades.



Hovets och adelns musikintresse hörde mer eller mindre till tidsandan. Musiken ingick som en given del i bildningsgången och därmed i varje högreståndsuppfostran.

De mer bemedlade borgarna sökte i flera avseenden i sin livsföring efterlikna adeln. På ett motsvarande sätt eftersträvade under 1700-talets senare hälft det lägre borgerskapet att nå en viss polityr; som alltid och överallt har teater- och konsertbesök skapat möjligheter för den som så vill att visa upp sig i sällskapslivet och knyta värdefulla kontakter. Samtidigt uppstod även inom borgerskapet en alltmer omfattande musikodling i hemmen som mycket ofta byggde på ett genuint musikbehov. Man skall nog ändå inte tro att konserterna särskilt snabbt kom att omfattas av en bredare publik, utan det stora flertalet kom säkerligen i kontakt med musik mest i kyrkan och genom fester och andra liknande tillställningar eller vid besök på någon av de många krogarna, där det också kunde bjudas på mer eller mindre organiserad dans.

Hovkapellets framträdanden tycks mera sällan ha varit offentliga. I stället kom Adolf Fredriks kapell att från 1744 bli en verklig injektion i konsertlivet. Det nya kapellet gav fram till 1749 en lång rad konserter – närmare ett 20-tal årligen finns belagda! Programmen upptog alle-

Ill.: Dansande par målat på insidan av lock till svenskt klavikord från 1700-talet. (Nordiska museet.)



handa konserter och symfonier samt kantater och sångstycken. Tyvärr uppges nästan aldrig någon tonsättare, så inte heller till exempelvis de »serenator» som kort aviserats ovan. Den ena av dem, *Der Vergnügende Streit über den Vorzug des Vergnügens*, framfördes på kapellets första annonserade konsert 27 oktober 1744 och bara några veckor senare en annan, *Der Liebhaber des Weins und Vergnügens*. Ytterligare ett par veckor senare stod en »andlig Serenata» på programmet, *David und Jonathan oder Das Muster wahrer Freundschaft*. Samma år spelades »Intermezzot» *Pimpinon* och året därpå »Serenatan» *Pimpinone och Ves(p)etta*, troligen Telemanns intermezzo från 1725 (om inte dess direkta förebild, Albinonis från 1708).

1747 angavs för första gången en tonsättare (»piecer af Locatelli»). Vintersäsongen 1748–49 annonserades ett abonnemang för varje lördag för »H. K. Höghets kapell, med en ansenlig förstärkning». Konserterna, som tidigare i allmänhet givits i Rådhusets stora sal, gavs nu återigen på Riddarhuset. Man kan således ta för givet att även konserterna 1747–50 som upptagit de nämnda kantaterna av Johnsen var anordnade under medverkan av Adolf Fredriks furstliga kapell.

Vretblads konsertförteckning (1918), som med vissa senare kompletteringar är den samlande källan för denna konsertöversikt, har glest med uppgifter för 1750-talet utöver den regelbundet återkommande passionsmusiken. Det antyds möjligheten av abonnemangsserier 1751 och 1752 (en serie lördagskonserter aviserades också under våren 1753; härtill Walin 1941).

Från och med hösten 1758 uppstod en livligare konsertaktivitet som vittnar om ett uppflammande musikintresse hos allmänheten, även om man fortfarande bör räkna med en socialt sett tämligen begränsad lyssnargrupp. Såväl Uttini som Lalin började annonsera abonnemangsserier. Under våren 1759 hade Uttini ansvaret för konserterna med passionsmusik och i november utlyste han en abonnemangsomgång om 25 konserter fram till april påföljande år i Stora Riddarhussalen. På våren 1759 fick han direkt konkurrens av Lalins 12 abonnemangskonserter i Stora Frimuraresalen i stadshuset på Söder. Bland annat lanserade Lalin »en förnäm Herres Composition», och någon vecka senare sägs i annonsen att »vid hvarje Concert uppföres något af Överste-Lieutenantens och Riddaren Baron von Höpkens besynnerligen smake-liga Composition».

Några fristående sinfonior har tillskrivits denne Arvid Niclas von Höpken, men av dem har åtminstone två befunnits vara av andra tonsättare. Därmed finns egentligen endast ett sådant verk som med viss sannolikhet kan vara komponerat av von Höpken, en *Sinfonia per la chiesa* (Ess-dur) i form av en fransk uvertyr med ett skickligt hopkommet fugerat centralparti, där de självständigt förda hornstämmorna ställvis är konserterande.

I december 1759 presenterade sig en konsertarrangör som blev tämligen flitig under 1760-talet, nämligen Ferdinand Zellbell d.y. Han var son till Storkyrkoorganisten med samma namn och fick sin musikutbildning av fadern och senare av Roman. I en självbiografi i samband med sitt inträde i Timmermansorden 1763 skriver Zellbell att han redan vid 11 års ålder »började och kunde» förrätta sin »Faders Organist syssla uti Storkyrkan» och att han 1736 antogs som extra ordinarie »HåfMusicus» i Hovkapellet. 1738–41 gjorde han en längre studieresa i Tyskland och träffade bl.a. Telemann i Hamburg. Efter en tid som kanslist vid tullen blev han åter 1749 antagen som hovkapellist, då »den suspenderade Håf-Organisten Londicers Syssla» blivit vakant. Han fick 1750 hovkapellmästares titel men med tjänstgöring som konsertmästare efter Brant. Organisttjänsten i Storkyrkan övertog han 1753 (formellt dock först efter faderns död 1765).

Ex. 5: Zellbell d.y., *Cellokonsert* (1741), början av mellansatsen (klaverutdrag).

Konserten är ett anmärkningsvärt mäs- tarprov. Bakom den närmast Roman-in- fluerade formen i yttertsatserna finns ett spänstigt musikanteri, om också skal- och treklangsfigurationer- na är många. Men särskilt den dansryt- miska finalen äger en uppfriskande gestik. Mellansatsen, som vi ser början på här,

Moderato  
VI. I-II/Vla

sempre *p*

Vlc solo

Zellbell säger sig vid återkomsten från Tyskland ha medfört »åtskil- lige både större och mindre Musicaliske arbeten». Av dem finns åt- minstone en violoncellkonsert bevarad (ex. 5). En uvertyr för stråkor- kester i närmast Alessandro Scarlattis stil är daterad 1742. Året därpå komponerade han musik till Jakobs kyrkas 100-årsjubileum. Samma år skrev han en kantat i anledning av Adolf Fredriks val till tronföljare. Den ej bevarade musiken omfattade såväl arior och duetter som körer.

bygger på ett ostinato- artat basmotiv i solo- cello mot violinernas tonupprepningar. Men detta motiv be- arbetas inte utan blir endast föremål för ständiga harmoniska förflyttningar.

Den måste ha rönt en viss framgång, då Zellbells utnämning till hovkapellmästare kan sättas i samband med verket.

Med stöd av Patrik Alströmer reste Zellbell 1758 till S:t Petersburg, där han fick i uppdrag att komponera operan *Il Giudizio d'Aminta* till kejsarinnan Elisabets födelsedag, samt *Auf Zion, auf*, en solokantat för bas och orkester till en kyrkoinvigning. Följande år inledde Zellbell en lyckosam konsertverksamhet i Sverige med Petersburg-operan. Den nådde däremot inget sceniskt framförande i Stockholm, troligen främst beroende på handlingens anknytning till kejsarinnans person men också på motsättningar och avundsjuka i musikkretsarna – bl.a. rådde en allvarlig antagonism mellan Johnsen och Zellbell.

En rad andra verk av Zellbell kan troligen sättas i samband med konserter. 1762 framträdde Zellbell med en *Musica Marina al turchese eller Turkisk WattenMusique* (1762; ej bevarad) och då med en stor orkester som innehöll »både Österländska och andre Instrumenter». Han framförde troligen också sina solokonserter, den nämnda för violoncell och en senare för fagott. (En flöjtkonsert som figurerat under Zellbells namn har påvisats vara ett verk av Roman.) *Concerto per il basson o fagotto solo* är i sin bevarade form ett ensatsigt verk, motsvarande en normal konserts förstasats. I åtskilligt erinrar det om cellokonsertens inledningssats; en viss spänningsverkan åstadkommer Zellbell genom att kontrastera mellan triolrörelse och accentuerade punkteringar.

Zellbells enda bevarade världsliga kantat är *Att vara fri för fel* (1763), för sopran, två flöjter, violoncell och bas. Till skillnad från en närmast senbarock grundhållning i ovan nämnda Petersburg-kantat söker sig Zellbell nu fram till ett mer graciöst rokokokoartat skrivsätt – vilket också framgår av Zellbells bidrag i sångsamlingen *Gustaviade* (se s. 372 f.).

I två tresatsiga uvertyrer till *Il Giudizio d'Aminta* – även andra akten inleds med en regelrätt sinfonia – utvecklar Zellbell en livfull italiensk stil med vissa inslag av till ämnet hörande barocka bleckblåsarfanfarer. I hans övriga fem sinfonior, antagligen för eget konsertbruk, förenas svit- och sonataartade drag och även mer traditionella uvertyrformer förekommer. Särskilt två sinfonior i d-moll är väl sammanhållna och samtidigt nästan concerto-mässigt smidiga. Han tycks trivas bäst i lätt-samt turnerade kontrapunktiska partier och rena dansavsnitt. En sinfonia (C-dur) som är tillskriven fadern kan mycket väl vara ett verk av sonen. Attribueringen är osäker och ålderdomliga drag återfinns ju ibland även hos den senare. En sinfonia (A-dur), som tidigare tillskrivits Zellbell, är däremot komponerad av en samtida italienare (Andrea Bernasconi eller Giovanni Battista Lampugnani).

För övrigt kan nämnas *Introduzione* (g-moll), ett högtidligt stycke som med sina stadiga punkteringar harmoniskt förflyttar sig på närmast läroboksmånér, och *Lamento* (c-moll; 1771), som uppfördes vid en frimurarkonsert till minnet av Adolf Fredrik.

En annan flitig konsertgivare från 1761 var den »från utrikes orter och Italien nyligen återkomne» Anders Wesström. Han arbetade ofta i kompanjonskap med Lalin. Wesström hade anställts 1748 som violinist i Hovkapellet. Med bibehållen lön gjorde han en lång studieresa till Tyskland och Italien 1756–60, under vilken han studerade för bl.a. Cattaneo i Dresden och Tartini i Padua. I en by utanför Dresden lärde han känna den unge Johann Gottlieb Naumann och anses ha upptäckt dennes stora musikbegåvning (Henneberg 1928, s. 112; om Naumann, se s. 319 f.).

Senare (1766) företog han även en resa till England. Synbarligen en orolig ande och med alltför stor begivenhet på alkohol förde han en tämligen oordentlig tillvaro och måste lämna Hovkapellet 1773. Därefter blev han 1776 organist – som sådan också mycket framstående – och gymnasiets director musices i Gävle. Han avled skuldsatt och förfallen i Uppsala 1781 efter att samma år blivit avsatt från sina befattningar i Gävle.

Wesström var en av sin tids främsta violinister i Sverige och sägs ha varit »i synnerhet känd för at utmärkt exequera Adagio», d.v.s. ett uttrycksfullt spelsätt kombinerat med en speciell förmåga att improvisatoriskt kolorera melodierna i långsamma satser. Av de violinkompositioner som Wesström av allt att döma gjorde stor lycka med vid sina konserter – förutom i Stockholm även i Göteborg, Uppsala och flera andra svenska städer – finns endast bevarad en *Sonata violino solo con violoncello obbligato* (D-dur) i en avskrift som uppger att den spelats i Stockholm 1773, men troligen är den äldre. Verket, en duosonata då den inte fordrar generalbas (även om en sådan är fullt tänkbar), består av tre satser: ett sjungande Allegro, ett känslösamt Cantabile och en »Poloneze Suezoso» med hela 20 variationer. Satserna är klart och sobert hållna och formellt ytterst välbalanserade. Den avslutande »polonezen» är en äkta spelmanslåt som behållit sin rustika karaktär i flera av de spelmässigt tacksamma variationerna. Förlorade är däremot ytterligare solosonator, en violinkonsert som annonserades på ett konsertprogram 1772 och även ett variationsverk över »Gustafs skål» med 18 variationer som omnämns vid konserter under 1770-talet.

Sex stråkkvartetter och två sinfonior av Wesström finns i behåll. Kvartetterna är närmast att hänföra till en äldre divertimentotyp, där instrumenten i viss mån är utbytbara och där besättningen också är möjlig att dubblera eller på annat sätt utöka. Det är fantasifulle och attraktiva verk, som med utgångspunkt i barockens italienska violinmästare prövar nya vägar såväl formellt som instrumentalt-klangligt. Ofta kan de centrala förstasatsernas uppbyggnad karakteriseras som additiv – som i så många andra av tidens sonatstycken. Men det utmärkande för Wesström är en rent instrumental frihet som grundas på tidigare sällan utnyttjade klangliga faktorer. Hans skicklighet som »adagiospelare» är dokumenterad i första kvartettens långsamma sats där han utöver den ordinarie förstafiolstämman har bifogat en extra solostämme med förslag till utsirningar.

Även i de två sinfoniorna fånglar Wesströms instrumentala fantasi. Förstasatserna har en form som erinrar om den italienska solokonserten, med långa soloepisoder för enskilda instrument eller instrumentgrupper omgivna av tematiskt betingade

tuttin. Andra satsen i *Sinfonia prima* (D-dur) är en solosats för fagott, som ackompanjerar av de två violinstämmorna, medan motsvarande sats i *Sinfonia seconda* (D-dur) är arialiknande över barockmässiga basgångar. De två *Armida*-uvertyrerna, båda tresatsiga och med likartad karaktär och uppbyggnad, kan sägas vara ännu mer tematiskt koncentrerade och orkestralt omväxlande (ex. 6).

Stycken som dessa har inga direkta motsvarigheter inom den samtida svenska orkestermusik. Man har anledning att ställa frågan: varifrån hämtade Westström denna briljanta orkester teknik? Walin (1941) pekar på uvertyrer av Sarmantini och Haydns konsertanta symfonier nr 6–8 från 1761, men det ger knappast hela svaret. Den utåtriktade hållningen i Westströms kompositioner har en viss operaprägel, men snarast dominerar ett rent spelmässigt musikanteri. De krav hans solistiska instrumentalstämmor uppställer kan ge åtminstone en viss aning om de dåtida svenska musikernas tekniska kvaliteter.

Även Uttini, som återkom på konsertstraden 1762, komponerade bl.a. fristående sinfonior för konsertbruk. Vid en konsert i mars 1769 sägs uttryckligen att de förekommande »Symphonierna äro komponerade» av Uttini. Fyra sådana finns bevarade som förefaller vara tillkomna i början av Uttinis svenska tid, om inte rentav tidigare. Kanske har de förekommit på hans konsertprogram redan på 1750-talet; måhända är en av dem den sinfonia som drottningen 1755 beställde kort efter Uttinis hitkomst. (En femte i Sverige separat bevarad sinfonia i G-dur är identisk med uvertyren till Uttinis Köpenhamnsopera *Olimpiade*.)

Sinfoniorna är tämligen anspråkslösa i formatet, hållna i den neapolitanska operasinfonians anda och upplagda enligt det gängse schemat snabb-långsam-snabb. De är öppret och friskt underhållande stycken med energiskt pådrivande förstasatser, varsamt känslösamma mellansatser och dansanta finaler.

En samling om sex triosonater (op. 1) av Uttini blev publicerad (London: Henrik Fougat, 1768). Medan den sista sonaten i samlingen följer schemat snabb-långsam-snabb, har de fem första sonaterna satsordningen långsam-snabb-snabb, som fortfarande ofta förekom vid denna tid och kan härledas ur Tartinis sonattyp, i sin tur ett slags sammandragning av den äldre kyrkosonatan. Denna satsordning användes ofta av bl.a. florentinaren Campioni, vars trior förekom på konserter i Stockholm och även tycks ha spelats flitigt i amatörsammanhang. Uttinis sonater skiljer sig föga från de kontinentala förebilderna – Abel, Campioni etc. – och arbetar i första hand med modulationer och tonartsförskjutningar som sats tekniska medel. Det motiviska materialet radas upp på ett närmast additivt sätt och ett arkaiserande drag är den tonartsliga enheten mellan sonaternas tre satser, där endast mellansatsen i den sjätte bryter sig ut genom sin mollparallell. Ett nyare drag är däremot införandet av ett obligat instrument i två av sonaterna, en solocello i den tredje och en solocembalo i den sjätte.

I rollen som hovkapellmästare komponerade Uttini begravningsmusik över Adolf Fredrik för ceremonin i Riddarholmskyrkan 30 juli 1771 (text av Wellander). Två körer omramar sju långsamma satser som Uttini utformat med sin vanliga omsorg och som rymmer både hymniska tongångar och smått dramatiska klagobrott.

a) Presto  
VI./Fl./Ob.

[Va. och Cor. mel. 8va basso]

b) Fl.

Vlc./Kb.

c) Cor. [in D alta]

2 Fag.

d) Cor.

Fag.

e) Vla I-II

Vc/Kb

Ex. 6 a–e: Anders Wesström, *Sinfonia seconda* (klaverutdrag). Finalen i denna sinfonia är en variationskedja, där varje ny variation spelas av en ny instrumentkombination. Temat liksom de sex variationerna består av två åttataktersrepriser. Temat skall spelas da capo efter varje variation.

Uttinis sakrala musik har högst oförtjänt fallit i glömska. I synnerhet är hans juloratorium *Componimento per la festività del Santissimo Natale* och passionsoratorium *La passione di Gesù Cristo signor nostro* imponerande skapelser. De är båda skrivna till Metastasio-texter som praktiskt taget suddade ut gränsen mellan opera seria och oratorium. Även här dominerar sålunda de oupphörliga dacapo-ariorna, och som i operatexterna står en ensemble och en kör endast i aktsluten; i Uttinis förtoning inleddes de två delarna av var sin tresatsig sinfonia.

*Juloratoriet* (trol. 1750-talet) är – som så ofta – ett pastoralt idyllspel. Tre solister, Fede, Speranza och Amor Divino – tron, hoppet och den gudomliga kärleken – återger julens under i rokokons speciella realistiska anda.

Lika operamässig är *La passione* (ca 1768, uppförd i Stora Riddarhussalen mars 1776; en »Passions-Musique» av Uttini – sannolikt inte identisk med nämnda oratorium – framfördes även på långfredagen 1769). Passionshistorien ses ur lärjungarnas ögon på ett ofta mycket åskådligt sätt och ibland under smärtfyllda känsloutgjutelser. Detta slags musik har ofta kallats sekulariserad, men just den nästan illustrativa åskådligheten bör ha haft ett betydande värde för den tidens publik. Man kan knappast betvivla att Uttinis hållning inför texten var betingad av en äkta inlevelse. Här är han än en gång sitt rätta italienska jag. Han brukar sina medel med lika stor urskillning som variation och han väjer inte för att återge jordskalvet, gisselslagen och klagoljuden.

Även inom mässan och annan liturgiskt anpassad musik brukar man tala om tidens rationella och därmed alltmer sekulariserade inställning, men även här fanns hos tonsättarna i allmänhet en medveten respekt för den sakrala utsagan och en vilja att gestalta den på ett värdigt sätt. Den nya uttrycksstilen var friare än barockens. Men eljest är det i princip ingen skillnad mellan t.ex. Bachs uppdelning av mässatserna i olika solo- och ensembleepisoder, med alla de inslag av texttolkande gestik och koloratur som där finns, och Uttinis sätt att forma varje mässsentens till ett avgränsat avsnitt med den kontrastverkan som därigenom uppstår.

Av Uttinis mer liturgiskt bundna kyrkomusik skall nämnas hans *Messa a 4 voci con stromenti* (1784), som skrevs för invigningen av katolska kyrkan i Södra Stadshuset (härtill Lindqvist 1989, s. 66). Av Uttinis övriga sakrala verk må vidare erinras om en tonsättning av *Psalm N:o 118 Esaie Prophetenom*, ett *Te Deum* och ett *Veni, Sancte Spiritus* – alla med orkester. Flera av dessa kompositioner förvaras i Frimurareordens bibliotek och kan ha tillkommit för Ordens högtider, men de kan också vara äldre verk, tillkomna före Uttinis ankomst till Sverige.

En serie konserter hösten 1764 på »Söders stadshus» vid Slussen (numera Stockholms stadsmuseum) synes ha varit anordnad av medlemmar ur Hovkapellet. Bland dem bör särskilt nämnas Erik Ferling, som blev en trägen konsertarrangör från våren 1765. Han hade debuterat vid en Zellbell-konsert 1761. På en annan av Zellbells konserter 1761 framträdde för första gången Elisabeth Lillström (Olin), och vid en konsert i april 1766 för första gången hennes senare operakollega Carl Stenborg, då enligt programmet »13 och 1/2 år».



Ill.: Hovkapellmästaren Francesco Antonio Uttini, gravyr av J. L. Caton 1785. (UUB.)

En stor tilldragelse var den åminnelsefest över Roman som avhölls i maj 1767 med Vetenskapsakademien som tillskyndare och med Zellbell som dirigent. Orkestern bestod av »Hof-capellet och talrike musikälskare» och på programmet stod uteslutande Romanmusik. Uttini gav ett flertal konserter 1769–70, medan Zellbell stod som dirigent för de s.k. Kavaljerskonserterna, som gavs i två serier om sex konserter vardera november–december 1769 och mars–april 1770. Som namnet anger anordnades dessa konserter av amatörer ur den högsta societeten, som här lierat sig med »några få» musiker ur Hovkapellet och bildat en »orchestre af 50 personer och därutöfver» (Allmänna tidningar 26/4 1770). Vid samtliga konserter medverkade fru Olin. I övrigt nämns som solist endast överste Carl Jacob von Quanten på flöjt.



Ex. 7 a–b: Hinrich Philip Johnsen, ur *Sinfonia i F-dur* (»nr 1»), början av yttersatserna, där samma grundmotiv återkommer i varierad gestalt (klaverutdrag). Det finns två sinfonior i F-dur under Johnsens namn i tre kopior vardera. (Den ena är dock tillskriven »Jonas Åman, svensk» i en senare anteckning; av denne ännu oidentifierade Åman finns ytterligare några sinfonior bevarade.) Båda verken, som föreligger både för horn och stråkar enbart, är tressatsiga enligt sedvanlig

I. Allegro moderato

Str. *f*

von Quanten var även tonsättare och fick sex flöjtsonger, op. 1, utgivna hos Hummel i Amsterdam (ungefär samtidigt med sex orgelfugor av Johnsen). Sonaterna är tämligen konventionella och uppvisar vissa brister i det formella handlaget men rymmer angenäm och lätt-sam spelmusik, tacksamt skriven för soloinstrumentet.

Innebörden av benämningen Kavaljerskonserterna är omdiskuterad och har vanligen tolkats som konserter givna av adelsmän. Hülphers anger att »åtskillige Rikets högre Ämbetsmän och Ståndspersoner», som vanligen höll enskilda musikaliska övningar, »at mera upmuntra och förnöja allmänheten, på Riddare-huset i sällskap med någre konstens ständige idkare, upförde så kallade *Cavailers Concerter*». Här uppräknas framför allt »flere Herrar af Ridderskapet och Adeln, som deltagit i sådane öfningar, och dermedst gifwit dylike *Conceter* störste anseende» (Hülphers 1773, s. 112).

Enligt J. G. Oxenstiernas dagbok från 1769 skall namnet komma av att endast musikälskare och inga kapellister deltog; enligt andra samtida uppgifter medverkade även en del borgare i dessa konserter. Till detta kommer att Miklin 1802 nämner en rad östgötska borgare som skulle ha deltagit (något som Norlind dock avvisar som en »lokalpatriotisk» överdrift från Miklins sida). Norlind å sin sida lyfter fram ett uttalande från 1771 av en stockholmare som betecknade de icke-adliga musikälskarna som »nybegynnare». Sedan Oxenstierna först redogjort för de verkligt kunniga amatörerna, såsom general von Höpken, överste von Quanten, kommerserrådet Alströmer, riksrådet Horn och general Horn – alla adelsmän – tillägger han: »men alla andra, såsom Ch[i]erlin, Brussel, Welander, Muller, Brolin, Schönfeldt etc, äro dels nybegynnare, dels kända för litet musik att kunna nämnas» (Cit. efter Norlind 1937, s. 51; härtill Norlinds rec. av Walin 1941 i STM 1941, s. 73 f.).

III. Presto

italiensk overtura-modell. Verken är också varandra tämligen lika i satsuppläggningsen, men »Nr 1» har en säkrare utformning och en mer talande mellansats. Finalens huvudtema är här en omrytmisering av inledningssatsens. »Nr 2» är mera stereotyp förutom en originell, mycket kort mellansats med närmast operaartade harmoniska överraskningar. Formen är på det hela taget mycket knapp och koncentrerad i båda sinfoniorna och båda mellansatserna går i den känslolösa stils moll.

Hos Vretblad är förtecknade 160 konserter för perioden 1760–70. Med de tre kompletteringar som gjorts av Walin kan man räkna ut ett genomsnitt av 15 konserter per år. Tyvärr anges sällan *vad* som exekverades vid alla dessa konserter utöver den även här ofta nämnda passionsmusiken, men några hållpunkter kan ges. I program från åren kring 1760 förekommer arior av en lång rad samtida italienare som dall'Abaco, Casali, Cocchi, Galuppi, Jommelli, Sarti och Traëtta och även sinfonior av flera av dem. Även i övrigt förefaller en italiensk repertoar ha dominerat. När Wesström återvände från sin resa, presenterade han vid flera tillfällen ny musik från Italien. 1762 och 1764 annonserades Concerti grossi av Geminiani, 1764 och 1768 kammarmusik av Campioni, 1764 julmusik av Corelli, 1769 en violinkonsert av den samme. En Händel-uvertyr står på ett program 1761 och samme mästares *Water music* framfördes 1766.

Ett enda tyskt verk är nämnt hos Vretblad, en flöjtkonsert av Johann Stamitz 1762. Den flitigt konserterande Esser torde dock ofta ha spelat egna kompositioner. F. B. Augusti, »Musique-Directeuren vid det furstel. Hildesheimiska häfvet» och senare svensk hovkapellist, spelade 1769 en egen violinkonsert.

Även om det sällan direkt framgår av annonser och program kan man förmoda att musiker som Uttini, Wesström, Esser och Ferling ofta spelade egna verk. I april 1760 spelade Johnsen en »Claver-concert med instrumentalaccompagnement» (troligen en egen komposition), vilket är det första belagda framförandet av ett verk i denna genre. Vid en konsert följande år trakterade Johnsen ett »Pedal-Clavisonium», enda gången en sådan pedalförsedd cembalo nämns i materialet.

Två *cembalokonserter* av Johnsen finns bevarade, båda i D-dur och med stråkar (utan viola). De är tresatsiga och hör knappast till Johnsens mer beaktansvärda verk på grund av sin föga spännande harmonik och sin låsta formstruktur, där solöstämman sällan får fritt spelrum med annat än ganska mekaniskt figurverk.

Av övrig bevarad instrumentalmusik av Johnsen finns bl.a. två sinfonior (se ex. 7 s. 84–85) och en *Concerto per due fagotti* (F-dur; 1751), vilken är intressant mest tack vare en ovanlig besättning. Trots en ibland välfunnen dialogisk faktur lyckas han inte heller här ge spänning åt sina infall – det motiviska materialet är helt enkelt i tunnaste laget för de långt utspunna satserna. Mera koncentrerad och solistiskt både attraktiv och krävande är en *Hornkonsert* (Ess-dur; 1751), som kan ha Telemanns motsvarigheter till förebild. Den visar ett rikare växelspel mellan solist och orkester och erbjuder inte minst i mellansatsen överraskande smidiga kantilenor.

Konserter gavs ofta för välgörande ändamål. Hit hörde i synnerhet påskens passionsmusik. Pergolesis »Passionsmusik», d.v.s. *Stabat mater*, utfördes första gången 1749 av Hovkapellet och med »additional-rier» av bl.a. Roman. Verket kom att bli tradition och framfördes i Stockholm 1752, 1755 och hela perioden 1757–70. 1759 gavs samme tonsättares musik till Psaltarens 113:e psalm och 1764 hans *Salve Regina*. Ett passionsoratorium med titeln *Seeliges Erwägen* uppfördes tre gånger under mars 1748, troligen Telemanns omtyckta verk från 1728. År 1751 introducerades – på källaren Pelikan – två nya passionsoratorier, först en komposition av Graun, spelad tre gånger, och därefter »av en berömd mästare» (antagligen Händel) en annan, som väckte »mycken approbation». Ännu ett nytt liknande verk, denna gång »av en ganska berömd Musicus», gavs 1752, och Händels Brockes-passion, som redan Roman flera gånger uppfört, återkom 1753. Andlig musik av Hasse utfördes både 1761 och 1764. Sistnämnda år synes de Romankoraler som lagts in i *Stabat mater* ha ersatts av »psalmer efter en ny förfärdigad composition», troligen av Zellbell d.y. (se även s. 141).

Pergolesis »oratorium över Davids 113:e Psalm» blev en tradition Marie Bebadelsedag i Klara kyrka, då kollekten gick till Frimurarebarnhuset i Blackeberg, grundat 1753 vid prinsessan Sofia Albertinas födelse. Vretblad noterar sådana konserter 1759, 1761 och 1763. I januari 1770 annonserades en motsvarande konsert i Riddarhuset, varvid »en talrik Orchestre, som endast är componerad af den Hedervärda Frimurare Ordens Högt förnäma och Respect. Ledamöter, hvarvid i synnerhet en mycket erkänd, behagelig röst låter höra sig.» (Fru Olin.) Frimurarna hade därmed själva tagit över ansvaret för dessa konserter, som från 1772 återkom årligen på långfredagen; då var det under flera år framåt Pergolesis *Stabat mater* som uppfördes (se vidare s. 437).

En annan välgörenhetskonsert gavs 1768 i Jakobs kyrka, då behållningen gick till de fattiga i »Kongl. Lif-Gardiet och Lif-Battalions Församling». 1770 gav »den bekante virtuosen och fågelsångaren [!] Rossignol» och hans »italienska kamrater» en konsert på Bollhuset till förmån för fattiga.

### *En spirande musikkritik*

Det är svårt att av samtidens tidningar i huvudstaden göra sig ett begrepp om konsertverksamhetens innehåll och mottagande – det är främst kortare notiser som publiceras. Några recensioner eller någon musikdebatt förekom ännu inte. Någon gång kunde ett framförande bli föremål för ett konkret omdöme, men då oftast av mycket allmänt slag, som när den flitige publicisten Carl Christoffer Gjörwell i sin *Den swänska Mercurius* yttrar att uppförandet av Uttinis *Il re pastore 1755* var »af alla theatraliska föreställningar, hvilka nånsin skedt i Sverige, ostridigt den prächtigaste».

Mot periodens slut tycks allmänhetens intresse dock ha tilltagit för konserter. I såväl tidskriften *Posten* som Gjörwells *Allmänna tidningar* bedömdes Kavaljerskonserterna:

»Kännare måste tilstå at inga Concerter hos oss blifwit bättre exequerade än desse. Deras plan kan ej wara bättre formerad; och de Cavaillerer som deltagit i denna musique, hafwa gjordt sig förtjente af allmänhetens tacksamhet. Det talrika antal som hwarje gång infunnit sig och de täta handklappningar hwarje gång har ock öfvertygat dem om det nöje de upväckt. Och hwad skal jag säga Er om den röst, som på dessa Cavaillers Concerter låtit höra sig, som hwarje gång behagat, intagit och förtjust dess åhörare? Denna rösten, tillika med Herrar Musici äro alla Swenske; och det är således en aldeles Nationel förnöjelse, som wi denna tiden njutit. Ideen är så wacker, at hon ej bör lemnas.» (Sannolikt Pehr Juslén, *Posten*, 16/12 1769.)

Detta omdöme stämde tämligen väl överens med Gjörwells åsikt:

»Desse Concerter, som i anseende til både Musique och Execution, wunnit kännares bifall, hafwa på et ganska märkeligt sätt wittnat om våra snillens lyckliga böjelser äfwen i denna delen, och wisat, huru denna hos alla städade Nationer med så mycket skäl uppmuntrade Wetenskapen möjeligen hos oss skulle kunna winna samma högd och anseende, medelst lika upmuntran. Då Swenska Snillen härtil finnas så skicklige, at de både i Vocal- och Instrumental Musique ej allenast likna, utan ock ofta öfwerträffa de främmande, och man af de i senare tider utgifne Witterhets-stycken äfwen sett, i hwad grad Swenska Språket uti Skaldekonsten och wärligheten wunnit både styrka och smak, torde inrättningen af en Swensk Theatre och Opera blifwa äfwen så möjelig, som den för Nationen i almänhet wore hedrande, nyttig och angenäm. – Musiquen härwid har merendels, med nya ombyten för hwarje Concert, warit utsökt af [=utvalda bland] de största Mästares Compositioner. Bland de Musique-älskare, som härwid biträdt och dels med Instrumenter dels med Röster å daga lagt sin skicklighet, har Herr Hof-Secreteraren Olins Fru på alla desse Concerter med sin Sång gifwit särdeles behag åt denna Cavaillers-Musique, uti Solo-Arier, Duetter, Terzetter och Recitativer. Hennes röst är af den stämning och styrka, at man nu för tiden ej känner något Fruntimmer hos oss, som med lika lycklig böjelse förenar lika konst, smak och ackuratess. Sedan hon wid alla dessa Concerter fågnat Almänheten, hade samtelige Cavaillererne förenat sig, at til hennes förmon upföra en lika beskaffad Concert på Riddarhuset, hwilket ock skedde förl. d. 22 i denne månad, eller Söndagen efter Påsk. Musiquen därtil, som war munter,

hög och intagande, exequerades af Cavaillererne med den färdighet, at denne Concert af kännare anses för den ypperligaste, som här i någon tid blifwit upförd. Bland de flera förändringar, som härwid hördes, woro åtskillige för Violin och andre Instrumenter inrättade Solo-Arier, af hwilka Fru Olin til allas nöje spelte en på Clavecin. Hennes dotter, Mademoiselle Olin, et barn af nio års ålder, lät wid detta tillfälle för första gången höra sig offentligen uti en Duett och en Aria, med en så behaglig röst och et så noga i aktagande af den i Musique nödiga precision, at samteliga Åhörare, som talrikt woro församlade, kände häraf en särdeles fägnad, som med mycket Applaudissement betygades.» (Gjörwell, Allmänna tidningar, 28/4 1770.)

Det visar sig att båda skribenterna i mer eller mindre förtäckta ordalag egentligen ville angripa det adliga musicerandet från borgarens synpunkt. Båda skribenterna hade som utgångspunkt en nationell övertygelse, som Pehr Juslén (redaktör för Posten 1768–69) demonstrerade tydligt nog i ett inlägg 1769, då han främst i anledning av att konserterna på Riddarhuset, delvis på grund av höga biljettpriser, samlat så få besökare bl.a. skriver till »Herrar Musicanter»:

»I all ting, mine Herrar, lären at bära en slags wördnad för allmänhetens röst. Det allmänna förstår icke at döma i detta ämnet, säjen I; förlåten, om jag säger, at I hafwen orätt. Det allmänna kan höra skilnaden på höga wisor och slagdängor. Det allmänna känner och et läckrare nöje af en Italiensk *air*, än af en Fransk *vaudeville*. Det allmänna har lärt, at skilja en Svensk klar röst ifrån den Utländska hesa och falska. Det allmänna känner och redan skilnaden emellan en wäl spelt Svensk *violin* och en djerf Tysk, som är nog oblyg, at taga en plåt, af hwar person, för at blifwa *degouterad* af en illa spelt *solo*. Det är at miss-firma Allmänhetens Domstol, och af en dumdristig djerfhet tro, det hela Swenska folkhopen är utan öra, utan smak. Mine Herrar! fogen Edra *musicaliska* tillställningar efter desse påminnelser, och rätten Edra *camerader*, som af okunnighet och för mycken egenkärlek fela här emot, på det de icke, som jag hört icke länge sedan skal hafwa händt en tysk *violist*, må blifwa sifflerade [=utvisslade]. Gören Eder den mödan, at underwisa, upodla och förädla våra Swenska röster. Wisen Eder som *Patrioter* i Ert ämne. I finnen ingen misswäxt på Swenska snillen, och det bör ej falla Er underligt, om de mera glädja allmänheten, än de Utländske, som hos oss blifwa så rikeligen lönte för sin medelmätta. Förkasten I dessa påminnelser, så lären I ju mer och mer til Eder förlust få ärfara, at Edra *Concorter* til slut blifwa föraktade. Ännu en gång: tagen lagom för Edra *billetter* och bruken lagom den Franska *musiquen*.» (Juslén, Posten 12/4 1769.)

Juslén stod således på den italienska musikens sida i den ständigt pågående kampen mot den franska smaken, en kanske inte helt bekväm åsikt i en stad, där den franska teatern dominerat i flera decennier. Juslén var medlem i *Utile Dulci*, där han 1769 presenterade talet »Om en svänsk theaters nytta och nödvändighet», säkerligen ett incitament till Wellanders motsvarande tal något senare, »Om Musique».

## TEATERMUSIK

Stilförändringar inom operan ledde till att barockens strängt typiserade och affektschematiska opera seria successivt avlöstes av en virtuost anlagd solooperatyp, den s.k. neapolitanska. Denna undergår en viss fördjupning mot den större uttrycksfullhet och uttrycksrikedom som fick sina förnämsta nedslag i Pietro Metastasios operatexter. De syftade mot en känslans förfining, men även de bibehöll åtskilligt av det typiserade affektspelet från den äldre serian. Handlingen utvecklades fortfarande i huvudsak i de dialogpräglade »enkla recitativerna» (»recitativo semplice» med generalbasackompanjemang). I centrum stod den s.k. dacapo-arian, där personerna får visa sina känslor inför den situation eller konflikt de utsätts för. Inom varje sektion av arian fick endast en känsla eller affekt dominera. Ofta hos Metastasio är huvuddelen ägnad den direkta reaktionen på en föregående händelse, medan mellandelen får spegla en viss besinning inför denna eller ett beslut om att lösa de krav den medfört. Allt utspelas inom personens eget bröst och det är fråga om starka och upphöjda sinnesrörelser. Ty de agerande är i regel högt uppsatta mytiska eller historiska gestalter, som är offer för våldsamma passioner under en yttre och inre kamp mellan kärlek och plikt.

Det var inom den s.k. andra neapolitanska skolan dessa Metastasio-texter blev förhärskande. Till den räknas bl.a. de tonsättare som Lovisa Ulrika sedan sin uppväxttid mest uppskattade, Graun och Hasse, men även Galuppi, Jommelli och Traërta. De båda sistnämnda strävade småningom mot en större naturlighet och äkthet i dramatiskt hänseende, tankar som vi kanske i första hand förbinder med Gluck och hans reformoperor; även Gluck kan eljest anses ha sin utgångspunkt inom samma neapolitanska skola.

Inom buffaoperan skedde en motsvarande utveckling. Den låter sig demonstreras genom en jämförelse mellan två mera kända »intermezzi» med i det närmaste likartad handling, Telemanns *Pimpinone* (1725) och Pergolesis *La Serva padrona* (1733). Det förra präglas trots den lätt-

samma tonen ännu mycket av barock satsuppfattning och närmast instrumentalt utformade sångpartier, medan det senare uppvisar friare formbilder och en mer flödande vokal melodik.

Intermezzo betecknar inom den äldre operan ett sceniskt mellanspel av mestadels pastoral eller komisk karaktär. Namnet kom av att sådana episoder ofta lades in i den allvarliga operan (opera seria) vid aktsluten eller i pauserna mellan akterna. Ur dessa intermezzi, där den omgivande operans handling och personer ofta karikerades, uppstod den självständiga komiska operan (opera buffa).

På motsvarande sätt växte fransk opéra comique fram (på svenska »sångspel»; om termen, se s. 352). Denna var ursprungligen en parodi av ofta mycket handfast slag på den »stora» franska operan, vilken skilde sig från den italienska serian bl.a. genom en mer pompös och stram karaktär. Fransk opera kan närmast ses som en musikalisk motsvarighet till den franskklassiska tragedin, men den innehöll i allmänhet också en stor mängd balettinslag, dock av hövisk och regelsträng karaktär.

Opéra comique, där den stora operans hjältar och heroer förvandlas till enkla vardagsmänniskor, blev en omtyckt underhållning på de parisiska marknadsteaternarna. Den hämtade sin musik från de verk den parodierade eller från aktuella folkliga visor. Men också opéra comique utvecklades till en egen genre med alltmer självständiga texter och nyskriven musik. Den folkliga prägeln behölls. Resultatet blev ofta ett närmast realistiskt sångspel i bonde- eller hantverksmiljö med inslag av »tillbaka till naturen»-svärmeri eller borgerlig idyll.

En stark spänning hade funnits och fanns mellan den italienska och den franska »smaken». Den italienska stod för en koloraturens elegans och konstfullhet, den franska för antingen en sirlig värdighet eller en folklighet och direktet – Lovisa Ulrikas förkärlek för de italienska idealen har ovan framhållits. Samtidigt var emellertid franskan världsspråket och även de allvarligare franska teaterstyckena kunde avvinnas en viss naturlighet, om de också fortfarande rörde sig med ett deklamatoriskt språk. Ur denna konflikt mellan italienskt och franskt växte den gustavianska svenska operan fram som en förening av de i kungens ögon bästa egenskaperna hos båda lägren (se s. 299 f.).

#### *Lovisa Ulrika och italiensk opera*

För Lovisa Ulrika och hennes krets kom teater att innebära franskt talskådespel och italiensk opera. Vid det preussiska hovet hade hon lärt känna och uppskatta den neapolitanska operan, genom de verk som Carl Heinrich Graun och Johann Hasse skrev för hovteatern i Berlin. Hon lät också införskaffa musikalien därifrån genom sina förbindelser med brodern, Fredrik den store, och redan hösten 1744 gavs konserter vid kronprinshovet, där stycken ur Grauns *Artaserse* och *Catone in Utica* särskilt nämns. I augusti 1746 anordnade man – antagligen för första gången (Beijer 1981, s. 13) – teater på Drottningholms slott med *La Pupille* av Fagan och ett divertissement med sång och dans.

Småningom utfördes även inhemska tillfällighetsstyckena som t.ex.

*Herde-spel i tre öppningar* [=akter] (Brant-Dalin; 1752) för att i Drottningholmsparken celebrera konungens återkomst från sin finska resa. Brant arrangerade musiken, men han kan samtidigt också vara upphovsman till några av verkets 21 balettnummer.

En liten inblick i det nya hovets musikintresse och dess inriktning ger de uppräknade tonsättarna i följande verser av Olof von Dalin med titeln »Då Musiquen begyntes hos Deras Majestäter på Ulriksdal 1753».

Kom Pergoleses heder  
och Vinci, ur er graf.  
Jag lägger för er neder  
min skalde-blod och glaf.  
Kom Hasse, Buraneller  
med Grauner och Jomeller.  
Om jag er rätt ej kändt,  
är nu mitt tycke vändt.

Tack vare Lovisa Ulrika blev italiensk opera på allvar introducerad i Sverige. Visserligen hade troligen Telemanns *Pimpinone* givits på konsert i Stockholm 1744 (se s. 76). Och en svensk tonsättare, den nämnde Arvid Niclas von Höpken, skrev under 1750-talet musik till *Il re pastore* (1752) och *Catone in Utica* (1753), två av Metastasios oftast komponerade opera seria-texter. Men dessa verk nådde aldrig scenen, kanske helt enkelt därför att det då inte fanns något forum för detta slag av musikdramatik i Stockholm – det är obekant om de presenterades för drottningen eller om hon över huvud kände till dem.

Officeren Arvid Niclas von Höpken fick troligen sin musikaliska utbildning under sin tid i Hessen-Kassel, där den även i Sverige mycket uppskattade Fortunato Chelleri var hovkapellmästare. von Höpkens verk blev som framgått bekanta i Stockholm främst genom Lalins konsertserie 1759. Hans främsta bevarade verk förutom de nämnda operorna är julpastoralen (1751) och det komiska intermezzot *Il bevitore* (1755).

Operorna håller sig helt till genrens konventioner och är därmed helt igenom italienska i stilen. De två operorna visar att von Höpken ännu bygger på den äldre seria-traditionen från Händel och den första neapolitanska »skolan», men för den dramatiska helheten avstår han ibland från de gängse vidlyftiga koloraturerna och kan också ge personliga uttryck för framför allt smärtfyllda känslor. Som i tidens operor överväger emellertid stort idylliska stämningar, ty hjältarna och hjältinnorna »äro ofta icke annat än förklädda herdar och herdinnor från rokokons tidevarv» (Sundström 1936, s. 40). Men det kanske märkligaste med von Höpkens Metastasio-operor är att en svensk amatörtonsättare på ett så övertygande och tekniskt otadligt sätt kunde ge sig i kast med dessa texter. I fallet *Il re pastore* var han en av de tidigaste, ty libretter hade publicerats bara ett år före von Höpkens verk!

Det tredelade buffa-intermezzot *Il bevitore* är en väl turnerad variant på *La Serva padrona*-motivet. Huvudpersonen är här en levnadsglad figur som har lätt att ta till flaskan och hon en grönsaksmånglerska som hittar en börs som han tappat i fyllan och villan. När han upptäcker detta, förkläder han sig till en jude som lovar henne



att förvalta pengarna och får snart dem i sin hand igen, och så slår de båda sig tillsammans. I von Höpkens tappning blir intermezzot inte enbart en burlesk seriatravesti utan får också inslag av folkligt melos och rent av gatumusik, samtidigt som tonsättaren har lätt att finna pregnanta och tacksamma musikaliska motiv och utveckla dem med både omsorg och finess och med för genren ganska ovanlig storlinjighet. Eljest följer von Höpken italienska förebilder som Pergolesi, Galuppi, Latilla och Jommelli tätt i spåren, men han kan också närma sig karaktärskomedin och han utnyttjar därtill orkestern på ett påfallande personligt sätt.

År 1754 engagerade drottningen delar av ett framstående turnerande italienskt operasällskap, som gästade Köpenhamn 1753–54 under impressarion Pietro Mingottis ledning. I april 1754 ankom tenoren Giovanni Croce till Stockholm. I början av 1755 anlände sångerskan Rosa Scarlatti och hennes make Francesco Antonio Uttini, sällskapets kapellmästare. Några månader senare följde återstoden av sällskapet: sopranen Mariana Galeotti, alten Elena Fabrice och kastratsopranen Domenico Scogli, en helt ung man med imponerande röstresurser (tre och en halv oktavers omfång).

Tidigare har man antagit att det italienska sällskapet var avsevärt större och stannade kvar i Sverige under en längre tid. I själva verket vistades de blott fem sångarna endast två sommarsånger i Stockholm (1755 och 1757; år 1756 låg all teaterverksamhet nere p.g.a. de politiska oroligheterna). Därefter tillät inte hovets ekonomi vidare engagemang. Vid sejouren 1757 deltog sopranen Gaspera Beccaroni, som sedan stannade kvar i Sverige och 1762 gifte sig med den franska truppens balettmästare Louis Gallodier. Tenoren Croce engagerades 1755 på tio år vid svenska hovet. Makarna Uttini blev kvar i Sverige återstoden av livet.

Den italienska ensemblen spelade nästan enbart för hovet, de få noterade representationerna hörde hemma vid dess speciella fester. Första gången ensemblen framträdde var på Adolf Fredriks födelsedag 1755 med Uttinis enaktsopera *L'isola disabitata* (Metastasio). Till denna begivenhet var medlemmar ur adelsståndet och de utländska sändebuden inbjudna. Senare på året, på Lovisa Ulrikas födelsedag den 24 juli, gav man operan *Il re pastore* (Uttini–Metastasio; 1755).

Även till 1757 års kungliga födelsedagar komponerade Uttini nya operor, *L'eroe cinese* för konungens födelsedag och *Adriano in Siria* för drottningens (båda till texter av Metastasio). Då den senare gavs på nytt på drottningens namnsdag den 25 augusti hade den försetts med en omfångsrik prolog av Uttini, *L'Asilo delle scienze e delle arte*. I verkets slutkör hade orden ändrats för att hylla henne.

Det bevarade materialet till *Adriano* är något av en mystifikation. Detta till synes separata stämmaterial, som skrivits ut i Sverige, och bevisligen använts av Uttini, är nämligen baserat på ett partitur av italienskt ursprung, en tonsättning av Giovanni Francesco Brusa till samma Metastasiotext. Brusa skrev sin opera för Venedig, med premiär i januari 1757. Har möjligen Uttini kommit över detta verk och utgett det för sitt? Även den tryckta textboken anger Uttinis namn.

Alla nämnda operaföreställningar ägde rum på Drottningholm. Dessa framföranden av enbart nyskrivna verk, komponerade i Sverige för det svenska hovet, var resultatet av en betydande och medveten satsning från kungaparets sida, där alla komponenter i utförandet behandlades med största omsorg, inte minst dekor och dräkter. Vilken betydelse de ägde för drottningen personligen framgår bl.a. av att hon på egen bekostnad lät trycka partituret till *Il re pastore* i 120 exemplar, mest för att kunna sända det till det preussiska hovet och därmed visa att även hon kunde åstadkomma verkliga operamanifestationer och hålla sig med en komponist helt vuxen sin uppgift och även fullt modern i sitt tonspråk. Sin uppskattning av Uttini visade Lovisa Ulrika redan efter premiären på *L'isola disabitata*, då hon i ett brev till sin mor, änkedrottningen av Preussen, Sofia Dorotea, skrev att musiken var »mycket vacker och i en helt ny smak». Efter premiären på *L'eroe cinese* skrev hon att »den hade lyckats väl, baletterna var charmanta och musiken mycket vacker» (brev 17/5 1757).

Uttinis italienska operor står på solid neapolitansk grund. Handlingen drivs framåt i seccorecitativen och i de dominerande dacapo-ariorna spelas som oftast två tydligt tecknade känslolägen ut mot varandra i huvuddel respektive mellandel. Men en viss befrielse från detta grundschema börjar skönjas, i det att huvuddelen – med stöd av särskilt Metastasios sentensartade känslöformuleringar – i sig kan innehålla två om inte kontrasterande så kompletterande känslonivåer. Detta medverkar i sin tur till att både förlänga ariorna och göra dem mer differentierade. Uttini har, som den professionelle operatörsättaren han var, utnyttjat alla nya uttrycksmöjligheter. Han visar med andra ord en stor uttrycksbredd och en outsinlig melodisk karaktäriseringsförmåga. I hans arior blir därtill de oundvikliga koloraturerna ofta både talande och känsloladdade.

Säkerligen valde Uttini texter med hänsyn till antalet roller. Både *Il re pastore* och *L'eroe cinese*, liksom *L'isola disabitata* och *Adriano in Siria* (om den nu verkligen är av Uttini), fordrar endast fem personer, som motsvarar just de sujetter den lilla italienska ensemblen förfogade över. Båda operorna bildar som antytts kedjor av recitativ och arior. Endast i aktsluten kan ensemblescener förekomma, där körerna synbarligen är tänkta att utföras av solisterna. Uttini har särskilt lätt för att formulera de pastorala tonfallen, också ofta i snabba tempi, och över huvud mer positiva reaktioner. När personerna sjunger om lycka eller kärlek, blir glättigheten sällan ytlig utan får nästan alltid en viss mättnad. Amintas »L'amerò, sarò costante» i *Il re pastore* blir dock till en nästan buffaartad glädjescen, där sopranrösten får tävla med en piccolaflöjt i ett drivande ekospel.

*Il re pastore* berättar en enkel handling om herden Aminta, som i själva verket är en bortbytt kungason. Han får ett rike till skänks av Alexander den store och gör då sin lärare och vän Agenore till härskare över en annan del av riket. *L'eroe cinese* har egentligen varken i librett eller musik något exotiskt över sig – det är bara namnen och miljön som målar något lätt annorlunda. Liksom i *Il re pastore* använder Uttini orkestern på ett omväxlande och känsligt sätt och ger ofta blåsarna

Ex. 8 a-b: Uttini, arian »L'amerò, sarò costante» ur operan *Il re pastore* (1755); sångstämman insats efter inledningsritornellen (klaverutdrag).

Aria. Allegro

L'a - me - rò sa - rò cos - tan - te

VI. I-II/Fl.ott.  
*p* *f p*

Va/Bassi

fi - do spo - so è fi - do a - man - te

*f p* *f p* *f p*

sol per lei sos - pi - re - ro.

signifikanta motiv, men stråkarna bildar alltid klangens ryggrad och får ofta agera ensamma. En ovanlig effekt når han i Lisingas aria, »In mezzo a tante affanni», som är utformad som en liten konsertant scen mellan sångstämman och en obligat cembalo och bjuder på ett raffinerat och uttrycksrikt spel mellan dur och moll. I sammanhanget skall också betonas Uttinis genomgående dramatiskt betingade och noggrant föreskrivna dynamik.

Efter den italienska operaensemblens två sommargästspel nämns inga större operaföreställningar vid hovet med undantag för ett försök 1758 att med hjälp av den franska truppen spela *Zélinde* (Rebel & Francoeur). Men genom drottningens aversion mot den franska musiken var företaget dömt att misslyckas redan på förhand.

sol per lei sos pi - re - ro

Fl.

sos-

Tutti

På kronprinsens födelsedag 1764 gavs enaktaren *Il sogno di Scipione* (Uttini–Metastasio), vars musik gått förlorad. Ett flertal inlagor av Uttinis hand i den franska skådespelartruppens sångspel finns också att notera, så en fristående »kinesisk» balett i *Les chinois* (1761) och aria-inlägg i ytterligare sångspel.

Uttini komponerade också musik till fyra franska sångspel: *Les trois sultanes ou Soliman second* (Favart) 1765, *Le gui de chêne ou La fête des druides* (La Junquières) 1766, *L'aveugle de Palmire* (de la Vallée) 1768 och *Cythère assiégée* (Favart & de Lugny) samma år. Samtliga spelades flera gånger med *Le gui de chêne* som den mest populära. Av Uttinis musik finns ett partitur till *Les trois sultanes* och ett stämmaterial till *L'aveugle de Palmire* i behåll.

Två stora evenemang ägde rum 1766 och 1770. Under hösten 1766 firades kronprins Gustavs förmälning med den danska prinsessan Sofia Magdalena med tre operaföreställningar av Philidors *Tom Jones*, Favarts *Les chinois* och Uttinis nyskrivna *Psyché*—det var antagligen vid dessa tillfällen som Uttini komponerade en inlaga i *Tom Jones* och en kinesisk balett. De två sistnämnda verken återkom 1770 då prins Henrik av Preussen, drottningens yngre bror, var på besök i Sverige. Hovet gav inte mindre än 16 egna spektakelkvällar. De kungliga bevistade dessutom flera av de offentliga föreställningarna på Bollhuset. Av musikpjäser gavs denna gång även *La fée Urgèle* (Duni), *Le cadé* (Monsigny), samt Uttinis *Les trois sultanes* och *L'aveugle de Palmire*. Därtill spelades *Athalie* (Racine), nu »med sina dertill hörande Choerurer» tonsatta av Uttini. Denna musik omarbetades 1776, då dramat gavs i svensk översättning.

Av särskilt intresse är här *Psyché*, en »tragicomedie et ballet» (ursprungligen resultatet av ett unikt samarbete mellan Molière, Corneille och Quinault och 1668 försett med musik av Lully). Uttinis verk kallas i delar av stäm��materialet för »opera», men huvudparten av texten torde ha talats. Tonsättningen omfattar en prolog och fem intermeder med i huvudsak balettnummer och eljest några arior och körsatser samt en ståtlig tresatsig inledningsinfonia. Eftersom verket består av över 70 musiknummer (varav dock några återkommer) är det ett av Uttinis mest omfattande och ger därtill en god bild av den rådande smaken inom balettmusiken. De flesta av numren är oförbindligt allmänna i hållningen, men de visar samtidigt att tonsättaren vinnlagt sig om en mer »fransk» smak. Han kommer ibland mycket nära tonen av fransk air i de mer sångbara dansmelodierna.

I en av körerna har texten ändrats till en direkt hyllning till brudparet, och i ett *Recitativo accompagnato* kommer plötsligt en italiensk text! Det senare är kanske ett utslag av Uttinis speciella språksvårigheter, som överhovceremonimästaren Leonard von Hausswolf nämner i sina *Ceremonialia* i samband med arbetet på *Athalie*.

»[det har] ej varit ledsamt wara tillstädes vid repetitioner af dessa choerurer, då capelmästaren Utini, som talar en med italienska blandad fransyska och har ett egit språk, han kallar franska, skulle lära de från scholorna uttagna gässar att sjunga de fransyska orden.» (Cit. efter Sundström 1963, s. 63.)

I de två bevarade sångspelens musik blir brytningen mellan italienskt och franskt lika frappant, kanske främst i *L'aveugle de Palmire*, som inleds med en italiensk tresatsig sinfonia av bästa Uttinimärke men avslutas med en »vaudeville» som verkligen är en fransk »kuplett». Mellan dessa poler rör sig den lättsamma och rättframma musikens 15 nummer med stor naturlighet och elegans. *Les trois sultanes* har ingen uvertyr, partituret omfattar endast åtta sångnummer, varav en duett. Martin Tegen har i ett ej publicerat arbete påvisat att Uttini utarbetat en betydligt rikare musik än den som Favart ursprungligen använde sig av, och att han också trots en ofta visartad melodik skapat större former och begagnat en mer omväxlande orkesterkolorit. Däremot har Uttini inte (som senare Kraus i verkets svenska version) komponerat det avslutande dansdivertissementet, säkerligen därför att omständigheterna vid framförandet inte fordrade detta. Någon exotisk färgning finns inte heller denna gång, men »muftins» rätt magnifika sång om »Mahomet»

har flera både ornamentalt reciterande och stormigt dramatiska inslag. I instrumentariet ingår (i Air 1) även trumpeter och pukor men inga »turkiska» slaginstrument som man kunde ha väntat.

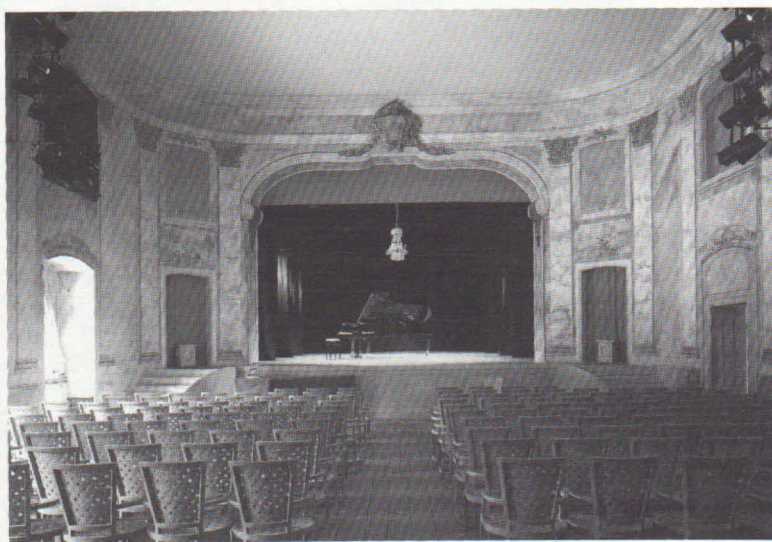
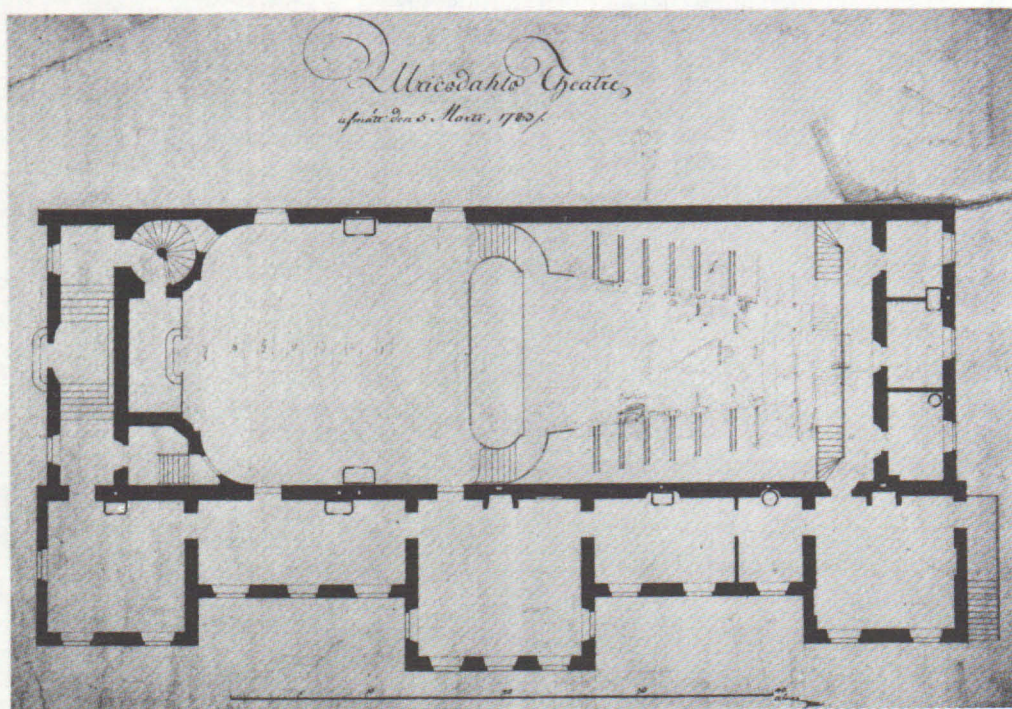
Ett verk som med stor visshet är komponerat av Uttini är en *Prologue d'un divertissement*, »representé devant La majesté La Reine à Stockholm le 14de Mars 1768». Det är en sorts dramatisk kantat med såväl kör- som balettinslag och med en text som kretsar kring Apollon och muserna. Stilen i stycket är påfallande fransk, men lättheten i tonfallen och inte minst melodiföringen talar för Uttini som upphovsman. En liten passus i den talade dialogen – »Melpomene hejdar Euterpe» – kunde vara en programförklaring både för hela periodens smakinriktning och för Uttinis egen musik: »J'ai reuni, pour le mieux amuser, tout ce qu'a de plus beau la France et l'Italie.» (»Jag har förenat, för att bäst kunna roa, allt det vackraste från Frankrike och Italien.») (Om Uttinis senare verksamhet, se s. 293 f.)

### Hovbaletter

Lovisa Ulrika hyste ett stort intresse för balett. Man får gå tillbaka till drottning Kristina för att i detta avseende finna en kunglig motsvarighet. Vid hovfesterna ingick balett ofta i programmen, gärna som inledning eller avslutning till en teaterpjäs. Det var damer och herrar ur hovkretsen som utförde sådana baletter, ibland med visst bistånd av professionella dansare.

Det förekom även dans av bondfolk vid hovet på Drottningholm, bl.a. vid ett tillfälle då Lovisa Ulrika gifte bort fem bondflickor och vid bröllopet anordnade en stor danstillställning. Om vintrarna var det bal i allmänhet en gång i veckan vid hovet, efter Fredrik I:s död två gånger i veckan.

I det franska teatersällskapet ingick flera skickliga dansare. Madame Du Londel ansågs sålunda vara lika framstående i dans som i sång och skådespel. Lovisa Ulrika fann henne vara jämförbar med Barbara Campanini, det preussiska hovets stora ballerina. I övrigt nämns särskilt dansörerna Louis Gallodier, som anslöt till den franska truppen 1757 och senare blev balettmästare vid Gustav III:s opera, och Louis Frossard, som efter att ha lämnat Sverige 1771 blev återkallad av Gustav III två år senare. Bland damerna märks främst fru Frossard, fru Soligny och mademoiselle Ninon Dubois, som i programmen oftast kallas Le Clerc och som efter sin tidiga död apostroferades av Kellgren i ett poem. I tidningsannonserna fr.o.m. 1768 anges ofta dansarna i de nu allt flera baletterna. Den ryktbare »morianen» Badin nämns som dansare första gången 1769, samma år även herr Desroches och fröken Coudurier. Namnen på de flesta av dansarna, också de sist anlända och Badin, finns noterade i stämaterialet till Uttinis *Psyché* (anteckningar sannolikt från framförandet 1770). Vid ett enda tillfälle, den 25 april 1768, anges i tidningsnotisen tonsättaren till en namnlös balett som dansades av Gallodier och Le Clerc, nämligen Uttini. Eljest är balettmusiken anonym. Endast komponisterna till en och annan »comédie-ballet» är bekanta, så för Saint-Foix's *Deucalion et Pyrrha* (Berton; uppf. 1762) och *Les hommes* (Giraud; uppf. 1765).



*Confidencen vid Ulriksdal, plan upprättad 1783 (KB) och salongen i sitt nuvarande skick efter restaureringen på 1980-talet.*

## CONFIDENCEN – ULRIKSDALS SLOTTSTEATER

Adolf Fredrik och Lovisa Ulrika vistades gärna på Ulriksdal – på behagligt avstånd från den smutsiga, bullriga och stinkande huvudstaden. Då man i början på 1750-talet äntligen lyckades engagera en fransk skådespelartrupp och behovet av en väl fungerande teaterlokal aktualiserades, föll valet på det gamla ridhuset vid Ulriksdal. Hovintendenten Carl Fredrik Adelcrantz fick i uppdrag att försöka omforma det till slottsteater.

Av den långsträckt beridaresalen skapade han en elegant salong i ljusaste rokoko, som genom orkesterplatsen och sceniet avgränsades från den relativt djupa scenen. Enligt en bevarad planritning var scenen försedd med sex kulissrader. Salongen är nästan kvadratisk med rundade hörn. Dess väggar är marmorerade i grågröna nyanser, med pilastrar i rosa och med förgyllda korintiska kapitäl – allt utfört av hovmålaren Johan Pasch. Scenöppningens mjuka valvbåge har sin direkta motsvarighet i det valv som innefattar den kungliga logen i fonden. Därmed åstadkom Adelcrantz en liknande spegeleffekt i rummet som han senare skulle genomföra på Drottningholmsteatern.

Vid sidan av teaterlokalen inreddes en elegant sällskapsvåning för kungafamiljen. Även dessa rum är rikt smyckade med väggmålningar av Johan Pasch. Väggfältet i Gröna salongen utgår från förlagor av bl.a. Watteau. Ett av rummen, Confidencesalen, var avsedd att användas för supéer och privat samvaro (confidence, förtrolighet) utan betjäning. Det var därför försett med ett s.k. »table à confidence», ett bord som kunde sänkas ner i källaren för dukning. Därav teaterns namn. I överbåningen inreddes en rad smårum till bostäder åt skådespelarna.

Ulriksdals slottsteater invigdes 1753. Den var i ganska flitigt bruk fram till Gustav III:s död – där framfördes bl.a. Joseph Martin Kraus' musik till operan *Proserpin* – men fick sedan förfal-



Gröna salongen i Confidencen.

la. Under Karl XV:s tid utsattes byggnaden för stora ingrepp. Salongen förvandlades till jaktstall med en väldig öppen spis, väggpaneler och mörka bjälkar i taket. Väggdekoren målades över och inredningen avlägsnades. Scenöppningen murades igen, scenen revs och de kungliga sällskapsrummen gjordes om till bostäder.

På 1980-talet påbörjades ett omsorgsfullt renoveringsarbete med teaterns vänförening Confidencen Rediviva som drivande kraft. Sommaren 1983 kunde man på den återuppbyggda scenen framföra sångspelet *Tillfället gör tjuven*, tvåhundra år efter pjäsens uruppförande. Varje sommarsäsong ges numera talpjäser, operor, baletter och konserter med särskild inriktning på 1700-talet, men även med moderna verk.



### Hovteatrarna

Som nybliven drottning ville Lovisa Ulrika också förfoga över en professionell teaterensemble. En hovteater kunde markera det svenska hovets maktställning och betydelse inför sina europeiska motsvarigheter och visa att det följde med det som rörde sig i tiden. Men Lovisa Ulrika hade utöver ett starkt personligt teaterintresse även andra skäl, främst då pedagogiska. Teatern ansågs kunna spela en betydelsefull uppfostrande roll. Ofta låg häri den enda möjligheten för teatern att hävda sig gentemot särskilt den lutherska kyrkans negativa syn på denna världsliga förlustelse. Ludvig XIV:s franska teater hade avspeglat kungamak- tens storhet men också dygdens nödvändighet. Inom den samtida re- pertooaren diskuterades den aktuella synen på de eviga frågorna om ont och gott, allt oftare omplanterade från myternas och hjältarnas sfärer till en borgerlig vardagsram.

Kanske insåg redan Lovisa Ulrika dessutom att både hovets teater- amatörer och de få svenska yrkesskådespelarna behövde instrueras: »Ald- rig har en pjäs blivit så misshandlad, och jag tror att författaren skulle ha dött av grämlse, om han varit närvarande.» (Brev till modern 6/II 1744; cit. efter Jägerskiöld 1945.) Detta var hennes första intryck 1744 av en föreställning på den Svenska komedien med *Alzire* av Voltaire, en personlig vän till Lovisa Ulrika (se nedan om Svenska komedien).

Den efterföljande baletten beskriver hon med liknande avsmak och talar om tjocka kvinnor med stora fötter och armar som svängde som väderkvarnsvingar. Hon lär därefter aldrig mer ha satt sin fot på en föreställning av det svenska teatersällskapet utan skapade snabbt en egen teatergrupp vid hovet, som redan i november 1744 gav bl.a. *Britannicus* (Racine) och *Rhadamiste et Zénobie* (Crébillon) – krävande pjäser som självfallet spelades på franska. Drottningens lilla teatersäll- skap skulle bestå mer eller mindre aktivt under hela Adolf Fredriks regeringstid och fick nytt liv under 1760-talet, då de kungliga barnen började delta i verksamheten. Vad detta betydde för kronprins Gustavs teatervurm och avsevärda teaterkunnande är lätt att inse.

Vid hovet spelades teater på en flyttbar scen, som vid behov kunde sättas upp i rikssalen i Wrangelska palatset på Riddarholmen, där kungafamiljen bodde under uppförandet av det nya Stockholms slott. Samma scen användes efter inflyttningen på slottet 1754, där dock smånigom inrättades en särskild teaterlokal. Även på Drottningholms slott, som Lovisa Ulrika fick i bröllopspresent av Fredrik I, kunde den ambulerande scenen placeras, oftast i den s.k. Bröllopssalen. Kungaparet vista- des också på Ulriksdal, där Adolf Fredrik lät inrätta en teater i det s.k. beridarehuset 1753 (se föregående sida), och året därpå stod en teaterbyggnad vid Drottningholm färdig, båda byggda efter ritningar av Carl Fredrik Adelcrantz. Drottningholmstea- tern brann ned mitt under en teaterföreställning 1762 och ersattes av en ny byggnad 1766, även den av Adelcrantz (se s. 102 f.). Till teaterfiktionernas värld får också

hänföras det lilla lustslott i kinesisk stil, som Adolf Fredrik 1753 gav sin gemål i födelsedagspresent och som efter ombyggnaden 1763 blev till det ännu bestående Kina slott vid Drottningholm.

Redan i mitten av 1740-talet hade det nya kronprinsparet sökt engagera en fransk teatertrupp genom förmedling av bl.a. Carl Gustaf Tessin eller dennes ombud, men först 1753 kom detta länge väntade sällskap till Sverige. Det leddes av paret Du Londel och kom småningom att omfatta ett 30-tal medlemmar, aktörer, sångare och dansare, som ställdes under Adelcrantz' direktörskap. Svenska komedien fick bereda plats för fransmännen på Bollhuset och förvisades helt därifrån 1754, då Adelcrantz också fick ta ansvaret för den offentliga verksamhet som den franska truppen av främst ekonomiska skäl fick tillstånd att driva.

De franska skådespelarna ägnade sig i stort sett åt samma typ av repertoar som hovets och högreståndskretsarnas amatörer gjorde – klassiska tragedier och komedier av främst franskt ursprung. Men de kunde också pretera sångspel och baletter. Till de bästa sångliga krafterna hörde herrarna Déricourt, Desroches och d'Armancourt och fruarna Baptiste och Du Londel. En genomgång av de bevarade spellistorna ger vid handen att man redan 1754 gav den året förut i Paris uppförda vådevillen *Les troqueurs* (Dauvergne–Vadé; 1753). 1755 framfördes fyra och 1756 tio sångspel, varav *La pupille* och *Raton et Rosette* (arr. Favart) och Pergolesis *La Servante maitresse* (*La serva padrona*) kom att höra till periodens mest populära stycken, de sistnämnda med över dussinet kända framföranden t.o.m. 1770. Pergolesis stycke hade i sin franska bearbetning gjort stor lycka i Paris 1752.

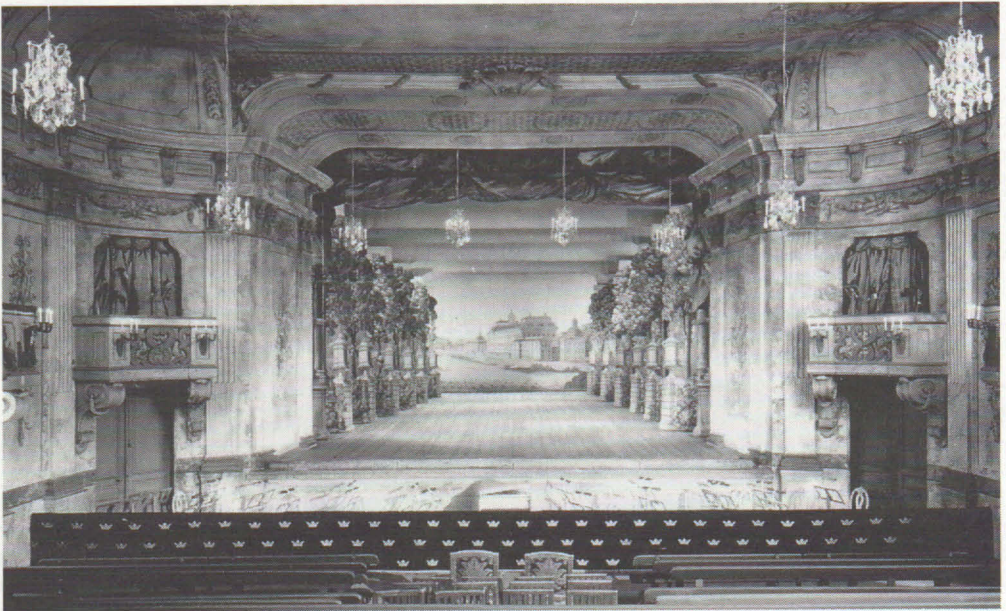
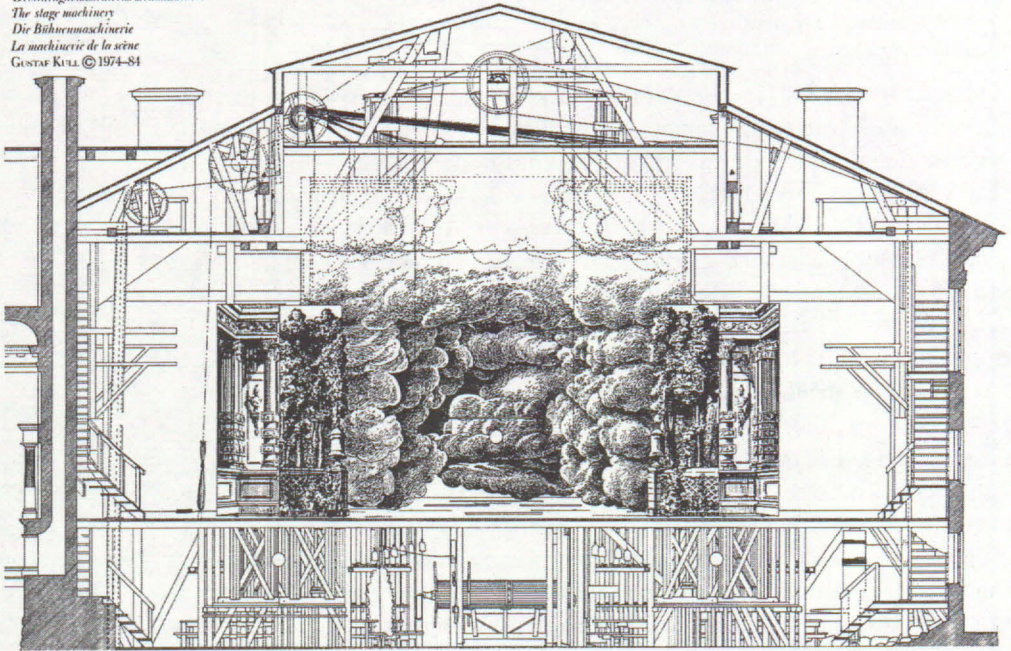
Sångspelen var i allmänhet korta enaktare, som fungerade som efterpjäser, men 1757 spelades den omtyckta treaktaren *Baiocco et Serpilla* (Sodi–Favart). Med *Les trois sultanes* (Uttini) stod 1765 en opéra comique för första gången som förpjäs, d.v.s. huvudnummer. Inalles gav det franska sällskapet 65 sångspel och 32 namngivna baletter under sin sejour 1753–71; andelen baletter ökade kraftigt under 1760-talets lopp.

Även vid hovet framfördes sångspel, bl.a. *Raton et Rosette* (Ulriksdal) och *Anette et Lubin*, och fransmännens närvaro lockade som framgång hovet att fortsätta med sin sällskapsteater. Trots Lovisa Ulrikas aversion mot den franska musiksmaken, prövade man under 1760-talet också att spela sångspel, bl.a. de nämnda *Le devin de village*, *La clochette* och *Le roy et le fermier*. En drivande kraft var då den unge hertig Karl ( sedermera Karl XIII).

Den franska teatertruppens föreställningar var offentliga, vilket gjorde att de fick en stor betydelse för svensk kultur i allmänhet och svensk teater i synnerhet, trots att man spelade på franska. Detta var det internationella, bildade språket och talades av t.ex. den tyskfödda Lovisa Ulrika. När franskan därtill förenades med de lättfattliga och sångbara kupletterna väckte dessa stor resonans hos den stockholmska befolk-

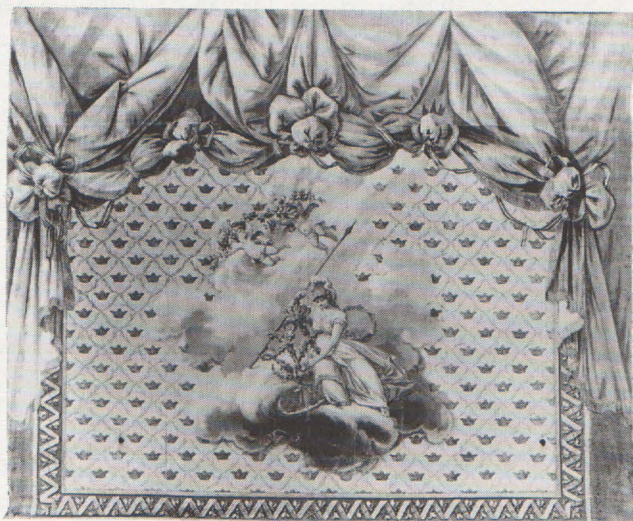
(forts. på s. 104)

*Drottningholms teaterens scenmaskineri*  
*The stage machinery*  
*Die Bühnenmaschinerie*  
*La machinerie de la scène*  
 GUSTAF KULL © 1974-84



*Drottningholms slottsteater: tvärsektion med scenmaskineriet (Gustaf Kull 1984),  
 kuliss med Drottningholms slott i fonden, samt ridån med Lovisa Ulrikas monogram (överst till höger)*  
 (Foto Drottningholms teatermuseum; se även plansch XIII–XIV.)

## DROTTNINGHOLMS SLOTTSTEATER



Drottningholms Slottsteater är en av de bäst bevarade barockteatrarna i Europa. Den uppfördes på Lovisa Ulrikas initiativ och med Adelcrantz som arkitekt. Från den informella invigningen 1766 skriver hovkavaljeren Claes Julius Ekeblad i sin dagbok:

»Det nya komedihuset är nu färdigt, och Deras Majestäter begav sig dit för att inspektera *les décorations*. Alla ljus i spektakelsalen hade tänts för att ge en uppfattning om den verkan detta skulle göra. Man kan inte se en vackrare teater och måste göra Adelcrantz den rättvisan att den är ett mästerverk.» (Cit. efter Beijer 1981, s. 11.)

Teaterns exteriör präglas av en stram enkelhet med odekorerade fasader. Efter ritningar av Louis Jean Desprez tillbyggdes 1791 den s.k. Déjeunersalongen, som numera används som foajé. Salongen och den osedvanligt djupa scenen (19 m) är rent arkitektoniskt samkomponerade till en utsökt vacker enhet, »med en teaterstämning så intensiv, så påtaglig, att vi tycker oss kunna fånga in den med händerna» (Beijer 1981, s. 72). Genom en rektangulär förlängning av salongen har Adelcrantz uppnått en effekt av spegling mellan scenrum och åskådarrum. Detta märkliga visuella samspel förstärks av det dämpade ljuset, som är jämnt för-

delat över scen och salong. Teaterns avancerade maskineri, konstruerat av den italienske scenmästaren Donato Stopani, är ännu helt intakt och medger snabba dekorväxlingar inför öppen ridå. På några sekunder förvandlas fångelsehålor till himmelska ängder och bondstugor till palats. Dessutom finns en unik samling originaldekorationer av bl.a. Carlo Bibiena och Louis Jean Desprez bevarad, med kulisser, fonder och sättstycken.

1777 övertogs slottet och teatern av Gustav III. Drottningholm var framför allt kungafamiljens sommarresidens. Under dessa vistelser inkvarterades så många som möjligt av hovets musiker, sångare, dansare och scenarbetare på teatern. Där bodde hovkapellmästaren Uttini, balettmästaren Gallodier och operadirektören Armfelt. När teaterverksamheten var som livligast kunde personalen uppgå till 150 personer.

Efter Gustav III:s död lades verksamheten så småningom ned och byggnaden användes tidvis som magasin. 1921 återupptäcktes den praktiskt taget orörda och väl bevarade slottsteatern av teaterforskaren Agne Beijer. Den återställdes i sitt ursprungliga skick och återinvigdes 1922. Operaverksamheten återupptogs och sedan 1946 ges varje sommar musikdramatiska verk och baletter främst från 1600- och 1700-tal.

ningen. Många av melodierna lever som bekant kvar som underlag för åtskilliga av Bellmans dikter. De nämnda sångspelen och deras efterföljare rönt senare kanske ännu större framgång i försvenskad form på den Stenborgska scenen under Gustav III:s tid (se s. 357 f.).

År 1763 utnämndes Hinrich Philip Johnsen till kapellmästare vid den franska teatertruppen. Vem som tidigare innehaft den musikaliska ledningen är okänt. Det är heller inte fullt klarlagt vilka musiker som tjänstgjorde vid sällskapets föreställningar, men man vågar anta att Adolf Fredriks kapell svarade för beledsagningen vid hovrepresentationerna, samt att samma musiker liksom skådespelarna kunde göra sig en biförtjänst vid de offentliga spektaklen. Orkestern på Bollhuset var i allmänhet liten, endast åtta man, men utökades med ytterligare sju när hovet och de kungliga bevistade föreställningarna. Trots att Johnsen var en uppskattad tonsättare, togs hans talanger i detta avseende inte i bruk i teatersammanhang under Adolf Fredriks tid.

### *En svensk teaterodling*

När den nyinkallade franska teatertruppen installerades på Bollhuset 1753, betydde detta början till slutet för Svenska komedien (ibland kallad Kongl. Svenska Skådeplatsen), som under den franske skådespelaren Charles Langlois' ledning givit svenskspråkiga skådespel på denna teater sedan 1737. Säsongen 1753–54 drevs båda företagen på entreprenad av Fredrik Wilhelm Hastfehr, som hade stora svårigheter med att få de svenska och franska aktörerna att samsas. Därefter var det definitivt slutspelat för de förras del.

Svenska komedien hade med stor säkerhet sin upprinnelse i den adliga sällskapsteater som är bekant från bl.a. Tessins 1730-talskorrespondens och där den nämnde kanslipresidenten von Höpken var den främste organisatören. Men det är mer eller mindre professionella skådespelare som nämns bland de omkring 15 personer som var verksamma under Svenska komediens tidigare arbetsår och de hade rekryterats förnämligast bland studenter och lägre ämbetsmän. Sällskapet gav främst talpjäser och förde flera av frihetstidens mest bekanta svenska teaterstycken till dopet, bl.a. *Den Svenska sprätthöken* (Carl Gyllenborg; 1737), *Fru Rangsjuk* och *Håkan Smulgråt* (Modée; båda 1738), *Den avundsjuke* och *Brynhilda* (Dalin; båda 1738), samt verk av Wrangel, Hesselius, Palmberg, Hammarberg, Knöppel och Stagnell. Ur den internationella repertoaren spelades pjäser av Holberg, Molière, Voltaire, Le Sage, Corneille, Racine, Regnard och Marivaux.

Svenska komedien kunde också uppföra musikpjäser, möjligen tack vare att det under andra hälften av 1730-talet fanns en musikalisk amatörverksamhet som i mycket motsvarade den som intresserade sig för teater. Första gången musik nämns i Svenska komediens spelplan är i april 1738, då kung Fredriks födelsedag – och ettårsdagen av teaterorganisationen – firades med både prolog och sångspel, *Hercules* (text

av aktören Peter Blidberg; musiken anonym). »Dans av Pierrot» förekom senare samma år och »Dans, balett» annonserades året därpå, båda gångerna som ett slags efterpjäs. »En art av operett» anges som öppningsstycke vid en representation 1740. Samma år spelades den svenska skolklassikern *Drottning Disa* (Johannes Messenius; 1611). Denna föreställning avslutades med »vokal- och instrumentalmusik af en Orchester af 25 Personer» (cit. efter Vretblad 1918, s. 141; härtill Byström 1981). Vilken musik som användes är inte heller denna gång bekant. Däremot svarade hovtrumpetaren Fredrik Konrad Kuhlau för musiken (ej bevarad) vid ett *Divertissement en musique – Lustspel i musique* (text av Langlois & Knöppel). Dans, sång och balett förekom under de flesta av de följande åren. 1744 annonserades exempelvis vid tre tillfällen *Divertissement dans le gout italien*. »Instrumentalmusik» anges särskilt vid en föreställning 1748.

Det stycke man anser vara det första svenska sångspelet, *Syrinx eller Den uti vass förvandlade vattennymfen*, hade sin premiär på Svenska komedien i maj 1747 och kom att spelas åtskilliga gånger fram till 1751. Texten till *Syrinx* har tillskrivits skådespelaren Peter Lindahl (även Lars Samuel Lalin är nämnd som möjlig upphovsman). Musiken, med sånger av bl.a. Händel och Graun, var troligen sammanställd, arrangerad och delvis komponerad av organisten vid holländska reformerta kyrkan, Johann Ohl, även känd som god sångare. I pjäsen medverkade bl.a. Lindahl och Petter Stenborg, den av Bellman besjungne sångaren Carl Trundman samt Elisabeth Lillström (Olin).

Lars Lalin skrev texten till ett liknande sångspel, *Den straffade förmäthenheten eller Arachne vilken bliver förvandlad i en spindel* (uppf. 1750), som dock inte tycks ha skördat samma framgång. *Hercules* återkom senare i en treaktsversion under namnet *Hercules på skiljövägen* (1750), troligen redigerad av Peter Lindahl, av kräsna bedömare betraktad som en av tidens främsta komiker och specialist på harlekinroller. Från samma tid är Lindahls »lustspel uti sång af en öpning» *Menlöshetens tempel* (1750), *Den fridömde Venus* (1753; ursprungligen en fransk opéra comique med text av du Fresny), vars ariatexter utgavs separat, samt *Arlequins jägare-konst* (1753), en »prolog uti sång och musique».

När Svenska komediens skådespelare skingrades bildade två grupper egna ensembler, den ena under ledning av Peter Lindahl och Johan Berghult, den andra under Petter Stenborgs ledarskap. Medan den förra ensemblen erhöll kungligt tillstånd att spela i landsorten, ville den andra med Stenborg i spetsen söka kvarstanna i Stockholm. Efter åtskillig skriftväxling med berörda myndigheter erhöll Stenborg 1756 bifall till en sådan begäran, dock under förutsättning att han och hans sällskap själva ordnade en lämplig lokal. Detta misslyckades. Efter en ny ansökan beviljades även Stenborg 1758 tillstånd att turnera i landsorten. I januari 1759 kom emellertid rådets beslut om att »comediers

uppförande» inte fick ske under terminerna i akademi- och gymnasie-städer. Dessa var de orter som var de klart mest lukrativa för teater. Efter ytterligare petitioner fick »Svenska Comoedi-Truppen», som Stenborgs sällskap nu kallade sig, tillstånd att framträda också under terminerna men då endast vid marknader och promotionsdagar.

Så drev Petter Stenborg nu en mestadels ambulande teater som reste runt i Sverige (med Finland) under närmare 20 år. Stockholm besöktes vid några tillfällen under 1760-talet, bl.a. fick han 1768 tillstånd att ge fyra föreställningar i kungliga livgardets läger på Ladugårdsgärdet. Hans repertoar bestod av en brokig och publikdragande blandning av klassiska tragedier och komedier, sångspel och enklare farsor. Här samsades sålunda mera gedigna stycken av Molière, Holberg, Le Sage och Chamfort – så gedigna de nu kunde te sig i ofta ganska platta och stereotypa svenska översättningar – och äldre inhemska pjäser av Dalin, Gyllenberg, Knöppel och Modée med burliska upptåg i s.k. harlekinader. Därtill kunde man förnöjas av marionetter, skuggspelare och olika ekvilibrister. Mycket av detta var en återspegling av landsortsteaterns folkliga repertoar, men också arvet från Svenska Komedin levde kvar hos Stenborg, bl.a. med de redan nämnda *Hercules*, *Disa*, *Syrinx* och *Den straffade förmäthenheten*. (Om Stenborgs teaters vidare öden, se s 351 f.)



## MUSIKÄLSKARE, MECENATER OCH SAMLARE

*Akademier, ordnar och sällskap*

Det nyare Europas äldsta akademi grundades i Florens 1582 (Accademia della Crusca). De många akademier och lärda sällskap som därefter föddes var barn av renässansen, en frukt av den nya tidens tänkande, sammanslutningar av sin tids snillen för studier i utvalda ämnen. 1600- och 1700-talens vetenskapssamhällen – Royal Society i London och dess efterföljare i bl.a. Frankrike, Tyskland, Ryssland, Danmark-Norge och hos oss i Sverige – var diskussions- och utvecklingsorgan, därjämte kontaktföra i ett vetenskapligt informationsnät som successivt täckte Europa. I kontrast mot sin tids universitetsväsen var de progressiva institutioner där nya rön framlades i publikationer, diskuterades i lärd brevväxling och omsattes i praktiskt handlande för att positivt förbättra villkoren för människans vardagliga liv. De var med andra ord den industriella revolutionens hjärna och motor.

På sina program hade de också musikaliska ämnen. Musik sedd ur tekniska och matematiska aspekter hade naturlig hemortsrätt i dessa intellektuella samfund. Man undersökte ljudvågornas fortplantning i luften, formulerade matematiskt dess egenskaper och brottades med tempereringsproblematiken, d.v.s. konsten att dölja eller minska de orenheter som uppkommer i ett kromatiskt tonsystem så att man kan spela i alla tonarter – tidigare oliksvävande tempereringar omöjliggjorde detta. Man gjorde framsteg i mekaniska ämnen, antingen det gällde att finna en bättre lösning av en mekanikdetalj eller att visa sin inventionsförmåga i ett nykonstruerat instrument. Man fascinerades av människorösten och beskrev talorganen – försök att härma den mänskliga rösten resulterade vid 1700-talets slut i uppfinningen av orgelns fritunga. Man iakttog och beskrev musikens makt över människan, dess förmåga att stärka sinnen och seder, därtill att bota sjukdomar.

I pestens och nödens år 1711, då undervisningen vid Uppsala universitet låg nere, samlades några sålunda sysslolösa lärde för att diskutera

Ill.: Brukspatron John Jennings, hans broder och svägerska porträtterade framför cembalon som har ett operapartitur på notstället. Målning av Alexander Roslin 1769. (Nationalmuseum.)



den nya naturvetenskapen. Collegium curiosorum blev vårt äldsta lärda samfund, som bland sig räknade Christopher Polhem, matematikprofessorn Harald Vallerius jämte sönerna Johan och Göran, dåvarande bibliotekarien Erik Benzelius d.y. och den unge Emanuel Swedenborg. Bland de frågor man diskuterade och utgav i *Daedalus Hyperborea*, vår äldsta naturvetenskapliga tidskrift 1716–17, var utom luftpumpen, hörlurar, flygmaskin, u-båt, astronomiska observationer m.m. även Polhems experimentalfysiska »laborationer» kring ljudet, ett ämne också Swedenborg berört i samband med sina tremulationsteorier. Omkring 1730 ombildades Collegium curiosorum till Bokwettsgillet, senare Vetenskaps societeten i Uppsala.

Polhem var inte själv musikalisk utan såg på musiken ur vetenskapliga aspekter. Orgeln var för honom en tekniskt komplicerad maskin, jämförbar med uppfordringsverk vid bergverk. Lika nyttobetonat var hans engagemang för liksvävande temperering: en nybörjare slapp »giöra sig bry uthur hvad ton ett stycke borde spelas, emedan det då vore ljka uthur hvad ton det skiedde». Men den var självklart också bekväm vid hans spelurstillverkning, »hwar wid wore mycket wunnit, om detta låte sig practicera så i anseende der till att wallsernes omsättiande till andra Spehlstycken wore då mycket beqwämligare, som ock tangenternes disposition».

Sannolikt hade tempereringsproblematiken en viss lärdomsstatus. Inte bara Polhem hyste tankar om liksvävighetens fördelar. Swedenborg, som själv var musikalisk (hans orgel finns idag på Institutionen för folklivsforskning i Stockholm), uppfann ett instrument Musicum Instrumentum Universale, på vilket musik i alla tonarter kunde framföras. Han berättar själv därom i brev till Erik Benzelius 8/8 1714 (Swedenborg 1907, s. 226). Liksvävande temperering kom senare att upphöjas till norm inom Vetenskapsakademien.

Polhem hör till de få som även ägnade sig åt stränginstrumentens problem. 1741 kom han att se och höra Nils Brelins märkliga »cembalo» som var utställd på Rådstugan i Stockholm. Hans nyfikenhet väcktes att undersöka det »så til des Mechaniske Structur utan- och innantil, som des extraordinaire höga liud, som jag ingenstädes tilförne hört eller set». (Källa i Riksarkivet [RA] (ref.nr 1; närmare uppgifter om citerade källor finns i litteratur och referenser s. 458f.) Viktigare är dock hans egna anteckningar om träets egenskaper och fr.a. ritning till en maskin för överspinning av strängar. Konstruktionen möjliggjorde en stabilare spinning med renare strängar som resultat. Måhända skapade Polhem därmed tekniska förutsättningar för den svenska klavikordmodellen, där överspunna strängar är ett huvudvillkor för bassträngarnas längd. Genom detta vetenskapliga synsätt på hantverket, vilket han mycket väl kan ha övertagit från den gamle Olof Rudbeck och fört vidare till sin elev orgelbyggaren Daniel Strähle, har han gjort sin insats för svenskt instrumentmakeri.

Som nytt naturvetenskapligt forum grundades 1739 Vetenskapsakademien i Stockholm (efter mönster från Royal Society i London). Denna akademi upplevde åren 1739–65 en musikvetenskaplig glansperiod, särskilt under 1740-talet. Där möttes män som mekanikern Nils Brelin och matematikern Jacob Faggot, vilka bidrog till de teoretiska och praktiska grunderna för utformningen av den svenska klavikordmo-

dellen (se s. 176), vidare Johan Helmich Roman, som inspirerade mekanikern Mårten Triewald till en förbättring av pendelmetronomen, där taktslagen kunde höras. Triewald, som studerat i Newtons England, presenterade denna redan 1728–29 i en serie offentliga föreläsningar över den nya naturkunnigheten i Riddarhussalen. Vidare fanns på Vetenskapsakademien den gamle Polhem jämte sin elev Daniel Strähle, samt amatörmusiker som Fredrik Palmquist och Anders Johan von Höpken. Deras tankemöda och förbättrariver avspeglas i akademiens på svenska utgivna Handlingar.

1761 antogs orgelbyggaren Johan Everhardt d.ä. som ämnessven. Då stod redan orgelbyggarna Gren & Strähle under akademiens beskydd och byggde orglar enligt matematiska principer, d.v.s. med liksvävande temperering. Därmed antyds akademiens praktiska insats för att höja nivån på instrumentmakeriet i riket. Det var betecknande för Vetenskapsakademien att man sökte omsätta de intellektuella framstegen i praktiskt liv – endast så kunde utvecklingen föras framåt. I samband med att Faggot 1756 ansökte om privilegier för Johan Broman framkom att akademien höll en regelrätt instrumentmakarskola, vari bl.a. Broman upplärts. Nils Brelin hade redan vid 1740-talets ingång offentligen föreläst i mekanik. Verksamheten bars dock upp av några få eldsjälur och upphörde när dessa inte längre höll den vid liv. Då Musikaliska akademien bildades 1771 fanns således inte längre något skäl att behålla musiken som verksamhetsfält inom Vetenskapsakademien.

Roman 1739 invaldes i akademien som en i värtalighet övad musiker och tonsättare – han kom att med bl.a. Höpken, Faggot och Brelin tillhöra klassen »Lingua», språk(vård). Roman var bland de åtta ledamöter som följande år bildade Svenska Tungomålgillet, som ville förse den inhemska bokmarknaden med goda översättningar i uppbyggliga ämnen. Romans levande intresse för svenska språkets rykt och ans tog sig också uttryck i ett systematiskt arbete med att förse publiken med goda översättningar till den valda musiken vid hans konserter (se s. 51 f.).

Det låg i tiden att utövande sällskap för studier av musik benämnde sig »musikalisk akademi». Per Brants adelspojkar, som 1738 gav offentliga övningskonserter, bildade en Académie de Musique. Den skulle kunna betecknas som vår första musikförening. I det gryende föreningsväsendet tilldrar sig eljest ordnarna, särskilt Frimurarna och Franciskanerna, en speciell uppmärksamhet. Samspelet mellan de inom ordnarna verkamma (amatör)musikerna och de tillfälliga ensembler, som bildades för uppföranden av t.ex. passionsmusik, eller med Hovkapellets förstärkande exspektanter (se s. 33), hör emellertid till ännu outhärliga forskningsområden. Det förefaller dock som om ett förhållandevis litet antal musikälskare var aktiva i skilda sammanhang och att man parallellt därmed hade vittra intressen. Exempelvis tillhörde Johan Magnus Wiksten sällskapet Utile Dulci och invaldes i Musikaliska akademien, men han var också frimurare och tillhörde Tankebygggarorden. Det gjorde även Axel Gabriel Leijonhufvud, som i egenskap av lantmarskalk vid 1771–72 års riksdag hos Kungl. Maj:t utverkade instiftandet

av Musikaliska akademien. Liksom Wiksten hade han tillhört Utile Dulci, men till skillnad från denne invaldes han också i Vitterhetsakademien. Anders Johan von Höpken, som medverkade vid kavaljerskonserterna vid 1760-talets slut, invaldes i samtliga akademier. En systematisk kartläggning av personförhållanden inom dessa mångskiftande, äldsta musiksammanlutningar skulle förmodligen avslöja ett intrikat mönster av samverkan mellan individer snarare än korporationer. Troligen hade detta betydelse även för musiksmak och spridning av musikalien, även om vid seklets slut utbudet av noter ökade genom det framväxande förlagsväsendet. Delvis kan denna process följas genom bevarade brev och notsamlingar, därtill handlingar i sällskapet Utile Dulci.

*Från Utile Dulci till Musikaliska akademien*

Sällskapet Utile Dulci (gr. 1766) – vars namn står för »det nyttiga förenat med det nöjsamma» – hade inom sig en musikalisk avdelning (»areopag»), som en tid räknade ca 150 ledamöter, med professionella musiker som Zellbell, Lalin och Johnsen. Musikaftnar hölls med tre musiksammankomster inom varje tvåmånadersperiod med bl.a. generallöjtnanten Fredrik Horn och riksrådet Carl Rudenschöld och inte minst kommerserådet Patrik Alströmer, den store musikentusiasten och mecenaten för unga musikbegåvningar. »Direktör för musiken» var under flera år rådmannen Johan Wellander, som var upphovsman till bl.a. ett tidstypiskt tal »Om Musique», versifieringen av den första gustavianska operan *Thetis och Pelée* (1773), samt därtill initiativtagare till åminnelsehögtiden över Roman (1767). Det var i hög grad Romans program att skapa en nationell – i bemärkelsen svenskspråkig – tonkonst man byggde vidare på (se s. 51 f.). Men den första uppgift man därvid ålade sig, att samla och tillgängliggöra Romans verk, väntar ännu i denna dag på sin fullbordan.

En bevarad handskrift på MAB ger oss namnen på alla ledamöter av sällskapet, som bildade dess båda ensembler, kören och orkestern, och genom protokoll och andra handlingar (nu i KB och UUB) kan sällskapets verksamhet följas. Matrikeln ger oss en värdefull inblick i framför allt orkesterns sammansättning, såväl socialt som instrumentalt. Ledamöterna tillhörde vanligen ämbetsmannakåren, kärnan i en under seklet framväxande litterat medelklass. Även sällskapets notsamling finns bevarad (om än uppdelad i MAB:s samlingar) och består av såväl tryck som avskrifter av bl.a. Per Brant och Johan Gustaf Psilanderhielm. Som man kan förvänta domineras samlingen av orkesterverk och kammarmusik.

En utbrytargrupp ur Utile Dulci, med Patrick Alströmer som drivande namn, utverkade den 8 september 1771 hos Kungl. Maj:t stad-

fästelsen av Musikaliska akademiens stadgar. De ville mer än samlas till repetitioner inom sin krets och under namn av Kavaljerskonserter ge sina offentliga övningskonserter (om dessa se s. 83 f.).

Musikaliska akademien, som snart växte sitt ursprung över huvudet, satte som mål att verka över tonkonstens hela område – komposition, utövande (såväl ledamöters som andras), undervisning, granskning av arbeten, kunskap om instrument, deras tillverkning och vård samt främjande av ett musikbibliotek, en även internationellt sett märkligt tidig skapelse. (Om Musikaliska akademien, se vidare s. 289 f.).

#### *Amatörmusicerandet*

1700-talet med sin »Kenner und Liebhaber»-filosofi framstår som amatörmusicerandets guldålder. Bland Stockholms borgerskap kan amatörmusik iaktas alltifrån 1640-talet och är socialhistoriskt mätbar genom den bild som anteckningar om instrument, noter och musiklitteratur i bouppteckningar ger. Uppgifterna var enligt 1734 års lag lämnade under eddlig förpliktelse. Den avlidnes yrke och intressen avspeglas i lösöret, från elektricitetsmaskiner till boksamlingarnas ämnen, även om man inom forskningen diskuterat i vilken mån de senare speglar sina ägares läsvanor. Musik är dock ett specialintresse och där instrument och noter finns i ett hem, kan musikutövning ofta beläggas även genom andra källor.

Musik återfinns stadigt inom grupperna akademiker och lärde – medicinare, präster, lärare och ämbetsmän –, handelsmän och sjöfolk samt hantverkare och manufakturister. Kompletteras bilden med uppgifter beträffande adelsmän tillkommer ytterligare två grupper, nämligen officerare och hovmän. Dessa förhållanden höll sig stabila under hela 1700-talet och kom inte att ändras förrän vid 1800-talets början. Däremot ökade antalet amatörer inom dessa grupper. För Stockholms del kan man se hur en inhemsk musikmarknad växte fram i två etapper. Den första, från senast ca 1690, kulminerade 1740–50 och den andra nådde sin blomning 1770–90. Det förbud som man 1756 lade mot införsel av musikinstrument och inbundna noter bekräftar samtidigt åsikt att det fanns en marknad att skydda enligt merkantilismens ekonomiska teoribildningar.

Även om landsortsstäderna – som stapelstaden Göteborg, stifts- och skolstaden Linköping eller industri- och stapelstaden Norrköping – följde samma sociala mönster som huvudstaden, gick utvecklingen där långsammare med någon generations eftersläpning oavsett geografisk belägenhet och näringsprofil. Om städernas musiker (hov-, stads-, kyrko- och militärmusiker) under 1600-talet totalt sett varit flera än amatörerna ur borgerskapet, skedde från 1690-talet successivt en förskjutning till de senares förmån. Musicerandets förborgerligande under

1700-talets lopp, med en överglidning från yrkesfolk till amatörer, är således en fullt synlig och mätbar process.

Socialt framträder ett likartat mönster för 1700-talets senare hälft. Amatörmusicerandet uppbars bland ofrälse borgare av akademiker och lärde, handelsmän och sjöfolk (kaptener) samt hantverkare och manufakturister och bland adelsmän av militärer (officerare), högre ämbetsmän och hovfolk. Den totala dominansen för ämbetsmännen är tecken dels på en alltsedan stormaktstiden ständigt växande offentlig sektor, dels på musik såsom en färgton i den ideala ämbetsmannens bildningspalett.

Individernas sociala bakgrund kunde dock förändras genom ståndscirkulationen, påskyndad av upplysningsfilosofins syn på människan såsom en förnuftig och alltigenom bildbar varelse oavsett börd och ekonomi. Ett exempel på dessa förändringens krafter är rekryteringen till rikets högre ämbeten, där en förskjutning skedde från högadel till lågadel och ofrälse – ett annat är den nyrika s.k. skeppsbroadelns frammarsch. På musikens område skall de adelspojkar Cronstedt, Horn, Hård, Falkenberg, Buddenbrock, Fersen, Wrangel, Ehrencrona, Düben m.fl., som vid 1730-talets slut medverkade vid Per Brants övningskonserter i Stockholm ställas dels mot dem som medverkade i Romans orkester vid begravnings- och kröningsfestligheterna 1751 och dels Utile Dulcis musikaliska areopag (efter 1771 Musikaliska akademiens orkester). Av totalt 127 namn i Utile Dulcis matrikel var 90 ofrälse och endast 37 adliga.

Till den ofrälse skaran hörde personer som kramhandlaren Anders Wendelius, direktören i Ostindiska kompaniet Johan Abraham Grill, kommissarien i Riksbanken Eric Samuel Wennberg, rådmannen Jan Hubert Georgii, advokatfiskalen Hans Jacob Chierlin, assistenten i Justitiekollegium Claes Gustaf Sandel, assessorn i Collegium medicum Henric Sparschuch, sterbhuskamreraren Abraham Myrman och det försynta kommerserådet Gabriel Kling.

### *Musikalisk fostran*

Amatörmusicerandet kan således tydligt förbindas med utbildning vid skola och universitet, ofta förberedd genom tidigare privatundervisning. Ökningen av amatörernas antal, som kan skönjas under hela 1700-talet, är starkt förbunden med gruppen ämbetsmän. Frågan väcks om det fanns en förbindelse mellan ämbetsmannaideal och musikutövning på liknande sätt som ett samband belagts mellan ämbete och författarskap. Universiteten, där ämbetsmännen utbildades, torde därvid ha varit ett utmärkt redskap att förmedla samhällets syn på de sköna konsterna. Musik var ett av överheten gärna sett tidsfördriv för sin förmåga att stärka sinnen och seder. Den var därtill samhällsnyttig

som återhämtning och kraftkälla i den borgerliga yrkeskarriären. Liksom dans var den karaktärsdanande, och liksom i teatern såg man i musiken en dygdeskola, lika viktig för pojkar som för flickor i olika fostran för sina respektive roller – mannen en dugande samhällsmedborgare, kvinnan en behaglig hustru och god mor.

För barn till handelsmän och hantverkare, där universitetsstudier inte var självklara, utgjorde privatläraren, informatorn, en naturlig länk till etikettens och salongernas krav på eget musicerande. En unik inblick i en hovmusikers elevkrets ger Ferdinand Zellbell d.ä.:s almanacka för året 1722, vari han dag för dag antecknat sina inkomster från spelningar och undervisning. Bland adelsmän och borgarbarn identifieras den då tolvårige Carl Daniel Forelius, som efter juridikstudier vid Uppsala universitet beträdde ämbetsmannabanan och slutade som sekreterare i Svea hovrätt. Vid sin död 1764 ägde han »I. clave symbal» och »I. gl. luta». Den Gustaf Kerman, som Zellbell den 22 februari började »informera på Fleut doux» bör vara identisk med den Gustaf Kierman, som senare blev direktör, rådman, politi- och handelsborgmästare i Stockholm. Flickorna Maja Lisa och Anna Sophia Lampa, som fick undervisning »på Clavier», var döttrar till bryggaren Johan Lampa, i vars hem det vid hans död 1748 fanns »I st. Clave Cymbal stor», »I st Positive» och »I. st: Spinet», därjämte »I st Viole de Gambe». Den Jonas Åkerblom, som Zellbell undervisade i flöjt, bör vara den köpman Jonas Åkerblom, vars bröllop i februari han förgyllde både med sitt spel och en bröllopsvers på dialekt.

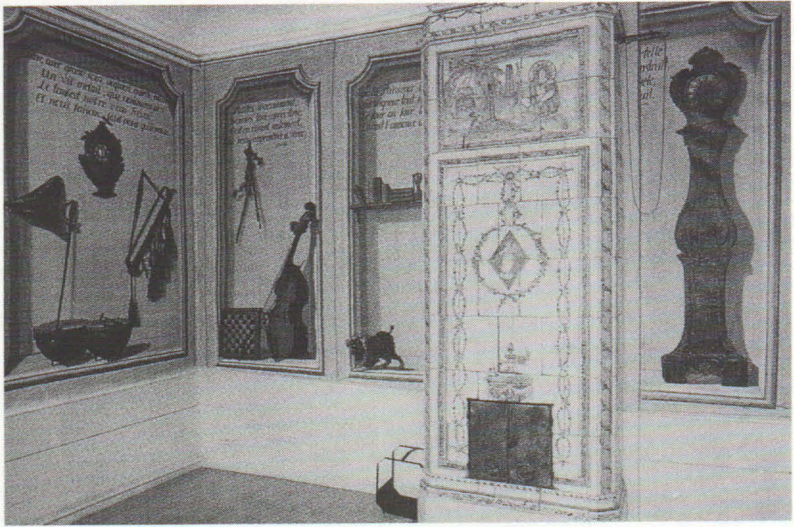
Vad borgarbarnen spelade, bestämdes säkerligen av deras lärare, och ibland skrev han också ut deras noter. Den 24 mars antecknar han: »fått 3 dal: r för skrefna Fleutstycken åt Åkerblom.» Hur hovets mode på detta sätt blev både adelns och borgerskapets, avspeglas i bevarade notböcker, som äger sitt värde inte minst ur dessa aspekter.

Bland musikamatörerna är det påfallande att innehavare av noter (med få undantag) var akademiker och lärde, utövare av de sköna konsterna, handelsmän och sjöfolk, hovmän och officerare. Noter torde ha betraktats som en variant av böcker, under vilken rubrik de oftast förtecknades i bouppteckningar. Längre förteckningar över musikalier förekommer för borgerskapets del i större utsträckning först från gustaviansk tid, särskilt under 1780–1790-talen. Ett speciellt intresse tilldrar sig nottryckaren Henric Fougt, vars bouppteckning dels upptar hans privata notsamling, dels sådana verk som via hans tryckeri var avsedda för den svenska musikmarknaden – ofta lättlyssnad öronfröjd för Liebhaber, »Älskare», med den belevade ytligheten som estetiskt ideal.

Musiklitteraturen ingick som en naturlig del i hemmets bibliotek. Den upptar mycket ofta sådan teoretisk kunskap som behövs för praktiskt musicerande (musiklära, tonarter, generalbas, temperering), me-

Il.: Johan Pasch d.ä., Tapeter i Carl Gustaf Tessins bibliotek på slottet Åkerö i Södermanland. (Foto Svenskt musikhistoriskt arkiv.)

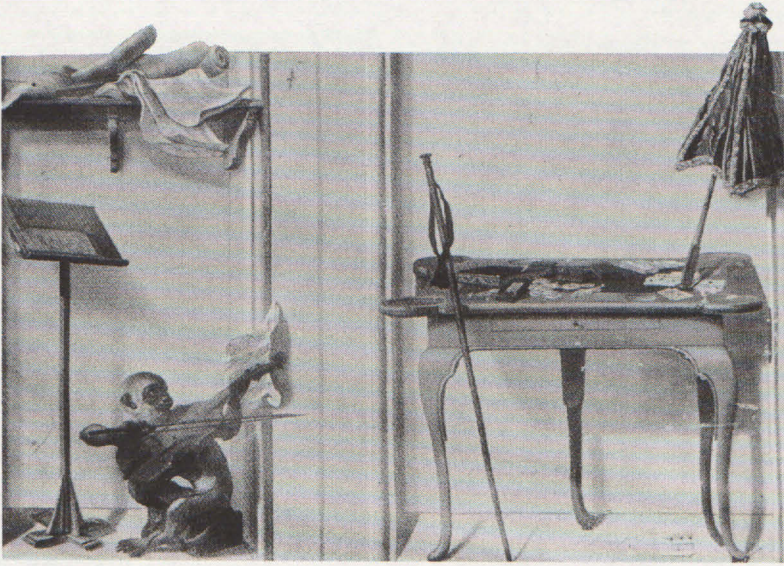
Tapeterna, som ursprungligen var avsedda för Läckö slott i Västergötland, är det kanske bästa exemplet



dan verk av historisk-analytisk karaktär var sällsynta före gustaviansk tid. De senare fanns övervägande bland yrkesmusiker. Av större bibliotek kan nämnas Romans, Frigels och den yngre Johan Miklins.

Bland amatörerna märks kanslirådet Joachim von Nerés, som bl.a. ägde Matthesons *Das beschützte Orchestre* (tr. 1717) och hans *Exemplarische Organisten-Probe* (tr. 1719). Även kammarrådet Arfved Hägerflycht hade Mattheson på sin bokhylla (*Neu-eröffnete Orchestre*; tr. 1713). Av uppslagsverk synes *Musicalisches Lexicon*, tr. 1737, ha fått en viss spridning, medan ett *Musikaliskt Dictionaire* på Engelska hos assessorn Petter Praël och *The Musical Miscellaneous* [sic] hos handelsbokhållaren Lars Olofsson Lindahl hör till ovanligheterna. Även Abraham Hülphers' *Historisk Afhandling om musik och instrumenter* fanns spridd på den inhemska marknaden.

Denna koppling mellan noter och boksamlingar i allmänna ämnen föder hypotesen, att det notbundna musicerandet följer läskunnighetsgränsen i samhället och kan förbindas med framväxten av en litterat medelklass. En första musikalisk bildningsvåg, begränsad till Stockholm, sammanfaller nämligen med läskunnighetens genombrott i Sverige 1660–1740. En andra våg, som även inbegrep landsortsstäderna, kulminerade under den gustavianska tiden, då upplysningen blev offensiv hos oss. Musik och bildning hörde ihop. Amatörmusicerandet är oupplösligt förenat med vår allmänna bildningshistoria. (Se vidare vol. III.)



på tidens högt skattade s.k. trompe-l'œil-måleri. I inramade fält finns en mängd förbluffande illusoriskt målade föremål, bland annat en rad musikinstrument (puka, flöjt, violoncell, en apa som spelar violin, notblad etc.).

### *Musiksamlare*

Inom det ännu omkring år 1800 socialt tunna litterata skiktet av ämbetsmän, officerare, nyrika grosshandlare m.fl. finner man herrar musikälskare, mecenater och samlare. Två ting skulle man utöver kärleken till tonkonsten ha för musikutövning: boklig bildning och en fritid att fylla enligt en viss ideologi. Uppfostran gav bildning och attityder. Den dagliga, torra rutinen härskade i ämbetsverken. Dalin önskade »at ej qväfvas i Documenter: Två tredjedelar kunde kanske vara borta, Om Gud deras besvär ville förkorta [...] som hyllorna bågna af skrifter och don». Detta krävde rekreation genom vittra lekar och sköna toner. Musik blev en umgängesform, buren av ett skikt fint bildade amatörer huvudsakligen inom ämbetsmannakåren, underlättad av framväxten av nya kammarmusikaliska genrer.

En musikälskare behövde inga pengar, men rikedom var mecenatens styrka. En musikälskare behövde inte heller någon position i samhället, men en mecenat på rätt post kunde främja tonkonsten. Kungahusets betydelse är här odiskutabel. Lovisa Ulrikas och Adolf Fredriks musicerande bildade mode. Fredrik I däremot ansågs kulturellt ointresserad, men han hade en drottning, vars insatser inte skall förglömmas eller förringas, då hon beskyddade Roman.

Nyckelposter vid hovet hade även riksmarskalken, chef för hovförvaltningen och direktören över Hovkapellet. Vanligen hämtades den senare ur musikälskarnas led. Carl Franc, som 1726 efterträdde Anders





Horn. Han var en god violinist som deltagit i den s.k. Académie de Musique i Stockholm 1738 och en längre tid åtnjutit undervisning av Tartini i Italien. Under sina utrikes resor försåg han kännare och musikälskare, bl.a. Roman, med utvalda musikalier, som han sände hem till Sverige. Själv ägde Horn en vacker notsamling, över vilken han förde förteckning (nu i KB). Den utauktionerades efter hans död 1778, då auktionslistorna omfattade 12 band med sammanlagt 421 sinfonior och uvertyrer och ytterligare 35 oinbundna sinfonior och dessutom 1 624 kammarmusikverk och 50 vokalverk. Sannolikt var åtskilliga av musikalerna införskaffade under Horns många resor. En namnlista på orkestertersättarna i samlingen (68 namn, med både Roman, Uttini och Naumann) blir som en katalog över tidens musikskapande, även om några av dem kan sägas ha tyngdpunkten i sitt skapande förlagd till en något senare epok.

Horn understödde musiker ekonomiskt, bl.a. den unge Lars Lalin, och på sitt gods Fogelvik, beläget i Tryserums socken i Tjust, samlade han omkring sig musiker och konstnärer – Romans sinfonia i G-dur (BeRI:15) är daterad »Fogelvik Aug. 2. 1746». Sin patronatsrätt använde han till att anställa präster i Tryserums församling, som var »käckka Musici» – bl.a. den lärde Henric Jacob Sivers. Möjligen avbildas några av dem i målningarna i det lilla lusthuset på Adam Horns Fogelvik, en musikpaviljong nu placerad vid Hornsberg (se ill.).

Andra bevarade notsamlingar är bl.a. Johan Gabriel Sacks samling från 1700-talets första hälft (nu i MAB), med övervägande fransk opera i partitur – Lully, Destouches, Marais m.fl. Sack stod hovet nära, där den franska smaken vid denna tid synes väl etablerad. I Patrick Alströmers stora samling, med 231 verk i tryck och över två hyllmeter i handskrift, lyser däremot franska namn med sin frånvaro. Samlingens tillkomst under 1700-talets senare hälft kan följas i familjens omfattande brevväxling mellan familjemedlemmarna – far och tre bröder (nu i UUB). Den skapades för privat bruk och innehåller således åtskillig vokalmusik och kammarmusik – från barock till tidig wienklassik (se Johansson 1961).

Alströmers stamgods var Östad i Västergötland. Svenska gods och gårdar hyste en förvånande mängd musikalier som inte sällan förblivit på ort och ställe, en nedärvd skatt genom generationer. Familjen de Geers musikalier på Leufsta bruk (se Å. Vretblad 1955; samt Dunning 1966) är dock numera deponerad i UUB, liksom Silfverstolpes på Näs (Uppland) bevarade samling av noter och brev från Haydns tid (härtill van Boer & Jonsson 1982). Aske med landshövdingen J. M. Nordins samling, Östanå med överintendenten Fredenheims samlingar och Gimo bruk är andra gårdsnamn som förknippas med 1700-talsamlingar.

Ill.: Hornister, målningar i det lilla lusthuset på Adam Horns Fogelvik, sannolikt av målaren Johan Pasch d.ä. ca 1750. På fyra av de övre väggfälten återges musiker, varav en dirigent och en sångerska (se plansch vii), två violinister (plansch viii, samt bokens omslag), två flöjtister (tvärflöjt och blockflöjt), samt dessa två hornister.

Motsvarande samlingar ägdes av brukspatronen på Rottneros, Henric Bratt (Hülphers 1773) och av baron Adolf Fredrik Ugglå, Värmländska harmoniska sällskapetets stiftare. Den förra samlingen (nu i Skara stifts- och landsbibliotek) omfattar 108 sinfonior och 108 kammarmusikverk, de flesta från tiden 1767–77 och utgivna av Hummel i Amsterdam, tidens främste musikförläggare. När det gäller yrkesmusiker må erinras om de s.k. Wenster- och Engelhardts-samlingarna i Lund (LUB), där en stor del av Hovkapellets repertoar från den aktuella tiden tycks ha hamnat (se s. 151 resp. 161) – de stora notbestånden i MAB med bl.a. Romansamlingen och UUB inte att förtiga.

Till samlarna hörde under den senare delen av 1700-talet också Johan Fredrik Hallardt, lexikograf (samlingar i MAB; se s. 409), och musikhistoriografen, genealogen och topografen Abraham Hülphers (samlingar i Västerås' stadsbibliotek) (se s. 415).

Alla dessa samlare, som hade ett avgörande inflytande på musikutvecklingen under 1700-talet, var amatörer. I sina skilda borgerliga yrken och olika status på den sociala rangskalan förenades de i kärleken till tonkonsten. Några av dem, såsom Carl Jacob von Quanten och Arvid Niclas von Höpken var även tonsättare (se s. 84 resp. 91 f.).

Svenska nottryck var sparsamt förekommande under frihetstiden och de inhemska verken spreds i allmänhet i avskrifter. Även den internationella repertoaren införskaffades ofta i handskrivna stämmor, inte minst därför att tryckta noter var dyra i inköp. Wesström medförde noter från sin studieresa och som vi sett gjorde Lalin för hovmusikens räkning en speciell upphandlingsresa (se s. 65). Men eljest var man hänvisad till bokhandlare. Genom notiser i pressen kunde man följa med vad som hände inom musikkulturen och på notfronten. Som främst Albert Wiberg (1955) visat, gjorde även de fåtaliga handlare som förde musikalt regelbundet reklam för nyinkomna produkter, liksom de tonsättare som på egen bekostnad lät trycka sina verk inbjöd till subskription.

Som Wiberg noterat annonserade Lochners bokhandel 1752 bland utländska musikalt ett flertal band med italienska sinfonior, med verk av bl.a. Alberti, Albini, Battista, Manfredini, Marcello, Valentini och Vivaldi. Ett betydligt bredare utbud fanns mot slutet av 1760-talet, då Lochner, Peter Hesselberg och J. C. Holmberg kunde erbjuda verk av bl.a. Abel, C. P. E. Bach, Benda, Campioni, Filtz, Graun, Hasse, Hiller, Kirnberger, Marpurg och Stamitz. Holmberg sålde noter även enligt en särskild »symfoni-katalog». I denna fanns bl.a. holländska utgåvor av tonsättare som J. C. Bach, Kreusser, Nardini, Pugnani och Ricci. Samme handlare, som också hade åtskilliga aktuella solo- och ensembler noter att sälja, kunde med hjälp av ett speciellt boklotteri, där även musikalt ingick bland vinsterna, organisera ett försäljningssystem i landsorten under de närmast följande åren, som över huvud bjöd på ett allt mer omfattande musikalt utbud.