

STM 1937

Till hundrafemtioårsdagen av Glucks död

Av Einar Sundström

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

TILL HUNDRAFEMTIOÅRSDAGEN AV GLUCKS DÖD

AV EINAR SUNDSTRÖM (Stockholm)

Den 15 november 1937 ha hundrafemtio år förflutit, sedan Chr. W. Gluck slutade sin levnadsbana, och åter ha operascener i skilda delar av världen genom nyinstuderingar av hans verk skänkt aktualitet åt hans namn och personlighet. Minnet av hans insats som tonsättare och operareformator är även i musikhistoriska kretsar alltfjämt levande — nu kanske i högre grad än för femtio år tillbaka — men för den stora mängden av operabesökare är och förblir Gluck, alla minnesföreställningar till trots, sannolikt föga mer än en högrest gestalt från det förflutna, åt vilken man endast ägnar ett flyktigt intresse.

Att så är fallet beror i främsta rummet därpå, att han inom den nuvarande operarepertoaren står så helt isolerad till stilen. Mozart, hans närmaste åldersgranne, representerar ju helt andra sidor i sin musikalisk-dramatiska konst, och Idomeneo, den opera, där släktskapen med Gluck är mest påfallande, tillhör endast i sällsynta undantagsfall spellistan. Gluck själv var visserligen fast övertygad om, att hans musikaliska dramer ännu två hundra år, efter de kommit till, skulle i lika hög grad intressera publiken, ty, säger han, de äro helt byggda på iakttagelser av »naturen», och denna undergår inga växlingar. Men om än, som Romain Rolland framhållit, grundvalarna för den dramatiska verkligheten icke förändras, så växlar i stället oavbrutet uppfattningen om det dramatiska sanningsvärdet. Här bestämma tid och stilmiljö åhörarens inställning till konstverket, och förmår än den moderne åhöraren, tack vare en högt uppdriven receptivitet, omspänna mycket vitt skilda stilepoker, är det honom dock givetvis svårare att till fulla värdesätta en tonsättare, som beträffande det musikaliska uttrycket står i det närmaste helt isolerad från den ännu på scenen levande operalitteraturen.

Tillhör därför Gluck i främsta rummet i våra dagar musikhistorien, är dock hans betydelse för operans utveckling till de former, som varit normgivande ända till långt in på 1800-talet, så genomgripande, att intresset för honom aldrig kan upphöra ens hos dem, som i regel icke bekymra sig om historiska sammanhang. Det må därför vara berättigat att i denna tidskrift, som visserligen i första hand avser att framlägga nya rön och forskningsresultat, rekapitulera de senaste åsikterna om Glucks ställning till sina föregångare och efterföljare, låt vara att därvid nya synpunkter endast i begränsad omfattning kunna komma till uttryck.

Den äldre forskningen under 1800-talet, som redan förlorat kontakt med samtidens uppfattning av Gluck och som för övrigt saknade överblick av det jämförande material, som genom hörsel- och synminnen ännu stod denna till buds, skapade av Gluck en art av musikalisk övermänniska. Visserligen stod han i heroisk glans icke lika avlägsnad från tonkonstens andra mästare som Mozart i Jahns bekanta biografi. Men han fick likväl åtminstone till viss grad karaktären av ett fenomen, som väl kunde analyseras till de kvalitativa egenskaperna, men däremot icke helt förklaras ut ifrån den historiska utvecklingen. Genom Kretzschmar, Abert, Goldschmidt och ännu flera nyare musikhistoriker är det däremot numera väl känt, att Gluck, precis som Mozart något senare, icke i främsta rummet är en primärt revolutionerande tonsättare, men i stället en genial fulländare av idéer och reformplaner, som visst icke bara i Tyskland, men även i Italien och Frankrike, mot slutet av sjuttonhundratalet hade förespråkare både inom litteraturen och musiken. Enklarest kan man kanske sammanfatta dessa forskningsresultat, om man säger, att Glucks operor från år 1762 — tillkomståret för Orfeus och Euri-dike — och senare utgöra en regenerering och sammansmältning av italiensk och fransk opera från senare hälften av sjuttonhundratalet med tyngdpunkten förlagd till de rent italienska elementen. Speciellt i Tyskland, främst kanske Kretzschmar, har man även velat göra gällande, att Glucks s. k. reformoperor också ge uttryck åt rent tysk-nationella stämningar, ehuru man knappast lyckats närmare bestämma, på vad sätt dessa utformats hos honom.

Men trots att genom en rad specialundersökningar åtskilliga missförstånd för alltid undanröjts beträffande Glucks förhållande till ungefär samtidigt verkande musikdramatiker, och trots att de historiska sammanhangen nu framträda vida tydligare än förut, råder dock på en del håll, och även där man minst skulle vänta det, oklarhet om, vad äldre opera betytt för Glucks konstnärliga verksamhet



Chr. W. Gluck (1714—1787). Efter byst av Houdon.

från 1762 och senare. När det sålunda ibland talas om Mozart som en fulländare av det gluckska konstverket, är detta ur historisk synpunkt i viss mån missvisande. Sammanställningen av Gluck och Mozart är berättigad, om man endast tar hänsyn till den dramatiska intensiteten hos de bägge tonsättarna och deras förmåga av person-

karaktistik. Här är utan gensägelse Mozart en fulländare, ty som människoskildrare är han Gluck överlägsen, och just hans förmåga att av dramats figurer i varje ögonblick skapa levande varelser har räddat hans operor från förgängelsen. Gluck nöjer sig ibland med att understryka karaktéristiska särdrag hos sina personager, i andra fall modellerar han endast en allmängiltig typ. Det kan vara betingat av ämnesvalet i hans stycken, men är också beroende på, att han aldrig kunde helt frigöra sig från en äldre tradition, som i överensstämmelse med gällande stilprinciper gärna ersatte verkligheten med symboler och hellre generaliserade än tecknade artskilda individer.

Fäster man sig åter vid formen i Glucks dramer — och detta är för ett rätt bedömande av honom mycket viktigt — är jämförelsen med Mozart icke träffande. Man måste sålunda från början göra klart för sig, att Mozart och Gluck vid gestaltande av sina verk för scenen gingo ut ifrån och byggde vidare på operatyper, som i många hänseenden väsentligt skilde sig från varandra. För Mozarts del kan det räcka med en erinran, att han — det gäller Figaro, Don Juan och *Così fan tutte*, i *Enleveringen* och *Trollflöjten* tillkomma andra form- och stilelement — närmast varierar den italienska operabuffan, sådan vi ungefär träffa på den hos Piccini i hans *La buona figliuola* (1760). Jämte seccorecitativet arbetade denna operabuffa främst med arior och ensemblesatser av mycket växlande formbyggnad samt den genomkomponerade finalen. Gluck bygger åter vidare på den gamla opera seria, till vars typiska anhängare han före genombrottet 1762 — och även någon gång senare — under många år hörde. Schematiskt företer denna bilden av en räcka seccorecitativ, genombrutna av stereotypa arior, som konstruerats efter formeln *aba*, samt som avslutning en homofon körsats. Gemensamt för bägge operatyperna var det ackompanjerade recitativet, vilket vid tiden för Orfeus' tillkomst dock i opera seria spelade en vida större roll för den dramatiska rörligheten, än vad fallet var i buffan. Nu är det visserligen sant, att opera seria vid mitten av sjuttonhundratalet på åtskilliga håll var av mera komplicerad art, än vad schemat utvisar, men detta är av underordnad betydelse i detta sammanhang.

Den mest karaktéristiska formtypen hos Mozart, sådan vi i våra dagar uppfatta honom, är kanske den genomkomponerade finalen. Och enligt de flestas mening erbjuder väl den första finalen i Figaro (slutet av andra akten) det tänkbarast bästa beviset för, att Mozart just genom finalens slutna men samtidigt elastiska och ständigt



Titelplansch till det 1764 stuckna partituret av Orfeus.

växlande form funnit det ideala instrumentet för att dramatiskt åskådliggöra det myllrande liv, det virrvarr av händelser, som vid aktslutet för några få ögonblick fyller scenen och hotar att ohjälpligt trassla till handlingen. För Gluck, som anknyter till opera seria, låg finalen icke lika nära till hands. Men att han valt andra uttrycks-

former, beror också därpå, att handlingen icke alltid drives fram av yttre händelser utan av inre, själsliga konflikter hos de agerande, och att den dramatiska spänningen inträder lika gärna mitt i en akt som vid dess slut. De stora komplex av körer, soli och ensembler, som i de för Paris skrivna verken alltmer svälla ut på bredden, äro emellertid lika väl lämpade att tydliggöra hans dramatiska intentioner som finalen hos Mozart.

I högre grad än av nu antydda skiljaktigheter mellan Mozart och Gluck frapperas man av deras olika behandling av talsången. Mozart bibehåller seccorecitativet som integrerande del i dramat ända in i de sista årens mästerverk, under det att Gluck redan i Orfeus principiellt lämnat det åsido och genomfört en orkesterbeledsagning även av talsången. Ännu mera avgörande är skillnaden mellan de bägge tonsättarna, då det är fråga om det ackompanjerade recitativ, som särskilt i den äldre opera seria var bärare av högstämda lyriska känsloutbrott, och som likt oaser i öknen avbröto räckan av enformiga arior. Här framstår Gluck som en stor och originell nyskapare, även fast man vet, att han i sin tur influerats av andra. En scen som den, då Orfeus i andra akten träder in på de elyseiska fälten och i ett fritt format arioso ger uttryck åt sina känslor inför lugnet och stillheten i de solbelysta ängder, där de saliga ha sin hemvist (*Che puro ciel, che chiaro sole* — Ett hav av ljus från fästet ner . . .), bör ha verkat som en uppenbarelse på en samtida åhörare icke minst eller snarare just därför, att Gluck avstår från att låta episoden mynna ut i en aria. Och ändå är denna scen knappast mera än ett nybörjarförsök att av ett äldre formelement skapa något dramatiskt nytt. Hos Mozart möta vi visserligen — vi undantaga här som i det föregående den gluckpåverkade Idomeneo — exempelvis i Trollflöjten scener, som påminna om detta ställe, men de höra till undantagen, och vida oftare än Gluck, som icke heller han är konsekvent, följer Mozart traditionen att koppla samman ett ackompanjerat recitativ med en aria. Denna teknik kan visserligen skapa ungefär samma lyrisk-dramatiska effekt, som det fria ariosot hos Gluck, så i Susannas aria i Figaros fjärde akt, där den meningsfulla deklamationen fullt naturligt övergår i en lagbunden melodi. Men i andra fall åter hämmas härigenom rörelsen i dramat.

Vi ha hittills så gott som uteslutande uppehållit oss vid de italienska förebilderna till Glucks s. k. reformoperor. Men som vi veta, står han just beträffande den yttre formen i lika stort eller ännu större beroende av fransk opera särskilt i de senare, för Paris skrivna verken. Detta kände också samtiden till, och i Frankrike, där man

vid mitten av sjuttonhundratalet trots vördnaden för stora minnen från det förflutna hunnit grundligt tröttna icke bara på Lully utan även på Rameau, trodde man på sina håll sig i Gluck ha funnit mannen, som inom ramen för det franska musikdramat skulle verka som en förnyare. Men naturligtvis märkte man dock småningom, att det nya hos Gluck var en forme mixte, och att Gluck icke helt hörde till Frankrike. Vad som då vållade stridigheter, nämligen frågan om Glucks originalitet just beträffande sammansmältningen av två, för en äldre konstuppfattning, så disparata element som italiensk och fransk opera, har bibehållit sin aktualitet in till vår tid, och just på denna punkt kunna meningarna verkligen ännu gå isär. I stället för svar på denna fråga borde man kunna hänvisa till, att då Calzabigi och Gluck skrevo sin Orfeus, diskussionen om detta problem var i full gång. Ett eko av debatterna i de stora kulturländerna förnimmer man i Gustaf III:s programutkast för den nya svenska operan, för vilken Bollhusteatern 1773 öppnade sina portar. Men fullt så enkelt ligger icke saken till.

Att Gluck kände till de under sjuttonhundrafemtioalet påbörjade reformförsöken i Parma kan icke betvivlas. Det gällde här att med opera seria — alltså italiensk opera — förena de körer och baletter, som i det franska musikdramat spelade så stor roll, och 1759 och 1760 uppfördes också med Traëtta som tonsättare italienska versioner av Rameaus bägge operor »Hippolyte et Aricie» och »Castor et Pollux», vilka påminna om Glucks senare musikdramer.¹ Nu har heller icke förnekats, att Gluck influerats av Traëtta, men fråga är däremot, om denna »sekundära» franska påverkan dock icke överdrivits. Gluck hade på genoinresa i Paris vid mitten av 1740-talet själv lärt känna Rameaus Castor och Pollux, och de musikaliska intrycken från detta stycke, vars handling på flera punkter överensstämmer med hans egen första reformopera, återgå också i Orfeus 1762. Men erkänner man än, att Gluck i viss mån kommit i efterhand, så är det å andra sidan ganska visst, att han från början som reformator — om vi nu alltjämt endast hålla oss till formen — kommit med nyheter i en rikare variation än föregångarna.

När det gällt Glucks beroende av Frankrike, har man i allmänhet nöjt sig med att hänvisa till den stora franska operan, och det är naturligtvis även från denna, som Gluck, vid sidan av opera seria, i huvudsak hämtat sina förebilder. Men det finns åtminstone i Or-

¹ Jfr för Traëtta och de tidigare reformförsöken Goldschmidts inledning till Traëtts »Ausgewählte Werke» i *Denkmäler deutscher Tonkunst*, F. 2: Jhrg 14: 1 (1914).

feus även stil- och formdrag, som leda åt annat håll. Kretzschmar och efter honom Abert, som bägge gärna hävda tysk-nationella synpunkter, ha velat anknyta Orfeus' första aria (*Chiamo il mio ben — Dyra, var går din stig?*) till den samtida tyska strofiska lieden. Med smärre variationer i text och melodi upprepas arian, efter mellanliggande recitativ, ännu två gånger, och härigenom accentueras av tonsättaren på ett sinnrikt sätt Orfeus' klagande fråga. Gluck intresserade sig visserligen på äldre dagar för Kloppstocks poesi och kanske även för annan tysk vislyrik, och det är visst icke uteslutet, att han vid bestämmande av detaljerna i sitt nya stil- och formschema även kastade sidoblickar mot tysk konst och musik. Men som praktisk teaterman tillgodogjorde han sig dock i främsta rummet sina erfarenheter från scenen och föredrog därför också stilleffekter, som han själv experimenterat med. Nu upptogs Glucks tid just åren närmast före Orfeus av arbeten i den komiska genren, i intim och ibland direkt anslutning till Favart och Sedaine, och vad var därför naturligare, att han även från detta håll hämtade intryck för sina följande reformoperor. Den nyss nämnda arian i Orfeus får också, enligt min mening, först sin rätta belysning, om man jämför den med likartade ställen i det franska sångspelet. Det rör sig om en mycket enkel kupletteknik, som segt hållit sig kvar i fransk opera. När handlingen kommit riktigt i gång i en opéra comique avlösa vådevillerna och airerna varandra vanligen i snabb och omedelbar följd. Men så kan rörelsen plötsligen stoppas upp, därför att författaren vill pointera en situation, och detta sker ofta genom en repetition, en eller flera gånger av det nyss förut sjungna sångstycket. Det är sådana scener Gluck haft i minnet, när han skrev sin Orfeus, och vill man ha ett gott exempel på den artistiska effekten av en dylik upprepning, bör man erinra sig Blondels visa i Grétrys tjugutvå år efter Orfeus skrivna opera Rickard Lejonhjärta. Här är det visserligen fråga om ett igenkänningsmotiv, men avsikten är också att genom den ständigt upprepade melodien fixera ett känsloläge.

Den nu anförda arian är blott ett enstaka exempel på att Gluck influerats av den samtida franska komiska operan; österrikaren R. Haas har fäst uppmärksamheten på några andra ställen, där en påverkan förefaller ganska sannolik,¹ och troligen har Gluck, särskilt då det gällt att återge idyllen, lånat form och färg från fransk opéra comique i vidare omfattning, än vad man skulle vara benägen förutsätta.

¹ Jfr Adlers *Handbuch d. Musikgesch.*, 2. Aufl., II: 733. I sitt arbete *Gluck u. Duzazzo im Burgtheater* (1925) förefaller Haas däremot icke ha diskuterat denna fråga.



Tommaso Traetta (1727—1779).
Efter oljemålning i Neapels konservatorium.

I det föregående har gjorts ett försök att orientera läsaren beträffande de frågor, den nyare Gluckforskningen haft att taga ställning till, och huvudvikten har därvid lagts på den rent yttre formen. Men naturligtvis spelar denna för en modern åhörare endast en underordnad roll, och för en estetisk helhetsverkan är icke heller känndomen, om huru Gluck experimenterat sig fram till den yttre gestaltningen av sina operor av någon betydelse. Här gäller innehållet förmer än formen, och likt alla stora tonsättare har också Gluck skapat sig en egen stil. Men likasom till formen står han även till stilen i beroende av samtiden och äldre tonsättare. Från fransk opera har han i främsta rummet hämtat sin balettmusik, och man förstår

bäst med vilken lätthet, han anpassade sig efter franska mönster, då *Mercure de France* efter premiären av *Orfeus* i Paris betygar, att hans musik till danserna till och med skulle ha kunnat väcka avund hos Rameau. Mycket av vad man kan kalla processionsmusik i hans operor har också sitt ursprung i Frankrike likasom körerna. Men i ännu högre grad äro dock intrycken från den äldre italienska operan bestämmande för hans musikaliska stil. Gluck var genom sin tidigare verksamhet i grund förtrogen med denna opera, som i våra dagar bedömts så hårt av musikhistorikerna, och *Orfeus* tillhör i själva verket just beträffande det musikaliska uttrycket hälvt om hälvt dennas genre. Långt in i de senare verken förnimmar man för övrigt genklangen från opera seria, kanske allra tydligast i tempel- och offerscenerna i *Iphigenia på Tauris*. Det är samma tongångar — säkert förmedlade genom Gluck — som återgå hos Naumann (*Cora och Alonzo*) och i Mozarts *Trollflöjten*, och som i ännu senare verk allmänt rubriceras som tillhörande Glucks skola. Tidigare var man benägen att betrakta denna ofta rörande vackra musik, som ett direkt arv från Glucks närmaste föregångare och samtida (*Traëtta, Jomelli och Majo*), men den återfinnes ibland även i Glucks äldre verk och kan spåras än längre tillbaka, även utanför de stora mästarnas krets.

Till sist endast några ord om Glucks betydelse för svensk opera och svenskt musikliv. Efter invigningsstycket, *Uttinis Thetis och Pelée*, uppfördes på Bollhusteatern i maj 1773 en bearbetning av Händels *Acis och Galathéa*, och därefter följde som tredje nummer hösten samma år Glucks *Orfeus* — ett år före premiären i Paris.¹ Att Gluck så tidigt blev uppmärksam i Sverige, berodde på den teaterintresserade abbé Michelessis inflytande hos Gustaf III,² och det är icke uteslutet, att man skulle kunna påvisa inflytande från Gluck redan i Uttinis opera. Säkert är under alla förhållanden, att Gluck dominerar den svenska operascenen ända fram till 1700-talets slut både genom sina egna verk och andras i samma stil. Av hans egna operor hade sålunda, förutom *Orfeus*, uppförts *Iphigenia i Aulis*, *Alceste*, *Iphigenia på Tauris* och *Armida* redan före Glucks död 1787. Denna snabba överflyttning av så gott som samtliga verk

¹ *Orfeus'* parti är, som vi veta, ursprungligen skrivet för altröst, och omlades först 1774 för Paris till tenorläge. I Stockholm sjöng emellertid *tenoren* C. Stenborg *Orfeus*; möjligen nöjde man sig endast med att transponera sångstämmen till underoktaven och hjälpte sig f. ö. kanske fram med s. k. punkteringar. Det äldsta bevarade partituret i Kungl. teaterns bibliotek härrör från 1786, då *Orfeus* upptogs i den franska bearbetningen. Ett Mus. ak. bibl. tillhörigt exemplar av det 1764 stuckna italienska partituret bär spår av att ha använts på 1770-talet, men lämnar endast få anvisningar om den scenpraxis, som rätt i Stockholm.

² Jfr för Michelessi A. Beijers uppsats i *Samlaren*. N. F., Årg. 1 (1920) s. 92 ff.

i den reformerade genren är så mycket anmärkningsvärdare, som det dröjde ganska länge, innan han slog igenom i Tyskland — *Orfeus* nådde Berlin först 1796. Men i Stockholm var man van att noga följa repertoaren i Paris, alltsedan Adolf Fredriks franska trupp 1753—71 spelade på hovet och i staden, och man satte en ära uti att låta premiären här hemma icke följa för långt efter första föreställningen i Paris. Säkerligen uppfattade man även på sina håll Gluck som en representant för den franska klassicismen, och som sådan blev han redan på förhand väl sedd av den svenska publiken. Med vilken värme män som Kellgren och Kraus omfattade den nya musiken, framgår av den senares brevväxling, och delade än icke den stora mängden deras entusiasm, så mottog man likväl, det veta vi genom Edelcrantz' rapporter till kungen, med mycken välvilja det omväxlande skådespel med dans och pantomimer, som erbjöds åskådaren av Glucks operor.¹

Allt som allt förefaller Glucks musik och hans stil — och till denna kan bland våra egna förutom Kraus åtminstone delvis Naumann räknas —, ha absorberat intresset till den grad, att man icke stort brydde sig om, vad som för övrigt tilldrog sig i den musikaliska världen. Mozarts namn möter man vid en konsert 1789, och från 1792 fram till 1800 spelas han så gott som årligen från konserttribunen, men från den svenska scenen blev han däremot utestängd århundredet igenom. Det berodde troligen på, att man betraktade honom som en romantiker, vilken i sin musik bröt mot den klassiska hållningen och andan hos Gluck, och belysande kanske för hela tidevarvets uppfattning är Edelcrantz' skildring av en föreställning av *Don Juan* i Hamburg, där just de scener, av vilka vi gripas, hos brevskrivaren endast uppväcka löje.² Även den måttliga framgången av abbé Voglers och Kellgrens opera *Gustaf Adolf* och Ebba Brahe förklaras nog delvis av, att Vogler genom sina folklivsidyller för mycket avvek från den traditionella stilen i det drama, som normerat smaken här hemma.

Först fyrtio år efter Gluck slår Mozart på allvar igenom i Sverige, men då är Glucks stjärna på nedgående. *Orfeus*, *Iphigenia på Tauris* och *Alceste* försvinna redan före 1820 från repertoaren, kort därefter följer även *Iphigenia i Aulis*, endast *Armida* håller sig kvar till början av fyrtiotalet. Romantiken sopar i sin tur bort det gluckska dramat, kontakten mellan Glucks stilideal och den nya tiden bröts och har hos oss icke senare återställts.

¹ Edelcrantz' rapporter äro avtryckta av E. Lewenhaupt i *Bref rörande teatern under Gustaf III. 1788—1792* (1894).

² Edelcrantz' brev avtryckt hos Lewenhaupt, s. 245—249.