

STM 1936

**Arvid Niklas von Höpken och hans komiska opera
Il Bevitore**

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.

ARVID NIKLAS VON HÖPKEN OCH HANS KOMISKA OPERA IL BEVITORE

AV EINAR SUNDSTRÖM (Stockholm)

I raden av äldre svenska tonsättare intar Arvid Niklas von Höpken i våra dagar ett föga bemärkt rum. När han avled 1778 i Stralsund, efterlämnade han i främsta rummet minnet av en krigare, som under en ganska växlingsrik levnad länge och troget tjänat kung och fosterland. Född 1710, som äldre bror till statsmannen A. J. von Höpken, blev han redan vid 15 år volontär i svenska armén, men övergick efter några år i hessisk tjänst. Senare deltog han i kriget mot Ryssland, togs till fånga, men frigavs 1743 och avancerade så i det följande 1759 till överste vid drottningens livregemente i Pomern och tio år senare till generalmajor. När han dog, hade han som generallöjtnant nyligen trätt ur aktiv tjänst.

En eller annan minnesgod representant för den äldre generationen erinrade sig emellertid säkerligen även, att Höpken gjort en insats som musiker och troligen genom upplysningar från detta håll har Abr. A:son Hülphers i sitt kända arbete »Historisk afhandling om musik och instrumenter» (1773) ansett sig kunna inränga Höpken bland de adeliga diletanter, som deltog i de på hösten 1769 i Stockholm påbörjade s. k. »kavaljerskonserterna».¹ Uppgiften är felaktig, ty Höpken hade icke uppehållit sig i det egentliga Sverige sedan 1756.² Däremot är hans namn förbundet med konsertlivet i Stockholm på annat sätt, nämligen som kompositör. I en notis i Posttidningen för den 29 januari 1759 rörande en konsert den 1 februari meddelas sålunda, att »såväl då, som sedan vid hvarje concert, uppföres något af öfverstelieutnantens och riddaren baron von Höpkens besynnerligen smakeliga composition».³

¹ Jfr noten till s. 112.

² Jfr brev från A. J. von Höpken till hans dotter, grevinnan de Geer, den 9 aug. 1778 (Kungl. bibl., sign. Ep. H: 20, 3): Je n'ay pas manqué un jour de poste, sans Vous donner de mes nouvelles, et je ne dois encore moins manquer aujourd'hui de Vous prevenir sur une nouvelle bien triste qui m'est venue avanthier de la mort de mon frère à Stralsund, lorsqu'il étoit sur le point de quitter cet endroit pour retourner dans une patrie qu'il n'avoit pas vu depuis 22 ans.

³ Jfr P. Vretblad, *Konsertlivet i Stockholm under 1700-talet* (1918), s. 155.

På programmet hade Höpken att tävla med så erkända dåtida mästare som Galuppi, Cocchi och Sarti. Det vittnar — kan man tycka — om den popularitet, han vid denna tid åtnjöt. Men det är å andra sidan oviss, om konsertgivaren, den unge Samuel Lalin, förmått fullfölja sin avsikt att spela Höpken under hela säsongen. Säkert är i varje fall, att populariteten, om man nu verkligen kan tala om en popularitet, synes ha varit av ganska kort varaktighet och att Höpkens namn som tonsättare under den senare frihetstiden och det gustavianska tidevarvet råkar i glömska.

Söker man i våra dagar bilda sig en uppfattning om Höpkens ställning som kompositör, är detta möjligt därigenom att flera av hans verk, huvudsakligen tack vare postinspektören J. F. Hallardts samlarnit, hamnat i Musikaliska akademiens bibliotek.¹ Tyvärr veta vi icke något om hans utbildning till musiker, det hade utan tvivel varit av intresse att kunna följa honom på vägen mot parnassen. Nu kan man endast uttala som en sannolik förmodan, att studieåren sammanfallit med hans tjänstgöring som ung löjtnant i Hessen. Visserligen förefaller musiklivet i Cassel vid denna tidpunkt — de första åren av 1730-talet — icke ha varit så lysande, men som musikdirektör vid hovet verkade den kände operakompositören Fortunato Chelleri, och denne bör, om Höpken tagit hans undervisning i anspråk, ha kunnat bibringa honom en god teknisk skolning och tillika ha gett honom impulser för hans egen skapande verksamhet.²

När vi möta Höpken som tonsättare, har han emellertid sedan länge lämnat läroåren bakom sig. De efterlämnade huvudverken datera sig alla från de första åren av 1750-talet och falla alltså inom ett skede av hans liv, då han i sin fulla mannaålder ännu icke tyngdes av de ansvarsfyllda befälsposter, som senare förefalla att ha absorberat hans intressen och trängt musikern i bakgrunden. Äldst (1751) är ett »Försök af en pastorale på vår Herres och Frälsares Jesu Christi nådericka födelse», ett juloratorium i rokokomaner, skrivet till text av hans maka, Helena Hummerhjelm. Sedan följa två operadramer efter Metastasio, »Il re pastore» (Herdekungen) och »Catone in Utica», samt slutligen 1755 hans komiska opera »Il bevitore» (Drinkaren).³ En solokantat, »Teseo», till italiensk text, några lösryckta opera-

¹ Hallardts samlingar inköptes 1795 av Musikaliska akademien. Enbart avdelningen sångmusik innehåller över 560 verk.

² Jfr W. Lynker, *Das Theater in Kassel* (2. uppl. 1886), s. 259—277.

³ Jfr för pastoralen C.-A. Moberg, *Kyrkomusikens historia* (1932), s. 452. En kortfattad redogörelse för H:s bägge operadramer återfinnes i min uppsats om H. i *Sveriges teaterhistoriska samfunds årsskrift* 1913, s. 71—84.

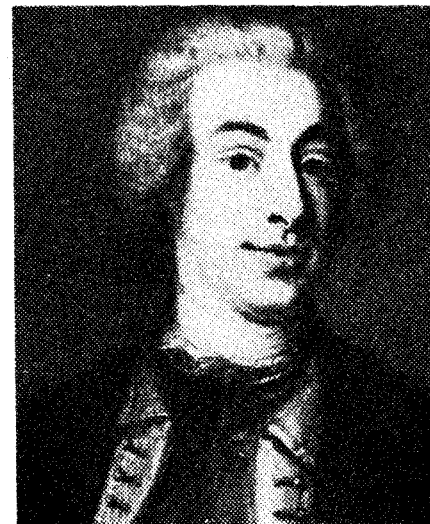
arier, två kyrkosymfonier (Sinfonie per la chiesa) och en operaouvertyr äro odaterade.

Antagligen betraktade Höpken själv de bägge musikdramerna *Il re pastore* och *Catone in Utica* som sina egentliga huvudverk, och vi kunna i så fall förstå honom. Till stilen är han själv väsentligen italienare och tidevarvets musikaliska konstverk par préférence var just den metastasianska solooperan, som — med undantag för Frankrike — från 1730-talet till mitten av 1760-talet behärskade scenerna i hela det musikaliska Europa. Otvivelaktigt erbjuder även ett studium av de bägge dramerna, kanske främst *Catone in Utica*, ett betydande intresse icke minst för kännedomen om hans kompositionsteknik. Men hela genren är oss numera så främmande, och vill man därför göra Höpken bekant för nutiden sker detta lättast genom en något så när ingående redogörelse för hans komiska opera *Il bevitore*.¹

Komiken i Pergolesis mästerverk »*Serva padrona*» är, åtminstone för en musikhistoriskt intresserad åhörare, ännu i dag, tvåhundra år efter styckets tillkomst, alltså lika levande, och detsamma kan nära nog sägas om musiken till *Il bevitore*. Bägge styckena äro s. k. intermezzi, ursprungligen avsedda att uppföras mellan akterna i en seriös opera. I äldre tid betraktades intermezzot närmast som en föregångare till 1700-talets operabuffa (dramma giocoso). Numera är man tämligen allmänt på det klara med, att buffan bygger på traditioner från den komiska operan under förra hälften av 1600-talet, ehuru väl dess karakteristiska utformning sådan vi exempelvis känna den genom Galuppi, Piccini m. fl. tillkommit först under 1700-talets första årtionden.² Intermezzot möta vi först i början av samma århundrade, men det går tillbaka på de i 1600-talsdramat fritt inlagda buffascener, som till stor förnöjelse för publiken travesterade och drevo gäck med tragediscenens huvudpersonager och handling. Huru övergången skett från dessa i dramat inkorporerade scener till intermezzots mera fristående handling förefaller icke att ha blivit utrett. Men sannolikt står övergången i samband med den av Apostolo Zeno genomförda operareformen, varigenom alla komiska element avlägsnades ur musikdramat. För detta antagande talar, att vi möta de första intermezzi ungefär samtidigt som Zenos operadramer på allvar börja att slå igenom. Likmätigt sina traditioner fick intermezzot från bör-

¹ Operan uppfördes — sannolikt första gången — på Drottningholmsteatern den 16 och 20 september 1936.

² Jfr A. della Cortes översiktliga framställning i *l'Opera comica italiana nel '700*, vol. 1 (1923). En kortfattad orienterande redogörelse även hos Abert, W. A. *Mozart*, Th. 1 (1919), s. 400 ff.



Arvid Niklas v. Höpken efter målning
av J. H. Scheffel 1735¹.

jan en anstrykning av vad vi i våra dagar kalla operaparodi. Medan man bytte kulisser till dramat, agerade intermezzots komedianter en scen, i vilken tragiken förbytts i uppsluppen komik. Intermezzots utveckling i denna persiflerande riktning försiggick, försåvitt vi nu kunna döma, huvudsakligen i norra Italien och kanske alldeles särskilt i Venedig.² Början gjordes 1706 på teatro San Angelo, där till musikdramat »*Paride in Ida*» uppfördes det komiska mellanspelet »*Lesbina e Millo*». Året därpå fick skämtet en särskilt aktuell prägel, då man till huvudpjäsen »*Achille placato*» (Den blidkade Achilles) utförde intermezzot »*Le rovine di Troja*» (Troja i ruiner) och sålunda icke blott i allmänhet travesterade musikdramat utan riktade udden mot det för dagen spelade stycket. Flera av dessa intermezzi förefalla emellertid att endast ha nått en lokal framgång i Venedig. Men 1719 uppfördes intermezzot »*Il marito giocatore*» med musik av Orlandini, som med ens tillvann hela genren en ofantlig popularitet långt utom Italiens gränser. Under olika titlar — kanske vanligast efter

¹ Reproduktion efter: *Index över Svenska porträtt 1500—1850 i Svenska porträttarkivets saml.* Bd 1 (1935).

² Den bästa källan för studiet av utvecklingen av intermezzot är repertoarförteckningen i Taddeo Wiels arbete *I teatri musicali veneziani del settecento* (1897) jämförd med Sonneck's *Catalogue of opera librettos printed before 1800* (1914).

styckets bägge figurer benämnt Serpilla och Bajocco — spelades det så gott som överallt i Europa och nådde även i fransk bearbetning (Le joueur med musik av Sodi) vid mitten av 1700-talet fram till Stockholmsholmspubliken.

Om det intresse med vilket man omfattade hela genren vittnar f. ö. Metastasios intermezzo »La cantante e l'impressario», skrivet för hans egen operatext »Olimpiade», men kanske ännu mera det egendomliga förhållandet, att man nu började sammanställa intermezzot icke blott med operadramat utan även med buffan.¹ Sålunda uppfördes på teatro San Cassiano i Venedig 1749 buffan »Fra due litiganti il terzo gode» samtidigt med det komiska mellanspelet »L'impressario dell'isole Canarie», och detta exempel är långt ifrån enastående. För att förstå den kontrastverkan, som man genom denna sammankoppling av två komiska skådespel eftersträvade, bör man erinra sig, att det karakteristiska för intermezzot icke blott var dess travesterande tendens och respektlösa drift med allvarliga ämnen, utan till god del låg även i själva spelsättet. Man skilde vid denna tid i Italien mycket strängt mellan spelstilen i den musikaliska tragedien och i buffan, och representanterna för den senare tillätos vanligen icke att framträda i dramat. Nu byggde visserligen den sceniska framställningen såväl i det komiska helaftonsstycket som i intermezzot på traditioner från commedia dell'arte och var sålunda ursprungligen starkt burlesk i bägge styckena. Men från omkring mitten av 1700-talet, kanske företrädesvis tack vare Goldonis texter, ombildades buffan till en musikalisk karaktärskomedi och därmed förändrade åtminstone delvis och i all synnerhet i de fall, där handlingen fått prägel av »Rührstück» som exempelvis i Piccinis »La buona figliuola», scenframställningen karaktär. I intermezzot, åtminstone som detta utfördes i Venedig, synes man däremot i det längsta ha bibehållit de gängse speltyperna, som oftast kanske personifierade av en knarrig gubbe och en förslagen kammarsnärla.²

¹ Metastasios intermezzo finnes icke intaget i hans samlade skrifter, men återfinnes tryckt i *Raccolta di melodrammi giocosi scritti nel secolo XVIII* (1826). M:s författarskap ställes — dock utan bärande skäl — av en del författare i tvivel.

² Den drastiska spelstilen framgår ibland av scenanvisningarna i textböckerna. Flera av buffaframställarna från denna tid äro kända till namnet. Vid teatro San Cassiano voro sålunda i början av 1700-talet anställda Santa Marchesini och G. B. Cavana. Mera bekanta voro skådespelarna Rosa Ungarelli och Antonio Ristorino, som kreerade Serpillas och Bajoccos partier i Il marito giocatore och sedan utförde dem även i Brüssel 1728 och året därpå i Paris. Repertoaren berodde sålunda på, om goda scenframställare funnos till hands, och det fanns teatrar i Venedig, som — sannolikt i brist på skådespelare — aldrig uppförde intermezzi. Uppgiften i

Kontrasten mellan buffan och intermezzot var därmed given, men kunde dock icke i längden uppehållas. Ty även intermezzot undergick till sin dramatiska struktur förändringar och rönt inflytande från operabuffan. Men att intermezzot på 1760-talet eller kanske något senare nästan försvinner berodde dock icke i främsta rummet på denna utjämning mellan två komiska stilarter, utan därpå, att själva föremålet för travestien, den tragiska solooperan till Zenos och Metastasios texter nu redan sett sina bästa dagar och börjat träda i skuggan för andra operatyper. När vi mot slutet av 1700-talet därför påträffa benämningen intermezzo rör det sig i allmänhet rätt och slätt om en operabuffa — ofta kanske av mindre format — utan det äldre intermezzots speciella karakteristika.

Utvecklingsgången från intermezzo till komisk opera kan iakttagas i flera intermezzi från 1700-talets mitt, så exempelvis i Rinaldo da Capuas »La Zingara», som uppfördes 1753 i Paris. Såväl handling som miljö peka här hän mot den några decennier senare framträdande komiska romantiska operan. Även Serva padrona står på gränsen till komisk opera. Stycket skrevs för Neapel, där travestien av musikdramat icke spelat samma roll som i Venedig, och det kan icke sägas, att persiflagen mot opera seria framträder så tydligt i Pergoleisis text. Delvis på grund härav, men främst naturligtvis dock genom den geniala musiken hävdade stycket ganska snart sitt konstnärliga egenvärde och framfördes separat utan samband med ett musikdrama. I början av 1750-talet gav det — som vi veta — impulsen till den franska komiska operan. Även Il bevitore visar oss i viss mån vägen mot operabuffan. Intrigen är bättre genomförd än i flera äldre intermezzi. Men genom den burleska tonen, den accentuerade situationskomiken och allusionerna på serian bär dock operan väsentligen intermezzots prägel. Författaren är icke känd, ej heller vet man, när och var stycket först uppförts. Sannolikt har det emellertid kommit till någon gång på 1730-talet eller något senare och kanske författats för en norditaliensk scen.¹ Förutom av Höpken har det även

Grove's lexikon, att intermezzi efterträddes av baletter är alldeles missvisande. Baletter som inlägg i operadramat funnos ju redan på 1600-talet och även när intermezzot var som populärast, förekommo kanske oftare baletter än intermezzi.

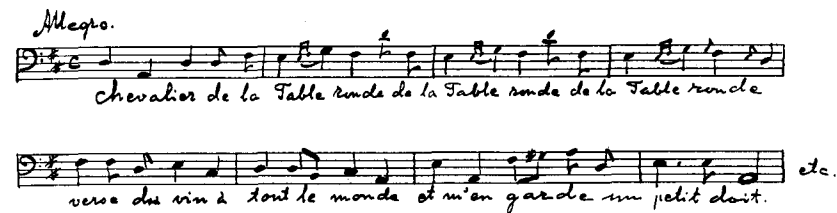
¹ För antagandet, att Il bevitore skrivits tidigast på 1730-talet talar, att Moscatellos aria i tredje intermezzot: *Bella mia, se son tuo sposo* (även ingående i den tryckta textboken till Hasses opera) alldeles tydligt delvis lånats från Pergoleisis intermezzo Il maestro di musica. Texten i Il bevitore överensstämmer nämligen i de sju första versraderna ord för ord med en aria, sjungen av Collaggiani i Pergoleisis opera. Maestro di musica uppfördes sannolikt — datum är icke med vissnet känt — i Neapel under vintersäsongen 1733/34.

satts i musik av J. A. Hasse och hade i denna version sin premiär på hovteatern i Dresden i januari 1747. — I likhet med flertalet intermezzi från början av 1700-talet uppträda i stycket endast två agerande jämte en stum kompars.

När ridån går upp för första intermezzot finna vi fyllbulten Moscatello på krogen. Han har spelat och druckit och just som han skall ge sig i väg träffar han en utlänning, som han tar för fransman. Han hoverar sig över sina språkkunskaper och sjunger en fransk dryckesvisa. När han därefter på ostadiga ben lämnar krogen, tappar han sin börs, faller omkull och insomnar. Cipollina, en grönsaksförsäljerska, inkommer och utbjuder sina varor. Hon finner börsen och stoppar den på sig. Moscatello vaknar upp och emellan honom och Cipollina utspinnas ett burleskt samtal. Cipollina antyder ömma känslor och råder honom taga sig en hustru (moglie gentil, bella e cortese), men Moscatello ställer sig avvisande. I aktens slutscen sjunga de en duett om den förlorade börsen. — Andra intermezzot. Cipollina, i besittning av börs och pengar beslutar överge sitt yrke och slå sig till ro som en fin dam. Pengarna ämnar hon förränta hos en ockrare i ghettot. Moscatello, som oförmärkt åhört hennes resonemang, inkommer förklädd till jude, försäkrar Cipollina om sin ärlighet och övertalar henne att överlämna börsen åt honom. Affären skall göras upp i ghettot, dit bägge skynda. — I tredje intermezzot triumferar Moscatello över att ha återfunnit sin förlorade skatt och förbannar samtidigt Cipollinas trolöshet. När hon inkommer spelar han emellertid galant kvaljer. Lämnad ensam överväger hon för- och nackdelarna av att bli hans maka. Moscatello återvänder förklädd till juden. När Cipollina återfordrar börsen demaskerar han sig och avslöjar hennes bedrägeri, men förklarar tillika, att han önskar gifta sig med henne »blott att fukta fritt min aska, du min flaska, du buteljen villigt lämnar uti mitt förvar». I slutduetten svärja de varandra tro och kärlek för livet.

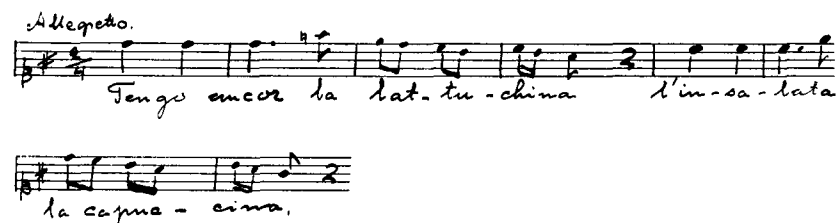
Som av redogörelsen framgått och redan förut sagts är innehållet övervägande burleskt och någon motsvarighet till de idylliska scener, som man finner i det samtida franska sångspelet, söker man förgäves efter i *Il bevitore*. Några karaktärsmålningar erbjudas strängt taget icke heller tonsättaren, Moscatello och Cipollina äro färdigskurna typer redan vid styckets början. Men komiken — i våra dagar naturligtvis delvis föråldrad — är skickligt varierad, och som helhet kan sägas, att stycket både genom handlingen och de burleska attityderna är mera underhållande än *Serva padrona*. För Höpken har antagligen gestaltningen av de första scenerna erbjudit vissa svårigheter. Intermezzot saknar ouvertyr, och detta förutsätter egentligen, att stycket börjar med ett solo eller en duett. Detta är emellertid icke fallet. Men sättes åhörarens tålmod på prov genom det långa inledande seccorecitativet, förstår Höpken snart att fånga intresset genom

Moscatellos dryckesvisa, »Chevalier de la table ronde», som med sin hurtiga melodi träffar en samtida fransk melodityp så nära, att man nästan är frestad att förutsätta ett direkt lån.



Notexempel 1.

Visan ger oss Moscatello som den skrävlande dryckesbrodern och lika träffande presenteras strax därefter grönsaksmånglerskan Cipollina. Torgscener likt den här förekommande höra till vanligheten i intermezzot, och textförfattarens avsikt är naturligtvis att ge tonsättaren ett tillfälle att musikaliskt variera de gängse gatumelodierna.¹ Höpken låter också Cipollina börja sitt solo med ett melodiskt torgrop i sexton takter. Så följer den egentliga arian utsmyckad med koloratur och här visar sig Höpken äga blick för impressionistiska valörer. De nonackord, som i första och andra, respektive femte och sjätte takterna ackompanjera den på ackordens septima förda sångstämman, avse sålunda att illustrera oljudet och stemmet på torget.



Notexempel 2.

Temat förefaller oss bekant. Det återgår också med smärre modifikation i melodien till Bellmans hyllningssång »Gustafs skål». Naturligtvis kan likheten bero på en tillfällighet, men man bör lika gärna eller kanske hellre förutsätta ett fullt medvetet citat från Höpkens sida, ty som nyss sagts väntar man sig här just ett dylikt melodi-

¹ Jfr för kännedomen av torgropens musikaliska gestaltning G. Kastners arbete *Les voix de Paris* (1857).

lån. Nu veta vi också genom amiral Tersmedens skildring av händelserna kring revolutionsdagen den 19 augusti 1772, eller samma dag som Bellman diktade sin sång, att dess melodi redan då »var allmänt känd som gardiestroupp», och intet talar emot, att den sjutton år tidigare varit lika bekant för Höpken.¹

Till och med i Cipollinas första entré har stycket gestaltats som ett friskt musikaliskt skämt, utan någon allusion på det samtida lyriska dramat. Men redan i den följande scenen framträder en travesterande tendens. Cipollina har lagt sig ut för Moscatello och beskriver nu i en aria, huru hon likt en värnlös fågel snärjts i hans garn. I hennes bröst flammar en låga, hennes hjärta skall aldrig upphöra att klappa för honom. Vi känna igen situationen från operadramat. När känslorna bli den högättade hjälten eller hjältninnan för övermäktiga, ge de utlopp åt temperamentet precis på samma sätt. Dessa s. k. »liknelse-arien» hörde till den lyriska tragediens stående bravurnummer och då de passade lika bra eller illa in i vilken handling som helst, lånades de från den ena operan till den andra, så snart diktare och tonsättare önskade att med konstens alla hjälpmedel måla ett högsprängt känsloläge. Och de höra f. ö. hemma i den stora operans stilistiska miljö. Men inpassade i ett intermezzo, äro de avsedda att få fram en komisk kontrastverkan. För publiken, som nyss förut lärt känna, hur man älskade och led i den stora världen, var det roande att se den enkla lantflickan Cipollina för ett ögonblick upphöjd till den tragiska hjältninnans nivå. Det var en stilbrytning, som fick desto större effekt därigenom att varken skådespelare, diktare eller kompositör med en min förräde, att det hela endast var fråga om ett skämt.

Allegro ma non tanto.



Notexempel 3.

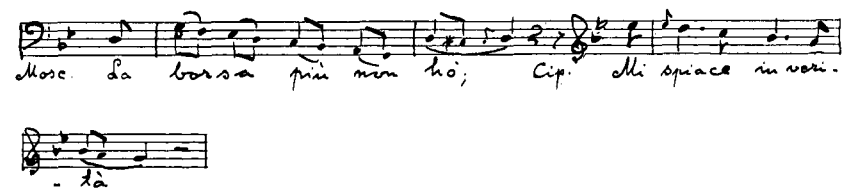
För oss ger Höpkens musik med dess egendomliga synkoperade rytm — direkt imiterad från serian — en touche av sentimentalitet åt den eljest föga känslöbetonade handlingen.

Den föregående scenen var ämnad att hos åhöraren framlocka ett igenkännande smälöje. I den följande drives skämtet ett steg längre,

¹ Jfr Byströms uppsats »Gustafs skål» i sjätte saml. av *Bellmansstudier*, s. 71 ff.

och även nu är det tragedioperans former som travesteras. För att fullt förstå situationen måste vi erinra oss, att första akten i den italienska solooperan vanligen mynnar ut i en första dramatisk toppunkt. Dramats huvudagerande, de bägge älskande av första rangordningen, ha kommit underfund med, att i vägen för deras lycka rests övermäktiga hinder. Arian eller duetten, i vilken de ge sina känslor utlopp, blir en skildring av kärlekens bittersöta egenskaper, en målning av tvenne sköna själars ädelmod och deras slutliga resignation inför det oblidkeliga ödet. Mot styckets slut faller ofta melodien över mjukt upplösta förhållningar. Idyllen har tagit en ända.

För Moscatello är även idyllen grumlad. Förlusten av börsen gnager hans sinne och i första intermezzots slutscen rådgör han med Cipollina, hur han skall finna den åter. Förebilden för den musikaliska utformningen är given. Moscatello och Cipollina härma älskogsparen i serian. På ett stereotyp tema, som man gång på gång med obetydliga variationer återfinner i den samtida seriösa operans ensemblesatser, börjar Moscatello: Min börs jag tappat har (*La borsa più non ho*), och Cipollina replikerar omedelbart: Jag livligt det beklagar (*Mi spiace in verità*).



Notexempel 4.

I det följande låter textförfattaren henne spela à part och ge förtroenden åt publiken: »Men först när mig behagar, Ni får den åter.» Scenen påminner om Figaros tredje akt, där Susanna också spelar med publiken mot den dumme greven. Men den musikaliska behandlingen är hos Höpken väsentligen en annan än hos Mozart, där skålmsk gratie hos Susanna ställes mot grevens orubbliga allvar. Höpken kände för väl sitt auditoriums fordringar och genomför därför — med en eller annan eftergift för Cipollinas gäckeri — scenen som en travesti, icke ens suckarna i slutet ha utelämnats. Den komiska effekten är också storartad genom sammankopplingen av textens nonsens med det högdramatiska tonspråket.

Med första intermezzot ha textförfattare och kompositör redan spelat ut några av sina bästa trumfkort, då det gällde att travestera

operadramat. Andra intermezzot har därför fått karaktären av en vanlig operabuffa. En aria, som Cipollina sjunger i början av akten, saknar egentligt intresse. Den har också säkerligen kommit till för att ge Moscatello tid att kostymera om sig till jude. När han där-
efter kommer in, vidtar en scen, som i sin komik hör till styckets bästa. Temat i hans aria, där han övertygar Cipollina om sin ärlighet som penningmäklare, är kanske icke så originellt, men det är genomfört med verklig brio och den utsmyckande koloraturen av utmärkt verkan.



Notexempel 5.

Cipollina har överlämnat börsen till Moscatello, och bägge ge de sig av till ghettot — och krogen. Situationen är sålunda helt omkastad. Cipollina är nu den lurade parten och Moscatello spelar med publiken. Men i deras duett har Höpken icke upprepat sitt experiment från första akten. Det är icke längre fråga om travestering av den stora operans former. Duetterns tema

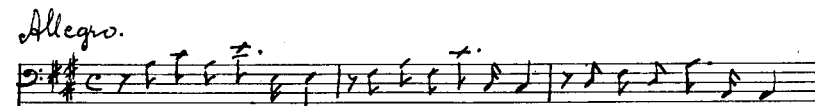


Notexempel 6.

igenkännes utan svårighet. Det är samma toner, som möta oss i Belmontes första aria i Enleveringen ur seraljen. Hos Höpken kunde Mozart självfallet icke hämta några impulser. Men sammanhanget är alldeles klart. Både Höpken och Mozart ha byggt sina uppslag på en melodityp, som återfinnes såväl i den med Höpken samtida buffan som serian. Hos Mozart har temat i fortsättningen fått en svärmisk underton, som harmonierar med texten och situationen. Den raljanta motsättningen i Cipollinas och Moscatellos repliker: »Nu raskt till ghettot vill jag ila — Skyndsamt till krogen, där får jag vila», inbjuder

icke till ett svärmiskt tonmåleri, och dock har Höpken av det lilla graciösa temat skapat en idyllisk genrebild av betagande musikalisk charm. Moscatello och Cipollina ha förvandlats till ett herdepår, som med längtan i blicken trippar i väg mot ghettot. En fint schatterad komik, som lyfter stycket upp på ett högt konstnärligt plan.

I nästa scen (början av tredje akten) rasar Moscatello över den be-
drägliga Cipollina, och lovar sig själv, att börsen icke åter skall falla i hennes händer. Stycket är av Höpken genomfört med en musikalisk bravur, som de första ögonblicken verkar förbryllande. Man frågar sig, om det icke är tonsättarens avsikt att här i serians anda måla ett temperament. Först genom koloraturen förstår man, att det är en buffaeffekt, han åsyftar.



Notexempel 7.

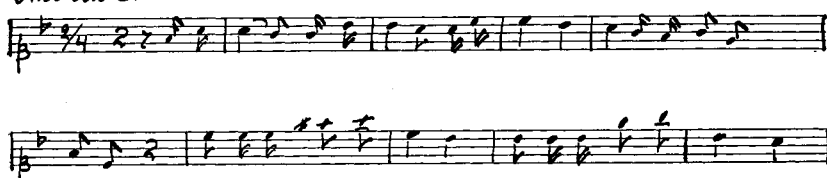
Själva temat för närmast tankarna på Weber, men med sina stora intervallsprång är det hämtat från serian och återfinnes i den utformning, det här fått, f. ö. på andra håll i pastoralen och buffan.¹

Som redan sagts, bygga buffan och intermezzot väsentligen de komiska effekterna på bjärt framträdande kontrastverknings, och det har av det föregående framgått, att Il bevitore i det fallet uppvisar ganska rika variationer. Höpkens komik pendlar mellan löjet, gäckeriet, som bottnar i ett sensibelt känsloläge, och det uppsluppna stojet. Alla effekterna gå emellertid ut på en avgränsad situationskomik, och emellan de olika scenerna söker man förgäves efter en dramatisk utvecklingslinje. I det hela överensstämmer detta fullkomligt med intermezzots tendens. Det gällde ju för textförfattaren likaväl som för kompositören att för några minuter förströ och distrahera en publik, som i första hand gått på teatern för att åhöra en lyrisk tragedi, och man får aldrig glömma, att intermezzots olika akter utfördes under pauserna, då åhörarna önskade en avspänning av det intensiva intresse, som de tragiska förvecklingarna i serian uppväckte eller förmenades uppväcka hos spektatörerna. Att Il bevitores textförfattare varit fullt på det klara med denna teaterkonvention är alldeles tydligt, och Höpken har även — låt vara med en överlägsen musikalisk finess — följt hans intentioner ända till nu. Men i det

¹ Så nästan identiskt lika i Handels Acis och Galatea (Polyphemus' aria: O ruddier than the cherry) och i Galuppi's intermezzo Amor mascherato (Don Mollicas aria: Un segreto, o donne care).

följande löper icke längre den musikaliska linjen helt parallellt med texten. Vi möta hos Höpken drag, som höra bättre hemma i den musikaliska karaktärskomedien, sådan vi något senare lära känna den exempelvis hos Piccini och Mozart. Förvandlingen inträder med den aria Cipollina sjunger, sedan Moscatello avlägsnat sig för att hämta ockraren. Hans galanta uppträdande har gjort intryck på henne och upptänt hennes ömma känslor, men så erinrar hon sig plötsligt, att han är en drinkare och ryggat tillbaka vid tanken på den »elaka doften av vinet och bågaren» (ma quell' odor cattivo di vino e di bicchiero mi fa mutar pensiero e mi fa vacillar). Att textdiktaren här tänkt sig en komisk effekt, synes ganska säkert. Det har roat honom att lik-som i Cipollinas liknelsearia i första akten om fågeln, som snärjes av jägaren, driva gäck med de förälskade herdarna och herdinnorna i den lyriska pastoralen.¹ Höpken å andra sidan har varit intresserad att av scenen skapa en karaktärsstudie och att musikaliskt skildra kärlekens uppvaknande hos den knipsluga och hittills enbart krasst beräknande grönsaksförsäljerskan. I den nyss nämnda arian i första akten har han skrivit en pastisch, som genom placeringen i miljön fått en travesterande tendens. Här åter gäller det för honom att i enlighet med hans egen uppfattning av styckets handling och i anslutning till serians bästa traditioner få fram den dramatiska utvecklingslinjen. Vilken vikt han ur denna synpunkt tillmäter stället framgår bäst därav, att vi nu jämte stråkarna i orkestern för första gången också

Andante.



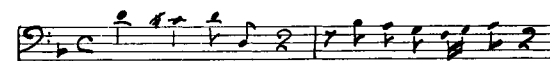
Notexempel 8.

möta två horn och två flöjter. I det inledande temat ges en vacker bild av oron i Cipollinas sinne. Så skärpes det dramatiska uttrycket genom den följande frasen, där sångstämman från septiman c föres ett överstigande tonsteg till fissa.

¹ Just stället: ma quell' odor cattivo di vino . . . mi fa vacillar, ger nog en antydning om författarens avsikter. Ordet vacillar, särskilt i sammanställningen *vacilla il piè* — jfr särskilt l'Eroe cinese, akt 1: 7 — ger i serian kompositören anledning anbringa långa koloraturserier, vilka det här i Il bevitore hade varit tack-samt att karikera. Höpken har även utsirat stället med några koloraturfigurer, dock utan att bryta arians karaktär.

I fortsättningen växlar tonläget, oron har dämpats och efterträtts av en elegisk stämning.

Höpken har sålunda genom denna aria i viss mån brutit sig en egen väg vid sidan av handlingen. Men redan i nästa scen är han åter tillbaka inom intermezzots ram. Moscatello skildrar för Cipollina, sedan de kommit överens att bli man och hustru, vilken idealisk make han skall bli. Han lovar att blunda för de friheter, hon kan komma att tillåta sig och att hon som fin dam skall få åka i vagn med livré och betjänter, under förutsättning likvisst, att hon ser genom fingrarna med hans lilla svaghet för glaset. Stycket är naturligtvis tänkt som en komisk bravuraria, och Höpken har noga tagit vara på alla humoristiska poänger. Redan i förspelet rullas upp en muntrande bild av de äkta makarnas hemliv. Man hör stojet kring Cipollinas uppvaktande kavaljerer och hur Moscatello trogen sitt löfte smyger sig undan och stilla tiger (io tacerò), i musiken återgivet genom kromatiskt stigande intervaller. På intet annat ställe står oss Höpkens komik så nära, ty vi känna igen den både från Don Basilio och Doktor Bartolo, sådana de tecknats av Mozart. Huvudtemat har samma överdrivna allvar som i Bartolos aria (la vendetta, oh, la vendetta).

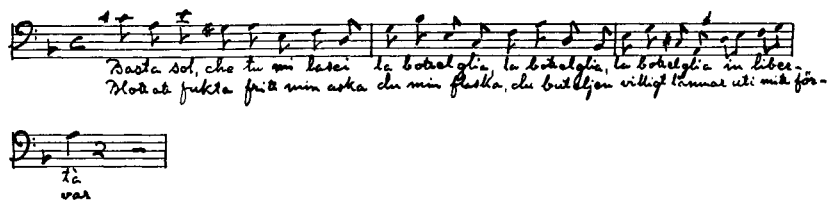


Notexempel 9.

I själva verket är det ett oavsiktligt eller medvetet lån från Pergolesis *Serva padrona* (Ubertos första aria), för övrigt — märkligt nog — det enda exemplet i hela operan av direkt påverkan från denna av Höpkens samtida så högt beundrade och så ofta efterbildade tonsättare.¹ För satsens musikaliska utformning spelar emellertid detta lån endast en underordnad roll. Det är ingressen — upprepad i mel-lansatsen i dur (skildringen av Cipollina som fin dam i egen vagn) — till en serie brokiga och roande musikaliska infall, några gånger avbrutna av Moscatellos halvt vemodigt klingande påminnelse om förutsättningen för all den härlighet han förespeglar sin maka (not-exempel 10).

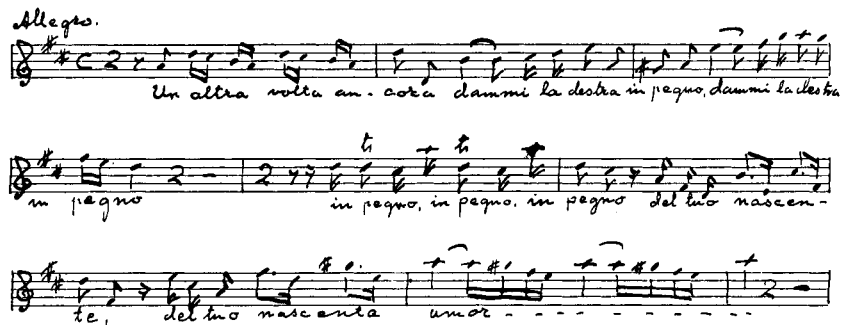
I arian tar skämtlynnnet för sista gången ut sin rätt. Det lyckliga slutet är förestående och i en duett i form av rondo räcka Moscatello och Cipollina varandra handen till underpant på sin kärlek. De puts-

¹ I tredje akten av *Catone in Utica* har Höpken för arian: *Combattuta da tante vicende* lånat temat från Pergolesis *Stabat mater* i satsen: *Inflammatus et accensus*, ett f. ö. även av andra tonsättare ofta imiterat ställe.



Notexempel 10.

lustiga upptågen ha avlösts av idyllen. Även de seriösa operorna sluta alltid med en liknande idyllisk scen, och Höpken har tidigare, särskilt i scenerna mellan Caesar och Marzia i *Catone in Utica* funnit sublimt sköna uttryck för skildringen av en spirande kärlekslycka. Men så rörande vackra och naturliga, på en gång graciöst glättiga och svärmiska tonfall — man lägge märke till den uppåtgående sekvensrörelsen till textorden »del'tuo nascente amor» — har han knappast förr nått fram till.



Notexempel 11.

Redogörelsen för *Il bevitore* har kanske tyckts en eller annan läsare väl utdragen. Det rör sig ju dock endast om en liten komisk opera, som åtminstone beträffande texten i mycket bär tillfällighetens prägel. Men intermezzots art och karaktär är så komplicerad och hela genren för övrigt så litet studerad, att redan därigenom en bredare framställning kan anses motiverad. Stycket förtjänar också beaktande, därför att det är i sitt slag ensamstående i svensk musikhistoria. Uttini, Johnsen, hovkapellisten Börjts och senare Stenborg, Envallson och Zander skrevo under 1700-talet också pastoraler och komiska operor. I vissa fall kan man i dessa spåra inflytande från Händel (*Acis och Galatea*) och — för Uttinis *Psiché* — kanske även från den stora franska operan, men i huvudsak gå de tillbaka på den

franska opéra comique och efterbilda antingen Lesage eller Favart och hans efterföljare. Det är sålunda utom all fråga Adolf Fredriks franska trupp med dess rika lyriska repertoar, som här verkat smakbildande. På spellistan förekommo även intermezzi av Pergolesi, Rinaldo da Capua, Sellitti m. fl., men de uppfördes alla i en »parodierad» fransk bearbetning, som utsuddat åtskilliga, ibland kanske de flesta typbildande dragen i originalversionen.¹ I och för sig är det också fullt naturligt, att man bland förebilderna lämnade intermezzot å sido. En rätt uppskattning av dess värde förutsätter ju en intim kännedom om det samtida italienska operadramat, och detta drama var för det dåtida Sverige endast bekant genom de fåtaliga föreställningarna av Uttinis operor 1755 och 1757 på Drottningholmsteatern.

Höpken är sålunda — såvitt man nu känner till — den ende svensk, som komponerat ett intermezzo. Genom sina egna seriösa operor var han fullt förtrogen med den bakgrund, mot vilket skämtet i intermezzot vanligen riktades, och av *Il bevitore* framgår, att han förutom Pergolesi och hans *Serva padrona* även studerat andra stycken i genren. Man återfinner också hos honom de vanliga typbildande dragen icke minst beträffande den musikaliska formen. Den seriösa operan nöjde sig vid denna tid vanligen med en enda formtyp, den tredelade dacapoarian. I intermezzot liksom i buffan växla däremot formerna, ofta i brokig blandning, och i *Il bevitore* träffa vi både den regelrätta dacapoarian, den tvådelade arian med varierat dacapo, ensatsiga bildningar och rondot. I ett avseende skiljer sig Höpken — såvitt av tillgängligt jämförelsematerial kunnat framgå — icke blott från en tidig föregångare som Orlandini, utan även exempelvis från Pergolesi, Galuppi och Latilla. Han utarbetar den musikaliska formen med en omsorg och en bredd, som är påfallande och som kanske för övrigt icke alltid svarar mot styckets impromptukaraktär. I sin strävan att även av en dramatisk bagatell som intermezzot skapa ett avrundat konstverk är han möjligen representativ för ett utvecklingsskede, om vilket vi veta mycket litet. Kort innan intermezzot för alltid försvinner från skådebanorna synes genren ha upplevat en renässans. Till dessa tecken på ett nyväckt intresse för en konstform, som redan ställts i skuggan av den komiska helaftonsoperan, kunna kanske räknas de intermezzi, som skrevs av J. A. Hasse i början av 1747 med anledning av festligheterna vid en fursteförmälning inom det sachsiska hovet. Partituren till dessa småstycken synas ha gått förlorade.

¹ Möjligen uppfördes Sellittis intermezzo *Il cinese rimpatriato* i originalversionen på teatern på Ulriksdal eller Drottningholm. Albinonis intermezzo *Vespetta e Pimpinone* uppfördes i konsertform i Stockholm på 1740-talet.

Men några av dem tyckas ha uppförts separat, d. v. s. utan samband med en seria, och det är därför ganska troligt, att de fått karaktären av kabinettsstycken och erhållit en alldeles särskilt vårdad musikalisk infattning.¹ Från 1740- och 50-talen stamma också några intermezzi av Jomelli, som i fakturen förefalla att påminna om Höpkens stycke.² Men vi röra oss på okänd mark, och vad som sagts i det närmast föregående får därför endast betraktas som ett ganska sannolikt antagande.

Vill man formulera ett omdöme om Höpkens ställning som tonsättare, kan man icke enbart utgå från hans komiska opera, man måste även ta hänsyn till de bågge operadramerna *Il re pastore* och *Catone in Utica*. Det är dock icke meningen att i detta sammanhang gå in på dessa stycken, men det må i förbigående anmärkas, att Höpken särskilt i *Catone* visat en avgjord dramatisk begåvning. Visserligen äro de pastoral dragarna liksom så ofta i operor till text av Metastasio också här de mest framträdande. Tragiken går ju sällan på djupet, det lyckliga slutet anar man redan från början, och hjältarna och hjältninnorna, likgiltigt vilka namn de bära, äro ofta icke annat än förklädda herdar och herdinnor från rokokons tidevarv.³ Höpken förstår att ge ett betagande musikaliskt uttryck åt dessa naturstämmningar, som ibland avbryta handlingen, och när han låter Catones dotter Marzia sjunga om den leende blomman och den kvittrande fågeln (*ride il fior, canta l'augello, finche cielo e puro e bello*) erinras man om Haydns naivt friska naturbeskrivningar i *Skapelsen*.⁴ Men han kan också konsten att med dramatisk intensitet teckna en karaktär. Här knytes intresset till titelhjälten, som går under i sin kamp mot Caesar, ett offer för sin plikt känsla. Gripande är särskilt den scen, där Cato får vetskap om, att dottern Marzia älskar hans dödsfiende. Det är målningen av en bitter men behärskad sorg, given med manlig tillknäpphet av en tonsättare, vilken själv som krigare kunnat pröva hårda öden. Här och för övrigt även på andra ställen utelämnas till

¹ De uppförda intermezzona voro, förutom *Il bevitore*, *La fantesca* och *La vedova ingegnosa*. Jfr M. Fürstenau, *Zur Gesch. d. Musik u. des Theaters am Hofe zu Dresden*. Th. 2 (1862), s. 246.

² Jfr H. Abert, *N. Jomelli* (1908), s. 403 ff.

³ *Catone* föreligger hos Metastasio i två versioner. Höpken har följt den senare, där textdiktaren för att icke stöta publiken låter *Catone* dö utanför scenen. Men Höpken har därjämte — sannolikt med anslutning till någon nu icke känd version av operan — omarbetat de sista scenerna och instrött körpartier och en duett mellan Marzia och Caesar.

⁴ Arian återfinnes icke i den tryckta texten till *Catone* och är sannolikt icke av Metastasio.

förmån för en sluten helhetsbild de långa koloraturrankorna, som eljest i tidens drama ofta skymma den musikaliska konturteckningen. I övrigt frapperas man i *Catone* av de spatiöst och konstmässigt utbyggda körpartierna, vilka i dramatisk effektivitet vida överträffa de korta homofona körsatser, som man möter hos många samtida tonsättare, inklusive vår egen Uttini. Påfallande är slutligen även här det intresse han ägnar den musikaliska satsen och den ackompanjerande orkestern. Det är icke hos Höpken enbart sångrösten — och här skiljer han sig från flera samtida operakompositörer — som uppbär den melodiska linjen, även de beledsagande instrumenten kunna göra sig gällande i konversationen, och när antingen första eller andra violinen gå *colla parte* anförtror han icke sällan, precis som i *Il bevitore*, den andra stämman uppgiften att med självständig figurering teckna stämningsmiljön och bakgrunden.¹

Vi ha med dessa anmärkningar om Höpkens operadramer nått fram till ett schematiskt slutomdöme om honom som tonsättare. Till sin stil är han — det har redan sagts — italienare. Tematiken är hos honom väsentligen densamma som i den samtida operalitteraturen, låt vara att den melodiska uppfinningen även kan bära prägeln av hans personliga egenart. Nordiska eller svenska drag äro hos honom åtminstone icke särskilt framträdande, och i *Il bevitore*, där man just skulle kunna vänta anklang till folktonen, är han vida mer konventionell än flera samtida buffa- eller intermezzokompositörer. Men företräder han sålunda övervägande italiensk stil, så spårar man däremot i den musikaliska fakturen inflytande från tyskarnas mera ge-

¹ Höpkens orkester omfattar i operadramerna förutom stråkarna och basso continuo två horn, två trumpet, två oboer, och fagotter. Härtill komma flöjter, vilka enligt tidens praxis aldrig uppträda i tuttiställen, men däremot delta i ackompanjemanget till solonumren, vanligen endast i förening med stråkarna, någon gång även med fagotterna samt på ett ställe (i *Il bevitore*) med hornen. Både horn och trumpet spela betydligt större roll hos Höpken än exempelvis hos Uttini och Graun. Möjligen kan här spåras ett nordtyskt inflytande (Keiser). En egendomlig orkestereffekt finner man i Catones tredje akt (Caesars aria: *Quell'amor, che poco accenda, alimenta un cor gentile*). Här föres sångstämman omväxlande endast till ackompanjemanget av diskantinstrument (två violiner och violetta), alltså med bortfallande även av cembalon, och omväxlande till ackompanjemanget av hela orkestern (stråkar). Även i *Il re pastore*s andra akt finnes en aria med samma orkesterbehandling. Liknande ställen förekomma sällan i det med Höpken samtida dramat, men påträffas däremot hos de tidiga neapolitanerna exempelvis hos Scarlatti (jfr E. Dent, s. 118). Höpken behöver dock icke ha hämtat effekten från detta håll, den kan ha traderats över J. A. Hasse, hos vilken man även återfinner den, särskilt i hans tidigare operor. Jfr R. Gerber, *Der Operntypus J. A. Hasses* (1925), s. 132 ff.

digna satsbyggnad. Ett eller annat ålderdomligt formdrag i hans dramer kan tala för, att han redan under vistelsen som ung löjtnant i Cassel mottagit intryck, som bestämt hans senare produktion. I övrigt har han naturligtvis utbildat sin egen dramatiska stil under påverkan av operalitteraturen från mitten av 1700-talet, men det är svårt att avgöra, varifrån han närmast hämtat sina förebilder. Man kan tänka på Berlinoperan med C. H. Graun, där man just i början av 1755, eller samma år som Il bevitore tillkom, med operan Montezuma strävade efter reformer och sökte göra sig kvitt dacapoarians tvångströja. Men likheterna mellan Graun och Höpken äro å andra sidan icke särskilt påfallande. Det är även möjligt, att han vänt blicken mot Stuttgart och den tysknaturaliserade Jomelli. Troligast är kanske, att han orienterat sig åt flera olika håll.

Höpkens musik för någon gång tanken på Händel. Men ännu flera drag i melodik och harmonik närma honom dock till senare representanter för den neapolitanska skolan, de s. k. nyneapolitana, av vilka Mozart lärt. Det är därför knappast en tillfällighet, att vi i Il bevitore återfunnit klangerna från Enleveringen ur seraljen.
