

STM 1931

F. A. Uttini och Adolf Fredriks italienska operatrupp

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.

F. A. UTTINI OCH ADOLF FREDRIKS ITALIENSKA OPERATRUPP

Av EINAR SUNDSTRÖM (Stockholm)

Bortser man från sångspelet, den komiska icke helt genomkomponerade operan, kan den svenska operans framträdande dateras till 1773. Det är Gustav III, som på allvar lärt sånggudinnorna att från scenen sjunga på svenska, och från hans tid ha vi alltså närmast att söka uppkomsten av våra inhemska operatraditioner. Men erkänner man än konungens rent personliga insats och understrykes tillika, att hans verk delvis bar nyskapandets prägel, är det å andra sidan självfall, att han för egen del byggde på traditioner, som före honom utbildats inom Sverige och i utlandet. Det erkändes även av samtiden och fick sitt uttryck hos konungens talesman, Ehrensvärd, som ju angett invigningsstycket, Thetis och Pelée, som en kompromiss mellan italiensk och fransk operakonst. Söker man — utan att för tillfället gå in på den betydelse, det svenska inslaget kan ha haft — att bakåt i tiden fixera en gränspunkt, från vilken man med någon större sannolikhet kan räkna med en tradition, som spelat någon roll för konungen såsom operareformator, är det så gott som säkert, att man icke behöver gå längre nedåt i tiden än till mitten av 1700-talet. Från den tidigare frihetstiden — sextonhundratalet står ju utom all fråga — hade han i alla händelser icke mycket att hämta i fråga om dramatiskt-konstnärliga impulser. Fredrik I hörde icke till de härskare, under vars spira de sköna konsterna kunde frodas. De rent svenska ansatserna, d. v. s. försök att i svensk språkform nå fram till ett lyriskt seriöst eller komiskt skådespel, voro få och obetydliga. De nådde icke heller, medräknat den 1747 uppförda *Syrinx*, fram till århundradets mitt över divertissementets eller herdespelets nivå.

Men även med framförandet av operor på främmande tungö-

mål var det klen beställt. De vandrartropper, som besökte Sverige, förefalla att ha föredragit taldramat. Ett undantag gjorde måhända de av balettmästaren Landé ledda teatertrupperna. Själv hade han redan 1721 medverkat som instruktör för ett hovspektakel, vid vilket de agerande utgjordes av amatörer. Två år senare lät konungen honom »för att höja stämningen under 1723 års riksdag» införskriva »en ganska god och talrik fransk trupp, som kallade sig *académie royale de musique et de danse*», och som »en gång i veckan gaf opera, två gånger tragédie, comédie eller italienska piecer, *ce qui amusa fort agréablement pendant la diète*.»¹ I maj 1724 lämnade visserligen operaartisterna staden, men redan året därpå engagerades av Landé nya krafter, som uppträdde åtminstone till fram på året 1727.² Om den lyriska repertoaren vet man föga, men att truppen icke inskränkt sig till divertissement utan även spelat verkliga operor framgår därav, att man den 9 april 1724 uppförde Bertins lyriska tragedi *Ajax*.³ Stycket, som gavs 1716 i Paris och 1742 upplevde en repris i Lyon, står i stilen ungefär emellan Lully och Campra.

Möjligen invercade minnet av franska truppens prestationer på ett beslut av konungen några år senare. På föredragning av överstemarskalken i början av 1730 — frågan gällde, huruvida franska eller italienska musiker borde införskrivas till hovet — resolverades »den fransöske Musiquen ej allenast vara mera angenäm, utan och fast convenablare, i det man densamma för en långt mindre omkostnad, alltid uti större perfection kan hafwa, och äfwen maintera.»⁴ Visserligen hänvisas här tydligen till ekonomiska skäl, och den italienska musiken anses — väl utförd — till och med vara »den bästa». Men det kan ifrågasättas, om

¹ Jfr H. Wieselgren, *I gamla dagar och i våra*. Sthlm 1900, s. 136 ff. — Framställningen är byggd på minnen, upptecknade av C. M. J. Adlerfelt (f. 1706).

² H. Schück & K. Warburg, *Illustr. svensk litt.-hist.*, 3:e uppl., d. 3. Sthlm 1927, s. 532.

³ Handskriven libretto i kungl. bibl. under sign. Vu 44. Av rollförteckningen framgår, att de medverkande voro herrarna Mauseur, Thierry, Galoudec, du Bois (två personer) samt damerna des Velois (två personer), Dimanche (två personer), du Buisson och Langlois. I baletten dansade fyra herrar och fem damer. Tryckt partitur i Mus. ak., inköpt 1742 av Claes Ekeblad.

⁴ H. Nyblom, *Gustaf III:s opera* (i: Minnesskrift utg. med anledn. av Kungl. teaterns 150-årsjubileum. Sthlm 1923, s. 26).

icke monarken dock i sakfrågan kunnat påverkas av den franska operakonst, han några år tidigare åtminstone ytligt stiftat bekantskap med.

Det är emellertid tvivelaktigt om beslutet fick någon betydelse för framtiden. När några år senare operor åter uppfördes, visar det sig, att de ej tillhörde den franska repertoaren. Den trupp, som ånyo förde lyriska skådespel på programmet, betitlade sig själv *Hochteutsche Comoedianten* och uppträdde åren 1733—34 i Stockholm. Spellistan tyckes visserligen huvudsakligen varit anlagd på taldramat, men såväl affischernas tillkännagivande, att aktionen åtföljdes av »eine starcke und angenehme Instrumental-Music» som några av styckenas tydligen rent lyriska karaktär, ha gett anledning till en förmodan, att truppen i några fall uppfört skådespel, som i formen påmint om operan.¹ Detta antagande visar sig riktigt, och det har lyckats mig att identifiera två stycken, som i detta sammanhang intressera. Den 29 januari 1734 gavs på Bollhusteatern sålunda ett drama under titeln »Then uti sin Kiärlek dubbelt olycksalige furstinna Hattburgis eller Henrich Fågelfångare, Hertig til Braunschweig, men omsider för Tyskarne utwalde Käysare». Att detta stycke icke kan vara något annat än Georg Caspar Schürmanns opera *Heinrich der Vogler*, skriven 1718 för Braunschweig, kan betecknas som säkert, icke blott därför att titeln senare del på det trognaste överensstämmer med det tyska originalets, utan även därför att de huvudagerande enligt den svenska affischens innehållsredogörelse äro identiska med Schürmanns hjältar och hjältingar.² Beträffande utförandet veta vi icke mycket. Det är sålunda möjligt, om än föga troligt, att skådespelet, ehuru varande en operatext, utförts såsom taldrama. Däremot är det alldeles visst, att det andra stycket framförts på ett operamässigt sätt. Titeln på detta, av truppen satt i scen till den 19 november 1733, är »Ludovicus Pius. Das ist Ludewig der Fromme, Römischer Käyser». Även här går en av Schürmanns operor igen, nämligen den för vintermässan i Braunschweig 1726 skrivna

¹ Jfr O. Wieselgrens studie över denna trupp i: Samlaren 1911, s. 3—16.

² Jfr G. F. Schmidt, *Georg Caspar Schürmann*. München 1913, Diss., där titeln (s. 13) lyder: »Heinrich der Vogler, Hertzog zu Braunschweig, nachmals erwählter Teutscher Kaiser.» De agerande äro förutom Hattburgis och Hindrick, bl. a., Aberhord (Eberhard) och Dietmar (Thietmar).

operan med samma titel.¹ Att man verkligen kan tala om en operarepresentation, framgår därav, att programmet återgett icke mindre än femton olika textpartier (arier) med uppgift, att de komme att vid föreställningen sjungas. Antagligen ha däremot recitativerna framförts i talform, ett reproduktionssätt, som icke sällan förekom hos trupper, vilka i högre grad än de högtyska komedianterna voro inställda för sångspelet.

Upptäckten att Schürmann spelats i Stockholm, är av intresse. Den ger dels en vink om, åt vilket håll den gasterande truppen var orienterad, och den kan vidare möjligen ge en föreställning om den rådande musikaliska smaken i den dåtida svenska huvudstaden. Schürmann hade i sin stil beröringspunkter både med Agostino Steffani och Reinhard Keiser.² För dåtidens stockholmare bör han icke ha verkat främmande. Huvudintrycket av hans musik är snarast en modifierad s. k. Händelstil, och vid en dylik stilart bör allmänheten så smått, tack vare J. H. Roman, redan ha börjat att vänja sig. Studerar man hans arier, finner man, att han tillhör neapolitanarne, ehuru han representerar en mycket tidig skolform, och — att döma av Ludovicus Pius — helt står utanför Apostolo Zenos och Metastasios textreform.³

¹ Jfr Schmidt, a. a., s. 13. Operan är i våra dagar delvis utgiven av H. Sommer: *Publikation alterer praktischer u. theoretischer Musikwerke*. Bd 17. Leipz. 1890. De på den svenska affischen avtryckta texterna avvika delvis från den av Sommer meddelade textredaktionen 1734, då stycket upplevde en repris.

² Schmidt, a. a., s. 12. Hos S. är Schürmann egentligen studerad som instrumentalkompositör.

³ Schürmanns arier bygga gemenligen på en text av fem eller sex rader, av vilka de tre eller fyra sista ligga till grund för mellansatsen. Logiskt betingas denna såsom regel icke av texten, och arierna kunna därför icke direkt jämföras med den Metastasianska operans. Karakteristiskt för Schürmann och f. ö. för flera av de äldsta neapolitanarne är en polyfont hållen sats. Mellansatsen skiljer sig från en senare tids bl. a. genom sin längd; i övrigt märkes i huvudsatsen en regelbunden periodisering. Texten påminner om den venezianska operans och kan betecknas som en regelrätt Haupt- und Staatsaction med sedvanliga, operamässiga komiska inslag. Egenomlig är Schürmanns seriösa inställning till en del av dessa komiska scener, erinrande om Scalabrinis uppfattning av vissa partier i Wessels *Kærlighed uden Strømper*. I äkta komisk anda är dock skämtaren Lisbus (på programmet *Harlequin*) återgiven. En jämförelse mellan programmet och Sommers uppl. av operan visar, att Stockholmstruppen förfogat över åtminstone en bas, en tenor och tre sopraner (ett parti möjligen skrivet för en kastrat).

Die hochteutschen Comoedianten förefalla att vara den sista trupp, som under Fredrik I:s regering vågat sig på det musikaliska dramat.¹ Möjligen uppfördes vid hovet en eller annan opera, men närmare kännedom därom saknas, och fränsett ett eller annat lyriskt intermesso, agerat för slutna kretsar hos societeten eller borgerskapet, hör man knappast under de sista tjugo åren före tronskiftet talas om något lyriskt-dramatiskt evenement. Intresset för det lyriska dramat synes ha varit obetydligt. Efter Adolf Fredriks trontillträde sker så en tvär omkastning. Vi gå mot en period, då operan så väl den komiska som den seriösa på allvar och i en vida konstnärligare form än under den tidigare frihetstiden blir införlivad med svenskt kulturliv. Förklaringen till denna snabba växling kan sökas på många håll och bör givetvis delvis tillskrivas den stigande musikaliska odlingen, enkannerligen i Stockholm. Men som vi numera veta, berodde dock omslaget i främsta rummet på drottningen, Lovisa Ulrika. Visserligen är det möjligt, att vid en senare tidpunkt andra konstnärliga intressen dominera hos henne framför de musikaliska. Men under kronprinsessetiden är det alldeles tydligt, att det är musiken, som ligger henne särskilt om hjärtat.² Till sin teoretiska och praktiska musikaliska utbildning var hon kanske snarast sin gemål underlägsen. Men detta till trots var det dock hon, som genom sin allmän-estetiska begåvning och starka handlingskraft även i musikaliska frågor blev den egentligen drivande och bestämmande kraften. Avgörande för hennes musikaliska smak, åtminstone under de första åren i Sverige, voro ungdomsintrycken från Berlin, där den italienska operan just i början av 1740-talet med Carl Heinrich Graun vunnit fast fot. Det dröjde heller icke så länge efter ankomsten till Sverige 1743, förrän hon med dessa minnen ständigt levande inom sig sökte att så smått ge sina nya landsmän en föreställning om den härlighet, den preussiska hovteatern kunde bjuda. I september 1744 anmodar hon sålunda system, prinsessan Hed-

¹ I Stockholms posttidningar 4 mars 1751 annonseras en föreställning »för acteuern Hallbergs räkning», varvid komme att uppföras »en tragedi-comedie, kallad Hadrianus i Syrien eller den ädelmodige segervinnaren, jemte åtskillige arier och dantzer». Man kan möjl. förutsätta, att stycket varit en opera, d. v. s. Metastasios Adriano in Siria.

² Den förnämsta källan för kännedom om drottningens intresse och planer äro hennes brev till släktingarna i Tyskland, utg. av F. Arnheim: *Luise Ulrike... Ungedruckte Briefe*. Bd 1—2. Gotha 1909—10.

vig, att sända henne partituren till några av Grauns och Hasses operor, och tre månader senare kan hon för brodern, Fredrik II, inberätta, att Grauns *Artaserse* och *Catone in Utica* spelats vid det svenska hovet. Det finnes emellertid ingen anledning att förutsätta ett regelrätt sceniskt framförande, det förbjöd tämligen säkert de konstnärliga resurserna. Det var snarare fråga om ett uppförande i oratorieform, där arierna presenterades såsom en serie solokantater utan recitativens dramatiska ledtråd. Det var dock ett försök — troligen det enda före tronskiftet — att omplantera italiensk opera på svensk botten.

När dödsringningen efter Fredrik I förklingat, och sorgeåret icke längre lade hinder i vägen för förströelse, kunde den nyvordna drottningen, och nu med större möjligheter att realisera sina planer, återuppta tanken på att få till stånd en opera i Stockholm. Innan hennes beslut nått fram till handling, hade en infödd svensk praktiskt demonstrerat, att drottningen icke var ensam i Sverige om sitt intresse för den italienska operan. Jag syftar på sedermera generalmajoren Arvid Niclas von Höpken, bror till statsmannen, som 1752 satt musik till Metastasios *Il re pastore* och året därpå även tonsatte hans *Catone in Utica*. Man synes kunna betrakta Höpken som vår första operatonsättare i den italienska genren, och hans i flera fall intressanta verk äro givetvis värda en specialundersökning. Skälet varför jag i detta sammanhang icke dröjer vid honom är, att han ur scenisk synpunkt knappast spelat någon roll för den följande tiden. Visserligen uppfördes brottstycken ur hans operor ganska flitigt vid offentliga konserter, men någon rent operamässig representation känner man icke till, och en dylik kan icke heller förutsättas ha ägt rum.¹ Man kan fråga sig, varför drottningen icke tog vara på denna vår inhemska kapacitet och med honom som stödjepunkt försökte att få till stånd en nationell opera, i stället för att som nu blev fallet vända sig till utlandet. Svaret kan ej gärna bli annat, än att det var en omöjlighet för henne. Ty förutsatt, att drottningen — vilket kanske ej ens är sannolikt vid denna tidpunkt — kände till v. Höpkens talanger, var han icke den man, hon krävde. För henne gällde det att skaffa en operatrupp, sångare och en maestro di cappella, och med denne senare var repertoaren given. För övrigt voro hennes teaterplaner knap-

¹ Jfr för v. Höpken min uppsats i: Sveriges teaterhistoriska samfunds årsskrift 1913, s. 71—84.

past baserade på den ideella tankegång, som tjugu år senare med Gustav III gav upphov åt vår nationalscen. Lovisa Ulrika hade såsom förhållandena lågo till icke något fritt val mellan Sverige och utlandet.

Om de förberedande förhandlingarna att införskaffa en utländsk operatrupp för hovets räkning saknas närmare kännedom. Möjligen vände man sig först till Braunschweig, där Lovisa Ulrika hade förbindelser genom en syster, som var förmäld med den regerande fursten. I september 1752 erbjöd i alla händelser, antingen han blivit påstött eller ej från Sverige, italienaren Antonio Denzi, som då vistades i Braunschweig, hovet i Stockholm sina tjänster.¹ Möjligen frästade icke anbudet över hövan, det blev i alla händelser icke något engagement till Sverige. Kanske spelade ekonomiska synpunkter en viss roll vid avgörandet, ty truppen bestod av tjugusju personer och drog tämligen dryga kostnader. Men ungefär lika sannolikt är, att de estetiska invändningarna mot truppens program voro de avgörande. Denzi var en mångfrestare, men det är fråga om han kunnat gå i land med ett passabelt uppförande av serian, snarast synes han varit inriktad på den s. k. *opera bernesca* d. v. s. komisk opera. Men avstod man nu från Denzis anbud, betydde detta icke, att man slagit operaplanerna ur hågen. Tvärtom, man vände sig blott för rekryteringen åt annat håll — till Köpenhamn.

Antagligen berodde det icke på någon tillfällighet, att man riktade blicken mot Danmark, ty därifrån hade införskrivits den franska skådespelartrupp, som 1753 anlände till Stockholm. Troligen stodo f. ö. engagementen av de bägge trupperna i intimt sammanhang med varandra. Sannolikt synes åtminstone mig, att man icke haft för avsikt att konstituera en fullt självständig italiensk ensemble. Meningen var väl snarast att genom förstärkning av den franska truppen, som även gav komiska

¹ Jfr för Denzi H. Nyblom, *Lovisa Ulrika och musiken vid Svenska hovet 1740—1755* (i: Sv. tidskr. f. musikforsk. 1923, s. 29—30). Originalhandl. i kungl. bibl. under sign. Engestr. saml. B. VII, 1—20. Efterforskningar våren 1931 i Wolfenbüttel och Braunschweig ang. svenska hovets förbindelser med Braunschweig ha gett negativt resultat. Från Lovisa Ulrika finnas några brev, utan större intresse, i Landesarchiv i W., men de härröra från tidigare år. Det furstliga familjearkivet överfördes 1753 till Braunschweig — från detta år residens — där det vid en eldsvåda 1830 till större delen ödelades. Denzi är okänd i Braunschweigs teaterhistoria.

operor och förfogade över en balett, få till stånd ett sällskap, som även orkade med den lyriska serian. Hurusom helst, någon italiensk operatrupp kom icke till stånd 1754. Uppgiften därom synes bero på ett missförstånd av F. A. Dahlgren¹ och har okritiskt upprepats av så gott som alla senare forskare i ämnet. Men 1754 anlände verkligen på tillfälligt besök till Stockholm en italiensk sångare från Köpenhamn. Det var den unge tenoren Giovanni Croce, som vi senare komma att träffa på i Uttinis sällskap. Hans besök sträckte sig denna gång icke längre än över sommaren. Äldre förbindelser höllo honom ännu fast vid operan i Köpenhamn. Men innan han på hösten återvänt dit, hade han från 1755 engagerats såsom svensk hovsångare på tio år.² Croces närvaro i den svenska huvudstaden ingav möjligen drottningen redan nu tanken på att få till stånd en operaföreställning, trots att man för denna ännu strängt taget icke förfogade över de erforderliga konstnärliga resurserna. Dagen för tilldragelsen var bestämd till den 14 maj, konungens födelsedag och tillika den första sommarfestdagen vid det svenska hovet. Om arrangemangen erhålla vi närmare underrättelser genom ett brev från överstemarskalken C. Ekeblad, maj 1754. Huvudnumret utgjorde Racines *Athalie*, en av konungens favoritpjäser, som agerades av den franska truppen. Därefter var det meningen att uppföra ett lyriskt intermezzo, i vilket Croce, hovsångaren Erhardt och madame Kayserin³ skulle uppträda, men svårigheterna blevo övermäktiga, kanske delvis beroende på de inhemska förmågorna.⁴ Croce uppträdde dock vid detta tillfälle såsom Apollo⁵ i ett impromptu, assisterad av den franska truppen. Fram på sommaren lyckades man bättre, och den 24 juli,

¹ Jfr *Anteckningar om Stockholms theatrar*. Sthlm 1866, s. 38. Uppgiften, att truppen inkommit 1754, finner man tidigast i Hülpherska konceptanteckningarna i Västerås läroverksbibl. Sign. Cb 2. De ha dock troligen ej varit kända av Dahlgren.

² Om Croces engagement talar drottningen i brev 30 april 1754. På hösten samma år betitlar sig Croce: *Virtuoso di camera di S. M. il Re di Svezia*.

³ Erhardt tillhörde den »förra furstliga hovstaten», d. v. s. det kapell Adolf Fredrik uppsatt under kronprinstiden. Han dog 13 sept. 1761; årslönen var 300 daler smt. Jfr hovkassaböckerna (slottsarkivet) 1751—61.

⁴ Jfr brev uti De la Gardieska saml., L. U. B.: Konceptbrev från C. Ekeblad 1753—54... »La Reine avoit voulu faire executer une sorte d'intermezzo par Croce... Erhard et Mad^e Kayserin, mais ce projet a d'abord trouvé des difficultés, qui on n'a pas levé à tems.»

⁵ Jfr drottningens brev till modern 22 juli 1754.

drottningens födelsedag, spelades verkligen en liten opera, *La Galatea*, en lyriskt-dramatisk bagatell i två handlingar med fem agerande av Metastasio, f. ö. troligen just det intermezzo, som drottningen haft för avsikt att uppföra redan i maj.¹ Om utförandet veta vi ej något, men säkerligen var Croce med bland de uppträdande. Även kompositören är okänd. Dahlgren näm-



Francesco Uttini
Gravyr av J. Snack

ner visserligen Uttinis namn, men troligen är detta endast en gissning och som sådan ganska litet sannolik. Möjligen är det dock just denna attribution, som förmått honom att sätta Uttinis — och med honom hela operatruppens — ankomst till Sverige redan till 1754. Att han tagit fel, framgår av ett brev från Lovisa Ulrika till modern den sista januari 1755, där Uttinis då väntade ankomst till Sverige omtalas på ett sätt, som anger, att han nu för första gången var på väg till Stockholm. Drottningens utsägo kan även verifieras genom andra handlingar.

Den man, som utsetts att bliva det svenska hovets kapellmästare eller rättare sagt ledare för den italienska ensemble, som från 1755 gasterade i Stockholm, var vid sin ankomst till Sverige en långt ifrån oprövad konstnär. Född enligt uppgift i döds-

¹ Jfr ang. firandet av drottningens födelsedag brev från J. Löven till Ekeblad 23 juli 1754 (kungl. bibl. Engestr. saml. B. VII—1, 20): ... le 24 les jours de naissance de la Reine çera celebre tant par un opera, que comédie, sur un theatre, dans le chateau, qui sont prepare pour cette faitée, me qui me sons pas tous connus, apaine ce qui est de mon département.

attesten¹ 1723, erhöill han i dopet förnamnen Francesco Antonio Baldassare. Om hans härkomst, föräldrar och släkt är intet känt. Möjligen stammade han från en musikerfamilj och räknade måhända släkt med sångerskorna Elisabetta Uttini (omväxlande skrivet även Ottini) och Marianna Uttini, den förra verksam på 1720-talet, den senare uppträdande i buffan vid mitten av 1770.² Med visshet vet man icke heller något om hans musikaliska uppfostran. Fétis³ nämner såsom hans läromästare Sandoni och Jacopo Antonio Perti. Det kan vara en gissning, men den förefaller onekligen sannolik i vad den gäller den senare, ty Perti (f. 1661, d. 1756), på sin tid en produktiv operakompositör, verkade länge såsom kapellmästare vid kyrkan San Petronio i Bologna. Vad åter Sandoni angår, kanske f. ö. mest bekant som make till den berömda sångerskan Francesca Cuzzoni, bör lärotimmarna hos honom, om de ens ägt rum, ha inträffat mera sporadiskt, ty Sandoni förefaller att under Uttinis läroår icke ha varit bofast i Bologna. En annan källa, troligen stödd på Uttinis egna uppgifter, nämner såsom läromästare även Padre Martini.⁴ Att han — som gjorts gällande — skulle gått i skola hos Giuseppe Sarti, beror på ett missförstånd, ty Sarti var ännu blott en fjortonårig pojke, när vår tonsättare redan framträtt såsom mästare.⁵ Debuten ägde kanske rum i Bologna 1742. Då uppfördes i varje fall ett oratorium av honom, betitlat *La Giuditta*.⁶ Om musiken veta vi icke något och det gäller även för flera andra verk från de närmast följande åren. Men det är alldeles tydligt, att Uttini vunnit gillande hos äldre, redan erfarna kolleger, ty året därpå invaldes han till ledamot av hemstadens 1666 instiftade *accademia filarmonica*.

Som vi veta var akademiens rykte stadgat i hela Europa och ledamotskapet ivrigt eftertraktat av varje tonsättare. Vilken

¹ St. Eugeniaförs. i Stockholm dödsbok.

² Jfr T. Wiel, *I teatri musicali veneziani del settecento*. Venezia 1897.

³ *Biographie universelle des musiciens*. 2nd éd. T. 8. Paris 1865.

⁴ Kungl. svenska theaterns almanack 1779, där om Uttini finnas intagna för hans tidigare biografi viktiga uppgifter. Citeras i det följande: Teateralmanack.

⁵ Så hos Nyblom, *Gustaf III:s opera*, s. 39.

⁶ Textbok, tr. i Bologna 1740, i Liceo musicale, Bologna. Uttinis äldsta bevarade tonsättning är en solokantat med orkester från 1739. Ms i Liceo musicale.

vikt man fäste vid sällskapet och dess förehavanden framgår av Burneys skildring från 1770.¹ Han var stadd på sin musikaliska resa genom Europa och hade framemot mitten av augusti hunnit med att i Bologna se och höra, vad han önskade. Då övertalades han av Padre Martini, att ytterligare — trots att brådska med avresan förelåg — stanna några dagar endast för att vara närvarande vid akademiens årliga högtidsdag den 13 augusti, firad i kyrkan S. Giovanni in Monte. Där uppfördes en massa andlig musik och för varje nummer växlade tonsättaren. Det var en ädel tävlan mellan akademiens medlemmar, en kamp som måhända hos några av dem uppfriskade minnet från den dag, de hade att själva genomgå det prov, som föregick inträdet i akademien. Prövningen var icke någon formsak, kandidaten hade att lämna garantier, att han ägde de praktiska och teoretiska insikter, som konstituerade en sann musiker, och innan han släpptes in i akademiens första klass (kompositörernas), måste han ha tillbringat ett år i vardera av de två lägre avdelningarna (cantori och suonatori).² Provet till första klassen skedde i närvaro av akademiens princeps och två censorer och bestod i en tonsättning av en given text. Uttinis mästareprov var en förtoning av invitorieformeln: *Domine ad adiuvandum me festina*, förd i fyrstämmig, sträng sats.³

Är det så gott som säkert, att man beträffande utlänningar noga granskade kandidaternas meriter före invalet, jämnade man åter, av välförstådd patriotisk känsla, något vägen för hemstadens söner, och utanför akademiens portar stannade såsom regel icke en bolognesisk tonsättare av något så när betydelse.⁴ I och för sig behöver därför icke Uttinis inval tyda på någon redan då förvärvad större ryktbarhet. Men märkligt är likväl, att han vid redan tjugu års ålder, eller överhuvud så tidigt som statuterne medgävo, befanns av de akademiska fäderna värdig att intagas i deras krets.⁵ Detta synes peka på, att han vid

¹ C. Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*. Hamburg 1772, s. 166 ff.

² Jfr H. Abert, *W. A. Mozart*. T. 1. Leipz. 1919, s. 194—195.

³ Originalet nu i Liceo musicale.

⁴ Muntligt meddelande till förf. av bibliotekarien för Liceo musicale F. Vatielli.

⁵ W. A. Mozarts inval vid 14 års ålder var ett lysande bevis på den höga uppskattning man ägnade honom.

denna tidpunkt dock vetat skaffa sig ett namn av icke vanlig klang. Det är därför troligt, såsom blivit uppgivet,¹ att invalet var en direkt följd av Uttinis tonsättning av Metastasios operatext Alessandro nell' Indie, skriven antingen för Genua eller Ferrara. Tyvärr känna vi intet om musiken och detsamma är förhållandet med två andra verk, tonsatta under hans vistelse i Italien. Av Demofonte, har sålunda bevarats endast en aria, numera i Brüssel.² En annan opera, senare betitlad l'Andromacca, är troligen identisk med en tonsättning till Salvis librett Astianatte. Stycket gick i alla händelser ibland under denna benämning, så exempelvis hos Leo och Jomelli. Nu veta vi verkligen, att Uttini skrivit en opera Astianatte, som uppfördes i Cesena uti »Teatro eretto nel Palazzo Spado». Av denna opera är endast texten känd.³ Utom dessa tre lyriska dramer skall Uttini, enligt uppgift av Fétis, även ha skrivit Il re pastore under italiatiden. Detta är säkerligen endast en gissning och som sådan ytterst osannolik. Med bestämdhet kan göras gällande, att partituret, sådant vi nu känna det, tillkommit i Stockholm eller i alla händelser först vid den tidpunkt, då Uttini hade vetskap om Stockholmstruppens sammansättning.⁴

Räkna vi med endast tre operor — det är möjligt, att antalet är större — fram till 1748 och därtill ett oratorium, måste det erkännas, att vår tjugufemåriga mästare såsom tonsättare nått långt. Sina landsmäns erkännande hade han vunnit, kanhända hade hans rykte även nu hunnit utom Italiens gränser. Lusten att pröva krafterna på främmande botten bör icke ha saknats. Var han under de närmast följande åren uppehållit sig är emellertid icke känt. När vi nästa gång möta honom är det i annan miljö, såsom kapellmästare hos impressarien Pietro Mingotti.

Jämte brodern Angelo, med vilken han tidvis samarbetade, var denne ledare för sjuttonhundratalets ryktbaraste, ambulerande operatrupp, verksam mellan åren 1736—59.⁵ Såsom medlemmar av sitt sällskap räknade han tidvis sin hustru Regina Valen-

¹ Teateralmanack.

² A. Wotquenne, *Catalogue de la Bibliothèque du conservatoire royal de Bruxelles*. Vol. 2. Brux. 1902.

³ Den tryckta textboken i Liceo musicale.

⁴ Dassoris uppgift i *Opere e operisti* (1903), att Il re pastore uppförts i Venedig 1773 är ett uppenbart misstag.

⁵ Jfr E. H. Müller, *Angelo u. Pietro Mingotti*. Dresden 1917.

tini, en Faustina Hasses medtävlarinna som dramatisk sångerska och bl. a. senare firad och uppburen i London. Andra framstående sångerskor och sångare voro Giovanna della Stella, senare gift med teaterledaren G. B. Locatelli, de bägge kastratsångarne Settimio Canini och Filippo Finazzi m. fl. Konstnärliga ledare för Mingottis sällskap vore bl. a. Paolo Scalabrini, för nutiden kanske bäst känd genom sina melodier till Wessels Kärlighet uden Strömper, operareformatorn, Chr. Will. Gluck, anställd tidvis mellan åren 1747—49¹ samt jämte vår egen Uttini också Giuseppe Sarti. Allt som allt kunde Mingotti, då han var som bäst rekryterad, i konstnärligt hänseende väl mäta sig med flera av dåtidens mest betydande hovscener och övertrumfade säkerligen vida de mindre residensstädernas skådebanor. Hos denne man blev Uttini engagerad. När förbindelserna dem emellan först ingåtts är omöjligt att bestämt säga. Dokumenterad är hans anställning först från 1753, men det finnes skäl att antaga, att han redan tidigare tjänstgjort. Som nyss nämnts föreligger en aria av Uttini i konservatoriebiblioteket i Brüssel. Nu veta vi emellertid genom Mingottis biograf E. H. Müller, att Mingotti sannolikt — bindande bevis saknas — gasterat i Nederländerna 1749. Müller stöder sitt antagande på en uppgift ur ett brev från den hos Mingotti engagerade sångerskan Marianna Pirker. Ett ytterligare skäl för hans åsikt är måhända, att också Paolo Scalabrini är representerad i biblioteket, bl. a. genom en aria ur operan Venceslao, uppförd hos Mingotti vid hans besök i Hamburg 1744. Vid det tillfälle nu är fråga om, hade visserligen Scalabrini redan lämnat sällskapet, men hans operor tillhörde alltså repertoaren, och Venceslao kan mycket väl ha spelats i Nederländerna 1749. Har Mingotti verkligen uppträtt i Nederländerna detta år, synes det mycket troligt, att Uttini varit med. Tillsvidare må det stanna vid en gissning, och vi hålla oss till året 1753.

När Uttini dyker upp bland personalen hos den italienske impressarien, befann sig denne på sitt sedvanliga besök i Köpenhamn över vintern. Säsongen hade börjat i början av december 1753 och varade över karnevalen 1754. Truppen var vid detta tillfälle ovanligt talrik. Bland sångpersonalen märktes tenoren

¹ E. H. Müller, *Gluck und die Brüder Mingotti* (i: *Gluckjahrbuch*. Jhrg. 3 1917, s. 1 ff.).

Giovanni Croce, som vi redan stiftat bekantskap med, kastraterna Giuseppe Ricciarelli — lovprisad 1755 vid sitt uppträdande i London för sin klara, böjliga och silverklingande stämma¹ — Domenico Scogli samt vidare sångerskorna Prudenza Sani Grandi (primadonna), Marianna Galeotti och Elena Fabris. Strängt taget kan det synas som om Uttini varit överflödigt vid truppen, ty förutom honom tjänstgjorde även såsom kapellmästare den unge Giuseppe Sarti, och det är alldeles tydligt, att han hos publiken och även vid hovet — kanske till en del genom sina sällskapstalanger — gjorde sig i högre grad gällande än sin något äldre landsman. Ett bevis på den snabba ynnest, han vann, är, att han redan i april 1755 utnämndes — sedan Scalabrini fått stryka på foten — till hovkapellmästare. Men det är ett misstag att tro, att Uttini i Köpenhamn spelat en roll i skymundan, det bevisas av repertoaren. Overskou har för säsongen 1753—54 för den lyriska spellistan antecknat Sartis operor Ezio och Vologeso samt Uttinis Olimpiade.² Nu kan emellertid fastslås, att därjämte uppförts åtminstone ännu en opera av vår tonsättare, nämligen Zenobia. Textboken från 1754 till denna opera är visserligen icke känd — måhända har den aldrig blivit tryckt — än mindre veta vi något om partituret, men däremot finnes en libretto till samma stycke från en repris i Köpenhamn 1770 och efter en anteckning på ett exemplar av denna, nu bevarat i Library of Congress, Washington, var kompositören Uttini, och premiären hade ägt rum just i Köpenhamn 1754.³ Något tvivel om denna antecknings riktighet kan icke råda, då vi även från annat håll veta, att Zenobia räknades till Uttinis Köpenhamnsoperor.⁴

Huru respektive verk emottagits, känna vi ej. Det förefaller dock, som om Sartis Vologeso redan på förhand betraktats såsom säsongens huvudstycke och därför även erhållit en praktfullare utstyrsel.⁵ Men att åtminstone Zenobia varit ett ganska

betydande lyriskt drama framgår av reprisen sexton år senare. Det hörde sannerligen denna tid icke till vanligheten, att en opera återupptogs under en annan säsong allra helst icke efter en så lång vilotid. Det är vidare bekant, att Uttinis bägge operor framfördes under karnevalen eller fram på våren 1754. Men av detta följer åter med kännedom om tidevarvets sed och praxis, att Uttini så gott som säkert ännu då fungerat såsom maestro di cappella i Köpenhamn. Det måste därför betecknas såsom ett misstag av Thrane, när han gör gällande, att Uttini endast var på genomresa i Köpenhamn, stadd på väg mot Stockholm.¹ Med största sannolikhet stannade han tvärtom säsongen ut i Köpenhamn och följde även troligen med Mingotti, när denne därefter påbörjade en kort sejour i Schleswig.

Vart sällskapet därefter tog vägen — speltiden varade endast under konungens fältmanöver — är ovisst. Möjligen upplöstes det tillsvidare för att fram på sommaren samlas i Hamburg. Men att Uttini tog sig ferier är ytterst osannolikt. Mycket talar för, att han åtföljd av en del av Mingottis sällskap, kanske även av impressarien, gett sig i väg till Rostock. Det var i allmänhet målet för de teatertrupper, som besökte Mecklenburg, trots att residenset var Schwerin. Rostock lockade med en större, troligen även förmögnare publik och en ny hovteater, invigd 1751.² Att Uttini besökt Rostock synes säkert, och att besöket skett 1754 är så gott som visst. I Rostocks universitetsbibliotek förvaras numera två operapartitur, vid vilkas tillkomst Uttini varit livligt i verksamhet. Att de icke av en ren tillfällighet hamnat på sin nuvarande plats synes framgå av ett furstligt pärmmonogram, antagligen återgivande prinsessan Louise Friederikes ägomärke,³ och att de vidare använts till praktiskt teaterbruk bevisa införda anteckningar om de uppträdande och ett delvis bevarat stäm-material. Nu visar det sig, att såväl Scogli som Ricciarelli, vilka bägge tillhörde Mingottis trupp i Köpenhamn, medverkat vid föreställningarna i Rostock. De övriga agerande voro Rosa Scar-

¹ Jfr Burneys *A general history of Music*. Vol. 4. London 1789, s. 466.

² Th. Overskou, *Den danske Skueplads*. D. 2. Khvn 1856, s. 153.

³ Jfr O. G. T. Sonneck, *Catalogue of opera librettos printed before 1800*. Vol. 1. Wash. 1914. Anteckningen har säkerligen gjorts av den kunnige samlaren, rostockköpmannen A. Schatz, tidigare ägare till större delen av den librettsamling, som nu äges av kongressbiblioteket.

⁴ Teateralmanack.

⁵ Jfr Overskou a. a., s. 153.

¹ C. Thrane, *Fra Hofviolinernas Tid*. Khvn 1908, s. 87. T:s utsago är tydligen endast ett löst påstående, sannolikt fotat på Dahlgrens uppgift om Uttinis närvaro i Stockholm 1754.

² W. Schacht, *Zur Geschichte des Rostocker Theaters*. (= Beiträge zur Gesch. der Stadt Rostock. 5:2. Rost. 1911, s. 241).

³ Louise Friederike var gemål till dåvarande kronprinsen av Mecklenburg-Schwerin.

latti, som 1752 eller 1753 blivit vår tonsättares maka,¹ även hon tillhörande Mingottis personal samt Annunciata Manzi, känd från operan i Venedig. Möjligen medverkade därjämte ännu en eller annan lyrisk artist. Om Ricciarelli veta vi, att han mellan åren 1755—1757 var bunden vid London, och att han därefter till 1760 och ännu längre framåt var anställd som lärare i amiral Harlands familj.² Det är sålunda för hans del omöjligt, att besöket kan ha ägt rum senare än 1754. Lika omöjligt är det, att förlägga det till ett tidigare år, ty i den ena operan ingå tre nummer av Uttinis Olimpiade, vilken han i brev till P. Alströmer från ett senare år förklarar vara skriven i Köpenhamn, alltså 1753 eller 1754.

Bägge de i Rostock uppförda operorna äro s. k. pasticci, d. v. s. produkter av flera tonsättare. Arietexterna äro lånade från flera olika håll. Recitativet ha utelämnats och det är därför icke lätt — då uppgift därom saknas — att utan vidare bestämma deras titlar. En senare hand har emellertid rubricerat den ena operan som l'Eroe cinese. Det kan ha sitt berättigande, ty av en verkställd kontroll framgår, att icke mindre än sex nummer av i allt femton hämtat texten från denna Metastasios librett. Jag återger nummerfördelningen och kompositörernas namn samt, där så är möjligt, uppgift även om textlånen.³

1. Sinfonia. Tre satser. (Olimpiade.) Francesco Uttini.
2. Aria. D-dur. Se moro e s'ascolti parlar d'un amante. Francesco Uttini.
3. Aria. D-dur. Da quel sembiante appresi. (l'Eroe cinese). Francesco Uttini.
4. Aria. F-dur. Alma agitata tra sdegno e amore. Vincenzo Ciampi.
5. Aria. D-dur. Con piacer da quella mano. Giuseppe Sarti.
6. Aria. G-dur. Nel cammin di nostra vita. (l'Eroe cinese.) Giuseppe Sarti.
7. Aria. D-dur. Lo seguitai felice. (Olimpiade.) Francesco Uttini.
8. Aria. G-dur. Per me rispondete. (Il re pastore.) Giuseppe Sarti.

¹ Äldste sonen, Carlo Uttini, föddes 1753.

² Jfr Burney a. a., s. 468.

³ Sign. *Musica Saec. XVIII—73* 39—52. Till nummer 13 även orkestermaterial under sign. *Musica Saec. XVIII—60 II*.

9. Aria. E-dur. Dite chi pruoua amore. Giuseppe Scarlatti.
10. Aria. F-dur. Se fra catene il core. (l'Eroe cinese.) Francesco Uttini.
11. Aria. G-dur. Perdona l'affetto. (l'Eroe cinese.) Giuseppe Sarti.
12. Aria. D-dur. Leon nella foresta. (Ipermestra.) Giovanni Rutini.
13. Aria. Ess-dur. Non so donde viene. (Olimpiade.) Francesco Uttini.
14. Aria. G-dur. Agitata per troppo contento. (l'Eroe cinese.) Francesco Uttini.
15. Aria. F-dur. Pupille care. Tonsättare ej angiven.
16. Coro. G-dur. Sarà nota al mondo intero. (l'Eroe cinese.) Tonsättare ej angiven.

Den andra operan saknar även titel, men av uppgift på slutnumret likasom av texten till den duett, som inleder första akten, kan man sluta, att den bör ha betitlats *Armida*.¹ Nummerförteckningen är.

1. Sinfonia. Tre satser. Francesco Uttini.
2. Duett. C-dur. Parto mio ben da te.² Tonsättare ej angiven.
3. Aria. E-dur. Gelo ignoto. Francesco Uttini.
4. Aria. G-dur. So che guerrier. Giuseppe Sarti.
5. Aria. G-dur. Dal dì ch'io ti mirai. Nicolo Fruttaldi.
6. Aria. F-dur. Chi un dolce amor condanna (Catone in Utica). Giuseppe Sarti.
7. Aria. D-dur. Ritorna in te stesso. Giuseppe Sarti.
8. Aria. G-dur. Vado, vado a difendere. Giuseppe Sarti.
9. Aria. Ess-dur. Qual torrente che cade. Francesco Uttini.
10. Aria. F-dur. Che gloria spietata. Francesco Uttini.
11. Aria. E-dur. Sento che in seno. Giuseppe Sarti.
12. Aria. D-dur. Fra tanti pensieri. (Demetrio.) Giuseppe Sarti.
13. Arioso. (Recitativ och aria.) Francesco Uttini.

¹ Partitur med sign. *Musica Saec. XVIII—73* 2—14. Sångpartitur endast upptagande basso continuo och sångstämmorna under sign. *Musica Saec. XVIII—73* 15—26.

² Textens början förekommer såsom duett även i operan *Rosmira* (textförfattare och tonsättare ej kända), uppförd 1739 av Pietro Mingotti i Graz. Svårigen kan den dock vara identisk med rostlockoperans, ty personförteckningen upptar varken *Armida* eller *Rinaldo*. Jfr E. H. Müller, a. a., s. CXXXVII.

Som vi märka av förteckningen, har Uttini bidragit med icke mindre än tolv nummer av sammanlagt tjugonio och står därmed som den dominerande tonsättaren i bägge operorna. Närmast efter honom kommer Sarti med åtta nummer, jämt fördelade på bägge dramerna. Man kan därför utan tvivel göra gällande, att Uttini var, om ej kanske ledare, så åtminstone maestro di cappella för den trupp, som sommaren 1754 gasterade i Rostock. Det lider heller intet tvivel, att Uttini som konstnär är den bäst representerade. Det kan vara förklarligt, ty som kapellmästare är det sannolikt, att han även sammanställt de bägge operorna, och det ligger i sakens natur, att han icke ställt sig själv i skuggan. En detaljerad jämförelse mellan de olika numren är därför icke här på sin plats, det skulle kunna leda till en felaktig värdesättning av vår tonsättare, och det är f. ö. ej min avsikt att i detta sammanhang gå in på hans egenskaper såsom skapande konstnär. Några av hans bidrag må dock särskilt framhållas. Det gäller först de bägge sinfonierna, i all synnerhet den till l'Eroe cinese, som är identisk med förspelet till hans egen Olimpiade. Han hade fullgoda skäl att välja ur egen fatabur, ty som instrumentalist höjer sig Uttini — det är ingen överdrift — snarast över flertalet av sina samtida. Det är sant, hans sinfonier äro lika litet som flertalet andra operaförspel från denna tid programatiskt tänkta, men de röja en gedignare byggnad, en intressantare tematisk utformning, än vad man kanske finner hos genomsnittet. Märkligt är hans andra tema i första satsen, det är ett verkligt *sångtema* och som sådant karaktäristiskt för Uttini; av intresse är vidare den tonala genomföringen. Publikén bör redan vid styckets första ackord ha stämts välvilligt mot tonsättaren, och dock hade han en större överraskning i beredskap. Sin stora trumf spelar han först ut mot styckets slut. Clistene står i begrepp — utan att veta det — att offra sin egen son; då ryggas han tillbaka inför en oförklarlig känsla:

Non so donde viene
quel tenero affetto,
quel moto, che ignoto
mi nasce nel petto;
quel gel, che le vene
scorrendo mi va.

Nel seno a destarmi
sì fieri contrasti
non parmi che basti
la sola pietà.

Arian kan locka en tonsättare att lägga starka färger på paletten, och den har stimulerat Uttini till en kraftansträngning av ovanliga mått. Man kan tveka om det i hela hans produktion — i den mån denna numera är känd — finnes ett motstycke till detta i verkligt stor stil skrivna stycke; en så intensiv själsskildring, ett så alltigenom fasthållet patetiskt stämläge har han knappast senare nått fram till. Ord säga litet, när notexempel icke lämnas. Jag får nöja mig med att konstatera, att arian är värdig ett namn av starkare klang än Uttinis, den kunde ha hört hemma hos den Gluck vi känna efter genombrottet på 1760-talet. Hos publiken i Rostock vann arian genklang, det bevisar bevarat, separat utskrivet stämmaterial.¹

Efter Uttini står Sarti i främsta rummet. Hans aria (nr 11 i l'Eroe cinese) *Perdona l'affetto* hävdar hans rykte, men numren i gemen göra icke rättvisa åt hans talang. Den som känner hans för Köpenhamn 1754 skrivna *Ciro riconosciuto* vet även, att man hos honom redan nu spårar den borne dramatikern och den blivande mästaren i Giulio Sabino. — Om de övriga tonsättarne endast en notis i förbigående. Vincenzo Ciampi är identisk med författaren till Bertoldo in corte, skriven för Venedig 1747, och förebilden för en av 1700-talets allra mest omtyckta komiska operor, Favarts *Ninette à la court*. Giuseppe Scarlatti, brorson till den store Alessandro, skrev en rad operor för scener i Italien, Wien och Tyskland. Giovanni Rutini (1730—97) förefaller att höra till samtidens mindre kända tonsättare.² Möjligen kan man, under hänvisning till förteckningen ovan, betrakta honom som tonsättare till den opera *Ipermestra*, som 1740 uppfördes av Angelo Mingotti i Hamburg, och för vilken hittills saknats upplysning beträffande författare och tonsättare.³ Nicolo Fruttaldi tyckes vara ännu okändare och har trotsat alla efterforskningar; Giuseppe eller möjligen Giovanni Abos slutligen skrev en del operor för italienska skådebanor och gjorde sig även på 1750-talet gällande i London.

Uttinis vistelse i Mecklenburg sträckte sig antagligen till början av juli eller däromkring. Därefter begav han sig troligen till

¹ Till ännu en aria av Uttini: *Tu me da me dividi* (Olimpiade, ej upptagen i pasticcione) finnas särskilda stämmor under sign. Mus. Saec. XVIII. 60 10.

² Hos Sonneck a. a. finnas dock fem operor upplagna av honom.

³ Jfr E. H. Müller, a. a., s. CXI.

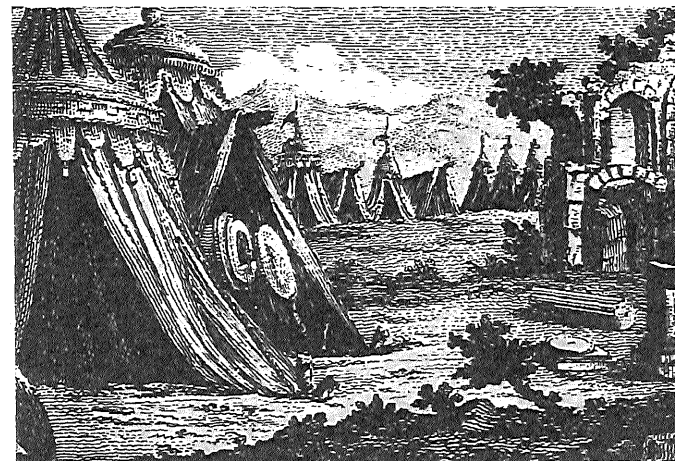
Hamburg, dit Mingotti anlönt några veckor tidigare. Att han varit anställd hos Mingotti i Hamburg är visserligen icke dokumenterat, men förefaller rätt sannolikt. Den italienske impresarien hade i början associerat sig med den Schoenemannska truppen, men samarbetet blev icke det bästa, ty misshälligheter uppstodo i Mingottis trupp, bl. a. genom tredska av kastraten Ricciarelli, som i början av juli tyckes ha återförenats med sällskapet. Omsider kunde emellertid säsongen fortsättas utan störningar. Skälet varför jag antar, att Uttini även nu varit i Mingottis tjänst, är, att man bestämt vet, att han uppehållit sig i Hamburg under andra halvåret 1754. Dessutom är det känt, att han tonsatt Metastasios Siroe för Hamburgscenen.¹ Existerade ännu ett samarbete mellan Uttini och Mingotti, blev det i alla händelser icke av lång varaktighet. Redan i början av augusti bröto italienarne upp och begåvo sig till Köpenhamn, och då var Uttini icke längre med. Till den 30 oktober annonserade han en konsert i Amthaus »auf der grossen Johannisstrasse», vid vilken utlovades ett program, upptagande »die auserlesensten Arien mit verschiedenen Instrumenten accompagnirt».² Det är det sista livstecknet från honom före resan till Sverige.

Som ovan nämnts väntade Lovisa Ulrika i slutet av januari 1755, att hennes nyengagerade kapellmästare med det snaraste skulle infinna sig i Stockholm. Han bör ha anlönt i februari i sällskap med Rosa Scarlatti och sattes genast i verksamhet av drottningen. På opera var emellertid ännu ingen tanke, ty de artister, som skulle bilda hans lilla sällskap, anlände icke förr än längre fram på våren. Uttini och hans maka fingo medverka vid hovkonserterna, och det första arbete, den ivriga drottningen beställde av honom, var en flöjtkonsert — det var hennes avsikt att översända den till den store flöjtspelaren i Sans-Souci — en sinfonia (d. v. s. närmast en operaouvertyr) och ett adagio för sångröst. Det var sålunda endast idel bagateller han fick börja med, och en bagatell var även det stycke, som första gången bar hans namn över svenska scenen. Som vanligt redde man sig till fest den 14 maj 1755. Före supén spelade den franska truppen

¹ Teateralmanack.

² Jfr J. Sittard, *Gesch. des Musik- und Concertwesens in Hamburg*. Altona & Leipz. 1890, s. 79. — S. tror sig av programmet kunna sluta, att Uttini uppträtt som sångare. Detta är naturligtvis ett misstag. Han medverkade säkert i stället som tonsättare och ackompanjator (kapellmästare).

ett stycke, därefter kom turen till italienarne, vilka uppförde Metastasios enaktsopera *l'Isola disabitata* med musik av Uttini. Stycket äger ett älskvärt behag, men är som sagt en obetydlighet och kan väl knappast ha frestat den nye maestron till några större kraftansträngningar. Av partituret finnes numera intet i.



Dekoration till *Il re pastore*
Stick av Dall'Acqua efter teckning av Gobis

behåll. Drottningen var förtjust och finner i brev till modern¹ musiken »fort belle et dans un goût tout nouveau».

Det var emellertid endast en försmak till vad som skulle komma. Först den 24 juli samma år vann Uttini sin första — och måhända även största — seger i Sverige. Till att celebra drottningens födelsedag hade man valt Metastasios *Il re pastore*. Stycket betraktades redan av Metastasios samtida som hörande till hans svagare dramer och omdömet har verifierats av nutiden.² Men det ägde å andra sidan flera egenskaper, som gjorde det lämpligt som hovspektakel vid detta tillfälle. Det lockade ännu i viss mån med nyhetens behag; det hade skrivits så sent som på våren 1751. Vidare är det nästan alltigenom en idyll, där sköna själar kappas om att lägga sina ädla känslor i dagen. Hotande katastrofer saknas naturligtvis icke, men det sätt, varpå

¹ 19 maj 1755.

² Jfr S. Arteaga, *Gesch. der italiänischen Oper*. Leipz. 1789, s. 146 och L. Russo, *Pietro Metastasio*. Pisa 1915, s. 254.

konflikterna tillspetsas, inger åskådaren eller läsaren inga allvarliga oroskänslor. Det hela verkar storm i ett vattenglas, och slutet är ett fulltonigt harmoniskt ackord. Ur teaterekonomisk synpunkt hade det slutligen en fördel, de uppträdande räknade icke flera än fem figurer, det var av betydelse för ett hov, som icke förfogade över obegränsade resurser.

Framgången visade även, att man gjort ett lyckligt val. Enthusiasmen var allmän, och Gjörvell kunde i Den svenske Mercurius så att säga officiellt förkunna, att Uttinis opera var »af alla theatraliska föreställningar, hvilka nånsin skedt i Sverige, ostridigt den präktigaste». Ett ögonvittnes berättelse ger oss möjlighet att mera i detalj kunna följa föreställningen och de festligheter, som gingo före. Beskrivningen härstammar från en kapten Peter Maximilian Adlerfelt (f. 1735, d. 1808), som på äldre dar — år 1799 — nedskrivit sina minnen, därvid även erinrande sig den tid, då han som kadett var kommenderad till Drottningholm just sommaren 1755. Originalen är numera förkommet eller i alla händelser okänt, men en avskrift togs 1811 av den kände överceremonimästaren Leonard von Hauswolff, vilken samtidigt fogade till Adlerfelts text en del korrigerande anmärkningar av intresse. Visserligen är dokumentet sedan länge känt, och det har även flerfaldiga gånger använts och citerats efter P. Wieselgren, som i sammandrag återgivit det i tryck. Men såvitt jag kunnat finna, har det tidigare alltid feldaterats och därigenom ej heller kunnat fullt utnyttjas.¹

Festligheten var delvis knuten till det nyuppförda lustslottet Kina, där bl. a. på förmiddagen inför konungen och drottningen excerserades på kinesiskt vis, därefter kom »12 ifrån capellet anförde av Eutini [felskrivet för Uttini] alla klädda på chinesisiska» och medan de kungliga intogo förfriskningar »uppfördes

¹ Adlerfelts berättelse återfinnes i L. U. B. under sign. *De la Gardieska saml. Cod. coll. 6:1*. Wieselgren publicerade den med delvis felaktig läsning i *De la Gardieska Archiv*. D. 17. Lund 1842, s. 26—29, och daterade den till 1752. Sedermera efter denna källa anförd och begagnad bl. a. av Z. Topelius i *Fältskärens berättelser* samt av C. Eichhorn, A. Hahr och N. Personne. N. G. Wollin har i sin bok *Drottningholms lustträdgård och park*. Sthlm 1927, s. 299—300 funnit anledning att ändra dateringen till 1753. Det kan icke råda något tvivel om, att såväl den ena som andra dateringen är felaktig. Beskrivningen hänför sig alldeles bestämt till 1755. Möjligen kan man i vissa detaljer förutsätta en sammanblandning av minnen från olika år.

en ganska liuflig musik af fleyt concert af våra bästa concertmästare, beledsagat med liufliga röster af Chrotzi och Skogli, båda italienare. Dät artigaste war, att ingen syntes, utan alla 10 woro gömde under dästa granar.» Festen fortskred därefter till frampå kvällen. »Klockan 8^{ta} kommo de kongl[iga] med sin suit först fram till operahuset, och wi woro där upstält uti hay nyss förut. Så snart konungen och dråttningen woro inkomne — ty de andra kongl. personerna woro där nyss förut ankomna — börjades den långa och besynnerliga operan, hwars make uti skönhet och långwarighet ej nånstint varit för, tör ej händre blifwa mera. Hännes början war kl. 8^{ta}, och slutades ej för än kl. 2 om mårgon; sedan blef dät bal, som warade på slottet ända till 6 om mårgon». Sedan Adlerfelt därefter förklarat, att föreställningens längd delvis berodde på, att de kungliga under mellanakterna drogo sig tillbaka för att intaga förfriskningar, anser han sig böra lämna en redogörelse för operans »magnificence», ehuru innehållet fallit honom ur minnet. Han erinrade sig likväl, att stycket bestod av »2^{ne} operor, som bytte om hwardera uti hwarannan acht; den 1^{sta} kallades Le Berger de-venu Roi och dän andra war en stråf utur Alexander Magni historia, som jag ej kan minnas namnet på... Hon bestod af 16^{ton} achter uthan alla intermeder, 32 variationer uti decorationerne, 32 olika baletter, och utom de vanliga achteurerne woro där öfwer 300^{de} figuranter så i dansen som rörelsen; och siälfwa achteurerne eller spelande personer tror jag mig ej fara wilse, om de ej woro wist emot 50... Ifrån dännä salig dråttningens namsdag woro wi ännu qwar uti 8^{te} dagar på Dråttningholm, innan wi foro him, och under dän tiden speltes dänne opera 4^{ra} gånger till».

Adlerfelts berättelse kräver naturligtvis i detaljerna rättelser. Uppgiften om två operor är lustig, men lättförklarlig. I *Il re pastore* är Alexander den store visserligen icke någon huvudperson, men hela handlingen är byggd på en föregiven episod ur hans historia, och själv framträder han i stycket vid de tillfällena, då intrigen trasslat till sig, och löser lätt och ledigt — med en storsinhet, som det hörde till Metastasios specialitet att elegant återge — alla konflikter. »Stråfen» ur Alexanders historia är därför just identisk med handlingen i operan *Il re pastore*, och att Adlerfelt icke förmådde hålla ihop intrigen berodde troligen därpå, att emellan akterna, kanske även mellan några sce-

ner i samma akt, på italienskt manér, inlagts fristående baletter. Det förklarar även delvis uppgiften om de många dekorationsväxlingarna, även om vi här ha att göra med uppenbara överdrifter. Räkna vi med kanske åtta scenombyten för hela operan — det är säkert icke för högt, det veta vi genom jämförelser från annat håll — och en fyra eller fem, kanske ännu flera, för baletter och intermeder, kommer man ändå upp till en förvånansvärt rik omväxling i den sceniska apparaten. Naturligtvis har minnet även spelat Adlerfelt ett spratt beträffande beräkningen av de medverkande. Men man bör komma ihåg, att Uttini jämte sina landsmän även förfogade över den talrika franska truppen, som säkert med aktörer och balett var med till sista man. Av de till Drottningholm kommenderade kadetterna voro vidare tolv uttagna till tjänstgöring vid teatern, och man tar svårigen fel om man förutsätter medverkan som statister av folk från gardeskåren. Allt som allt, det bör ha vimlat av folk på scenen, och den unge kadetten är ursäktad, om han taxerat de medverkandes antal för högt.

Hela festen, inklusive operan, kostade konungen, enligt Adlerfelts uppgift, tre tunnor guld, d. v. s. 300,000 daler silvermynt. Det var dryga pengar, helst om man betänker, huru kort härligheten varade. Redan i början av augusti var nämligen operasäsongen till ända; de lyriska artisterna fingo lämna rum för den franska truppen.¹ Dessförinnan hade de vunnit bifall även utom hovets kretsar, ty till föreställningarna infunno sig, som drottningen berättar, även folk från huvudstaden. Pausen efter *Il re pastore* blev längre, än vad man kunnat vänta. Vintertiden voro åtminstone en del av truppens medlemmar sysselsatta på annat håll, och det misslyckade revolutionsförsöket 1756 uppmuntrade icke till några extravaganta festligheter. Först sommaren 1757 samlades truppen ånyo och började som vanligt speltiden den 14 maj. Till festopera hade man denna gång valt *l'Eroe cinese* — den kinesiska hjälten, skriven fem år tidigare för hovet i Schönbrunn och agerad där av damer och herrar ur Maria Teresias svit. Kineseriet låg sedan länge i luften utomlands. Regnard hade 1692 infört den gulhyade mannen i *le Chinois* såsom en komisk figur och hans experiment hade på 1700-talet följts av en rad stycken i operacomiquegenren. I Metastasios stycke är ämnet lyft på ett högre plan. Hjälten är icke

¹ Drottningens brev 12 aug. 1755.

längre omsvävad av löjet, han är tvärtom tragisk efter samma måttstock som huvudpersonerna i Metastasios andra dramer. Men författaren har knappast eftersträvat att i handlingen eller personteckningen få fram några orientaliska särdrag. De två älskogsparen kring hjälten Leango tänka och handla som väster-



Scenbild ur *Il re pastore*
Stick av G. Zuliani efter teckning av
P. A. Novelli

länningar från 1700-talet, och de likna på pricken de typer ur Metastasios dramer, som hämtat ämne från antiken. Det nya och ovanliga är närmast förlagt till den yttre miljön, d. v. s. till dräkter, dekorationer, baletter — och kanske ibland även till musiken.

Det var naturligtvis frestande för ett hov, där man sedan några år odlade kineseriet, att pröva krafterna på en uppsättning i denna genre, och vi veta, att man ej sparade sig. Visserligen är det möjligt, att operan framfördes med något mindre prakt, än den som slösats på *Il re pastore*. Men bevarade räkningar tala dock sitt mycket tydliga språk om den lyx, som utvecklades.¹ Hela franska truppen var efter vanan med vid före-

¹ En rad detaljupplysningar ang. uppsättningen återfinnas i en bunt *okatalogiserade papper* i Slottsarkivet. För kännedom om dessa papper stannar jag i största förbindelse till intendenten A. Beijer.

ställningarna och utstyrdes jämte sångpartiernas framställare på det präktigaste. Enbart för prima ballerinan, m:lle Morel, förfärdigades fyra par skor. Även personal icke tillhörande de bägge trupperna togs i anspråk för spektaklet. Så exempelvis »27 man af Kongl. Lif-Gardet, som dels woro compa[r]sser i operan, dels emplacerade i baletterne». Alla krävde utstyrsel och av bevarade räkningar framgår, att man för skor och kostymer utbetalat över 6,000 daler silvermynt. De vittna säkerligen blott delvis om klädlyxen, ty kinesiska uniformer och hovdräkter funnos ju i behåll från 1755.

Om dekorationerna veta vi mindre, men att man även lade sig vinn om dessa är otvivelaktigt. En föreställning om omkostnaderna får man slutligen genom en specifikation på smärre utgifter, som överintendenten C. F. Adelcrantz haft för operan. Den inbegriper förutom transport av statister och deras underhåll samt ersättning till påkläderskor m. m. betalning för resor per båt och hyrvagn och slutar på icke mindre än 1,822 daler silvermynt.

Operan spelades sammanlagt fyra gånger¹ och mottogs väl antagligen med samma jubel, som kommit Il re pastore till del. Men möjligen uppfördes den endast för hovkretsarna, ty i den samtida pressen förefaller föreställningarna icke att ha uppmärksamrats i samma grad som två år tidigare. Drottningen var tillfredställd och berömmar för brodern Fredrik II i Preussen särskilt baletterna och musiken.²

Liksom 1755 följde efter l'Eroe cinese ett uppehåll i italiennarnes verksamhet. Man pauserade denna gång till och med över drottningens födelsedag den 24 juli och gav först en före-

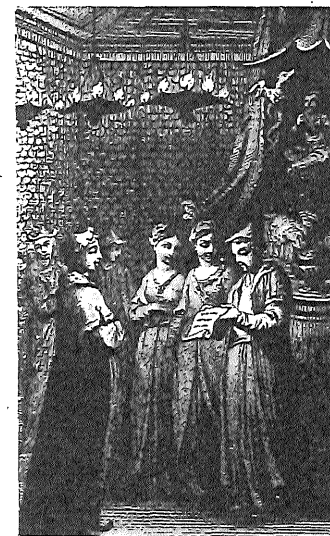
¹ Antalet föreställningar kan kontrolleras genom nedanstående räkning: Etat des voyages que j'ai fait a Dronenholm.

Treize voyages a raison de douze Daler de cuivre pour chaque.	156.	156
plus pour avoir frisé les trois Italiennes pendant 4 Representations de l'opera chinois a raison d'une plote pour chaque.	72	72
plus pour avoir frisé deux italiens pour quatre representations à trois Daler chaque par opera.	24	24
plus pour avoir frisé 6 soldats pendant les quatre opera a raison de 3 D. Deux		36
Idem pour les deux pages		12
	Somme	300

Jean baptiste Le Febure.

² Brev 17 maj 1757.

ställning på hennes namnsdag den 25 augusti. Valet hade fallit på Metastasios librett l'Adriano in Siria, och tonsättaren var naturligtvis Uttini. Men för övrigt veta vi intet om representationen och känna icke heller till partituret. Antagligen beredde operan hovet mindre besvär än de båda föregående. Dräkter



Scenbild ur l'Eroe cinese
Styck av Boratti efter teckning av
P. A. Novelli.

och delvis dekorationer böra ha kunnat användas från Il re pastore. Stycket var — såvitt är bekant — det sista, som för säsongen gavs av italienarna, och det var även det sista, som uppfördes i Sverige av den trupp, det nu är fråga om. Sju år senare, den 24 januari 1764, spelades visserligen Metastasios Il sogno di Scipione med musik av Uttini, men man är berättigad att antaga, att besättningen icke förutsatte medverkan av alla de krafter, vilka bidrogo till framgången av Il re pastore och l'Eroe cinese.

Den italienska truppens verksamhet var sålunda mycket kortvarig. Den gamla, städse upprepade traditionen, att sällskapet skulle stannat i hovets tjänst ett tiotal år framåt och därefter avskedats av ekonomiska skäl, synes utan vidare kunna avfär-

das.¹ Strängt taget kommer Hauswolff sanningen närmare, när han i sina anmärkningar till Adlerfelts berättelse gör gällande, att det beträffande sommarspelen 1755 och 1757 närmast var fråga om ett tillfälligt gästspel av den italienska truppen i Köpenhamn, som »under sommar-vacancen där gjort en resa till Stockholm». Hans uppgift synes delvis bestyrkt av drottningen, som i brev 29 augusti 1755 omtalar, att konungen då återsänt två av de sångerskor, som medverkat i operan under sommaren. Men å andra sidan kan man verkligen tala om en av hovet engagerad italiensk operatrupp, även om kontrakten med alla dess medlemmar icke ingåtts för längre tid. Det är därför lämpligt att uppdelat sällskapet i två grupper: de fast engagerade och de för en eller annan säsong anställda.

Till den första bör naturligtvis i främsta rummet räknas truppens tonsättare och kapellmästare Francesco Uttini. Huruvida det från början varit meningen att fästa honom vid hovet flera år framåt, är omöjligt att säga, men han stannade likväl som vi veta — möjligen med undantag för några år på 1760-talet — livstiden ut i Sverige och överfördes 1767 såsom hovkapellmästare från konungaparets enskilda stat till kapellstaten. Med honom följde naturligtvis hans maka Rosa Scarlatti. Till de fast engagerade hörde vidare tenoren Croce, som ju redan 1754 bundits med ett tioårigt kontrakt. Dessa tre utgjorde sällskapet kärna. De övriga kunna betraktas såsom flyttfåglar, endast bundna för ett eller annat år. Namnen på dessa ambulerande sångare och sångerskor meddelas redan av Hülphers och andra äldre källor; de voro: Marianna Galeotti, Elena Fabris och Gaspera Beccaroni samt kastratsångaren Domenico Scogli. Några av dem ha för övrigt skymtat redan i Adlerfelts skildring.

Lämna vi tillsvidare Francesco Uttini åt sidan — det är min avsikt att i annat sammanhang ingå på hans fortsatta öden i Sverige — bör kanske först några uppgifter lämnas om Rosa Scarlatti. Hon var, som vi veta genom Lovisa Ulrikas brev, sällskapet primadonna, kanske därtill vald i egenskap av kapell-

¹ Det är icke meningen att bestrida, att medlemmar av truppen kunnat stanna längre i Sverige. Engagementen för tre medlemmar sträckte sig bevisligen över längre tid. De övriga kunde tillfälligtvis åter besöka Sverige, utan att vara fast engagerade. Så konserterade enligt Miklins uppgift Marianna Galeotti, Gaspera Beccaroni och Domenico Scogli i Stockholm 1761—62. Jfr Hülpherska saml. i Västerås läroverksbibl. Sign. C b 2.

mästarens maka. Född 1727 i Italien — möjligen i Toscana¹ — hade hon i yngre dar bl. a. uppträtt i Venedig och spelade där åren 1747—48 hos ett sällskap, som höll till på Teatro S. Moisè.² Troligen var truppen icke så framstående, den odlade främst pastoralen och det komiska dramat. Den unga sångerskan räknades emellertid tydligen såsom lovande talang, ty redan 1751 engagerades hon av Pietro Mingotti och uppträdde med honom de närmast följande åren i Leipzig, Hamburg och Köpenhamn. Efter sitt uppträdande i Leipzig i pasticcione Tigra-erne erhö-ll hon — jämte åtskilliga andra medlemmar i ensemblen — ganska smickrande lovord,³ men i det följande synes hon ha övertrumfats av andra förmågor och intog senare hos Mingotti snarast ställningen som seconda donna. Sålunda utförde hon såväl uti Hamburg och Köpenhamn i operan *Il re pastore* icke den kvinnliga huvudrollen, utan framträdde i väninnan *Tamiris* parti. Drottningen var i början förtjust i hennes röst, som hon fann stark och klar, men längre fram bedömde hon henne strängare och satte henne sist bland truppens medlemmar.⁴ Stämman betecknas av henne som en kontraalt; det förefaller överraskande. Fru Uttinis stämläge omfattade ungefär ostrukna a till tvåstrukna g, det kan gå ihop med en altstämma av stort omfång, men hela skrivsättet i de partier, som voro ämnade att utföras av henne — icke minst den påfrestande koloraturen — pekar snarast på en ljusare färgad stämma. Efter operasejourens slut uppträdde fru Uttini på 1760-talet tidvis som konsertsångerska, men var tydligen vid svenska operans instiftande — då icke äldre än 46 år — icke att räkna med. Hon dog 1776.

Ryktbarare och mera betydande som konstnär var truppens tenor Giovanni Croce. Årsbarn med Francesco Uttini, men född i Milano,⁵ blev han i långt högre grad än någon av sina kamrater i truppen föremål för den svenska allmänhetens och hovets beundran. Han betraktades av en kompetent svensk bedömare,

¹ Enl. E. J. Dent, *Alessandro Scarlatti*. London 1905, s. 7 är Scarlatti ett toskanskt namn.

² Jfr T. Wiel a. a. Alla notiser rörande Venedig i det följande hämtade ur samma källa.

³ Jfr E. H. Müller a. a., s. 110.

⁴ Jfr brev 12 aug. och 2 sept. 1755.

⁵ Jfr dödsnotisen i *Svenske Mercurius* 1764, s. 488, där födelsedagen uppges till 30 januari 1723.

director musices J. Miklin, Hülphers konstförståndige korrespondent,¹ som en verklig storsångare »hwars like, wäl i rösten, men ej i konsten, hwarken förr eller senare warit i Sverige». Enligt Miklins uppgift hade han vidare i Sverige grundlagt »en ny worden façon at sjunga» och hade till elever hovmarskalken greve von Rosen och hovsekreteraren Lalin. Av Hallardt² veta vi, att han även undervisat Elisabeth Olin, den svenska operans första primadonna. Även drottningen är eld och lågor, när hon talar om Croce. Hon jämför honom med Berlinoperans bägge storsångare Salimbeni och Romani.³ Till en del kan jämförelsen förefalla egendomlig, ty Salimbeni var en av samtidens ryktbaraste kastrater, anställd i Berlin 1742—1750.⁴ Men vad drottningen vill ha fram är, att Croce hade samma sångmetod som Salimbeni, och att han åtnjutit undervisning hos denne lärare, d. v. s. Porpora. Trots att han sålunda verkligen var en stor konstnär och som sådan sannolikt även vunnit berömmelse utomlands, har det ej lyckats att följa honom i spåren längre tillbaka än till 1751. När vi möta hans namn första gången, befann han sig i Venedig, där han tillhörde ett sällskap, som gasterade på Teatro S. Samuele. Här sjöng han i »fiera dell' ascensione», d. v. s. omkring Kristi himmelfärdsdag Fenicios parti i Perez' opera Demetrio. Kort därefter bör han ha engagerats av Mingotti, ty hos honom uppträdde han på hösten samma år i Leipzig och stannade till och med säsongen 1754—55 i Köpenhamn. Av de bevarade partituren framgår, att Croce förfogat över ett register, omfattande ostrukna d till ettstrukna h. I Il re pastore möta vi honom som confident åt hjälten (Aminta), han spelar en roll vid sidan av huvudhandlingen, och hans parti är av tonsättaren behandlat i konventionellt manér. Men i l'Eroe cinese har Uttini tilldelat honom en annan karaktär. Det är icke den musikaliska utsmyckningen, ej heller en vacker melodi som sådan, vilka dra uppmärksamheten. Croce talar som den ädle kinesiske hjälten Leango ett i viss mån annat språk än förr, som handlande person är han bättre differen-

¹ Jfr not 1 på s. 32.

² Biografiskt musiklexikon. Ms i Mus. akad.

³ Brev 30 april 1754.

⁴ L. Schneider, *Gesch. der oper u. des koenigl. Opernhauses in Berlin*. Berl. 1859 (foliouppl.) s. 26. Romani var tenor, engagerad i Berlin från 1742.

tierad. Det är mig omöjligt att i detta sammanhang närmare ingå på orsakerna till denna förändring, men man kan våga uttala en förmodan, att Croce kunnat indirekt stimulera Uttini till hans karaktärsteckning av Leango. Croce beskrives som en rättänkande, ädel personlighet. Kunna vi måhända icke i Leangos av Uttini delvis rent rörande vackert tecknade figur återfinna några drag av rollframställaren? Det är endast en gissning. Säkert är i varje fall, att man med stöd av operan kan beteckna honom som en stor dramatisk konstnär.

Det vore frestande, att om en man, som bevisligen betytt så mycket för svenskt kulturliv som Croce, kunna framdraga en del detaljer, ägnade att belysa hans personlighet. Men vad vi veta om honom är mycket litet. Likt flertalet av tidens komedianter tyckes han levat i skuggan, solen sken endast på dem, när de uppträdde från scenen. Dessemellan förde de en bekymmersam tillvaro och levde ofta i misär. Croce hade emellertid icke någon dålig ekonomi, och han skymtar icke i riksmarskalksämbetets handlingar bland dem, som hotas med bysättning för gäld. Han tyckes ha skött sina affärer väl och kunde i stället någon gång uppträda såsom långivare, så 1759 till hovmusikern Erhardt.¹ Möjligen utgjorde kärleken till penningen ett karaktäristiskt drag hos Croce. Han tyckes i alla händelser prövat lyckan på hasardspel. Den 10 mars 1762 inkom Stockholms stads kämnarskammare i en skrivelse till överstemarskalken med begäran, att Croce, som hörde under kungl. borggrätten, måtte av överstemarskalken anbefallas att den 16 mars och följande dagar inställa sig inför kämnarsrätten. Frågan gällde ett mål mot kocken vid hovet Anders Bartz, hos vilken »höga och olåfliga spel» föröfvats, och bland dem i målet inblandade befann sig även Croce.² Tyvärr är det omöjligt att följa honom inför rätten — där avslöjades kanske hans levnadsomständigheter — ty kämnarsrättens handlingar för detta år synas vara förlorade.³ Man

¹ Riksmarskalksämbetet. Register och diarium. 1759. »Juni 1. Croce, Häfsångare, dess ansökning at få 300 B:o Kmt betalte af Häfmusicanten Erhardt». Resolverades den 28 juni s. å. att av den utrikes vistande Erhardts lön till Croce skall utbetalas 300 B:o Kmt, men att av dessa 9 B:o och 12 öre Kmt skall utanordnas till uppbördskommissarien efter debetsedel å den utskyld Croce skall erlägga för sitt tjänstefolk.

² Riksmarskalksämbetets handlingar 1761—62.

³ Bartz bodde enligt mantalsregistret 1760 vid Stora Nygatan 6 (kv. Milon 18). Rättegången bör därför ha förts vid kämnarsrätten för staden

kan anta, att rättvisan endast snuddat vid honom. Hans personliga prestige lämnade den orörd. När han några år senare, den 16 april 1764, avled prisas han icke blott som en stor konstnär, utan även som en oförvitlig, högt uppskattad medborgare.¹

Vi komma nu över till de mera tillfälligt anställda. Den minst kända av dessa är madame Elena Fabris. Hon synes varit anställd hos Mingotti sedan 1748, men om hennes repertoar veta vi mycket litet.² Först i Köpenhamn påträffa vi 1754 hennes namn i personförteckningen. Hon sjöng då i Uttinis Olimpiade och Sartis Vologeso och utförde i bägge operorna *seconda donnans* partier. Adlerfelt nämner i sin skildring »en italienska, som hette mademoiselle Fabritz, som war så grofwer som dän gröfsta karl; hon agera mest för karl; uti dänna ena piecen agerade hon för Alexander Magnus». Han avser alldeles tydligt just den sångerska, vi sysselsätta oss med, men det är troligt att han tar fel, då han tilldelar henne Alexanders parti. Det finnes åtskilligt, som talar däremot. I Landesbibliothek uti Schwerin förvaras numera, ehuru alltjämt tillhörande »Die Musikaliensammlung des Grossherzoglich Mecklenburg—Schweriner Fürstenhauses», ett exemplar av det stuckna partituret till *Il re pastore*, och i detta finnes inskrivet av en hand från 1700-talet namnen på de sångerskor och sångare, som utfört de olika ariorna. Redan ett flyktigt ögonkast ger vid handen, att uppgifterna avse representationen på Drottningholm 1755. Nu befinnes, att »sig:^{ra} Fabris» namn antecknats för Tamiris tre arier, för Alexanders däremot ett annat. Vidare finnes det intet, som berättigar oss antaga, att madame Fabris tidigare agerat i mansroller. Adlerfelts uppgift torde därför bero på en förväxling av person. Madame Fabris gjorde ingen lycka vid hovet, hon hörde till de två sångerskor, med vilka drottningen i brev av 2 sept. 1755 uttalar sitt missnöje. Förutsätta vi Tamiri som hennes parti, hade

inom broarna. Protokoll för brottmål saknas för detta år i stadsarkivet i rådhuset. S. k. renovationsprotokoll ha förgäves eftersökts i riksarkivet.

¹ I ett samtida på latin och svenska avfattat tryckt eftermäle, av vilket ett exemplar förvaras i kungl. bibl., omtalas bl. a., att »Genom djup insigt i musiquen, oförläpelig liuflietheet uti sången, men förnämligast en ärbär, redlig och klanderlösandel älskas och saknas han af många regenter samt sörjes och vördas af oräknelige vänner». Hauswolffs uppgift i anmärkningarna till Adlerfelts berättelse, att Croce själv skulle tagit sitt liv, måste väl anses vara gripen ur luften.

² E. H. Müller a. a., s. 91, CXXIV och CLXVII.

stämman ett omfång från ostrukna g till tvåstrukna f och bör ha undergått en högt driven skolning. Madame Fabris återvände på hösten 1755 till Köpenhamn, och trädde — såvitt är känt — icke vidare i det svenska hovets tjänst.

Ryktbarare än Elena Fabris var Marianna Galeotti, som medverkade på Drottningholm både 1755 och 1757. Hon tillhörde en konstnärsfamilj, vars berömdaste medlem kanske var den hos Mingotti engagerade komiske sångaren Pellegrino Gaggiotti eller Galeotti. Systemen Vittoria spelade även i det lyriska dramat. Själv uppträdde hon åren 1746—57 i Venedig ibland i sällskap med systemen och den ryktbare, tidigare nämnde Giuseppe Ricciarelli samt återvände dit 1766. Dessemellan gasterade hon åren 1752—56 hos Mingotti. Våren 1757 anger hon sig i programmen vara »al servizio di S. M. il Re di Svezia», ett säkert tecken på, att förbindelserna mellan Sverige och henne icke brutits efter säsongen 1755. Med få undantag uppträdde hon i manliga partier s. k. Hosenrollen. Skälet varför kvinnliga artister icke så sällan axlade hjältens mantel i den italienska operan var, att kastrater med högt stämläge även under 1700-talet voro jämförelsevis sällsynta, och att deras medverkan f. ö. så gott som alltid hårt ansträngde teaterkassorna. Marianna Galeotti ersatte emellertid i regel icke primo uomo — ett undantag skedde i Köpenhamn 1752, då hon verkligen utförde Amintas, d. v. s. förste hjältens roll, i *Il re pastore* — utan fick åtnöja sig med andraplanskaraktärer. Så blev även fallet i Stockholm, där hon — och sålunda icke Elena Fabris — fick sjunga Alexander den stores parti 1755. Antagligen återgav hon i *l'Eroe cinese* Minto. Hennes stämläge bör ungefär haft omfånget ettstrukna d till tvåstrukna a. Efter säsongens slut 1757 återvände hon antagligen till Köpenhamn, där hon 1758 efter Mingotti, som två år tidigare nödgats gå i konkurs, blev utnämnd till direktis över operan.¹

Gaspara Beccaroni, eller som hon själv skriver sig, Becheroni var efter allt att döma icke med 1755; det finnes icke någon möjlighet att placera in henne i rollistan. Men två år senare tillhörde hon truppen, där hon bör antagas ha ersatt Elena Fabris. Hennes medverkan den 14 maj bestyrkes av en räkning på klädespersedlar från J. U. Timm, kvitterad i maj 1757.² Egentligen

¹ Th. Overskou, a. a., s. 224.

² Okatalogiserade papper i Slottsarkivet:
... Madame Utini et par skor af sidentlög 12—

är det ganska häpnadsväckande, att hon knöts till ett sällskap, som spelade opera seria, ty under sin föregående konstnärsbana hade hon ägnat sig åt ett annat rollfack. Anställd 1745 hos Angelo Mingotti i Graz och från året därpå fram till 1753 hos brodern Pietro, synes hon så gott som uteslutande ha uppträtt i operabuffan, vid enstaka tillfällen på programmet betitlad La buffa. Hauswolff gör gällande, att hon varit syster till Rosa Scarlatti — en uppgift, som förutsätter, att Beccaroni var ett antaget konstnärnamn, eller att hon endast var halvsyster till kapellmästarens maka¹ — och är hans påstående riktigt, kan det förklara engagementet. Tilldela vi henne Ulanias parti i l'Eroe cinese — någon annan roll kan hon knappast ha utfört — bör hennes röst sträckt sig ungefär till tvåstrukna b. I motsats till Marianna Galeotti lämnade hon icke Sverige efter säsongens slut 1757. Antagligen befanns hon användbar för den komiska operan, som tillhörde den franska truppens spelplan. Hennes närvaro i Stockholm kan bestyrkas åtminstone två år framåt.² Ännu i början av 1759 uppträdde hon sålunda på konsert, och beskrives då av Gjörwell som »den vällustigaste personnage till utseendet, som man kan sig imaginera».³ Hon tyckes även ha konserterat i Stockholm säsongen 1761—62.⁴

Till truppen hörde slutligen en kastratsångare, en manlig sopran, som av Lovisa Ulrika beskrives som en ung nitton års pojke med ett stämmomfång av tre och en halv oktav och i besittning av en förträfflig drill, men som enligt drottningens uppgift exekverade sina nummer mekaniskt likt en papegoja.⁵ Nyblom har velat identifiera honom med en italiensk sångare, Michael Albertini Momuletti, som enligt Hülphers uppträtt under Fredrik I:s

Mademoiselle Galliota et par stefflar af silfver schir brodert med samtssnör och palletter 36—
Mademoiselle Piccoronia [= Beccaroni] et par skor af sidentüg 12—

¹ På program anges hennes namn med tillägget: di Firenze.

² I kungl. bibl. i Eichhornska saml. (sign. I. 15:6) förvaras två passbegär för hennes tjänstfolk, undertecknade respektive 19 mars 1757 och 23 maj 1758.

³ Jfr Brev från G. till Warmholtz 30 januari 1759, tr. i: En Stockholmskrönika ur C. G. Gjörwells brev. Utg. av O. Sylwan. 1920.

⁴ Jfr not 1 på s. 32.

⁵ Brev 2 sept. 1755.

regering.¹ Men detta är alldeles orimligt. Med säkerhet ha vi däremot att i honom se den Domenico Scogli, som ömtalas i det föregående och även omnämnts av Adlerfelt. Han hade i karnevalen 1753 — alltså då blott 17 år, om drottningens åldersuppgift är riktig — sjungit Amintas parti i Sartis Il re pastore, då denna uppfördes i Venedig. På hösten samma år engagerades han hos Mingotti, hos vilken han dock fick nöja sig med andraplansroller. Det samma var förhållandet i Rostock sommaren 1754. Ricciarelli var här förste mannen och Scogli fick ingen användning för sitt stora röstomfång; han hänvisades — kan man säga — till mellanregistret (ungefär ostrukna h—tvåstrukna a). Men i Stockholm trädde han i första planet. Han var utan gensägelse truppens primo uomo, och det var för honom Uttini skrev Amintas roll i Il re pastore och Sivenos i l'Eroe cinese. Det var för honom och ej för primadonnan han reserverade de grannaste höjdtönerna (upp till trestrukna d) och den yppigaste koloraturen. Adlerfelt minnes honom ännu på gamla dagar och berättar, att han hade »dän finaste röst, som kunde gifwas, ty cappelmästare Bylo spelte second åt honom på flachollette, då han säng primen».² Han åsyftar d-durarian i Il re pastores tredje akt: L'amerò, saro costante, där Aminta i ständig tävlan med en konserterande flautino ottavino (piccolaflöjt) oavbrutet klättrar mot höjden (slutten är trestrukna d). Naturligtvis far drottningen vilse, när hon talar om ett omfång på över tre oktaver. Två och en halv oktav kommer sanningen närmare. Det kan räcka. Tar man höjdtönerna i betraktande kan det göras gällande, att Scogli beträffande röstomfånget kommer i första ledet bland samtidens kastratsångare.³

Scoglis kontrakt förnyades antagligen icke efter säsongens

¹ H. Nyblom, *Gustaf III:s opera*, s. 40. Momulettis besök i Sverige förlägges av T. Norlind och E. Trobäck till omkr. 1730. Jfr *Kungl. hovkapellens historia 1526—1926*. Sthlm 1926, s. 73.

² A. nämner uttryckligen hans namn i detta sammanhang. Att Scogli sjöng Aminta bestyrkes även av partituret i Schwerin. Kapellmästare Bylo torde vara identisk med den Joh. H. Bulou, som finnes uppförd på »Första furstliga hovstafan. Capellbetiente» från 1751. Jfr hovkassaböckerna (Slottsarkivet).

³ Som en jämförelse må nämnas, att den förutnämnde Felice Salimbeni ej gick över trestrukna c eller d, Giovanni Caretini gick under sin glansperiod till trestrukna c. Jfr M. Fürstenau, *Zur Gesch. der Musik u. des Theaters am Hofe zu Dresden*. Th. 2. Dresden 1862, s. 254, 262.

slut 1757. För hans talanger hade man, sedan italienska operan nedlagts, vid hovet knappast någon användning. Miklin uppger sig ha hört honom på konserter i Stockholm 1761—62, men hans besök behöver icke ha stått i samband med ett fast engagemang.¹ Efter operasäsongen i Stockholm synes han ha varit anställd i Köpenhamn till framemot 1770.²

Som av det föregående framgått har Uttinis sällskap under spelåren 1755 och 1757 beräknats omfatta fem personer, vilka alla med undantag av Elena Fabris och Gaspara Beccaroni tjänstgjort under bägge säsongerna. Det var sålunda ett mycket litet sällskap, och hade det varit fråga om en vidlyftigare reper-toar, hade det med all sannolikhet icke räckt till. Men som förhållandena lågo till var man tillfreds med endast ett fåtal sångkrafter. Helt säkert har truppens numerär inverkat på pjesvalet, det har redan tidigare antytts. De bägge operorna *Il re pastore* och *l'Eroe cinese* äro sålunda av Metastasios större lyriska dramer de enda, som icke kräva flera än fem agerande.³ På hösten 1757 uppförde man emellertid ett stycke, *l'Adriano in Siria*, som fordrade sex skådespelare. Det kan dock icke rubba min uppfattning beträffande italienarnas antal, ty vid det svenska hovet funnos redan före Uttinis ankomst krafter, som kunde rycka in för att fylla ut ensemblen, det bevisar uppförandet av *la Galatea* sommaren 1754. Närmast har man väl att tänka på madame Kayserin. Hon stod i alla händelser Uttinis sällskap nära, ty hon hade tidigare spelat hos Mingotti, så exempelvis i Scalabrinis *Il tempio di Melpomene* uti Hamburg 1747, och året därförut uppträtt på konsert i sällskap med själva Regina Valentini Mingotti.⁴ Naturligtvis kan det även ha varit en annan som stuckits in, exempelvis hovsångaren Erhardt. Men vem det än var, som förstärkte truppen, bör hans medverkan icke ha stört samspelet, ty antagligen tilldelades nykomlingen

¹ Jfr not 1 på s. 32.

² Handl. i danska Rigsarkivet. Det Kgl. Theater. Deliberationer og Korrespondance samt diverse Dokumenter 1753, 1762—70. Nr VII.

³ Medräknade äro ej de s. k. *azioni teatrali*. Dit hör ex. *l'Isola disabitata* med endast fyra personer.

⁴ E. H. Müller a. a., s. 45, CLIII. Mad. Kayserin är varken upptagen på den furstliga eller ordinarie kapellstaten, men antecknad 1771 på »Högstsalig Hans Kongl. Majts particuliera stater» med 800 Rdr smt per år. Jfr för mad. Kayserin f. ö. Ehrensvärds berättelse hos F. A. Dahlgren a. a., s. 51.

endast en biroll, confidenten Aquilios. — Känna vi nu sällskapet och dess medlemmar något så när, kan det löna sig ta en överblick över dess konstnärliga resurser. Uttinis egen medverkan må dock i detta sammanhang förbigås. Det skulle föra för långt att skildra honom såsom tonsättare. Den rent yttre uppsättningen i dräkter och dekorationer kan även lämnas å sido. Tillräckligt har redan anförts, för att man skall kunna bilda sig en uppfattning om den prakt, som utvecklades. Drottningholmsteatern kunde troligen, då det gällde att tillfredsställa ögat, mäta sig med de stora hovscenerna i utlandet. Men huru ställde sig det vokala utförandet? Det är en fråga, som intresserar.

Av drottningens brev framgår, att hon själv på det hela var nöjd med sångkrafterna. Men hon hade tillika ögonen öppna för de verkliga eller förmenta bristerna hos några av truppens förmågor. Främst av allt önskade hon kanske ersätta primadonnan, och det framgår även, att man efter föreställningarna 1755 haft för avsikt att i fru Uttinis ställe söka förvärva en syster till den förutnämnde Prudenza Sani Grandi, som 1753—54 uppträtt i Köpenhamn.¹ Hon sattes av Lovisa Ulrika som sångerska lika högt som Regina Valentini Mingotti, det säger en hel del om drottningens ärelystnad att skapa en elittrupp för sin teater. Planen förverkligades icke. Kostnaderna lade väl hinder i vägen, kanske även hänsyn till Francesco Uttini. Hela förändringen i sällskapets sammansättning inskränkte sig nu, att Gaspara Beccaroni inträdde — som förut nämnts — för Elena Fabris. Prutar man för övrigt av på jämförelserna med exempelvis hovscenen i Berlin, kan det göras gällande, att sällskapet stod sig ganska gott. Croce var utom all fråga en första rangens kraft, Scogli var en sångare med utmärkta röstresurser, och ägde kanhända icke de tre medverkande sångerskorna så märkliga röster, så förfogade de däremot över en betydande sångteknik, det bevisa partituren till *Il re pastore* och *l'Eroe cinese*. Allt som allt kan väl truppen efter dåtida förhållanden betecknas såsom medelgod.

För vår tid främmande verkar sammansättningen av stämaterialet. Sällskapet saknade en hög kvinnlig sopran. Men detta sammanhänger delvis med hela tidens musikaliska uppfattning, enkannerligen då det gällde operan. Visserligen hörde operasångerskor med högt sopranläge icke till sällsyntheterna, men

¹ Brev 29 aug. och 7 okt. 1755.

de distanserades i höjddregistret gemenligen av de manliga soprannerna, och det var de manliga aktörerna icke de kvinnliga, vilka såsom regel excellerade att klättra upp till trestrukna c och ännu längre. Skälet härtill var, att de manliga sopranrösterna ansågos starkare och vackrare än de kvinnliga.¹ I stället anförtroddes icke sällan de kvinnliga partierna åt djupt liggande altröster. Så var — för att nämna endast ett äldre, ryktbart exempel — förhållandet i Monteverdis *l'Incoronazione di Poppea*. Långt senare har man f. ö. — särskilt i Venedig — visat en utpräglad förkärlek för de djupare liggande kvinnorösterna.² Det behöver därför icke betraktas såsom en brist, att Uttinis trupp saknade höga kvinnoröster, även om man kan hysa misstankar, att ekonomiska skäl — åtminstone delvis — dock dikterat ensembles sammansättning på kvinnosidan. En annan egendomlighet för tidens smakuppfattning kunna vi se i truppens avsaknad av bas- eller baritonröster. De höra till sällsyntheterna i den seriösa operalitteraturen. Så synes exempelvis icke ett enda basparti förekomma i Jommellis talrika lyriska dramer.³ Ett undantag utgör J. A. Hasse, möjligen beroende därpå, att basrösten traditionellt vunnit uppskattning i Dresten.⁴ Otvivelaktigt medförde denna uteslutning av de djupare liggande mansrösterna en svaghet i ensemblesatserna, men dessa hörde ju icke heller till den italienska serians skötebarn. När Uttini en enda gång — andra akten i *Il re pastore* — skriver en sats för fyra stämmor med tenoren som fundament, undviker han också i görligaste mån de fyra rösternas samtidiga exposition.

För att truppen skulle kunna göra sig fullt konstnärligt gällande krävdes naturligtvis även en god och icke alltför liten orkester. Hos Mingotti nöjde man sig i regel icke med »hovviolinernas» medverkan, utan engagerade även extra krafter. Vid det svenska hovet behövde man säkerligen icke tillgripa en dy-

¹ Ett karakteristiskt uttryck för denna uppfattning ger W. Heinse i sin roman *Hildegard von Hohenthal* (1795—99), där det bl. a. heter: »Eine schöne jugendliche völlig ausgebildete Kastratenstimme geht über alles in der Musik. Kein Frauenzimmer hat die Festigkeit, Stärke und Süßigkeit des Tons, und so aushaltende Lungen». Anført efter uppl. 1838 (Leipzig), d. 1, s. 19.

² Jfr H. Kretzschmar, *Gesch. der oper.* Leipz. 1919, s. 91.

³ Jfr J. Sittard, *Zur Gesch. der Musik u. des Theaters am Württembergischen Hofe*. Bd 2. Stuttg. 1891, s. 70.

⁴ Baspartier förekomma även hos Schürmann.

lik åtgärd. Utom det ordinarie hovkapellet förfogade man här även över de kapellister, som tillhörde den s. k. furstliga staten, d. v. s. det kapell, Adolf Fredrik under kronprinstiden rekryterat huvudsakligen från Tyskland. Om detta senare kapell äga vi ganska god kännedom. Dess prestationer värdesattes av samtiden högt och dess insats i huvudstadens offentliga musikliv var tidvis betydande. En så vederhäftig bedömare som H. Ph. Johnsen, från 1763 ledare av den franska truppens orkester, anser sig kunna försäkra Hülphers om, att kapellet i sitt spel »täflade» med utländska orkestrar i »smak och behaglighet».¹ Till dess främsta medlemmar räknades konsertmästaren, violinisten Anthon Perichon, de bägge fagottisterna Bulou och Zander och hornisten Chr. Gjörcke. Det ordinarie hovkapellet ägde måhända icke en lika god och jämn uppsättning, här hade man tidvis icke kunnat undgå att dras med musiker, som rätteligen kanske bort överföras till gratialstaten. Men dugliga orkesterspelare voro dock exempelvis J. H. Meijer och E. J. Löndicer. Den bäste violinisten, A. Wesström, kunde icke medverka vid truppens alla föreställningar, då han i juni 1756 erhöll en längre tids tjänstledighet. En blick i hovkassaböckerna för denna tid ger oss möjlighet att beräkna numerären av de kapellister, Uttini kunde förfoga över för sin trupp. Från det ordinarie hovkapellet bör han sålunda för bägge åren 1755 och 1757 ha kunnat påräkna åtminstone nio instrumentalister, från den furstliga staten icke mindre än fjorton. Förutsattes medverkan av ytterligare minst två hovtrumpetare, komma vi upp till ett kapell om tjugufem man. Helt säkert röra vi oss med minimisiffror. I Köpenhamn spelade man med omkring tjugu musiker, vid de stora operahusen i Dresden och Berlin var kapellisternas antal betydligt större. För det tämligen lilla teaterhuset på Drottningholm bör Uttinis instrumentala ensemble kvantitativt och av allt att döma även kvalitativt gjort till fylles.

Till sist ett ord om underhållskostnaderna för truppen. Drygast voro väl utgiftsposterna för uppsättning i dekorationer, kostymer m. m., och det var väl närmast kostnaderna för den yttre utstyrseln, som omöjliggjorde en fortsättning av festspelen under en längre period. Säkra uppgifter beträffande avlöningarna till de lyriska artisterna saknas. Vad vi veta i det fallet grundar sig på meddelanden från den förut ofta citerade Miklin.

¹ Jfr Hülpherska saml. i Västerås läroverksbibl., sign. C b 2.

Han uppgav i brev uti maj 1772 till Hülphers, att Marianna Galeotti och Gaspera Beccaroni uppburit som lön vardera 10,000 rdlr, Croce 15,000 och Scogli (namnet har M. glömt) över 10,000. Uttini avlönades enligt samme meddelare med 18,000 rdlr, utgående »af de kungliges fonder». Nu veta vi, att Uttini 1771 var uppförd på »Hans Kongl. Majtts particuliera stater» med 4,000 rdlr silvermynt, samt att han dessutom från kapellstaten uppbär 1,000 rdlr i samma mynt. Huru kunna dessa bägge löneuppgifter förlikas med varandra? Enda tänkbara möjligheten är väl, att Miklin räknat i kopparmynt, såvida man icke vill förutsätta, att han helt gripit sina uppgifter ur luften. Lita vi till hans i andra stycken prövade vederhäftighet, är det möjligt att hans och det officiella aktmaterialets uppgifter om ersättningen till Uttini kunna något så när sammanjämkas. Kurserna växlade ju ständigt, och det kan väl tänkas, att 18,000 rdlr kopparmynt vid något tillfälle kunnat motsvara ungefär fem à sex tusen rdlr silvermynt. Emellertid befinna vi oss på mycket svävande grund, och så länge säkert bestyrkta meddelanden saknas om huru mycket utbetalats till de enskilda truppmedlemmarna, är det icke möjligt att närmare beräkna de kostnader sällskapet drog.

RÉSUMÉ

François Antonio Uttini, né à Bologne en 1723, écrivait pendant les années 1743—48 trois opéras italiens pour les théâtres de Gènes et de Ferrare. Puis chef d'orchestre chez l'illustre Pietro Mingotti il composa quelques drames lyriques pour Copenhague, Rostock et Hambourg. En 1755 engagé par la court de Suède il s'installa à Stockholm comme directeur d'une petite troupe d'artistes lyriques, qui représentait pendant les années 1755—57 quatre de ses opéras au petit théâtre de Drottningholm, château de plaisance, situé au voisinage de la capitale suédoise. Les membres de la troupe étaient les chanteurs Giovanni Croce, Domenico Scogli et les chanteuses Rosa Scarlatti, femme du compositeur, Marianna Galeotti, Elena Fabris et Gaspera Beccaroni. Les dépenses pour la troupe étant très grandes nécessitèrent la cour de congédier les artistes à l'exception d'Uttini et de Croce. Uttini fût plus tard nommé maître de la chapelle royale et restait en Suède jusqu' à sa mort en 1795.