

STM 1925

**Lully-skolan i Uppsala universitetsbiblioteks
handskriftsamlingar (forts.)**

Av Carl-Allan Moberg

© 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 till-
låtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upp-
hovsrättsinnehavaren 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.

LULLY-SKOLAN I UPPSALA UNIVERSITETS- BIBLIOTEKS HANDSKRIFTSAMLINGAR.

AV CARL ALLAN MOBERG.

(Forts.)

II

LULLY'S EFTERFÖLJARE.

Med en sådan historiskt och konstnärligt betydande gärning som den i det föregående skildrade måste Lully bli skolbildande i sitt nya fädernesland, om detta bjöd den lämpliga jordmånen för hans verk. Det förhöll sig också så, att i den franska huvudstaden snart nog fylkade sig en mängd lärjungar och beundrare kring denne man, som med sina verk lade den fasta grunden för en nationell fransk opera. Han hade en del direkta lärjungar. Dit höra: Colasse, Lully's söner Louis och Jean, Marais, Gatti m. fl. — indirekta voro väl alla, som denna tidsperiod skrevo franska operor, epigoner och bättre talanger, som utbildade lärofaderns stil; till de förra kunna kanske räknas Rebel, Labarre, Lacoste m. fl., till de senare Destouches och Campra.

Det är mot bakgrunden av det ovan sagda, som vi i det följande skola söka införsätta oss i Lully's efterföljares verk, de av dem, som finnas i Uppsala universitetsbiblioteks handskriftsamlingar.

*

Pascal Colasse hette Lully's trognaste lärjunge och amanuens, som fått uppbära klander för sitt alltför slaviska uppgående i mästarens stil, så slaviskt, att man knappt skulle kunna skilja deras verk åt. Detta anser dock icke *Dommer-Schering*,¹ som menar, att Colasse's huvudoperor, vilka en nådig försyn just behagat lämna i hs. i Uppsala, *Thétis et Pelée* (1689) och *Enée et Lavinie* (1690), i mångt och mycket gå vida utöver vad Lully presterat i sina verk. De äro av större mått och »führen zuweilen Instrumentalmassen (darunter Trompeten u. Pauken) ins

¹ A. a. p. 493.

Feld, für die eine Folioseite von 13 Systemen kaum ausreicht. Seine Stärke liegt in der Situationsmusik, im Schildern furchtbarer Naturereignisse; doch hat er ... auch tiefere Saiten anzuschlagen gewusst ...»

Enée finnes tyvärr blott i stämmor, vilket försvårar och delvis omöjliggör en närmare granskning, och Thétis är ett slags »klaverutdrag» med text, rättare sagt, basstämma med någon av de viktigaste överstämmorna utskrivna, vare sig det är sångstämma, violin-, oboe- eller flöjtsstämma; i kontrapunktiska instrumentalstycken blir detta översiktligt.

Colasse's recitativ förefaller att vara av en något annan typ än lärofadern Lully's musikdeklamation. Vid ett genomgående av *Thétis et Pelée* blir man slagen av recitativens mindre deklamatoriska, men mer melodiska art. De ha färre korta notvärden och äro jämnare, lugnare, äga mindre omväxling i taktarter och utvisa en lyrisk, stundom kontemplativ men aldrig l. åtm. ytterst sällan dramatiskt livfull karaktär. Men hårda falla Kretzschmars ord: »Colasse steigert die Ärmlichkeit des Lullyschen Gesangstiles ins Gewöhnliche. Seine Chöre singen von Freud und Leid in demselben Tone, im Tone der Marschmusik», och strax förut: »Er (Colasse) gehört mit Desmarets zu den schwächeren Talenten. Wo sie sich von ihrem Vorbilde unterscheiden, sind es Missgriffe.»

Bland stycken, som förtjäna beröm äro den vackra sången av *La Nuit* i Prologen: »achevons notre cours possible ...» och längre fram: »Il faut ceder, je ne puis m'en deffendre ...»

Möjligen äro dylika stycken sällsynta hos Colasse (här kan blott tagas hänsyn till Thétis), men det förefaller dock oberättigat att utan varje reservation anföra Kretzschmars ovan citerade ord. Egendomliga te de sig också bredvid Dömmerscherings anförda uttalande och de la Laurencie skriver:¹ »... trois scènes qui accusent nettement le talent personell de Colasse: l'Entrée de la Nuit, la Tempête et l'acte du Destin ...»

Colasse har emellertid överlämnat sig åt det recitativa i den grad, att här verkligen ordet »ökna» passar in på hans oändliga, sida efter sida gående sångdeklamation. Stundom — dock rätt sällan — använder han sig av melismatiska bildningar, vilka äro något längre utdragna hos honom än hos Lully, men eljest icke på något vis äro av någon annat typ.

¹ A. a. p. 1367, sp. 1.

Stereotypa formuler gå igen här och var också hos Colasse — en del av dem betänkligt lika Lully's; en dylik är den hos Lully så vanliga på grundstommen: G—d—b—d—G, melodiskt och rytmiskt utstofferad på mångfaldigt sätt.

Som hos mästaren äro danselementen av stor betydelse. I Thétis finnas entrées, marches, airs, 2 chaconnes, 1 loure, menuet och gigue, ingen av dem särdeles märkvärdig. Entréerna äro: »entrée des sirenes», »e. ministres du destin», »e. du vertumnes», »e. des menades»; marches höra ofta samman med entréerna, dessutom fristående: »marche de troupe de grecs et de perses»; av airs finnas många: »pour le grecs ... et pour les perses, pour les scythes» o. s. v. Redan av dessa små antydningar om dansernas art kunna vi klassificera denna opera Thétis. Den är *etnografisk*, om man så vill *historisk* (*heroisk* är den naturligtvis alltid!). Här finnes åtminstone 3 folkslag representerade: greker, perser och skyter, även om det enl. musikmanuskriptet synes finnas »chœurs pour les 4 peuples». Dessutom är det fullt av gudar, både himlens och jordens, varom vi kunna tala något närmare nedan. Det är givet, att med en dylik scenpersonal måste orkestermusiken och körerna få sig mycken plats tillmätta. Så är också förhållandet.

I vad mån Colasse använder sig av *större* orkester än Lully, kan man ej bilda sig någon uppfattning om av U.-B:s material. Men att denna orkester spelar en viktig roll är tydligt. Utom dansstyckena, som här ovan redan omnämnts, må påpekas de många, stundom ej alltför korta »préludes», några icke utan charm, en orkestermålning, skildrande Jupiters nedstigande från himlen (sc. 6), den snart nog i operan oundvikliga *tempête* samt en del orkesterpartier av vikt under den följande »chœur de peuple» (sc. 7), (varom några ord ytterligare nedan). Colasse upptager alltså sin läromästares bruk av orkester; han har — som denne — självständiga saker för såväl flöjter som oboer,¹ men violinerna äro som hos mästaren de bärande, såväl tillsammans med hela orkester som ensamma till basso continuo eller som ackomp. till solostämma (2 *violiner och bas*, akt I: sc. 5 m. fl. st.). De la Laurencie skriver också:² »... C'est ainsi que la partition de *Thétis et Pelée* comporte en plusieurs endroits des

¹ 2 *flöjtsstämmor* i »entrée des sirenes», akt I: sc. 3; d:o sc. 4; d:o sc. 5; — i akt V: sc. 2 och sc. 5: »fluttes allemandes»; 2 *oboer* som ack. till solo: »je me flatte que ma Constance ...», akt I: sc. 5.

² A. a. p. 1367, sp. 1.

combinaisons variées de violons et de flûtes. Colasse emploie tantôt les flûtes comme instruments de dessus; il les fait alors accompagner par les violons; tantôt il les traite en duo, tantôt il leur substitue les violons seuls, réalisant de la sorte trois types bien distincts d'instrumentation. Il a le sentiment des timbres dans la fête de Bacchus d'*Enée et Lavinie* (acte III, sc. 4) des cromornes comme instruments intermédiaires entre les hautbois et les bassons. Enfin, il connaît le mélange des timbres obtenu en faisant sommer, à l'unisson des instruments de famille différents, et par là, se montre un véritable initiateur des procédés de l'orchestration moderne.» —

Hastiga tidmätt — t. ex. i danserna — äro överhuvudtaget sällsynta, speciellt i jämförelse med Lully's partitur. — Men i *marche* (akt II: sc. 7) är tidmättet C, *alla breve* med sextondelsnoter —, och i *tempête* är — som sig bör — violinerna upptagna mest hela vägen med $\frac{1}{16}$ -löpningar, uppblandade med t. o. m. $\frac{1}{32}$ - och $\frac{1}{64}$ -löpningar.¹ Colasse skriver verkligen ganska svårt. Ett exempel på liknande löpningar, därtill i ackompanjerande syfte (till recitativ) erbjuder akt II: sc. 7 (efter stormen, då »Neptune paroît sur la mer»).

Ouverturen är slaviskt bunden i Lully's stil: festlig och långsam första sats i 2-takt och en »fugerad» mellansats i 3-takt, varpå en kort, långsam sats, nära besläktad med den första, följer, i sin tur följd av ett repeterande av allegrosatsen, alltså ett icke regelbundet schema: a₁—b—a₂—b. (precis spegelbilden till Lully's ouvert. till »Idylle», jfr. ovan uppsats I, s. 80).

Den tydliga påverkan, som Colasse's verk utvisa från Lully kan emellertid paras med en annan, kanske ännu tydligare, vilken de la Laurencie framhåller: »Sans doute Colasse, grâce à sa longue fréquentation des Ouvrages du Florentins, s'en était tout à fait assimilé la manière, mais il a montré dans certaines tragédies lyriques des qualités personnelles, et de plus, il prit toujours soin de rendre à Lully ce qui était à Lully.»²

Även Colasse's operor äro — som läromästarens — köroperor. Det är fullt upp med körer: demoners, sireners, gudars, folkslags o. s. v. —, men i allmänhet kan man väl knappast kalla dem

¹ Kopisten har inte skytt att här och där sätta dit för många streck, ända till 5 och 6 stycken(!), så att en hastig blick på dylika sidor i noterna kan komma en att rysa för svårigheterna.

² Sålunda förklarar han i företalet till »Les Saisons» — »qui'l reconnait avec admiration que tout ce qui est de Mr Lully ne doit souffrir aucun mélange...»

slagfärdiga, och ej heller förefalla de alltför väl utrustade i tekniskt avseende. En och annan är likväl rätt pompös, erinrande om den store lärofadern ... »Quant au *chœur* et à la *marche* des prêtres du destin (acte III), il se déploient avec une pompe grandiose et sévère qui égale celle des plus majestueuses pages des Lully ...» — Här och var förekommer en anspråkslös imitation i stämmorna, oftast äro de likväl skrivna i enkel sättning not mot not och — vad som är avgörande för deras karaktär — i en underlig recitativisk melodik (och rytmik), så att man kunde frestas kalla dem »recitativkörer». Obs. t. ex. följ. »folk-kör»:



Andra körer äro t. ex. »Cœur de toutes les divinités de la Mer» —; »... de terre ...»; »pour les 4 peuples» etc.; karaktiserande är ingen av dem.

Mindre sångformer saknas ej heller: *duos* (akt II: sc. 4; akt II: sc. 1, sc. 4 mellan Thétis och Jupiter; akt IV: sc. 6) och *trios* (»les sirenes trio», akt I: sc. 4; akt IV: sc. 7 efter »air de vents»). — Tyvärr äger U. B. av »*Les 4 Saisons*» blott instrumentalstämmorna haute contre, taille och quinte, varför vi blott kunna konstatera mångfalden av de vanliga danserna; uppmärksammas bör förekomsten av en »air espagnol» i D, $\frac{6}{4}$ t. —

Jean Defontaines heter den inom musikhistorien hittills fullständigt okände komponisten till pastoralen »*Le Desespoir de Tirsis*» av år 1688, alltså året efter Lully's död. — Av namnet Tirsis att döma skulle man gissa på, att innehållet i »Tirsis' förtyvling» möjligen kunde vara hämtat ur Theocritos' herdeidyller,¹ men så är icke fallet. De handlande personerna i övrigt

¹ Th'yrsis förekommer nämligen som herdenamn ofta hos denne författare, 1: 19 (ofta), ep. 6 (IX: 432) och Id. 1.

äro *Climene*, *Lidas*, *Lisette* och *herdar*, och själva handlingen, som är uppdelad i prolog och 5 scener, uppfylles i huvudsak av körer, recitativ, danser och andra instrumentalstycken och är tämligen lösligt hopkommen, som ju vid denna tid var fallet speciellt med herdeidyller o. dyl., där det koreografiska elementet är huvudsaken. — Tack vare att U. B. äger ett välskrivet partitur kunna vi ägna detta verk en närmare granskning och göra detta så mycket hellre som det erbjuder intresse ej blott genom sina många vackra och tekniskt välskrivna musikstycken utan även emedan — som sagt — kompositörns namnet *Defontaines* och hans verk äro okända t. o. m. för *Eitners Quellenlexicon*.¹ — Till en början må en kort översikt av styckets innehåll lämnas.

I prologen uppträder *Pomone* och sjunger med orkesterackompanjemang följande, som alltså adresseras till den närvarande konungen:

»Ah quel bonheur, quel heureux jour,
Louis est enfin de retour ...»,

och uppmanar alla att ge sin glädje luft och frambära sin vördnad för hans majestät, vilket en *herdekör*, avbruten av ritourneller för 2 flöjter, skyndar att göra genom upprepning av *Pomone's* ord. — Härefter sjunga *Pomone* och *Vertumne*, *Pate-mon* och *Agerie* omväxlande om, huru trygga och lyckliga de alla kunna känna sig i konungens hägn, varpå de upprepa saken i *kvartett* och dansa en menuett och en gigue; med ytterligare ärebetygelser, avbrutna av ett livligt och kontrapunkterat »prélude», nå vi äntligen »fin du prologue», som upptager omkring $\frac{1}{3}$ av hela verket och inrymmer en del vackra ting, vilka närmare skola framhållas nedan.

Sc. I: *Tirsis* och *Climene*.

Tirsis är djupt förtvivlad över, att hans kärlek till *Climene* synes mötas av blott kallsinnighet. Han ber att få veta orsaken och efter diverse undanflykter bekänner hon: »jag kan ej längre skänka bort mitt hjärta, ty *Aleidon* (en herde) är dess herre!» Efter denna sorgliga bekännelse sjunga de en ensemble, varpå *Tirsis* framhåller:

¹ Härtill kommer att då denna idyll är rätt typisk för fransk opera vid denna tid, läsaren får en bättre inblick häri, än de eljets mycket kortfattade notiserna kunna lämna. —

»Jag smickrade mig, att min trogna kärlek skulle avbryta Er grymhets bana; men eftersom jag förlorat Er, beklaga åtminstone, du grymma, ett hjärta, som skall för Er skull sluta sina sorgliga dagar!» ... — Men *Tirsis* får inte någon tröst. *Climene* svarar elakt: »Varför kommer Ni alltid till mig med ständigt ny klagan?» — hon vill ej lyssna till honom.

Sc. 2. (*Tirsis* ensam) är uppfylld blott av den omanliga och löjliga klagan, som hjälten låter taga sig starka uttryck. Den har av komponisten förädlats och lyfts på ett vida högre konstnärligt plan.

Sc. 3 inledes av *Lisette*, som sjunger, att det förefaller henne som om *Climene* av någon anledning funnit »behag i denna lund», eftersom hon är där var dag. Hon lyckas locka ur *Climene* en bekännelse, att hon är djupt olycklig för sin kärleks skull: hon har nyss förut ljugit för *Tirsis*, ty hon älskar honom men vågar ej tala om det »för att försäkra mig om hans ljuva låga», varpå *Lisette* tycker, att det är ett underligt kärleksprov. *Lisette* har emellertid sett *Lidas*, vars ansikte bar vittne om någon fruktansvärd olycka, så dystert såg det ut, varvid *Climene* givetvis genast känner sitt hjärta nära att brista av oro och dysstra aningar. Dessa synas ock besannas, då *Lidas* kommer (sc. 4) och förebrår henne hennes kärlekslöshet mot *Tirsis*, varigenom hon nu dragit olycka över dem alla. I några avbrutna meningar talar han om, att *Tirsis* genomborrat sitt bröst med en dolk. *Climene* anser, att han borde hindrats därifrån, men *Lidas* hade varit på för långt avstånd ..., och så fullbordar han sin berättelse med en poetisk redogörelse för *Tirsis's* sista stunder: »... 'Ack', hade han (*Tirsis*) sagt, 'Climene älskar mig icke. Låt mig dö, jag olycklige!' hans blod, som flöt över blommorna tycktes tala om Eder stränghet; hans röst ...» *Climene* avbryter honom och råkar i djup förtvivlan ...: »brist mitt hjärta, brist häftigt ('avec fureur'), döden är det hopp, som återstår mig i min gränslösa smärta», — kören av *herdar* upprepa hennes slutord och *Lidas*, som nu synes anse, att hon lidit nog vill söka ge tröst: »Han andas, vet ...», men *Climene* avbryter honom med en våldsam vädjan till de kringstående, att hädanefter alltid klagas, alltid gjutas sorgsna tårar, och att denna behagfulla plats' frid hädanefter alltid må grumlans av deras rop och veklagan. — En trio avslutar 4. scenen. —

I sc. 5, den sista, infinner sig nu Tirsis i sällskap med en del hérddar och meddelar, att han kommer blott för att taga farväl(!); Climene tillstår sin kärlek och allt slutar nu lyckligt. Tirsis känner krafterna återvända, han andas utan möda, ser åter dagens ljus, och i en duett-svåra de älskande varann trohet. Som ett lämpligt komplement förklarar därpå Lidas sin kärlek för Lisette och vinner hennes bifall. En kör sjunger en avslutande reflexion: »efter så många plågor, njut, lycklige älskare av fullkomliga ljuvligheter! Kärleken skall brädda våra hjärtan med eviga fröjder.» — En alt och kören avsluta det hela med att omväxlande sjunga små reflekterande strofer om troheten som det bästa i kärlek och att livets ögonblick äro få, varför de böra tillvaratagas.

Sådant är detta lilla dramatiska verks innehåll, givetvis av allra enklaste beskaffenhet, men dock fyllt av något utsökt naivt och rörande mänskligt. Det är som vanligt kärlek och list samt de älskande parens förening i sista scenen. Hjälten och hjältinnan ha tydligen var och en sin »confident(e)», sin förtrogne (-a), som gå sin parts ärenden och stå i maskopi med denna; självmordet är ett skrämskott, som användes att driva fram ett avgörande i den vankelmodiga Climene's sinne, varvid hon först frånlockas sin kärlekshemlighet och se'n på det skamligaste bedrages med den löjliga självmordshistorien, som hon tror på — tycktes det — även då Tirsis frisk och sund i det avgörande ögonblicket kommer och får plocka henne som en mogen frukt. — Språket är det klassiska franska dramats, går i den kända stilen och begagnar i rikt mått vändningar och uttrycks-sätt, som kunna sammanfattas i begreppet »kärleksspråket» med ord som t. ex. »ardeur», »feux», »empressement», »engagement» o. s. v.

Nu till musiken.

Orkestern synes enligt partituret bestå av blott stråkar och flöjter med b.-c.; ingen som helst hänvisning finnes till andra instrument än ovannämnda; i gengäld få flöjterna så mycket mer arbete, om än man måste förvånas över, att icke ett sådant för målandet av herdeidyller lämpat instrument som oboen, eljest alltid i rikt mått använd, här kommit till heder. Men då detta välskrivna partitur icke gör någon antydning om andra blåsinstrument än flöjten, kunna vi ej taga dylika med i beräkningen. Där- emot torde man kunna antaga medverkan av de mer eller mindre

obligata klangförstärkande instrumenten: claveciner, gitarrer, theorber och lutor. —

Med denna orkester framföras mängder av självständiga mer eller mindre långa instrumentalstycken, nämligen:

ouverture i vanlig fransk stil C 2; 1. (imit. kontrap.); 2. [den snabba satsen avslutad av en långsam i 2-takt, vilket alltsammans repeteras]; i prologen: *ritournelle*; *mellanspel* [m. flöjter; i 4 repr.], *menuet*, *gigue*, *prélude* (m. flöjter); *entrée de pastres* (pâtres); i sc. 1: *ritournelle*; i sc. 2: *ritournelle* (m. flöjter), och ett avslutande dystert *orkesterstycke* (i 2 repr.), i sc. 3: *ritournelle*; i sc. 4: *prélude* (viste; lentement; doux); *Chacone*; *plainte* (i 2 repr.); i sc. 5: *prélude*, *ritournelle*, *marche*, *menuet*, *sarabande*, *chaconne* (mycket lång), *ritournelle*, *ritournelle*; *chaconne* repeteras.

Ingenting i dessa stycken avviker från den karaktär, vi ovan funnit hos Lully's skolbildande dramatiska instrumentalmusik. Det enda anmärkningsvärda synes mig vara, att Defontaines bättre än andra Lullyister lyckats följa mästarens exempel i djupare musikalisk mening liksom han i det formella visar sitt beroende av honom. Defontaines kan — som de andra Lullyisterna — skriva en *ouverture* i fransk stil, kan musikdeklamera (åtminstone något så när), kan skriva danser, som verkligen ha rytmen i blodet, älskar snabba tidmått, skriver många, rätt långa körer, avstår från virtuossång m. m.; allt detta gör han som de andra. — Men det är något, som skiljer hans musik från de andres: den är »musikaliskt» skriven, d. v. s. hans lilla verk vittnar enligt min mening om, att han är komponist, ett omdöme, som man — Gudi klagat — ej kan fälla över alla av hans kamrater. Låt vara, att han stundom är väl monoton i en del av körerna, att han deklamerar felaktigt ibland, att en del instrumentalstycken äro bra mycket schablonmässiga, kvar stå likväl sånger av älsklig naivité och täckhet (t. ex. Pomone: »Ah quel bonheur, quel heureux jour, Louis est enfin de retour ...» i prologen; Lisette i sc. 5: »vous m'aymez et j'approuve vos feux c'est le moyen d'estre bientost heureux vous»; — »La constance est un bien plein de charmes ...», — »rendons nous il n'est rien plus aymable ...» etc.), kvar stå också högdramatiska ställen, som t. ex. Lidas' budskap (om Tirsis' »självmord»); »Invincible Bergère, objet plein de rigueur, apprenez le sujet de nos tristes malheurs ...» och Climene's smärtsamma utbrott, som här må citeras:



Slutligen må påpekas en del goda instrumentalstycken.

Också den ekonomi ifråga om melodik, som i synnerhet i slutscenen gör sig gällande, är utan tvivel att betrakta som ett gott drag. På det sättet lyckas Defontaines sammanbinda de lösliga, egentligen handlingslösa scenbilderna till ett helt, där det idylliska, behagligt täcka och oskuldsfulla draget trots librettets motsatta innehåll blir förhärskande och sätter sin prägel på det hela. —

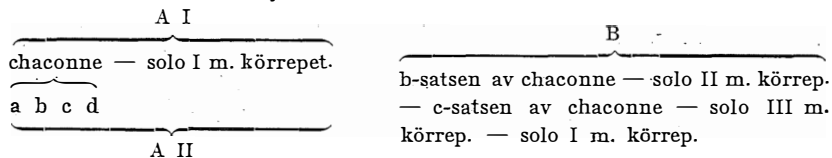
Knappast någonstades träder denna melodiska släktskap mellan olika, rätt utsträckt spunna delar i dagen så tydligt som i 5. scenens slut, där man skulle kunna frestas att utläsa den tredelade formens schema,¹ om ej melodiernas nära sammanhörighet med varandra gjorde ett sådant antagande tvivelaktigt.

Det är nämligen ingen kontrast mellan de skilda delarna av ett dylikt supponerat schema; tvärtom återfinnas samma melodiska bildningar — vi skulle kunna kalla dem *motiv* — både i A- och B-satserna överallt; de två viktigaste äro följande:



I solo II och III äro dessa bägge typer oförmedlat ställda bredvid varandra till en enda liten melodi.

¹ Schemat skulle få följande utseende:



Härmed må Defontaines' lilla arbete lämnas åt sitt öde, endast med en påpekan av, att ordet »piano» förekommer på ett ställe som beteckning för »doux», något som i detta handskrifts-material eljest icke förekommer.

Den 1656 i Paris födde Marais, gambaspelets store mästare, var även han en direkt lärjunge till Lully. Han skrev 1693 tillsammans med Louis Lully operan »Alcide», varpå följde »Ariane et Bacchus» (1696) och slutligen år 1706 »Alcyone» och »Semélé», vilka jämte en pantomime utgöra denne av sin samtid så högt skattade musikers dramatiska kvarlåtenskap. Om honom dömer de la Laurencie sålunda: »En Marin Marais nous trouvons un artiste qui s'ingénie à faire profiter la tragédie lyrique des progrès réalisés par la musique instrumentale», och något längre fram (sp. 2): »... Marais a véritablement l'intuition du coloris instrumental ...»

Tyvärr äger U. B. blott orkesterstämmor till de båda operorna Alcide och Alcyone (till den sistnämnda också körstämmorna taille och haute contre), varför det ej är möjligt att närmare ingå på dessa verk. De förefalla vara gjorda helt i den gängse stilen. Ouverturen är precis efter Lully's mönster, innehållet i operan samma eviga enahanda, varom »Air des faunes et des Driades», »air pour les Magiciens», »Marche pour les Matelots» skvallra. Orkesterpartien upptaga mängder av danser (airs, menuets, passe-pieds o. s. v.) och andra stycken (préludes, symphonies, tempête). Tempêtestycket är särskilt fast knutet vid Marais' namn. Då nämligen denne år 1706 fann en sjöstorm i libretton till Alcyone, berättas det, att han enkom reste till havet för att göra naturstudier; och den tempêtemusik, till vilken han på sjöstranden hämtade inspiration, räddade jämte den efterföljande matroskören hela operan. — »Alltsedan dess uppfördes», skriver Kretschmar, »blott få franska musiktragedier, där inte diktaren måste anbringa en sjöstorm ...», det var naturligtvis för att tillfredsställa komponisten och därmed publiken. — Man kan dock fråga sig, om Marais verkligen inspirerades så mycket av havets larmande vågor och icke snarare av Colasse's sjöstorm i *Thétis et Pelée* från året 1689. En jämförelse mellan ett par brottstycken av varderas tempête må här finna rum under framhållande av, att väl knappt någon tvekan kan råda om Colasse's prioritetsrätt till äran av den omtyckta orkestermålningens uppfinning:



Enligt de la Laurencie torde likväl Marais ha förstått, att skickligare begagna orkestern i denna nya uppgift, liksom han i andra fall utnyttjar blåsarna och i stor utsträckning begagnar basfioler, varvid han ej drager sig för att tilldela dem rätt svåra saker (som i t. ex. tempête idel $\frac{1}{32}$ -löpningar).

Av körerna må framhållas den ovan påpekade matroskören »la mer est en fureur» efter sjöstormen.

I samband med Marais kan det vara lämpligt att taga hans vän och arbetskamrat *Louis Lully*, vars opera »Orphée» U. B. bevarar i form av orkesterstämmor, och vilken parisarna med lika mycken kvickhet som elakhet träffande nog omdöpte till »Morphée». Åtminstone tycker man detsamma vid granskning av stämmorna. Ingen av de ouverturer denna undersökning sysslat med synes mig så svag och tråkig som denna till Orphée; — de ondas skuggor sjunga i 2-takt och de godas i 3-takt, i övrigt är det omöjligt upptäcka något försök till karaktäristik.¹ —

En annan gambaspelare, som också tillhör Lullyepigonerna, är *Teofilo de Gatti* (eller Teobaldo d. G.), född i Florens 1650 och alltså yngre landsman till Lully. Av honom är den »heroiska pastoralen» *Coronis* (1691) och *Scylla* (1701), den senare representerad i U. B. genom en enda stackars första violinst. — Den ser ut att vara på håret lik alla de andra operorna i Lully's stil, ouverturen lika väl som danserna, vilka senare utföras av megäror, invånare från Kandia, demoner, magiker, underjordiska andar o. dyl. varelser. Trumpeter synas flitigt ha kommit till användning att döma av anteckningar i violinstämman »les tromp. comme cy devant», »... comme cy dessus». — Andra instrumentala effekter framlysa i anteckningar som »tous» och »trio»; nyan-

¹ I samma orkesterstämmor stå också två andra arbeten, som förefalla vara självständiga verk av obestämbart ursprung: »*Rivali concordi*» (ouverture gigue, entrée gavotte, passacaille, gigue, menuet och »*Orlande*» (ouverture, air, »spiega»? och air).

seringen utvecklas alltmer; åtminstone framträder den i stämmorna i högre grad än förr: fort, doux, très doux etc.

Den för sin kärlekshistoria bekante *Desmarets*, som måste fly till Spanien på grund av sitt hemliga giftermål med en högtstående mans dotter, skrev dessförinnan¹ sin opera *Didon* (år 1697) och baletten »*Les festes galantes*» (år 1698), varav U. B. bevarar orkesterstämmorna. Han räknas väl av Kretzschmar »zu den schwächeren Talenten», men i hans verk finner Schering ej dess mindre »ein schönes Talent» träda i dagen och de la Laurencie² framhåller: »... declamation très sûre et très juste; les chœurs sonnent bien...; les airs de ballet ont beaucoup de grâces...» — Didon är väl troligen en av de mångfaldiga operor, som till innehållet stödjade på Vergilius' dikt Aeneiden, där sägnen om Dido, Karthagos grundläggarinna sammankopplas med Aeneassagan. — Dido och Aeneas, vilken vinddrivits till Karthago, förälska sig i varann; men på Jupiters befallning måste Aeneas resa och Dido dödar sig i förtvivlan. Operan laborerar också med en motsvarande scenpersonal: Mars, les guerriers, le graces, »la suite de Venus» (Venus åstadkom förbindelsen mellan de älskande), les peuples des Cartage, les dryades, furiers, nimphes o. s. v. — allesammans piruetterande de vanliga danserna under 5 akter; i orkestern användes flöjter, oboer och trumpeter i allt större omfång, men knappt synes någon originalitet vidlåda instrumentalpartien. »Bei Desmarets klingen Klagegesänge gelegentlich fidel, dämonische Stellen gemüthlich», skriver Kretzschmar. — I baletten »*Les festes galantes*» av år 1698 trampar Desmarets vidare i Colasse's fotspår (Colasse: »*Ballet de Vielleneuve Saint-Georges*» och »*Les quatre Saisons*»). Som sig bör är den fylld av danser, varibland också canaries, bourée och loures.³

Till smätalangerna torde väl även *Rebel* böra räknas. Hans *Ulysse* av år 1703 synes ej bringa något anmärkningsvärt i dagen; tyvärr har U. B. blott orkester- och 2 körstämmor i sin ägo och — vad värre är — den 1. violinstämman, som finnes äger ej mer än ouverturen, prologen och 1. akten i behåll. Scenpersonalen består av fauner, vildar, »genies», Juno, furier etc. och scenerna äro fyllda av danser, entrées, marscher och »bruit de guerre».

¹ Titelbladet kallar komp. »Mons. Henry de Marets pensionnaire ordinaire du Roy».

² A. a. p. 1368, sp. 2.

³ En passepied är förtecknad med 4 #, vilket antal förtecken är sällsynt vårt material.

allt i den vanliga blandningen under en prolog och fem akter. Orkestern har mycket att göra och alla dess instrument utnyttjas flitigt. Sångstämmorna utvisa tröttande textupprepningar och både rytmiskt och melodiskt monotona körer.

Guimond de la Touche heter komponisten till en »Iphigénie», varav U. B. bevarar några instrumental- och sångstämmor. Av 1. violinstämman finnes blott ett utdrag, som synes ha kompletterat den tryckta att döma av överskriften »Dessus, des accompagnements qui ne sont pas dans l'imprimé». I den kompletterande stämman finnas i medeltal ett par instrumentalstycken ur vardera av de 5 akterna, vilka stycken i den tryckta stämman alltså skulle felas. — Något ordande om denna opera är överflödigt. Rebel och La Touche likna varann som två bär.

La Coste (eller de la Coste, Lacoste, förnamn obekant) började sin bana som korist vid Stora operan i Paris år 1693 och levde ännu år 1757. Han har komponerat ett flertal musikdramatiska verk, vilka alla trycktes hos Ballard: en pastorale, en ballet och ej mindre än fem tragedier, av vilka den 1705 uppförda operan »*Philomèle*» finnes i U. B. i form av stämmor (fullständig stråkvintett med b. c. och 2 körstämmor). — Det är intet nöje att traggla genom hans enahanda av dåliga dansmelodier, de flesta i moll och 3-takt. Flöjter synas med förkärlek ha kommit till användning, dels solo, dels med violiner, särskilt »flutes allemandes», mera sällan oboer och trumpeter. — Sångstämmorna visa mångfaldiga textupprepningar och små vokaliser, både med hänsyn till sin plats och sin karaktär löjligt slaviska upprepningar av sådana hos Lully och Colasse, t. ex. på orden »gloire», »guerre», »regne» m. fl.

Samma år (närmare bestämt den 26 maj 1705) som *Philomèle* uppfördes ägde premiären rum på *Michel de Labarre's* (eller de la Barre) »comédie-ballet» »*La Vénitienne*» (i prolog och 3 akter), vilken jämte den 1700 tillkomna balletten »*Le triomphe des arts*» (i fem entréer) komponerats till La Motte's text, densamma La Motte, som så förtjänstfullt hjälpte Campra i dennes arbete på ballettens förnyelse. Därmed följde Labarre Colasse och Desmarests i spåren och på ett särdeles skickligt sätt.

Labarre var flöjtist vid parisoperan (född c:a 1675, † c:a 1744) och har gjort sig känd genom en hel del ganska förträffliga stycken för flöjt med b. c., två flöjter utan b., trios för flöjt, violin och oboe m. fl., vilka under 1700—1714 utkommo i tryck.

Labarre's insats med dylika verk inom suitens och sonatens historia anses som viktig.¹

Han hade lyckan att samarbeta med en duktig librettist, och om hans verk ibland är allt annat än roligt, kan detta tydligen icke skyllas på La Motte.² Men ofta nog är hans musik vacker och intressant, och ett dylikt ställe, som återges fullständigt å nästa sida, framstår åtminstone för mig som det skönaste jag vid denna undersökning påträffat. Dylika glimtar visa, att *Labarre* ej saknade komponistbegåvning. Men det förefaller, som om hans ingivelse ej varit rik och ständigt råkat svårast sina just strax efter ett vackert avsnitt.

Efter en ouverture i Lully's mönster av ingalunda föraktlig bredd och skriven med en anmärkningsvärt god satsteknik följer ett recitativ och en chaconne, som visar *Labarre* ännu tydligare från en fördelaktig sida, kontrapunktikerns. På en energiskt uppåtsträvande och rytmiskt fast basso ostinato, vilken repeteras sammanlagt 22 gånger i sträck gör *Labarre* en både vacker, karakteristisk och spirituell chaconne.

Kören »Descendez, descendez favourables déesses!» drager intresset till sig genom sin verkningsfulla växling mellan sopraner och altar å ena sidan samt hela kören å den andra, t. ex. till texten:

»... que, vos accords vainqueurs fassent } sopraner och
naître ici la tendresse — } altar.

venez enchanter tous les coeurs!» — tutti.

En air, instrumenterad med oboer och violiner, vilka växla med tutti tilldrar sig uppmärksamheten i första akten jämte det akten inledande solot (*Leonore's*), vackert förberett av de unisona violinernas brett flytande sångtema. I andra aktens 2. scen påträffas ett vackert arioso för bas (*Zerbin*); ett annat konstnärligt byggt parti är *Isabelle's*, då hon till *Ismenide* utropat »Obeissez, ou craignez ma vengeance!» —

Den 3. akten inledes med den gripande musik, varom redan ovan talats och som här må citeras.

¹ Jfr de la Laurencie, a. a. V: 3, p. 1529, sp. 2.

² »Il dut à son librettiste une meilleure disposition que celle des ouvrages de ses prédécesseurs, et des ballets ont quelque chose de moins trainant et de mieux coordonné...» (de la Laurencie a. a. p. 1372, sp. 1.)

Det må tala utan några kommentarer. Härmed övergår jag till de sista två fransmännen av större betydelse under denna »magra tid mellan Lully och Rameau» nämligen Destouches och Campra.

André Cardinal Destouches föddes 1672 (eller 1673) i Paris och blev lärjunge av Campra efter diverse äventyrsår som missionär och soldat, varvid han kämpade som konungens musketör, ej

mycket senare än Dumas' hjältar, då de nått ärones höjder på Ludvig den XIV:s tid. — Han började sjunga glada visor till gitarr och slutade med att skriva tio operor, sedan han först fått pröva lyckan litet blygsammare med tre arior i Campra's »Les Indes galantes». — I fråga om att uppnå höga äreposter stod han ej Dumas' hjältar bland musketörerna mycket efter: 40 år gammal är han generalinspektör för operan och har 4,000 livres om år. Han dog år 1749 i Paris.

Han debuterade år 1697 med »Issé», »pastorale héroïque», av vilken finnes orkesterstämmor i U. B. — Sådana finnas också till tragedien »Amadis de Grèce» av år 1699; efter ett ytterligare verk följde år 1701 *Omphale*, som likaledes bevaras i form av orkesterstämmor, och samma är förhållandet med *Carneval et la Folie*, 1704, »Comédie-ballet».

Olyckan vill, att U. B. ej äger något partitur av hans verk, vilket är så mycket mer att beklaga, som Destouches' betydelse övervägande ligger på instrumentationens område. Han gav instrumentalmusiken större utrymme i handlingen, så att den ej blott — som förr — episodartat utan i sammanhang och i skildrande syfte deltagar i själva detdramatiska händelseförloppet; »... auch da, wo sie sich dem Gesang unterzuordnen hat, wird mit Destouches, die Instrumentalmusik der französischen Oper dramatisch wertvoller.»¹ Antydningarna i 1. violinstämman om orkestern äro rätt många, men ge helt naturligt en mycket vag bild av hans orkester: »violon», »trompettes», »fleutes», »hautbois» och »petites fleutes» äro soloförande instrument, vilka sammanföras i grupper t. ex. »timballes et trompettes», »trio de fleutes», »tous», »a trois» (antagligen violons), »trompettes et violons» o. s. v.² Ett par körstämmor (från balletten) utvisa textupprepningar till leda, enkla vokaliser och tämligen stelbenta melodigångar. Också körer med italiensk text finnas inmängda, vilket må tjäna som ett ytterligare bevis för ett, åtminstone i det fördolda verkande och fransk musik underminerande italienskt inflytande. Tydligast kommer detta till uttryck i de på denna tid allt mera omtyckta »Festes vénitiennes», (varom mer nedan).

De två bevarade men mycket bristfälligt utskrivna generalbasstämmorna ge tyvärr ej mycket upplysningar om Destouches' har-

¹ Kretzsmar, a. a.

² Trumpeter komma livligt till användning, ej enbart — som förr — vid krigiska scener. och »timballes» och (i Issée) »tambours» vittna om, att ej slagverket är ställt i skymundan.

monik. I Issée fäster man sig (strax efter ouverturen) vid en lång följd sextackord. Det *icke* förminskade septimackordet synes vara en krydda, som han har en viss förkärlek till, och långa orgelpunkter med envist upprepade ackord är måhända också en specialitet, t. ex.:

$\frac{3}{4}$ # $\frac{6}{4}$ # $\frac{7}{4}$ # $\frac{6}{4}$ # $\frac{5}{4}$ # $\frac{7}{4}$ # $\frac{6}{4}$ # $\frac{5}{4}$ # $\frac{7}{4}$ # $\frac{6}{4}$ # $\frac{7}{4}$ # $\frac{6}{4}$ # $\frac{7}{4}$ # $\frac{6}{4}$ # etc.
(orgelpunkt) A — A — A — A — A — A — A — A — A

»En résumé, la musique de D. est une musique à la fois noble et tendre, de caractère galant et pastoral très marqué; elle possède des qualités françaises de clarté, de sobriété, et d'élégance que nous retrouvons à un degré, si éminent chez Rameau. Il n'a manqué à D., pour être un grand musicien, qu'un peu de goût pour le travail», eller med andra ord: det fattades honom en av de allra viktigaste egenskaperna för att överhuvud bli någonting alls i livet.

André Campra föddes i Aix-en-Provence år 1660 och fick sin första musikuppföstran av Guillaume Poitevin i Saint-Sauver d'Aixkyrkans sångarskola; han uppnådde slutligen värdigheten av kapellmästare i själva Notre Dame, vilken syssla han lämnade år 1700 för att helt ägna sig åt den dramatiska tonkonsten. Redan tre år förut hade han vunnit en lysande seger med operaballetten »*L'Europe galante*» ($\frac{24}{10}$ 1697), (U. B. har 2 stämmor: violino I och bassus); två år senare hade följt »*Le Carneval de Venise*» och strax efter sekelskiftet hade han hunnit med *Hésione* (U. B. 1. och 2. violino, taille, haut-contre, quinte, basse continue), tragédie. I juli 1701 blev *Aréthuse* (ou la Vengeance de l'Amour) döpt (U. B.: 1. violinstämma och haut-contre); i september året därpå kom den redan ovan omtalade *Lully-pastichen*, som följdes av *Tancred*. År 1703: *Ballett des Muses* (U. B.: taille, haut-contre, quinte; taille och haut-contre-sångstämma). —

Pastichen *Télémaque* (fragments des modernes) hade premiär i november 1704 (U. B.: partitur) och *Alcine* år 1705 (U. B.: 1. violino, taille, haut-contre, quinte, b.c., två sångstämmor: taille och haut-contre). Därmed är det plötsligen och oåterkalleligen slut på U. B:s samlingar. Av alla de följande verk, som den flitige Campra skrev (Hippodemie, »les Festes vénitiennes», le triomphe de la Folie, Idoménée, les Amour de Mars et de Vé-

nus, Téléphe, Camille, les Ages och allt vad de heta, ända till 1740-talet med en paus på 30-talet) har U. B. intet enda! — —

Genom de två första av hans sceniska verk och än mer genom den 1710 uppförda »Festes vénitiennes» drogs det italienska in-slaget, som sedan många år tillbaka blivit allt mer kärt för fransmännen, in under den Stora operans hägn. Dessa s. k. spectacles coupés hade ingen sammanhängande handling utan voro en rad dansscener, där italienskt liv och italienskt färgad musik voro huvudsaken. Campra blev den viktigaste representanten för den utökning av Lully's stil, som innebär ett reformerande av fransk sång efter italienskt mönster. Man hade redan förut ej blott italienska scener utan ock *italiensk text* i en del körer; Campra ej blott modifierar den franska solosången efter Cavalli's och venetianarnas förebilder utan inför också italiensk folkmusik. Det förra kännetecknas bäst av den plötsliga växlingen mellan allegro och lento, det senare av s. k. *sizilianos*. Då även utanför operan pågick en allt kraftigare orientering åt Italien i musikaliskt hänseende, så att den allmänna parollen på 1720-talet blir »italiensk musik!», är det tydligt, att den komponist, som ville ha utsikt att vinna framgång med sin musik, måste skriva »italienskt». — Campra hade nu också en alldeles särskild fallenhet här för: han hade relativt sent börjat sin verksamhet för scenen, dessförinnan skrev han så gott som uteslutande kyrkliga verk, ej minst *cantater*, den eminent italienska konstformen.

Man märker bel-cantotendensen redan i recitativet; kommer här till att den spartanska enkelheten i melodiken alltmer försvinner och ger plats åt utsirningar och koloreringar och att arie-bredden allt tydligare dominerar med storlinjiga, äkta Cavalliska tongångar, blir den franska musikens segling in på italienska farvatten allt klarare. Ej ens körerna slippa numera vokaliser: så i den ofantligt långa »choeur italien» (i »Les Muses», sista akten); huru mycket mindre anledning för små ensembler att slippa dem; av de tre duetterna i *Télémaque* drar den stora duon mellan Calipso och en nymf uppmärksamheten till sig genom sin rika kontrapunkt och sina vokaliser för bägge solisterna. Någon motsvarighet här till har ej det material, som här står till förfogande kunnat uppvisa. — Av stor skönhet är den ståtliga kören i *Télémaque* (akt 4). »Le sommeil a milles douceurs...», som inledes med två varann kontrapunkterande flöjter, vilka spinna solot över en stråkorkesterbakgrund av vilande hel- och halvnoter. —

Damkör kommer också till användning, alternerande med blandad kör och enbart mansröster, ett sätt att åstadkomma schatteringar, som ett år senare försöktes av Labarre i hans då framförda verk (jfr. ovan!). — Ackompanjemanget till sången är — som förr — dels b.-c., dels orkester. Campra använder den senare för detta ändamål i stor utsträckning; violinerna hava därvid nästan alltid ledningen om hand och utföra ett diskret kontrapunkterande och stödjande underlag. Om Campra som orkesterkomponist skriver de la Laurencie:¹ »Il est, en effet, le premier musicien qui ait senti le parti, qu'on pouvoir tirer de l'orchestre comme personnage. Voilà pourquoi il confie à la masse instrumentale des motifs distincts de ceux que chantent les acteurs en scène ... En d'autres termes, Campra a presenti le rôle de la façon dramatique de l'orchestre.»

Att dansmusiken är livligt företrädd även i Campra's verk, är väl onödigt säga: branle, pavane, canarie, passepied etc. tävla med varandra om utrymmet; ej heller är en tempête att förglömma, fast man (av stämmorna att döma) ej är hågad att ge några smekord.

Med tillgång till blott ett partitur, som därtill kan misstänkas vara ett måhända ej klanderfritt sammandrag efter stämmor, kan tyvärr ej mera sägas än som skett.

*

Därmed äro de i U. B. förvarade manuskripten, som röra denna franska operaskola genomgångna.² I inledningen konstaterades nämligen, att de representerade verk, som bilda en tämligen slutten konstepok: den nationellt franska operans uppkomst med Lully's verk och utveckling fram till Rameau, som kan sägas ha kommit med ny epokbildande fransk operaform, tack vare vilken ej det franska musikdramat kvävdes av den alltmer sig utbredande italienska musiken, vilken av flera Lullyefterföljare bereddes ett ökat utrymme i deras verk, ofta nog kanske för att desto lättare förskaffa kompositionerna en eftersträvad publikgunst.

¹ A. a. p. 1378, sp. 1.

² Det finnes verkligen ännu ett verk men så sent som 1716: Bertin de la Doués tragedi *Ajax*, (partitur cap. 49.) Denne Doué föddes ca. 1680 och uppförde ytterligare 5 operor. Han är föga betydande, och till honom kunna vi tyvärr ej nu taga hänsyn.

Frågar man sig emellertid om orsaken till, att U. B. genom dessa hovkapellet's notböcker fått en relativt fullständig samling av verk i Lully-operastilen, men icke i någon annan, och varför icke någon fortsättning på detta sålunda sig manifesterande franska inflytande i Sverige synes ha på länge ägt rum (i alla händelser hittills ej konstaterat), måste väl svaret bli: *de utrikespolitiska förhållandena*.

Drottning Kristina hade mottagit ett stormaktsvälde med välordnad ekonomi och administration av sin store fader; själv gav hon genom sin kulturpersonlighet möjligheter för Sverige att njuta av den fredliga odlingens frukter och taga del av renässansens andliga arv. Därmed följde ett ökat musikintresse och en livligare åstundan att få höra det bästa av de stora kulturländernas musikskatter. Politiskt stod Sverige i förbindelse med Frankrike; vad var naturligare, än att blickarna i första hand riktades på detta lands musikodling. Den Rosidorska teatertruppens inkallande till Sverige är ett exempel härpå. Intet är naturligare, än att Lully's och hans efterträdare's verk följde med hit till Sverige och blevo allt mer omtyckta. Vi äga nämligen ett kriterium för riktigheten av, att de funnos och spelades i Sverige redan på 1700-talets allra första år. Det förhåller sig nämligen så, att å en del stämmor (av ouverturen till Lully's *Thésée*) äro antecknade namn, som hänföra sig till orkestermedlemmar: »Sr. Hoppe» och »Sr. Roman» på 1. violinstämman, »Sr. Boon» och »Sr. Buchholtz» på 2. violinstämman, »Sr. Vogell» på altviolinstämman, »Sr. Düben» på hautboisstämman, »Sr. Kraan» på continuostämman (?) och »Sr. Wolff» på en stämma för obestämt instrument. Samtliga dessa namn med undantag av »Sr. Vogell» upptagas av medlemmar i hovkapellet under Andreas Dübens kapellmästarskap och finnas uppförda på listan över kapellet's medlemmar år 1701.¹

Det är väl sannolikt, att ej enbart ouv. till *Thésée* spelats under dessa första år av 1700-talet, utan också en stor del, kanske alla av de nu i U. B. förvarade noterna. Både handstil och en del andra tecken synas ge vid handen, att de avskrivits ungefär samtidigt.

Största intresset torde likväl vara förbundet med frågan: *Huru uppfördes då dessa operaarbeten?* Härpå kan ännu så länge ej

¹ Se Gunnar Jeanson: »Vår första opera och den rosidorska teatertruppen i Sverige». Sv. T. f. Mf. I. 21; 1919.

svaras med visshet. Ett faktum är, att år 1784 ägde i Sverige det första fullständiga sceniska operauppförandet rum, som man med visshet vet av. Men det finnes tecken som tyda på, att dylika representationer skett tidigare. Redan förekomsten av partitur pekar åt det hållet; än tydligare fingervisning ger *tillvaron av körstämmor* och anteckningar i stämmorna, som förefalla att hänföra sig till de på scenen agerande. Om de i vissa stämmor meddelade begynnelse- och slutorden på körer och soli, på mellan orkestrernas instrumentalstycken liggande uppgifter för solister o. s. v. ej skola bli alldeles meningslösa, kan man ej annat tro, än att också ett sceniskt uppförande (i enstaka fall åtminstone) verkligen ägt rum. — Det finnes också olika fullständiga stämmor, t. ex. till Campra's Hésione, av vilka en del synes ha tillhört en edition, avsedd för icke-scenisk och en annan för scenisk framställning; den första är kortfattad, den andra synes vara fullständig. Det är ju f. ö. märkvärdigt, att i första fallet stämmor användas, som jämväl innehålla alla de små préludes och ritournelles, vilka i ett sådant fall icke göra någon verkan, då de ej få sluta sig intill en scenisk handling. — Tillsviðare måste man emellertid låta sig nöja med en dylik gissning, så mycket mer, som ej andra saker tala för riktigheten av ett dylikt antagande och vi äro i fullständig avsaknad av några som helst uppgifter här om från denna tid.

Som ovan redan framhållits, är med årtalet 1705 fortsättningen på den franska operarepertoiren plötsligt avbruten, något som väl rätt tydligt visar hän på, att stormaktsväldet vid sitt fall i och med Poltavaslaget, också drog med sig den spirande verksamheten att låta svenskarna taga del av det bästa i dåtida (fransk) opera. Även om detta arbete huvudsakligen eller uteslutande skedde inom hovvärldens trånga gränser, betyder det ej mindre. Så har ju överallt även operakonsten börjat: först furstekonst, sedan folkkonst.

Det är väl troligt att de musikaliska förhållandena i Sverige gestaltats bättre, om den lovande införseln av fransk musikkultur i form av nationell fransk opera, fått fortfara obruten av krigets alla hämmande verkningar. Att de skatter, som kommo in i landet och den musikodling, som därmed uppkom, varit av betydelse, torde väl ej kunna förnekas; en kommande forskning blir det förbehållet att undersöka även dessa förhållanden och se, i vad mån de på 1740-talet uppdykande försöken till ett all-

mänt konsertväsende, som skulle ha betydelse för folket i gemen,¹ kunna tänkas ha påverkats av den franska musikinförseln vid seklets början. Det är ju f. ö. också symptomatiskt, att 1723 och 1727 inkallades franska operasällskap, vilkas betydelse emellertid enligt Norlind ej synas ha varit allt för stor och varaktig. »Av dramatiska representationer med musik känna vi endast några få spelade vid de stora hovfesterna.» Och dessa dramatiska representationer voro tydligen blott ballettärtade upptåg.

Såsom av art:s titel framgår, avse dessa studier endast det i Uppsala univ.-bibl. förvarade materialet. Givetvis är ej Uppsala bibliotek det enda som besitter handskrifter och tryck från denna tid. Särskilt Mus. Akademiens bibl. äger samlingar, vilka i någon mån kunna belysa Lullys tidsålder. Möjligen kan en komplettering av uppsatsen följa sedan.

Red.

¹ Norlind: Sv. Musikhist. p. 129 f.