

Marie-Christine Skuncke & Anna Ivarsdotter: *Svenska operans födelse. Studier i gustaviansk musikdramatik*. Atlantis, Stockholm 1998. 428 s., ill., noder, ISBN 91-7486-670-2.

I 1986, 200-året for førsteopførelsen af operaen *Gustav Wasa*, samledes ca. 150 forskere fra mange lande til *The Stockholm Symposium on Opera and Dance in the Gustavian Era*. Deltagerne kom fra forskellige fag, musikvidenskab, teatervidenskab, kunsthistorie, dansens historie m.fl. Derved blev det muligt tværfagligt at kaste nyt lys over den rige musikdramatiske arv fra Gustav III's epoke. Nogle af indlæggene blev i 1991 publiceret i *Gustavian Opera, An Interdisciplinary Reader in Swedish Opera, Dance and Theatre 1771-1809* (ed. Inger Mattsson, Uppsala 1991). To af forfatterne fra denne antologi, litteraturforskeren Marie-Christine Skuncke og musikforskeren Anna Ivarsdotter, begge fra Uppsala Universitet, har nu fulgt sagen op med afhandlingen *Svenska operans födelse*.

Hvor *Gustavian Opera* [...] satsede på bredden i tilgangen til emnet, har de to forfattere i deres nye bog valgt en smallere tilgang. Med udgangspunkt i deres faglige ballast analyserer de en række værker fra Gustav III's regeringsperiode 1771-92. Derigennem søger de at kaste lys over en række spørgsmål, som de har stillet sig: Hvorfor vælger Gustav III netop at satse på opera og hvordan vokser en svensksproget libretto frem (kap. 1 og 2)? Hvordan virker ord og toner sammen i gustaviansk musikdramatik (kap. 3 og 4)? Hvordan karikeres de store, heroiske operaer i operaparodier (kap. 5)? Hvori består det 'svenske' i værkerne, hvorledes konstrueres de nationale symboler (kap. 6 og 8)? Spørgsmålene forklarer, hvorfor der i bogen mangler analyser af et værk som Glucks *Orpheus och Euridice*, der var periodens mest spillede opera. Den svenske version ved F.A. Uttini med en tenor, Carl Stenborg, i hovedrollen (1773) – et år før Glucks pariserversion – er ellers interessant nok, men dette værk fremviser jo ikke de svensk-nationale træk, som forfatterne efterspører.

Glædeligt overraskende er den grundige indføring, man får 'i librettistens værksted'. Operalibrettoen stiller helt specielle krav til sin forfatter: den er en genre, som bevidst er ufuldbyrdet, ufuldstændig, idet den på forhånd er beregnet til at skulle føjes ind i et andet betydningstilkud, udtrykt i et andet medium, nemlig musikken. Dette er Lully-forskeren Phillippe Beaussants ord, som Marie-Christine Skuncke gør til sine

(s. 125). Gennem en række kapitler viser hun, hvorledes den svenske librettogenre vokser frem i spændingsfeltet mellem franske og italienske stilidealer, mellem international og national dramatik.

Hvorfor valgte Gustav III operaen som sine teatres hovedgenre? Oprindeligt var han jo langt mere interesseret i skuespillet. Til belysning af dette spørgsmål vender forfatterne sig mod retorikken, et fag som samtiden stadig var fortrolig med. De påviser, hvorledes *persuasio*-begrebet (dvs. 'overtalelsesbegrebet') forstærkes gennem foreningen af ord og toner i musikdramaet, og hvorledes netop operagenren er velegnet til at forstærke de nationale symboler og glorificeringen af kongemagten. Også retoriske grundbegreber som *docere* (belære), *delectare* (behage) og *movere* (bevæge) lader sig ubesværet overføre på operaen. At retorikkens stilfigurer ofte er velegnede til at karakterisere ord/tonerforholdet kendes jo fra analyser af H. Schütz' og J.S. Bachs vokalværker, og teknikken benyttes med stort held i denne fremstilling.

Skal man fremhæve analysen af et enkelt blandt de udvalgte værker, må det blive nationaloperaen *Gustav Wasa* (s. 100-13, 181-94). For at belyse den dramaturgiske teknik i dette værk fremdrager forfatterne en 'urversion' fra begyndelsen af 1770'erne, librettoen "Gustav Ericsson Wasa". Blandt forfatterne til denne tekst, der af ukendte årsager aldrig blev sat i musik og opført, var en italiensk retoriklærer Domenico Michele. Han var tæt på Gustav III, lærte sig svensk og engagerede sig i udviklingen af en svensk operalibretto. En samling breve fra hans hånd om dette emne er kommet for dagen i forbindelse med denne bog, og de bidrager sammen med en række andre kilder til belysningen af den svenske operas opkomst. Sammenligningen mellem denne første og den anden *Gustav Wasa*-libretto viser, hvorledes Gustav III udviklede sig som teatermand. Han udarbejdede jo selv synopsisen til mesterværket *Gustav Wasa*, som forfatteren Johan Henrik Kellgren så omsatte i vers, medens kompositionen blev betroet den tyske gæst Johann Gottlieb Naumann. At følge tilblivelsen af *Gustav Wasa* er spændende læsning. Selv om Anna Ivarsdotters musikanalyser er temmelig traditionelle, er de særdeles læseværdige, og komponisten Naumann er et værdifuldt bekendtskab.

Næst efter Glucks *Orpheus och Euridice* var *Gustav Wasa* det mest spillede værk i Gustav III's regeringstid, og det ikke kun fordi operaen

forherligede den siddende monark. Værket burde være langt mere kendt både i Sverige og herhjemme, end tilfældet er. Bortset fra operens skurk, Christiern II, har Danmark i øvrigt bidraget til værkets succes i samtiden med den højtbegavede sangerinde Caroline Walter. Efter sin dramatiske flugt fra København 1780 blev hun hurtigt Gustav III's yndlingssangerinde. Som Carolina Müller udførte hun Christina Gyllenstjernas parti fra uropførelsen i 1786 og frem til 1809, hvor hun sang det for tronfølgeren Carl Johan Bernadotte.

Marie-Christine Skuncke og Anna Ivarsdotter er fortræffelige guider i den gustavianske opera-epoke, som de er dybt fortrolige med. *Svenska operans födelse* kan anbefales på det varmeste.

Sten Høgel

Inger Sørensen (ed.): *J.P.E. Hartmann og hans kreds. En komponistfamilies breve 1780-1900*. 1: Indledning. Breve 1780-1859, 2: Breve 1860-1889, 3: Breve 1890-1900. Kildefortegnelse. Personregister. Værkregister over familien Hartmanns kompositioner (Danish Humanist Texts and Studies 17). Museum Tusulanums Forlag, København 1999. 3 bd., 1835 s., ill., ISBN 87-7289-515-2, ISSN 0105-8746, kr. 650.

J.P.E. Hartmann tegner sig som den helt centrale figur i denne store samling af breve fra og til medlemmer af det berømte komponistdynasti. Det gør han naturligvis i kraft af sin komponistvirksomhed og de mange betydningsfulde positioner, han indtog i dansk musikliv. Men også som følge af sit næsten 95-årige lange liv, og fordi – som Inger Sørensen kan skrive i sin indledning – han var en mand, der ikke "smed noget væk". Betagende er det at følge hans liv og virksomhed gennem disse breve fra nr. 5, hvor han, jurastudenten, første gang optræder som modtager, og til nr. 1773, det sidste brev, som han må have modtaget blot 14 dage før sin død. Her sender præsten Vilh. Gregeren ham sin salme "Sørg ej min sjæl" – på samme versemål som Grundtvigs "At sigte verden ret farvel".

Inden for tidsrummet af hans lange liv sluttede og begyndte så mange andres, hvis breve grupperer sig om hans. Selv kom han til at overleve to hustruer og seks børn, blandt dem datteren Sophie og sønnen Emil – den eneste, der som sin fader valgte at blive komponist. På samme måde kom han til at tage afsked med kollegaen

og svigersønnen Niels W. Gade, vennen H.C. Andersen og en række andre, der stod ham nær.

Varme, personlige breve veksler med mere nøgterne embeds- og tjenesteskrevlinger. Alle har de et aktuelt mål, ingen af dem er skrevet med henblik på senere offentliggørelse. Så meget større betydning får de nu for den læser, der gennem øjebliksbilleder får et indtryk af brevskriverne og deres intention. Således stilles f.eks. det musikalske samarbejde mellem hustruen Emma (under pseudonymet Frederik Palmer), vennen Ernst Weis og Hartmann selv i et nyt og klarere lys, når man kan læse Emma Hartmann over skulderen, mens hun skriver til vennen. De har alle tre været med. Smukt er det også, hvad man læser i brevvekslingen om kunst, dagligliv og økonomi mellem Hartmann og sønnen Carl, billedhuggeren, da denne i 1860'erne var på studieophold i Rom. På en måde er der tale om en parallel til Hartmanns egen dannelsesrejse ca. 25 år tidligere, der også er dokumenteret gennem brevene. Som Hartmann blev støttet af sin svigerfader, Joh. Fr. Zinn, evnede han senere at støtte sin søn.

Man forstår også, selv uden at høre en tone af Hartmanns musik – som dog tit er omtalt i teksterne –, hvorfor han fik så stor en indflydelse i sin samtid. Hans personlighed skinner frem gennem ordene. Den fornemme sprogstil bliver særligt iøjnefaldende, når den i perioden fra 1870'erne og videre står side om side med den ældste søn Emils breve. Emil skriver her eksalteret, næsten aggressivt, som regel motiveret af en trang til at få luft for sin utilfredshed; betegnende nok må han engang imellem trække noget tilbage i et følgende brev. Man kan følge udgiveren, når hun ser tonen i brevene som udslag af Emils sygdom, men det selvhævdende i stilen efterlader alligevel et lidt forstemmende indtryk. Helt anderledes hos faderen, der fremstår sikker og selvstændig, fri for ironi og arrogance, selv om også han somme tider må befatte sig med sager, der ikke nødvendigvis vil begejstre modtageren. Han er den samme beherskede og rolige, når han skriver breve til børnene, børnebørnene og de nære venner, eller mere professionelt betingede til digtere, til sine vikarer i kirken, til Studenter-sangerne, Musikforeningen, Musikkonservatoriet og helt officielle breve om orgelbygning og indstillinger til bestyrelsen af det Anckerske legat. Altid klogt, værdigt og menneskekerligt. Og selv om man muligvis kan se det af skriften, så mærker man hverken på sproget eller indholdet af det skrevne, at han efterhånden ældes.