

Skänka hovet heder och *lustre*

Fransk barockopera i Stockholm i början av frihetstiden

MARIA SCHILDT*

Alldeles i början av frihetstiden, under våren 1723, involverades balettmästaren vid det svenska hovet Jean-Baptiste Landé (okänt födelseår, död 1748) i ett för sin tid extraordinärt hovprojekt: att rekrytera en fransk operatrupp till Stockholm. Under hösten 1723 och våren 1724 framförde Landés trupp skådespel men också en rad franska operor i sin helhet. Landé hade kallats till det svenska hovet 1720, som del av en nära 100 år lång tradition att ha en permanent fransk balettmästare. Inte bara dans utan också andra inslag av hovunderhållning hade under 1600-talet i stor utsträckning varit utformade utifrån franska förebilder.

Musiken för dans, fester, konserter och andra tillställningar hade alltifrån 1680-talet i regel plockats från franska operor, baletter och divertissement som sedan omarbetades i olika utsträckning, ett förhållande som gällde också för många andra nordeuropeiska hov, exempelvis de i Hannover, Kassel och Dresden. Att uppföra franska operor i sin helhet var dock ett högst anmärkningsvärt företag, också i en europeisk kontext. Detta skedde samtidigt i en tid av politisk omvälvning i Sverige som resulterat i en starkt reducerad kunglig makt. Efter endast något år som drottning hade Ulrika Eleonora den yngre 1720 trätt tillbaka till förmån för sin make Fredrik I och en ny dynasti hade gjort sin entré på den svenska tronen. Regeringsformen 1719/1720 hade bekräftat den slutgiltiga förskjutningen av makten från kungen (som monarken alltid benämndes) till rådet och ständerna, ett förhållande som skulle komma att präglade hela frihetstiden.

Den här artikeln diskuterar Landés operatrupp och dess repertoar samt sätter dessa i relation till kontextuella och historiska förutsättningar. Den specifika genre som behandlas, opera, och dess relation till olika betydelser av barock ska först kortfattat beröras. Opera från Ludvig XIV:s hov ses i modern tid ofta som ett av de mest distinkt barocka uttrycken. Här

*Universitetslektor i musikvetenskap, Institutionen för musikvetenskap, Uppsala universitet, maria.schildt@musik.uu.se

ryms alla de aspekter som John D. Lyons diskuterar som centrala för barockens kultur, såsom den teatrala formen med sitt uppenbara syfte att skapa illusion, samt fascinationen och excesserna när det gällde tekniska lösningar för scendekoren (*machines*) och framhäandet av Ludvig XIV som den högste i en ideal världsordning.¹ Framföranden av opera, med förtrollande teatermaskineri, hänförande balettscener, exotiska folkslag och groteska monster, visar också upp ett överdåd av *admiration*, centralt för barocken och för Descartes den första av passionerna och fundamentet för all annan erfarenhet.

Det tidigaste kända uttalandet om musik som barock återfinns i en publikation som trycktes efter premiären av Jean-Philippe Rameaus första opera *Hippolyte et Aricie* i Paris i oktober 1733.² Den anonyma författaren av det fiktiva brevet beskriver de musikaliska nyheterna i Rameaus opera som ”du barocque” (sic!) och detta i en starkt negativ bemärkelse: musiken saknar sammanhängande melodi, är alltför dissonant och både tonart och taktart skiftar konstant. Rameaus barocka musikstil sätts i kontrast till en äldre estetisk modell som författaren föredrar, representerad av Jean-Baptiste Lullys sceniska verk från det sena 1600-talet.

Termen *barock* och dess potential som benämning på en sammanhållen tidsperiod inom musikhistorien, kan motiveras utifrån åtminstone två kompositionstekniska aspekter som karaktäriserade perioden cirka 1600–1730: användandet av generalbas (it. *basso continuo*, eng. *figured bass*) och *stile concertato*. En betydelsefull innovation vid sekelskiftet 1600 som kom att bli betydelsefull för perioden var operan, en genre som skilde sig från närbesläktade scenisk-musikaliska genrer genom att ha ett helt igenom tonsatt libretto.³ Utöver de musikaliska särdragen fanns det ytterligare en egenskap som inte bara var ett ideal som präglade konstuttryck under hela perioden från 1550 till 1730 utan också betraktades som helt grundläggande för all musik och musikutövning: strävandet efter att uppväcka affekter hos lyssnarna.⁴ I detta avseende var just opera det kraftfullaste mediet, där poesi, musik och dans samverkar, de tre former som av samtiden ansågs besitta de främsta egenskaperna för att uppväcka affekter hos betraktarna och åhörarna.

När det gäller fransk musik, som den här artikeln behandlar, har traditionellt två specifika scenisk-musikaliska verk fått markera början och slut för *l'époque baroque*: *Ballet comique de la Reine* (1584) och *Hippolyte et Aricie* (1733), den senare ironiskt nog med tanke på det samtida avfärdandet av detta verk som ”du barocque”. Till denna diskussion hör också användningen av *classique* i litteratur om fransk musik från cirka 1660 fram till 1789.⁵ Trots att debatten stundtals har varit intensiv kring huruvida termen *baroque* kan eller bör användas för fransk musik från 1600- och 1700-talen, är det värt att notera att en av de mest centrala moderna institutio-

nerna i sammanhanget, *Centre de musique baroque de Versailles*, använt bestämningen *baroque* redan sedan grundandet 1987.⁶

Landétruppens operaföreställningar i Stockholm på 1720-talet har tidigare uppmärksammats endast med några få rader i äldre historik över teater i Sverige.⁷ De få detaljerna sammanfattas också av litteraturvetaren Gunilla Dahlberg i *Ny svensk teaterhistoria* från 2007.⁸ Orsakerna till detta ligger till stor del i att källmaterialet både är sprött och fragmentariskt, såsom spridda uppgifter i passansökningar, brev, program och samtida beskrivningar. För denna framställning har dessa kompletterats med tidigare obeaktade typer av källmaterial: bevarade musikalier och utländska libretton. Detta har öppnat för en mer detaljerad bild och en bättre förståelse för omständigheterna kring framförandena av fransk opera i Stockholm under 1720-talet.

Musiken vid det svenska hovet under 1720-talet

1718 hade den franskorienterade Carl Gustaf Tessin utnämnts till hovintendent vid det svenska hovet med ansvar för allt som ”hovets heder och lustre tiäna kan”.⁹ I Tessins uppdrag ingick ansvar för alla aspekter av hovunderhålningen, översynen av komedianttrupperns verksamhet och teaterns inrättande, jemte de dertil behörige machiner, med mera slikt”. I och med Karl XII:s död 1718 blev till en början denna del av Tessins uppdrag starkt nedtonad. Hovet var präglad av hovsorgen och musikutövningen verkar av allt att döma varit på sparlåga, något som bekräftas av de få bevarade samtida beskrivningarna. 1719 uppehöll sig den holländske skriftställaren Justus van Effen (1684–1735) i Stockholm, som sällskap till Fredrik I:s kusin Karl Hessen-Philippsthal (1682–1770). van Effen slogs av att det inte fanns många nöjen vid hovet – varken teaterföreställningar, operor eller baler.¹⁰

Den musikaliskt välutbildade adelsmannen Carl Maximilian Emanuel Johan Adlerfelt (1706–1747) ger några ögonblicksbilder av hovmusiken under 1720-talet i sina på franska författade ”Mémoires”.¹¹ 1720 besökte Fredrik I:s bror Wilhelm av Hessen-Kassel hovet i Stockholm. Adlerfelt kan berätta att vokal- och instrumentalmusik vid detta tillfälle framfördes till taffeln på Karlbergs slott. Där hade också varit musik av en ensemble av oboer i ett stort tält i parken. Adlerfelt rapporterar också att på nyårsdagen 1721 framfördes i drottningens våningar ”en vacker konsert” för den församlade adeln och övriga ”personnes de distinction” i Stockholm.¹² Tillfällena som dessa två, prominenta besök och nyårsdagen, utgjorde tillfällena som traditionellt sett brukade inkludera omfattande musikarrangemang.

Det finns än färre detaljer om vilken repertoar som framfördes vid dessa tillfällen. van Effen skriver att vid en musikalisk *assemblée* i kretsen kring

Ulrika Eleonora och hennes hovdamer framfördes franska *airs*, menuetter och kontradanser.¹³ En i Uppsala universitetsbibliotek bevarad handskriften musikvolym ger en bild av vilken typ av repertoar det kan ha varit fråga om.¹⁴ Styckena i volymen är daterade inom perioden 1704–1729. Handskriftens proveniens är okänd, vid sidan av det faktum att Mathias Ternstedt (född 1705, rådman och organist i Enköping 1743–1755, okänt dödsår) har skrivit sitt namn i volymen. Med tanke på Ternstedts levnadsår förvärvades volymen av honom först efter det att den sammanstälts, men den kan också ha kopierats av honom från en eller flera äldre handskrifter. Vad som inte tidigare uppmärksammats är att de många datumerna som kompositionerna har försetts med överensstämmer med födelse-, namnsdagar och andra bemärkelsedagar för den kungliga familjen, vilket gör att musiken med all sannolikhet har tillkommit som del i uppvaktning av de kungliga. Flera namn från hovet återkommer i titlarna, såsom A[nders von] Düben, Mad[emoiselle] Düben, [Johan Helmich] Roman och Sparre. Också namnet Landé finns antecknat för ett av styckena i volymen, vilket möjligtvis kan syfta på den Jean-Baptiste Landé som behandlas i den här artikeln. Repertoaren består av franska danser, framför allt menuetter, dansen *par excellence* vid det franska hovet under det tidiga 1700-talet.

När Jean-Baptiste Landé 1720 rekryterades som balettmästare till det svenska hovet, kom han närmast från August II:s hov i Dresden på rekommendation av hovmannen Carl Adlerfelt (okänt födelseår, död 1722).¹⁵ Carl Adlerfelt hade tidigare varit verksam i Zweibrücken, Berg-Zabern och Weissenburg i sin tjänst hos Stanisław Leszczyński. Där hade han också haft med sig sin brorson Carl Maximilian Emanuel Johan, något som framgår av brorsonens "Mémoires". Carl Adlerfelt hade i sin tur fått Landés namn av Jean Favier, balettmästare vid hovet i Zweibrücken och senare i Dresden.¹⁶ Det första beviset på Landés verksamhet som svensk kunglig balettmästare var ett divertissement i samband med Fredrik I:s födelsedag den 17 april 1721. Carl Maximilian Emanuel Johan Adlerfelt var inblandad i föreställningen och beskriver hur deltagarna hade förberett sig genom att repetera fyra timmar varje eftermiddag.¹⁷ Enligt det tryckta programmet framfördes komedin *Le joueur* och efteråt framfördes en ballet i arrangemang av Landé med ett par interfolierade sånger: *L'amour veut vous surprendre* och *Si le danger vous étonne*, framförda av Mlle Hildebrandt.¹⁸ Båda sångerna var hämtade från André Campras opera *Tancredi* som uruppfördes i Paris 1702. Efter baletten framfördes "la petite comédie" *Attendez-moi sous l'orme*. Mellan akterna var det *agrément*s med musik och dans, men utan att programmet specificerar vilken musik som framfördes. Divertissementet avslutades på traditionellt vis med en *grand ballet*, utformad av Landé. Följande år, 1722, denna gång på drottningens födelse-

dag den 23 januari, anordnades ett nytt divertissement, också detta ett arrangemang av Landé. Carl Maximilian Emanuel Johan Adlerfelt skriver att initiativet denna gång kom från de kungliga råden som ville framföra ett skådespel med sina barn.¹⁹ Adlerfelt agerade i huvudrollen medan de andra rollerna spelades av barn och ungdomar. Man framförde skådespelelen *Le Grondeur* och *Le Mari retrouvé*. Inget tryckt program har bevarats från detta tillfälle. Det är dock sannolikt att den utgåva av *Le grondeur* som trycktes i Stockholm samma år föranleddes av framförandet i januari.²⁰

De fyra skådespelen, *Le joueur* av Jean-François Regnard (1696), *Attendez-moi sous l'orme* av samme författare (1694), *Le grondeur* av David-Augustin de Brueys och Jean Palaprat (1691) samt *Le mari retrouvé* av Florent Carton Dancourt (1698), var vid denna tid välkända standardverk. Dessa hade stått på repertoaren också för den franska teatertrupp som var engagerad vid det svenska hovet 1699–1706 under ledning av Claude-Ferdinand Guillemay du Chesnay (dit Rosidor, cirka 1660–efter 1718).²¹ Till skillnad från Rosidortruppens uppsättningar utgjorde de medverkande vid de båda divertissementen 1721 och 1722 medlemmar ur svenska adelsfamiljer. Vid sidan av medlemmar av familjer som Düben, Tessin, Sparwenfeldt och Cronhielm kan noteras att också Gabriel Sack (1697–1751) medverkade, både som sångare och dansare. Sack hade ett stort intresse för fransk opera- och balettmusik, något som hans bevarade omfångsrika musiksamling visar på.²² Att ha en fransk balettmästare som instruerade de (unga) adelsmännen och adelskvinnorna, och som också utformade baletter, var vanligt vid många europeiska hov.

Operatruppen 1723–1724

Liksom vid flertalet framstående hov i Europa ville man vid hovet i Stockholm engagera en permanent fransk teater- och musiktrupp.²³ Rosidortruppen som var den senaste och ditintills enda franska truppen vid det svenska hovet hade anlänt till Stockholm 1699. Då var de kungliga barnen 11–18 år och de bör således ha haft med sig klara minnen av truppens föreställningar också i vuxen ålder. Under 1718 aktualiserades planer att på nytt engagera en fransk trupp. I februari 1718 skriver Nicodemus Tessin den yngre till sonen Carl Gustaf, som då var på resa på kontinenten, att kungen önskar rekrytera en god teatertrupp till Stockholm.²⁴ Av detta blev emellertid ingenting och kungens död i november 1718 med efterföljande hovsorg innebar att all hovunderhållning reducerades till ett minimum. Ett par år senare, under våren 1720, hade Carl Gustaf Tessin för avsikt att utvidga sin pågående resa också till Paris och där kunna rekrytera en trupp.²⁵ Men inte heller denna gång kunde planerna genomföras.

I mars 1723 fick Landé tillstånd att rekrytera en trupp från Frankrike.²⁶ Truppen skulle göra föreställningar vid hovet och kunde också disponera teatern i Bollhuset. Där hade de rätt att behålla biljettintäkterna men skulle samtidigt stå för alla kostnader. Detta var ett likartat arrangemang som man avtalat med Rosidor och hans trupp drygt 20 år tidigare.²⁷ Första framträdandet med den nya truppen skedde i september 1723, då riksdagen hade samlats i Stockholm. Adlerfelt kallar truppen ”nombreuse et excellente” och framhåller att de tjänar en hel del pengar.²⁸ I november ansökte Landé om att få göra föreställningar också under adventstiden, eftersom det i allmänhet inte tilläts några föreställningar under denna fastetid. Efter en diskussion i rådet om lämpligheten med sceniska framföranden beviljades Landés ansökan för de två första veckorna i advent, något som visade att rådet sammantaget stödde Landés verksamhet.²⁹ På drottningens födelsedag den 23 januari 1724 medverkade medlemmar ur Landés trupp i det årliga divertissementet. Av det tryckta programmet framgår att samtliga roller, Apollon, Bellona och en rad namnlösa östgötar, var besatta med personer från Landés trupp.³⁰ Den franska texten hade skrivits (”Composé par”) av Mr Chateaufort, medan Mlle Dimanche hade satt den till musik (”Mis en Musique”). Landé och hans trupp fortsatte därefter att ge föreställningar under våren fram till i mitten på maj 1724, då de flesta av truppens medlemmar lämnade Stockholm.

Den holländske diplomaten Hendrik Willem Rumpf skriver i sina rapporter att Landés trupp gav föreställningar tre gånger i veckan.³¹ Adlerfelt skriver samma sak i sina ”Mémoires”, men preciserar att truppen framförde ”varje vecka en gång opera och två gånger tragedier och komedier med italienska stycken”.³² Adlerfelt hade sannolikt god kännedom om vad som karaktäriserade olika musikalisk-sceniska genrer. Under sin tid i Paris hade han sett både skådespel (”spectacle”) och opera (”opera”).³³ Att det var fråga om att truppen, vid sidan av talteater, framförde operor framgår också av andra källor. Tessin kallar föreställningarna specifikt för ”opera” när han skriver att ”operan” lämnade Stockholm i maj.³⁴ Landé skriver i en passansökan för Mlle Cassaux att hon är ”premiere Danseuse de l’Opéra, et Comedie de Stockholm”.³⁵ Också i det tillstånd som utfärdades av Fredrik I står att Landés trupp inkluderade ”Fransöske och Italienske Comedianter och Operister” och det specificeras att tillståndet gällde framförandet av ”Fransöske och Italienske Comedier och Operor”.³⁶ Av båda de två bevarade programmen/librettona från föreställningarna i Stockholm (*Callirhoé* och *Ajax*) framgår att det i dessa fall var fråga om *tragédie mise en musique*, det vill säga opera, och inte talteater.³⁷

Också truppens sammansättning och den plats varifrån medlemmarna rekryterats (som kommer diskuteras nedan) visar på att man varit angelägen att få en trupp som kunde framföra opera. En sammanställning av

de personer som ingick i Landés trupp i Stockholm under hösten 1723 och våren 1724 kan göras genom att sammanföra de detaljer i de få dokument som finns bevarade: rollistor i bevarade program från framföranden och bevarade ansökningar för utfärdandet av respass gjorda i Stockholm.³⁸ Till dessa kommer också de respass som arkivarien och historieförfattaren Carl Silfverstolpe hade tillgång till för sina undersökningar som publicerades första gången 1877. Eftersom han tar upp också andra namn måste dessa passhandlingar vara andra än de som i dag finns bevarade i Stockholms stadsarkiv. Silfverstolpe skriver att han – som komplement till Fredrik August Dahlgrens tidigare genomförda genomgångar – kan lägga till flera namn på Landés truppmedlemmar ”enligt passansökningarna i öfverståthållareembetets arkiv (nu i C. Eichhorns samlingar): aktörer: Langlois, Chateaufort, Galoudee, Museur, Thierry, J. B. Gernier (med familj), Demarest, J. A. M. Meyershof, Desorges (med fru), Lateur, Antreau, Baptiste (dansm.), Hode (med familj), Lebrun (med fru), F. Lucfleury, Renaud, och Hill Gemis; aktriser: Aubert, Dimanche, Varain, Cath. Bertod, Casaux och Dupille”.³⁹ Det har inte gått att identifiera var dessa passhandlingar finns i dag. Det finns dock ingen anledning att tvivla på att Silfverstolpe konsulterat originalhandlingar med tanke på att namnen är desamma som återkommer i programmen. Några av namnen återkommer i program tryckta senare, under 1726 och 1727, och bör följaktligen vara skådespelare som Landé hämtade till Stockholm först efter det att operatruppen lämnat Sverige och har därför inte inkluderats i nedanstående sammanfattning (tabell 1).

Några av namnen återkommer också i Carl Gustaf Tessins brev till hustrun den 12 maj 1724: ”samedy prochain l’Opera part; Nous gardons la Comedie, qui aura l’infortuné Landé pour chef. La Dimanche, la Aubert, la Varin, Measure, Thierry, Remond, la Des Echalliers, Gallouday &c s’en vont a Coppenhaguen, et si croit on encore que le reste mourra de faim”.⁴⁰

Adlerfelt kallade truppen för ”très nombreuse”. Som framgår av tabellen inkluderade truppen åtminstone 20-talet personer som medverkade på scenen, fem kvinnliga och fem manliga sångare och lika många kvinnliga och manliga dansare. Sannolikt omfattade truppen fler individer. Det gäller till exempel två herrar, ”Delbegard” och ”Deculois”, för vilka Landé ansökte om respass 1724.⁴¹ Av passansökningarna framgår att några truppmedlemmar har haft med sig sin hustru eller i vissa fall hela sin familj. Familjemedlemmar hade troligtvis olika andra uppdrag och arbetsuppgifter inom truppens verksamhet, på samma sätt som i fallet med Rosidortruppen.⁴² Några renodlade instrumentalister verkar inte ha ingått i truppen, något som kommer att tas upp nedan.

Större delen av Stockholmstruppen kom närmast från den nordfranska staden Lille. Det står klart efter en undersökning av de namn som finns

Tabell 1. Medlemmar i Landés operatrupp i Stockholm 1723–1724 och deras funktion (sång/dans) med de namnformer som återfinns i bevarade program och passansökningar.

23/1 1724 Divertissement ⁴³	30/1 1724 Callirhoé	9/4 1724 Ajax	Passansök- ningar	Sång-/ dansroller
Mr Chateaufort	Mr Chateaufort		Mr Chateaufort	Sångroller
Mr Galoudec		Mr Galloudec	Mr Galoudec	Sångroller
Mr Museur	Mr Museur	Mr Museur	Mr Museur	Sångroller
Mr Thierry	Mr Thierry	Mr Thierry	Mr Thierry	Sångroller
		Mr Dubois		Sångroller
	Mr Reymond	Mr Raymond		Dansroller (1 ^{er})
	Mr Baptiste	Mr Baptiste	Mr Baptiste	Dansroller
	Mr Pothier	Mr Pothier		Dansroller
	Mr Tarlet		Mr Sarlet	Dansroller
	Mr Dubuisson	Mr Dubuisson		Dansroller
Mlle Aubert	Mlle Aubert	Mlle Aubert	Mlle Aubert	Sångroller
Mlle Dimanche	Mlle Dimanche	Mlle Dimanche	Mlle Dimanche	Sångroller
	Mlle Varin		Mlle Varain	Sångroller
		Mlle des Velois		Sångroller
		Mlle Langlois		Sångroller
	Mlle Des Echaliers	Mlle Des Echaliers	Mlle Desechaliers	Dansroller (1 ^{ère})
	Mlle Casaux	Mlle Casaux	Mlle Casaux	Dansroller
	Mlle Nadal	Mlle Nadal		Dansroller
	Mlle Dubuisson	Mlle Du Buisson		Dans- och sångroller
	Mlle Hodde	Mlle Hodde	Mr Hode med familj	Dansroller

upptagna i rollistor i utländska libretton tryckta cirka 1710–1723, under perioden strax innan Landé och hans trupp anlände till Stockholm. Det är endast under några få år som operor framfördes i Lille, just inom perioden från 1718 fram till 1723.⁴⁴ Utifrån bevarade libretton tryckta i Lille (och i ett fall annan dokumentation) står det klart att åtminstone 20 operor framfördes vid teatern i Lille under dessa få år. Inte mindre än 16 av de 20 namnen i Landés Stockholmstrupp (tabell 1) återfinns i de operalibretton som trycktes i Lille 1718–1723.⁴⁵ Storleken på operatruppen i Lille var tio sångare och tolv ”choristes” (sjungande och dansande av båda könen), vilket i stort överensstämmer med storleken på truppen i Stockholm.⁴⁶

Att fransk opera var truppens primära angelägenhet framgår också av det namn under vilket truppen framträdde i Stockholm: ”L’académie royale de musique”, samma benämning som för truppen i Lille.⁴⁷ Förebilden för båda företagen var *L’académie royale de musique* i Paris (också känd som Parisoperan), grundad 1672.⁴⁸ Denna hybrid mellan kommersiellt drivet företag och en förlängning av det kungliga hovet hade som syfte att upprätthålla Ludvig XIV:s *gloire* men baserade samtidigt sin ekonomi på biljettintäkter och belastade därmed inte hovet med några kostnader. En av de mest utmärkande egenskaperna för *L’académie royale de musique* i Paris var dess monopol. De operor som senare grundades i de franska provinserna (Marseille, Lyon, Rouen och Lille) hade privilegium från Paris för att uppföra opera. Privilegiet utfärdat 1718 för att framföra opera i Lille kostade 1 500 *livres* per år, pengar som skulle betalas till *Académie royale de musique* i Paris.⁴⁹ Landés företag i Stockholm låg dock utanför räckvidden för Parisoperans monopol och utgör det enda kända exemplet på framföranden under detta namn vid sidan av etableringarna i de franska provinserna, de så kallade Förenade Nederländerna (nuvarande Nederländerna) och spanska Nederländerna (nuvarande Belgien).⁵⁰

Efter det att flertalet av operasångarna och dansarna avrest från Stockholm i maj 1724, riktade Landé och de kvarvarande truppmedlemmarna in sin verksamhet på talteater. 1725 hämtade Landé ett 30-tal skådespelare från Bryssel.⁵¹ Man använde sig inte längre av benämningen ”Académie royale de musique” utan ”La troupe qui est au service de sa Majesté”.⁵² I juli 1726 fick Landé förnyat privilegium för sina teaterföreställningar.⁵³ 1726 rekryterades återigen nya skådespelare, denna gång från Frankrike. Efter en tid av vikande biljettinkomster kom teatern i Bollhuset att stängas helt vid nyåret 1728 och Landé lämnade strax därefter Sverige. Landé var senare verksam som balettmästare och danslärare i Sankt Petersburg, något som hans namn framför allt har kommit att bli förknippat med.

Operarepertoaren 1723–1724

Teaterhistorikern Gunilla Dahlberg beskriver Landétruppens operarepertoar som ”fortfarande okänd”.⁵⁴ Från våren 1724 nämns dock några få titlar i samtida dokument. Den 30 januari 1724 framfördes André Cardinal Destouches’ *Callirhoé* (1712) och den 9 april Toussaint Bertin de la Doués *Ajax* (1716), som nämndes tidigare. Den 12 maj uppförde truppen Jean-Baptiste Lullys *Phaëton* (1683) och den 22 maj *Roland* (1685) av samme kompositör, båda rapporterade av Carl Gustaf Tessin i brev till hustrun.⁵⁵ Vissa operor repriserades troligtvis, något som antyds av tilläggen ”pour la première fois” (*Callirhoé*, *Ajax*) och ”pour la dernière fois” (*Roland*). Det bör dock ha varit fråga om betydligt fler operor. Även om inga specifika

verk utöver de fyra ovan nämnda kan sägas med säkerhet ha framförts, är det ändå möjligt att få en uppfattning om truppens operarepertoar i Stockholm under säsongen 1723–1724 genom tre olika källor: musikalier i Dübensamlingen, det splittrade notbibliotek som en gång tillhört Ulrika Eleonora samt libretton som dokumenterar den repertoar som spelades i Lille 1718–1723, innan truppen anlände till Stockholm.

Hovkapellmästarna Dübens musiksamling

När det gäller musikutövningen vid det svenska hovet under slutet av 1600-talet och början av 1700-talet är bevarandesituationen gynnsam. Det omfattande musikbibliotek som en gång tillhörde den svenska hovkapellmästarfamiljen Düben, och täcker en tidsperiod från cirka 1640 till 1726 har överlevt till vår tid i ett så gott som intakt skick.⁵⁶ Dübensamlingen skänktes 1732 till Uppsala universitet av Anders von Düben den yngre (1673–1738), som vid det laget lämnat sina musikaliska åtaganden vid hovet. Samlingen innehåller uppemot 20 000 handskrivna notblad, vid sidan av ett 150-tal tryckta musiksamlingar.

Större delen av musikalerna utgör kyrkomusik från 1600-talet, men samlingen innehåller också en betydande del fransk scenisk musik från 1700-talets början. En del av dessa musikalier användes av hovmusikerna vid framträdanden med Rosidortruppen under åren runt sekelskiftet. Andra kan dateras till tiden då Landétruppen var aktiv i Stockholm. Som nämntes tidigare, finns det inget som tyder på att några renodlade instrumentalister ingick i Landés trupp, även om flera troligtvis behärskade olika instrument. De tio sångarna och tolv dansarna behövdes dock för att besätta rollerna och enskilda instrumentalmusiker kunde hur som helst inte motsvara den orkester som behövdes för en fransk opera. Som en jämförelse omfattade orkestern i Lille arton musiker: elva stråkmusiker, två flöjter, två oboer och två fagotter, samt en pukslagare.⁵⁷ Landé och hans operatrupp måste därför ha varit beroende av samverkan med instrumentalister och för en sådan sak fanns det bara ett alternativ: de kungliga hovmusikerna, vilka var tillräckligt kvalificerade för denna arbetsuppgift i Stockholm vid den här tiden. Att deras medverkan inte kan styrkas av bevarade hovräkenskaper är inte avgörande. Musikerna i hovkapellet förväntades tjänstgöra vid olika slags tillfällen vid hovet utan att detta specifikt noterades. Samma förhållande gällde också för livgardets oboister vilka ofta förstärkte hovmusikerna.⁵⁸ Att de lokala hovmusikerna sattes att samverka med tillfälliga utländska teatertrupper var vanligt också vid andra europeiska hov, som till exempel hoven i Sachsen, Darmstadt, Stuttgart och Warszawa.⁵⁹

En konsekvens av de kungliga hovmusikernas medverkan är att en del

av det omfattande notmaterialet med fransk scenisk musik bevarat i Dübensamlingen kan ha använts i samband med Landés och hans trupps vistelse i Stockholm. Det gäller i synnerhet den musik som utgör samlingens yngsta lager, som inleddes innan cirka 1726, då Anders von Düben påbörjade arbetet med donationen av familjens musiksamling. Det bör i detta sammanhang framhållas att under perioden mellan 1706, då Rosidortruppen slutgiltigt lämnat Sverige, och 1719, när Landé engagerades, gavs det av allt att döma få tillfällen med mer omfattande musikalisk hovunderhållning. Sammantaget ger detta att en del av de musikalier som kan dateras från cirka 1708 sannolikt speglar de svenska hovmusikernas och Landétruppens gemensamma aktiviteter.

Inget framförandematerial för de fyra operor som vi vet framfördes av truppen i Stockholm finns dock bevarat i Dübensamlingen. Där återfinns emellertid en stor mängd stämmaterial med utdrag av annan fransk opera- och balettmusik. Dessa stämmor innehåller i regel de instrumentala ackompanjemangen till endast en del av verken och kan inte ha använts vid framföranden av operor i sin helhet.⁶⁰ Stämmorna har sannolikt använts för de *intermèdes* som var interfolierade mellan akterna vid talteater och vid annan hovunderhållning.

I Dübensamlingen återfinns dock andra musikalier som kan ge en anvisning om Landétruppens repertoar. Det är fråga om tryckta och handskrivna partiturer, de flesta uruppförda under 1710-talet: tryckta partiturer för André Camprats *Prologue du ballet des Amours de Venus* (1712), Michel Pignolet de Montéclair's *Les fêtes d'été* (1716) och Charles-Hubert Gervais *Hypermnestre* (1716) samt två handskrivna partiturer för Pascal Collasses *Thétis et Pélée* (1689) och Toussaint Bertin de la Doués *Ajax* (1716).⁶¹ Dessa fem partiturer har alla enkla inbindningar av kartong eller papper. De skiljer sig därmed markant från andra volymer med fransk scenisk musik i samlingen, vilka alla har likartade påkostade franska inbindningar i bruna skinnband. Det är möjligt att de fem verken framfördes i Stockholm. Åtminstone *Ajax* vet vi sattes upp i Stockholm av Landétruppen. Också äldre partiturer kan ha använts av eller införlivats i Dübens notbibliotek genom Landé. I ett partitur tryckt 1686 med Lullys *Armide* finns namnet Landé inskrivet för hand.⁶² Möjligtvis hade detta partitur tidigare tillhört Landé eller varit utlånat till honom. Namnen på två av Landés sångare (Musure och Dubois) har noterats i stämmorna för Nicolas Berniers motett *Inclina caeli*.⁶³ Stämmorna hade kopierats redan ett 20-tal år tidigare av den tidigare hovmusikern Carl Hintz (cirka 1640–cirka 1710), troligtvis i samband med Rosidortruppens verksamhet.⁶⁴ Förutom att visa på att Landés franska sångare också användes för kyrkomusik, vittnar de två inskrivna namnen om att existerande notmaterial kunde återanvändas också många år senare.

Musikalier som tillhört Ulrika Eleonora

En annan källa till kunskap om den repertoar som Landés operatrupp kan ha framfört är den bevarade musik som en gång tillhört Ulrika Eleonora. En stor del av hennes bibliotek förvarades tidigare på Gripsholms slott, men flyttades till Kungliga biblioteket 1867. Det är bland drottningens böcker som det ovannämnda librettot till Bertin de la Doués opera *Ajax* återfinns, som enligt påskrift på handskriften uppfördes i Stockholm den 9 april 1724 och där rollistan utgörs av personer från Landés operatrupp.⁶⁵

Både Ulrika Eleonora och hennes syster Hedvig Sophia (1681–1708) hade som unga fått en gedigen undervisning i musik, med instruktion i klaver, luta och gitarr.⁶⁶ Två musikhandskrifter från drottningens bibliotek på Gripsholm härstammar troligtvis från den musikundervisning som hon fick del av, något som inte minst bekräftas av inskrivna fingersättningar.⁶⁷ Dessa spelböcker innehåller mindre stycken för klaver och luta, noterade i tabulturnotskrift. Övervägande delen utgörs av franska danssatsar men också några psalmsättningar ingår.⁶⁸ Repertoartypen återkommer också i andra musikhandskrifter, som har en bekräftad pedagogisk funktion. Ett exempel utgör en musikhandskrift med stycken för klaver och gitarr som troligtvis användes av Gustav Düben i musikundervisningen för de två tyska prinsessor som Hedvig Eleonora hade under sitt beskydd under 1670-talet.⁶⁹

Något som troligtvis hade inneburit en betydelsefull kulturell erfarenhet för Ulrika Eleonora var Rosidortruppens aktiviteter vid det svenska hovet 1699–1706.⁷⁰ Rosidor och hans olika truppkonstellationer framförde framför allt talteater, men också partier ur franska sceniska verk stod på truppens repertoar.⁷¹ Detta var sannolikt första gången det svenska hovet kunde höra längre utdrag från verk av Ludvig XIV:s hovkompositörer, såsom Jean-Baptiste Lully och André Campra, i en samverkan mellan poesi, dans och musik, de av samtiden betraktade främsta uttrycken när det gällde att uppväcka affekter hos åhörarna, något som berördes inledningsvis. Stycken ur samma verk återfinns också i spelböckerna som tillhörde Ulrika Eleonora, något som visar på den betydelse musiken hade för den unga prinsessan.⁷² Spelböckerna innehåller också stycken med direkt koppling till Rosidortruppens föreställningar, exempelvis sången ”En vain dans ces beaux lieux”, hämtad från den ”Balett, bemängd med sång” (också känd som ”Narvabaletten”) som framfördes av medlemmar av Rosidors trupp under våren 1701 för att fira den svenska segern vid Narva.⁷³

Förutom de två spelböckerna vittnar andra handskrifter från Gripsholmbiblioteket om ett musikintresse Ulrika Eleonora hade också i vuxen ålder, i synnerhet den musik som tillägnats henne.⁷⁴ I Johan Helmich Romans

(1694–1758) dedikation i hans tryckta samling flöjtsonater framhålls drottningens ”gunst mot vetenskaperna och de sköna konsterna, åt vilka hon ger liv och själ”.⁷⁵ I Dübensamlingen finns en praktfull autograf med två konserter komponerade av den tyska kompositören Johann Christian Schickhardt (cirka 1681–1762). I sin dedikation (cirka 1720) till Ulrika Eleonora skriver kompositören om hennes ”weltdbekandte Gnade” och ”welcher aber eine Wollkommenheit zuwächset, wann Ewr: Königl. Maij. derselben ein gnädiges Gehör zu gönnen in Gnaden gewichen werden gegen einer solchen hohen Königl. Gnade bin ich in tieffster unterthänigkeit lebens lang”.⁷⁶

Ulrika Eleonora hade också i sin ägo en betydande samling av fransk operamusik, något som har antytts i litteraturen men hitintills inte kunnat bekräftas.⁷⁷ Hennes samling av operapartitur splittrades vid okänd tidpunkt och delar av musikalierna hamnade senare i olika svenska samlingar. Volymerna är dock lätt igenkännbara då de bär pärmexlibris med drottningens spegelmonogram i guld. För arbetet med den här artikeln har det hittills gått att identifiera 21 bevarade partitur med fransk operamusik såsom en gång tillhöriga Ulrika Eleonora, men det kan inte uteslutas att flera volymer kan återfinnas i andra samlingar.

Ulrika Eleonoras musikbibliotek var troligtvis mer omfattande än de musikalier som överlevt. I bouppteckningen efter Anders von Düben omtalas en volym med noterad musik som hade ”drottningens namn på pärmen”, det vill säga att den var antagligen försedd med samma typ av pärmexlibris.⁷⁸ De praktfulla partituren med operamusik i tabell 2 utgör en sammanhållen samling partitur, alla i likarartade franska inbindningar, och har troligtvis kommit till Stockholm vid samma tillfälle, något som också de sammanhållna tryckåren talar för. De är inte fråga om förstautgåvor utan andra- eller tredjeutgåvor, förutom i fallet med Lullys operor *Psyché*, *Isis* och *Cadmus et Hermione* som trycktes första gången först 1719 respektive 1720. Det senaste tryckåret är 1724. Detta gör att anskaffandet av volymerna tidsmässigt kan sammanfalla med Landés och hans trupps vistelse i Stockholm. Det är svårt att se en annan anledning till att Ulrika Eleonora skulle ha skaffat dessa operapartitur vid den här tiden än Landétruppens operaframföranden i Stockholm 1723–1724. Destouches’ *Cal-lirhoé* och Lullys båda operor *Phaëton* och *Roland*, som vi vet framfördes i Stockholm, återfinns i listan.

Ulrika Eleonoras franska operapartitur användes högst sannolikt inte för framförande av musik utan fyllde troligtvis en helt annan funktion: som studiepartitur. För en musikaliskt bildad furste kunde i synnerhet mer omfattande musikverk som framfördes vid hovet studeras i partitur både i förväg, under framförandet och efteråt. Det kanske mest kända exemplet utgör tysk-romerska kejsaren Leopold I (1640–1705) och hans

Tabell 2. Partitur med fransk operamusik från det splittrade musikbibliotek som en gång tillhört Ulrika Eleonora, samtliga i Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm.

Kompositör	Titel	Tryckår (tryckort Paris)	Bevarad i samling
André Campra	<i>L'Europe galante [...] troisième édition revue & corrigée</i>	1699	Oxenstierna ⁷⁹
Michel de la Barre	<i>Le triomphe des arts [...] livre troisième</i>	1700	Oxenstierna
André Campra	<i>Tancredi [...] pour la première fois [...] septième jour de Novembre 1702</i>	1702	Oxenstierna
André Campra	<i>Iphigénie en Tauride [...] remise au théâtre le douzième mars 1711</i>	1711	Oxenstierna
Jean-Baptiste Lully	<i>Armide [...] seconde édition</i>	1713	Kungl. teatern ⁸⁰
Jean-Baptiste Lully	<i>Bellérophon [...] seconde édition</i>	1714	Kungl. teatern
Jean-Baptiste Lully	<i>Proserpine [...] seconde édition</i>	1714	Kungl. teatern
Michel Pignolet de Montéclair	<i>Les festes de l'été [...] nouvelle édition</i>	1716	Kungl. teatern
Jean-Baptiste Lully	<i>Roland [...] seconde édition</i>	1716	Kungl. teatern
Jean-Baptiste Lully	<i>Cadmus et Hermione [...] imprimée pour la première fois</i>	1719	Kungl. teatern
Jean-Baptiste Lully	<i>Isis [...] imprimée pour la première fois</i>	1719	Kungl. teatern
Jean-Baptiste Lully	<i>Amadis [...] nouvelle édition</i>	1719	Kungl. teatern
Jean-Baptiste Lully	<i>Psyché [...] imprimée pour la première fois</i>	1720	Kungl. teatern
Jean-Baptiste Lully	<i>Atys [...] seconde édition</i>	1720	Kungl. teatern
Jean-Baptiste Lully	<i>Thésée [...] seconde édition</i>	1720	Kungl. teatern
Jean-Baptiste Lully	<i>Alceste [...] seconde édition</i>	1720	Kungl. teatern
Jean-Baptiste Lully	<i>Phaëton [...] seconde édition</i>	1721	Kungl. teatern
Jean-Baptiste Lully	<i>Persée [...] seconde édition</i>	1722	Kungl. teatern
André Cardinal Destouches	<i>Issé [2 uppl.]</i>	1724	Kungl. teatern
[Samling]	<i>Scènes tirées des opéras avec des airs sérieux et à boire de différents auteurs [I]</i>	Handschrift (fransk)	Kungl. teatern
[Samling]	<i>Scènes tirées des opéras avec des airs sérieux et à boire de différents auteurs [II]</i>	Handschrift (fransk)	Kungl. teatern

privata "sängkammarsbibliotek" ("Bibliotheca cubicularis"). Till skillnad mot det kejsarliga hovets övriga musiksamling innefattade detta inte något framförandematerial, utan de praktfulla inbundna partiturvolymer utgjorde kejsarens personliga studiebibliotek.⁸¹ Också i Stockholm fanns en tradition att de svenska kungligheter förberedde sig inför framträdanden. Nicodemus Tessin skriver angående de franska skådespel som Rosidortruppen framförde i början av 1700-talet att de svenska kungligheter (med den unga Ulrika Eleonora) förberedde sig inför föreställningarna genom att läsa libretton och få handlingen ("le sujet") förklarad, för att därmed öka "plaisiren".⁸²

Operarepertoaren i Lille 1718–1723

En ytterligare möjlighet att få en bild av vilka operor Landés trupp kan ha framfört är att kartlägga vilka verk som truppen redan hade på repertoaren när den anlände till Stockholm. Verk som redan var inrepeterade och framförda av större delen av truppen tillsammans i Lille torde ha kunnat sättas upp i Stockholm utan alltför stora förberedelser bland sångarna och dansarna. Som framgår av tabell 3 hade alla fyra operor som vi vet framfördes i Stockholm framförts i Lille inom tidsperioden 1718–1723. Det är sannolikt att fler av operorna från Lille också framfördes i Stockholm.

De verk som framfördes i Lille nära i tid före det att Landétruppen engagerades vid det svenska hovet uppvisar samma typ av repertoar som återfinns i det yngsta lagret i Dübensamlingen och i musikalierna som tillhört Ulrika Eleonora, och i flera fall är det fråga om samma verk. Samtliga verk hade tidigare framförts vid Ludvig XIV:s hov och operan i Paris. Med undantag av Jean-Joseph Mourets *Pirithoüs* som hade premiär i januari 1723 handlade det inte om någon nykomponerad musik. Vissa av Lullys operor hade haft sin premiär så många som 30 år tidigare. Det var inte fråga om musik från populära uppsättningar vid *Opéra-Comique* i Paris som hade rönt stora framgångar bland Paris borgerskap allt ifrån startåret 1715. Den äldre hovrepertoaren betraktades dock inte som obsolet, utan, som diskuterades inledningsvis, snare som en modell, något som till exempel framhölls av den anonyma kritikern av Rameaus nya stil.

Det som förknippas tydligast med Ludvig XIV och den del av operorna som mest direkt speglade och framhävde den enväldige kungen var de inledande prologerna. Dessa hade oftast mycket litet med den övriga handlingen att göra, utan var i stället fullmatade med panegyrik och kunde alludera på aktuella politiska eller sociala situationer vid det franska hovet. I de få fall då franska operor sattes upp utanför Frankrikes gränser,

Tabell 3. Franska operor framförda i Lille 1718–1723 av stadens *Académie royale de musique*, utifrån kända tryckta libretton och utifrån alternativ dokumentation (*Callirhoé*), (BM = *Bibliothèque municipale*).⁸³

Kompositör, titel (år för förstagångframförande)	Tryckare och tryckår	Bevarat ex/känt men ej bevarat ex	Labarre nr
Toussaint Bertin de la Doué, <i>Ajax</i> (1716)	[?] 1723	Douai (ej bevarat) Lille (BM 22324)	748
Jean-Baptiste Lully, <i>Alceste</i> (1674)	[Malte] 1720	Lille (BM 22679) ⁸⁴	327
André Cardinal Destouches, <i>Amadis de Grèce</i> (1699)	Malte [1718]	Lille (BM 22589)	6606
Jean-Baptiste Lully, <i>Atys</i> (1689)	Malte [1718–23]	Douai (ej bevarat) ⁸⁵	6610
André Cardinal Destouches, <i>Callirhoé</i> (1712)	1718	[inget känt tryck] ⁸⁶	-
André Campra, <i>Camille</i> (1717)	[?] 1722	Lille (BM 20884)	634
Henry Desmarets, <i>Didon</i> (1693)	[Malte] 1720	Douai (ej bevarat)	334
André Campra, <i>Hésione</i> (1700)	Malte [1718–23]	Lille (BM 22325)	6660
André Campra, <i>Idoménée</i> (1712)	[?] 1719	Lille (BM 26920)	316
Henry Desmarets/André Campra, <i>Iphigénie en Tauride</i> (1704)	Malte [1718–23]	Lille (BM 20274)	6675
Jean-Baptiste Lully, <i>Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus</i> (1672)	Malte [1718–23]	Lille (BM 22680)	6655
André Campra, <i>L'Europe galante</i> (1697)	Malte [1718]	Douai (ej bevarat) ⁸⁷	6646
André Cardinal Destouches, <i>Marthésie</i> (1699)	[Malte] 1720	Amiens (BM Masson 2522) Lille (BM 22591)	337
Jean-Baptiste Lully, <i>Phaëton</i> (1683)	Malte 1718	Douai (ej bevarat) ⁸⁸	298
Louis Lacoste, <i>Philomèle</i> (1705)	Malte [1718–23]	Douai (ej bevarat)	6736
Jean-Joseph Mouret, <i>Pirithoüs</i> (januari 1723)	[Malte] 1723	Lille (BM 22326)	754
Jean-Baptiste Lully, <i>Roland</i> (1685)	Malte [1718–23]	Lille (BM 21590)	6770
Jean-Baptiste Lully, <i>Thésée</i> (1675)	Cramé 1718	Lille (BM 22677) ⁸⁹	299
Pascal Collasse, <i>Thétis et Pélée</i> (1689)	Malte [1718–23]	Amiens (BM Masson 2515) Lille (BM 22676)	6785
Henry Desmarets, <i>Vénus et Adonis</i> (1697)	[Malte] 1720	Lille (BM 22678)	340

såsom i Nederländerna, uteslöts eller ersattes originalprologerna, eftersom de på ett så uttryckligt sätt knöt an till en fransk originalkontext.⁹⁰ Allt sedan 1680-talet hade man i Stockholm omarbetat de partier som var hämtade just från prologerna. Det kunde vara fråga om alltifrån författandet och tonsättandet av helt nya prologer till små justeringar på detaljnivå. Ord som alltför tydligt länkade till franska omständigheter ("Louis", "France") kunde helt enkelt ersättas av mer neutrala ord ("gloire", "Mars") eller anpassas till den lokala kontexten ("Carl", "Suède").⁹¹ Det enda i sin helhet bevarade librettot (för *Ajax*) och det enda tryckta programmet (för *Callirhoé*) från Landétruppens operaframföranden i Stockholm visar båda att prologen troligtvis hade uteslutits.

Ett extraordinärt företag under en turbulent tid

Att sätta upp franska operor i sin helhet utanför franskt språkområde var ett extraordinärt företag också i en europeisk kontext, något som kan verka förvånande i synnerhet med tanke på att så stor del av det europeiska hovlivet vid denna tid hade franska förebilder. Undantaget Nederländerna finns det få dokumenterade uppsättningar av franska operor utanför Frankrike. När det gäller Lullys operor utanför franskt område finns det tidigare gjorda genomgångar av bevarade libretton att utgå ifrån.⁹² Vid en närmare undersökning av de libretton som bevarats från tyskt språkområde kan man se att de endast tiotalet framförandena skedde under 1680- och 1690-talen. Något som inte framkommer i litteraturen är dock att det är två relaterade individer som stod bakom: Paul Kellner (Ansbach, Wolfenbüttel, Darmstadt) och Johann Sigismund Kusser (Hamburg, Stuttgart). När det gäller uppsättningar utanför franskt område av operor av den nästkommande generationen franska hovkompositörer (André Campra med flera) saknas sammanfattande undersökningar. Efter en preliminär undersökning av bevarade tryckta libretton har det inte gått att finna något som tyder på att dessa operor skulle ha framförts i sin helhet utanför Frankrike, vid sidan av Nederländerna.⁹³ Sammantaget visar detta på att de få belagda föreställningarna var initiativ knutna till ett par enskilda individer och att dessa tillfällen med all sannolikhet inte speglade någon allmän trend.

Förklaring till de få framförandena av hela franska operor kan inte förklaras endast av språkfrågan. Fransk teater – med sin koppling till det franska språkets status och betydande roll – var samtidigt ett vanligt inslag vid de europeiska hoven. Jämfört med teater var opera relativt immobil vid denna tid.⁹⁴ Detta hade troligtvis sin grund i en rad omständigheter. Genom Parisoperans monopol fanns det förhållandevis få ensembler i Frankrike som framförde operor, till skillnad från de mängder av teater-

trupper som var verksamma också i småstäder. Det var också svårt att rekrytera individuella specialister, framför allt sångare som behärskade recitativet. Operaföreställningarna var ofta avsevärt utarbetade vilket innebar svårigheter att flytta eller återskapa scendekor.

Hovunderhållningen, ”the principle shop-window of monarchy”, var det område inom hovets olika funktioner och uttryck där monarken exponerades som mest.⁹⁵ Landés *Académie royale de musique* var tätt knuten till hovet och stod, som namnet visar, under det svenska kungahusets beskydd. I det handskrivna librettot för *Ajax* som tillhört Ulrika Eleonora står noterat att framförandet var ”avec la permission de leurs majestés”.⁹⁶ Detta förhållande tog sig också rent praktiska uttryck. En av de första åtgärder som gjordes när Landé anlände med sin trupp i Stockholm var byggandet av en direkt ingång till den kungliga logen i Bollhuset för att underlätta för kungaparet att kunna bevista föreställningarna.⁹⁷

Musikverkets uppgift i en sådan relation mellan gynnare och utövare var att symbolisera och representera beskyddarens/beställarens sociala status.⁹⁸ När det gäller musikaliskt mecenatskap har enskilda kompositioner traditionellt betraktats som objektet i denna relation. Musikvetaren Claudio Annibaldi menar däremot att objektet i första hand inte utgjordes av de enskilda verken, utan av framförandet. Mecenatskapet var inte en privat angelägenhet mellan två parter utan ”an interplay between the musical events produced by musicians and commissioned by patrons (on one hand) and the ‘world’ in the presence of which those events took place (on the other)”. Den närvarande ”världen” bestod av dem som hade förmåga att sätta framförandet i relation till beskyddarens/beställarens sociala rang och alltså inte bara hade kunskap om vilken musik och vilka genrer som associerades med eliten. Landés föreställningar gästades av hovets prominenta gäster, som släktingar från andra furstehov och diplomater, men också av musikaliskt välutbildade adelsmän som Carl Maximilian Emanuel Johan Adlerfelt och Gabriel Sack.⁹⁹ De första av Landés operaföreställningar framfördes just då riksdagen hade samlats i Stockholm och man var säker på att staden var full av prominenta personer och utländska gäster.

Relevant i detta sammanhang är också den typ av repertoar som truppen troligtvis framförde i Stockholm 1723–1724, enligt diskussionen ovan. Valet av denna typ av äldre repertoar kan förstås utifrån flera aspekter. Det ska påpekas att denna repertoar spelades regelbundet vid Parisoperan fortfarande under 1700-talet. I synnerhet vissa av Lullys operor stod på repertoaren ända in på 1770-talet, till viss del utifrån ett behov av standard-repertoar för det långa spelåret vid operan i Paris.¹⁰⁰ Men de hade också en annan funktion. Oavsett om prologerna uteslöts eller inte gjorde de franska operornas starka koppling till den absolute monarken att de fick

en ceremoniell såväl som symbolisk roll, i synnerhet Lullys och Philippe Quinaults operor som också förknippades med en nostalgi för *le grand siècle*.¹⁰¹ Operornas narrativ var ofta i hög grad adekvata också för förhållandena i Sverige vid 1720-talets början. I fallet med de fyra operor som vi med säkerhet vet framfördes i Stockholm var tematiken väl lämpad i förhållande till det rådande politiska läget. Prinsessan Callirhoé, arvtagare till riket, är villig att offra sig för sina undersåtar. Ajax är en krigare känd för sin styrka och sitt mod, men med den viktiga aspekten att han som krigare främst är försvarare, inte anfallare. Phaëton utgör ett exempel på att man inte ska utmana gudarna (det vill säga kungen) och i historien om Roland, en av de få som inte bygger på klassiska förlagor, står den kristna dygden i centrum.

Slutord

Operorna som framförts i Lille 1718–1723 beskrevs som ”inconnués en cette village”.¹⁰² Detta bör i än högre grad ha gällt för det från Frankrike geografiskt distanserade Stockholm. Vid Landétruppens föreställningar 1723–1724 satt på den svenska tronen en ny och skör dynasti, i det nya politiska landskap som skulle präglade hela frihetstiden, ”den period då den svenska utövande konungamakten var som svagast i förmodern tid”; redan i regeringsformen 1719/1720 hade makten överlåtits till rådet och ständerna.¹⁰³ Vid riksdagen hösten 1723 – samtidigt som Landés trupp inledde sin operasång – sattes slutgiltigt stopp för försöken att från kungligheter sida återta makten. Kungen kunde därefter agera självständigt helt utan rådets inblandning endast när det gällde två områden: adlande och upphöjandet till friherre/greve samt hovets angelägenheter, men dessa finansierades genom de medel till hovstaten som riksdagen beslutade om.¹⁰⁴

Starka monarker har ofta fått stå som förebilder för hur kulturella investeringar utformades vid hoven. Att operaföreställningarna genomfördes under det skede under tidigmodern tid då monarkerna i Sverige var som mest maktlösa skulle kunna ses som en paradox. Men, som historikern Jonas Nordin påpekar, också kungligheter tömda på kraft skapade legitimitet åt den verkliga regeringsmakten och uppbar fortfarande rollen som rikets kulturella centrum; kungen och drottningen behövdes som dess företrädare. Det var än viktigare för rådet att kungaparet fullgjorde sin roll både i ett nationellt perspektiv och i relation till andra nationer. ”Konungahuset var alltså nödvändigt som samlingspunkt för de kulturyttringar som placerade Sverige i raden av civiliserade nationer”.¹⁰⁵ Också den äldre repertoaren som tydligt knöt an till *Le Roi Soleil* placerade in de svenska monarkerna i denna rad av nationer. I den inledningsvis citerade anonyma pamfletten som publicerades efter premiären av

Rameaus *Hippolyte et Aricie* i Paris i oktober 1733 framhålls repertoaren från Ludvig XIV:s hov som en förebild med förmåga att uttrycka och uppväcka passioner hos lyssnare och åskådare, den egenskap som sattes främst av barockens kompositörer.

Noter

1. John D. Lyons: "Introduction. The crisis of the baroque" i John D. Lyons (red.): *The Oxford handbook of the baroque* (Oxford, 2019), 1–23.

2. "Lettre de M*** à Mlle*** sur l'origine de la musique" i *Mercure de France* maj (1724), 868–870; Downing A. Thomas: "Baroque opera" i Lyons (red.): *The Oxford handbook of the baroque*, 370–385; Claude V. Palisca: "Baroque" i *Oxford music online* 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002097> (hämtad 4 mars 2020).

3. Vid sidan av fransk opera (*tragédie de musique*), som behandlas i denna artikel, fanns det en rad andra musikalisk-sceniska former vid det franska hovet, såsom olika typer av balett (*pastorale*, *églogue en musique*, *pastorale-héroïque*), blandformer av talteater och dans (*comédie-ballet*, *tragédie-ballet*) samt tillfälligtvis formade fester och divertissement.

4. Palisca: "Baroque", *Oxford music online*.

5. Se James R. Anthonys diskussion i förordet till *French baroque music. From Beau-joyeux to Rameau* [omarbetad och utvidgad upplaga] (London, 1997).

6. Detta framhålls också av Anthony i *French baroque music*, 10.

7. Fredrik August Dahlgren: *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863 och Kongl. theatrarnes personal 1773–1863 med flera anteckningar* (Stockholm, 1866); Karl Johan Warburg: *Det svenska lustspelet under frihetstiden* (Göteborg, 1876); Carl Silfverstolpe: *Källor till svenska teaterns historia* (Stockholm, 1877), också tryckt i *Framtiden – tidskrift för fosterländsk odling* 3–4 (1877), 127–147; Carl Silfverstolpe: *Teaterhistoriska anteckningar* (Stockholm, 1878); Carl Silfverstolpe: *Svenska teaterns äldsta öden* (Stockholm, 1882); Ewert Wrangel: "Bidrag till svenska dramatikkens historia från utländska källor" i *Samlaren* 21 (1900), 30–39.

8. Gunilla Dahlberg: "Hovens och komedianernas teater" i Sven Åke Heed (red.): *Ny svensk teaterhistoria 1. Teater före 1800* (Hedemora, 2007), 102–164.

9. Holst: *Carl Gustav Tessin*, 65. Instruktion utfärdad 24 november 1721, Riksarkivet, Byggnadsstyrelsens arkiv, Avskrifter av kungliga brev 1664–1849. Återgiven som bilaga i Åke Stavenow: *Carl Hårleman, en studie i frihetstidens arkitekturhistoria* (Uppsala, 1927), 333–334.

10. "La Cour de Suède n'étoit pas alors fertile en agréments pour ceux qui aiment les plaisirs tumultueux; elle potoit encore le deuil de l'intrépide CHARLES XII. Il n'y avoit ni Comédie, ni Opéra, ni Bal. Le seul divertissement dont on pouvoit y jouir, consistoit en deux ou trois Assemblées par semaine, dans les Appartemens de Sa Majesté." Justus van Effen: "Relation curieuse d'un voyage en Suède [Lettre IX]" i *Le Misanthrope, contenant differents discours sur les moeurs du siècle* (Haag, 1726), vilken var en nyutgåva av 1711/12 års utgåva. Se också Hans Wieselgren: "Taflor från krigs- och olycksåren efter Carl XII:s död 1719–21, tecknade af Justus van Effen och Carl Adlerfelt" i *Historisk tidskrift* 13 (1893), 157–174, 164.

11. Carl Maximilian Emanuel Johan Adlerfelt: "Mémoires und Journal von C. M.

E. Adlerfelt von Ao 1706 bis 1726”, Kungliga biblioteket, sign. I. a. 3, 169, 171. Carl Maximilian Emanuel Johan var son till Gustav Adlerfelt (1671–1709), som troligtvis också hade ett intresse för musik. Gustav Adlerfelt införskaffade i Paris 1699 ett tryckt partitur av operan *Énée et Lavinie* av Pascal Collasse. Det påkostade inbundna exemplaret med Gustav Adlerfelts påskrift har bevarats i Dübensamlingen. Maria Schildt: ”Musical transfer and adaptation. Pascal Collasse’s *Énée et Lavinie* and *Thétis et Pélée* in Sweden” i *Revue Fontenelle. Vol 13: Fontenelle et l’opéra*, Presses universitaires de Rouen et du Havre (PURH) (i tryck).

12. Adlerfelt: ”Mémoires”, 182.

13. ”Un autre divertissement que j’y goûtois quelquefois, c’étoit une petite assemblée moins nombreuse & plus agréable, qui se faisoit après souper dans l’appartement de quelque Demoiselle de la Reine. Les uns y jouient à differens jeux, tandis que d’autres se divertissoient à chanter quelque Air François; souvent même toute la compagnie se réunissoit à danser aux Chansons des menuets & des contredanses”. van Effen: ”Relation curieuse”, [Lettre IX].

14. Uppsala universitetsbibliotek, imhs 410. Jan Olof Rudén: *Music in tablature. A thematic index with source descriptions of music in tablature notation in Sweden* (Stockholm, 1981), 78–80, där volymens innehåll listas.

15. ”Un certain Mr Landé excellent danseur et qui étoit venu de Dresde fort recommandé par Mr Favier à Mon Oncle et qui avoit été fait Maitre de ballets du Roi de Suède”. Adlerfelt: ”Mémoires”, 184.

16. Om Favier, se Rebecca Harris-Warrick & Carol G. Marsh: *Musical theatre at the court of Louis XIV. Le mariage de la grosse Cathos* (Cambridge, 1994), 21–29.

17. Adlerfelt: ”Mémoires”, 185.

18. *Divertissement préparé pour la feste de sa Majesté Le Roy de SVEDE 1721. Le Jouëur Comedie de Mr Renard sera représenté, par les Cavalliers, Comtesses, & Barons de la Cour* [Stockholm, 1721].

19. ”Quelque Senateurs ayant envie de faire jouer une Comédie à leurs enfans à la fête de la Reine”. Adlerfelt: ”Mémoires”, 187.

20. *Le grandeur comedie. Par monsieur Palaprat. À Stockholm, chez Jean Henri. Werner, directeur des imprimeries de Swede* (Stockholm, 1722).

21. Agne Beijer: *Les troupes françaises à Stockholm 1699–1792. Listes de répertoire* (Uppsala, 1989), 17–27.

22. Sacks samling av musikalier har senare införlivats i Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm.

23. Rahul Markovitz: *Civiliser l’Europe. Politiques du théâtre français au XVIII^e siècle* (Paris, 2014), 27–32.

24. ”Si la paix faisoit, et qu’on voulût une troupe de comédiens françois, Quelle apparence y auroit-il d’en avoir une bonne? C’est une commission, que Vous pourriés peut être avoir avec le tems; car on dit, que Le Roy y est encore porté, comme autrefois”. Brev från Nicodemus Tessin till Carl Gustaf Tessin 19 februari 1718. Walfrid Holst: *Carl Gustaf Tessin under rese-, riksdagsmanna- och de tidigare beskickningsåren* (Lund, 1931), 51, 371.

25. ”Hwad i öfrigit Comedianterna och den Parisiska resan widkommer, så håller hans Excellence före, at de förra eij lära behöfwas fast mindre förskrifwas och hålandes resan till Paris onödig och utan frucht.” Johan Weslander till Carl Gustaf Tessin 6 april 1720, Riksarkivet, Tessinska samlingen 5739. Holst: *Carl Gustaf Tessin*, 64. Teatertrupper samlades och omgrupperades i regel i städer som Paris och Bryssel

under fastan då det inte var några föreställningar och under dessa perioder kunde rekryterare ta kontakt och upprätta kontrakt.

26. Riksrådsprotokoll för 5 mars 1723, Riksarkivet, Inrikes-Civilexpeditionen.

27. Dahlberg: "Hovens och komedianernas teater", 154.

28. "Le Roi avait fait venir à ses dépens de la France une grande bande de comédiens par Mr Landé / elle se nomma dans les affiches l'Académie Royale de musique et de danse / ce qui amusa fort agréablement pendant la diète. [...] La troupe était très nombreuse et excellente et elle gagna considérablement d'argent". Adlerfelt: "Mémoires", 206.

29. Silfverstolpe: *Svenska teaterns öden*, 68–69. Riksarkivet, Inrikes-Civilexpeditionen, Riksrådsprotokoll för 28 november 1723. Dahlgren: *Förteckning öfver svenska skådespel*, 24–25.

30. *Divertissement à la gloire de leurs majestés, représenté le jour de la naissance de majesté la reine le 23. janvier 1724. Composé par le s:r Chateaufort acteur de l'academie royale de musique établie à Stockholm sous la protection de sa majesté. Et mis en musique par mademoiselle Dimanche, premier actrice de la meme academie* (Stockholm, 1724).

31. Wrangel: *Bidrag till svenska dramatikers historia*, 39. Hendrik Willem Rumpf var sedan 1723 extraordinarie envoyé.

32. "[La grande bande] joua toutes les semaines une fois l'opéra et deux fois tragédies et comédies françaises avec des pièces italiennes". Adlerfelt: "Mémoires", 206.

33. Adlerfelt: "Mémoires", 39–41.

34. Sigrid Leijonhufvud: "Teaternotiser i Tessinska bref 1724–1737" i *Sammlaren* 35 (1914), 35–37, 36. Enligt Svenska Akademiens ordbok (SAOB) är den tidigaste förekomsten av "opera" en anteckning i Erik Dahlbergs dagbok från ca 1660, där Dahlberg förklarar operorna som de "siungande commedierna". Erik Dahlberg: *Erik Dahlberghs dagbok (1625–1699)*, red. Herman Lundström (Uppsala, 1912), 62.

35. Stockholms stadsarkiv, Överståthållareämbetets äldre kanslis arkiv, Slottskansliet, passhandlingar för år 1701–1725, nr 100.

36. Riksarkivet, Riksarkivets ämnessamlingar, Handlingar rörande teatern 1624–1792.

37. *Callirhoé, tragedie mise en musique par M. des Touches, représentée par l'academie royale de musique, le jedy 30. janvier 1724 pour la premiere fois* (Stockholm, 1724) och "Ajax tragedie mise en musique par M. Bertin Maitre de Clavesin de son Altesse Royale e Monseigneur Le duc d'Orleans Regem de France, représenté avec la permission de leurs majestés pour la premiere fois à Stockholm le 9 avril 1724", Kungliga biblioteket, Vu 44.

38. Passhandlingar i Stockholms stadsarkiv, Överståthållareämbetets äldre kanslis arkiv, Slottskansliet, passhandlingar för år 1701–1725, nr 99 (Mr Baptiste), 100 (Mlle Cassaux), 367 (Mlles Dimanche och Desechaliers), 419 (Mr Sarlet) och 745 (Mr Delbegard och Mr Deculois), alla undertecknade av J. B. Landé.

39. Silfverstolpe: *Källor till svenska teaterns historia*, 32; Silfverstolpe: *Svenska teaterns äldsta öden*, 69.

40. Utdragen ur Tessins brev återgivna i Leijonhufvud: "Teaternotiser", 36.

41. Stockholms stadsarkiv, Överståthållareämbetets äldre kanslis arkiv, Slottskansliet, passhandlingar för år 1701–1725, nr 745.

42. Kristina Dahle: *Den rosadorska truppen. Karl XII:s fransyska komedianter 1699–1706* (Stockholm, 1992), 8.

43. Dansarna nämns inte med namn i detta program.

44. Léon Lefebvre: *Histoire de théâtre de Lille de ses origines a nos jours* (Lille, 1907), 204; Gustave Lhotte: *Le théâtre à Lille avant la Révolution* (Lille, 1881), 42.
45. De fyra namn från Landétruppen som inte återfinns i Lefebvres sammanställningar är Mr Galoudec/Galloday/Galoudee, Mr Tarlet/Sarlet, Mr Baptiste och Mlle Deseschalliers/Des Echaliers. Lefebvre: *Histoire de théâtre de Lille*, 219–220.
46. Léon Lefebvre: *Le théâtre de Lille au XVIIIe siècle, auteurs & acteurs* (Lille, 1894), 22.
47. Enligt Adlerfelt: ”Mémoires” (se not 24) och enligt de tryckta programmen för *Divertissement* 23 januari 1724 och *Callirhoé* 30 januari 1724.
48. Jérôme de La Gorce: *L’Opéra à Paris au temps de Louis XIV. Histoire d’un théâtre* (Paris, 1992); Rahul Markovitz: ”L’Europe française’, une domination culturelle? Kaunitz et le théâtre français à Vienne au XVIIIe siècle” i *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 3 (2012), 717–751. Inte bara fransk opera utan också den hov-kommersiella hybriden *Académie royale de musique* kan betraktas som Markovitz ”forme de sociabilité” och som en del av fransk export till norra Europa.
49. Lefebvre: *Histoire de théâtre de Lille*, 206. Marcelle Benoit och Norbert Dufourcq: ”Documents du minutier central. Musiciens français du XVIIIe siècle” i *Recherches sur la musique française classique* 9 (1969), 216–238, 234.
50. Om etableringar av *Académie royale de musique* i Bryssel och Haag, se Henri Liebrecht: *Histoire du théâtre français à Bruxelles au 17e et au 18e siècle. Préface de Maurice Wilmotte* (Paris, 1923) och Rebekah Susannah Ahrendt: *A second refuge. French opera and the Huguenot migration, c. 1680–c. 1710* (Berkeley CA, 2011).
51. Dahlberg: ”Hovets och komedianernas teater”, 155–156.
52. *Divertissement a la gloire de leurs majestes represente le jour de la naissance de sa majeste la reine le 23. janvier 1726. Fait par le s:r Langlois comedien dela troupe qui est au service de sa majeste. Et mis en musique par le s:r Bourgoïn le romain m:tre de musique de la troupe à Stockholm* (Stockholm, 1726).
53. Privilegium utfärdat av Fredrik I, Riksarkivet, Riksarkivets ämnesserier, Handlingar rörande teatern 1629–1792.
54. ”Despite their long activities in the Swedish capital the repertoire of the opera company is still unknown”, Gunilla Dahlberg: ”Opera in Sweden” i Pierre Béhar & Helen Watanabe-O’Kelly (red.): *Spectaculum Europaeum. Theatre and spectacle in Europe (1580–1750)* (Wiesbaden, 1999), 471–474.
55. Leijonhufvud: ”Teaternotiser”, 36.
56. Om Dübensamlingen och dess forskningsläge, se Maria Schildt: *Gustav Düben at work. Musical repertory and practice of Swedish court musicians, 1663–1690* (Uppsala, 2014), 31–82.
57. Lefebvre: *Le théâtre de Lille*, 22.
58. ”Kungl. May:ts nådigaste willje vid Capellet hafver alltid hädan efter, jemte Capell Betienterna at bruke Hautboisterna af gardet, enär på Kungl. Hofvet uppvaktning kommer at göras til concert eller dantz, jämväl och vid repetitionerna på det at igenom en slik öfvning til så mycken större noggrannhet uti Musiquen komma måge. Stockholm d. 13 Novemb: 1722”. Koncept till ”öppen resolution av den 13 november 1722”, Riksarkivet, Riksmarskalksämhetets arkiv, oregistrerade handlingar för åren 1720–28.
59. Samantha Owens, Barbara M. Reul och Janice B. Stockigt (red.): *Music at German courts, 1715–1760. Changing artistic priorities* (Woolbridge, 2011), 23, 54, 170, 342.
60. Mer om det bevarade stämaterialet i Lars Berglund & Maria Schildt: ”French

stage music in the Düben collection, Uppsala. A Düben-Philidor connection” i Jean Duron & Florence Gétreau (red.): *L’orchestre à cordes sous Louis XIV* (Paris, 2015), 415–428, och Maria Schildt & Lars Berglund: ”Hur franskt blev svenskt. Om användning och anpassning av prologer vid det svenska kungliga hovet, 1680–1718” i *Musikens makt. RJ:s Årsbok 2018* (Göteborg & Stockholm, 2018), 161–180.

61. Uppsala universitetsbibliotek, UVMT 69, UVMT 328 och UVMT 192, samt vmhs 13 och vmhs 49.

62. Jean-Baptiste Lully: *Armide* (Paris, 1686), Uppsala universitetsbibliotek, UVMT 835. Förutom de fyra operor som nämns här tar Gunilla Dahlberg upp ytterligare en opera som enligt en där inte namngiven källa skulle ha framförts i Stockholm. Intressant nog är det just Lullys opera *Armide* som Dahlberg nämner, dock utan att ange varifrån denna uppgift är hämtad. Dahlberg: ”Hoven och komedianernas teater”, 156.

63. Uppsala universitetsbibliotek, vmhs 47:18. Med tanke på texten, kända festtillfällen under 1723–24 och på graden av solennitet skulle detta möjligtvis kunna vara musik framförd 22 februari 1724 i samband med firandet av förbundet med Ryssland, även om detta för närvarande inte kan beläggas.

64. Berglund & Schildt, ”French stage music in the Düben collection”, 427.

65. Se n. 37.

66. Kjellberg: *Kungliga musiker i Sverige*, 152. Maria Schildt: ”Hedwig Eleonora and music at the Swedish court, 1654–1726” i Christopher Neville & Lisa Skogh (red.): *Queen Hedwig Eleonora and the arts. Court culture in seventeenth-century northern Europe* (London, 2017), 179–189.

67. Kungliga biblioteket, S 175 och S 176, med Ulrika Eleonoras spegelmonogram guldtryckt på pärmens utsida.

68. För en lista av innehållet i dessa två volymer, se Rudén: *Music in tablature*, 70–72.

69. Skara Stiftsbibliotek, Katedralskolans musiksamling 493b. Mer om denna volym, se Jan Olof Rudén: ”Ett nyfunnet komplement till Dübensamlingen” i *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 47 (1965), 51–58. För en lista över innehållet, se Rudén: *Music in tablature*, 76.

70. Den enda bevarade kopian av Rosidors pjäs *Valet du chambre nouvellistes* (1701) ingick i biblioteket på Gripsholm, Kungliga biblioteket, Vu 55.

71. Agne Beijer: *Les troupes françaises à Stockholm, 1699–1792. Listes de répertoire* (Uppsala, 1989).

72. Jean-Baptiste Lully: *Amadis* och *Le triomphe de l’amour*; André Campra: *L’Europe galante*.

73. *Ballet, bemängd med sång som j föllje af hennes kongl. may tz riks-änke-drottningens allernådigste befallning blefförestält uti kongl. palais stora comoedie-sahl i Stockholm dän 6 febr. 1701* ([Stockholm], 1701). Mer om denna balett och undersökning av musikens ursprung, se Schildt: ”Hedwig Eleonora and Music”, 183–185 och Appendix.

74. Som exempel kan nämnas ”Utdrag af venetianske patritiens Giustiniani berömda poëtiska arbete öfwer konung Dawids psalmer [Estro poetico-armonico], som på svenska öfwersatt, kommer med den af patritien Marcelli därtill giorde härliga musique, at med sång och instrumenter upföras i Stockholm: åhr 1731”, Kungliga biblioteket 1700–1829 73 Bd Br; Psaltaren; [Texten till musik som framfördes juldagen 1739 i Klara kyrka], Kungliga biblioteket, Okat., Vitt. Sv. Andl. Poesi –1771; ”Airs spirituels tirez des *Stances chretiennes* de l’Abbé Têtu [Jacques Testu] et de differens auteur Stockholm le premier de Janvier 1718”, Kungliga biblioteket, S 234; ”Con-

certo composto da S. A. Principe d'Hessia Cassel", Kungliga biblioteket, S 233; "Fête musicale à l'anniversaire de l'arrivée dans le royaume de Sa Majesté Frédéric I, Roy de Suède 15 januari 1725", Kungliga biblioteket, S 165; "Festeggiamento Musicale per il di natile di Sua Real Maestà Ulrica Eleonora [...] in Stockholm alli 23 di Gennaro 1725", Kungliga biblioteket, S 166; "Freüdige Bewillkonnung des Zum 38sten mahl auffgegangenen gesegneten Geburts=Lichtes Ihro Königl: Maytt [...] Ulricae Eleonora. [...] Bey einem Musicalischen Concert. unterthänigst abgesungen den 23. Januarÿ. Anno. 1726", Kungliga biblioteket, S 166b (samt Vt 29, Carl Johan Lohmans text); "Cantata wid Hans Kongl. Maj:ts Wär Allernådigaste Konungs och Herres, Konung Friedrich Den Förstas Lÿckelige och högsteferlångtade Återkomst Ifrån Des Tÿske Arf=Länder 1731", Kungliga biblioteket, S 166a; "Statt up du troгна Folck" [till Ulrika Eleonoras födelsedag 1727], Musik- och teaterbiblioteket, Ro:5; "Warelse som utan dagar" [till Ulrika Eleonoras födelsedag 1730] text av Sophia Elisabeth Brenner, Musik- och teaterbiblioteket, Ro:92. Se Eva Helenius-Öberg: "En drottningens jordafärd. Hovkapellet vid Ulrika Eleonoras d.y. begravning 1742" i *Svensk tidskrift för musikforskning* 84 (2002), 27–50, här 29–30.

75. *Sonate a flauto traverso, violone e cembalo* [Stockholm:] Ericus Geringius sculps., [1727]. Exemplaret i Kungliga biblioteket har Ulrika Eleonora lagt till en anteckning "Sonate på Carl[berg] 1727". Översättning från italienskan enligt Eva Helenius-Öberg: *Johan Helmich Roman. Liv och verk genom samtida ögon. Dokumentens vittnesbörd* (Stockholm, 1994), 55.

76. Uppsala universitetsbibliotek, imhs 58:5–6.

77. Det har varit känt att enstaka band återfinns i Oxenstiernska samlingen i Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm. Eva Helenius-Öberg hänvisar till muntlig information från musikbibliotekarien Anna Lena Holm i sin diskussion kring drottningens skingrade notbibliotek i "En drottningens jordafärd", 28–30.

78. Erik Kjellberg: *Kungliga musiker i Sverige under stormaktstiden. Studier kring deras organisation, verksamheter och status ca 1620–ca 1720* (Uppsala, 1979), 403. Anders von Düben uppvaktade Ulrika Eleonora med flera kompositioner, bland annat en aria för hennes födelsedag 1714, "Auff Ihre Königl Hocheiten der Erb-Princesinn Ulrica Eleonora geburts-Tagh d 23 Januarÿ A.o 1714 Celebriret und Componirt vom Cammer-Herrn, H:r Andreas de Duben", Uppsala universitetsbibliotek, vmhs 18:3.

79. I Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm.

80. Musikalier från kungliga teaterns (operans) notbibliotek från dess grundande 1773 till slutet av 1800-talet är sedan 1965 deponerade i Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm.

81. Josef Gmeiner: "Die 'Schlafkammerbibliothek' Kaiser Leopolds I" i *Biblos. Österreichische Zeitschrift für Buch- und Bibliothekswesen* 43:3–4 (1994), 199–211; David Wynn Jones: *Music in Vienna 1700, 1800, 1900* (Woolbridge, 2016), 78.

82. "Hennes Maj:t fattar ock bättre subjecten, i densamma stadigt expliceras, och H. Maj:t läser förut de comedierne som på tyska öfversatte äro. Deras K. Högheter läsa dem icke allenast i fransöska språket, utan förstå nu hvart ord deraf, i det språket dageligens mera possederas, så att plaisiren dervid olika [ojämförligt] större är som förr." Nicodemus Tessin till Karl XII, återgivet från Dahlgren, *Förteckning öfver svenska skådespel*, 18.

83. Albert Labarre: *Répertoire bibliographique des livres imprimés en France au XVIIIe siècle*, bd 13: Artois, Flandre, Picardie: Lille I (1701–1740) (Baden-Baden, 1999), samt för de odaterade trycken: bd 15: Artois, Flandre, Picardie: Lille III (1771–1779) (Baden-

Baden, 2000). Labarres katalog baseras på bevarade libretton och sammanställning av uppgifter i tidigare publicerad litteratur såsom Lefebvre: *Histoire du théâtre de Lille*, 216–218 (samma sammanställning återfinns också i *Le théâtre de Lille au XVIIIe siècle : auteurs & acteurs / par Léon Lefebvre* *Le théâtre de Lille au XVIIIe siècle : auteurs & acteurs / par Léon Lefebvre* *Le théâtre de Lille au XVIIIe siècle, auteurs & acteurs*, 17–20), Fernand Danchin: *Les imprimés lillois: Répertoire bibliographique de 1594 à 1815* (Lille, 1926), 257 (för Cramés tryck), 267–268 (för Maltes tryck).

84. Handskrivet reducerat partitur i Lille, Bibliothèque municipale, 4178.

85. Rollistan återgiven av Lhotte: *Le théâtre à Lille*, 38–41.

86. Inget känt tryck, men framförandet kan beläggas genom annan dokumentation. Lefebvre: *Histoire du théâtre de Lille*, 208.

87. Rollistan återgiven av Lhotte: *Le théâtre à Lille*, 38–41.

88. Ibid.

89. Pascal Dénécheau: *Thésée de Lully et Quinault, l'histoire d'un opéra. Étude de l'œuvre de sa création à sa dernière reprise sous l'Ancien Régime (1675–1779)* (Paris/Saarland, 2006), 122. Handskrivet reducerat partitur i Lille, Bibliothèque municipale, 7305.

90. Se Rebekah Ahrendts undersökningar i *A second refuge*.

91. Schildt & Berglund: ”Hur franskt blev svenskt”.

92. Carl B. Schmidt har undersökt spridningen av Lullys operor utanför Paris. Se i synnerhet *The Livrets of Jean-Baptiste Lully's tragedies lyriques. A catalogue raisonné* (New York, 1995) och ”The geographical spread of Lully's operas during the late seventeenth and early eighteenth centuries. New evidence from the livrets” i John Hajdu Heyer (red.): *Jean-Baptiste Lully and the music of the french baroque* (Cambridge, 1989), 183–211.

93. De resurser som konsulterats är bland annat *VD18-Datenbank: Das Verzeichnis Deutscher Drucke des 18. Jahrhunderts* (<https://gso.gbv.de/DB=1.65/>) och samlingarna av libretton framför allt i Bayerische Staatsbibliothek, München, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel och Bibliothèque national, Paris.

94. Anthony: *French Baroque Music*, 141.

95. David Starkey: ”Intimacy and innovation” i David Starkey (red.): *The English court. From the wars of the roses to the civil war* (London, 1987), 71–118, 76–77.

96. Se n. 37.

97. Dahlberg: ”Hovets och komedianernas teater”, 156.

98. Claudio Annibaldi, ”Towards a theory of musical patronage in the Renaissance and Baroque. The perspective from anthropology and semiotics” i *Recercare* 10 (1998), 173–182.

99. Det går att jämföra med den ”elitpublik” som bevistade Bollhusets föreställningar senare, under åren 1765–71, då det finns bevarade listor över innehavare av loger. Vid sidan av män och kvinnor ur högadeln och diplomater fanns också yrkesverksamma inom musik och teater. Dahlberg, ”Hovets och komedianernas teater”, 186.

100. William Weber: ”La musique ancienne in the waning of the Ancien régime” i *The Journal of Modern History* 56:1 (1984), 58–88.

101. William Weber: ”Lully and the rise of musical classics in the 18th century” i Jérôme de La Gorce & Herbert Schneider (red.): *Jean-Baptiste Lully. Actes du colloque* (Laaber, 1990), 581–590.

102. *Relations véritables* [Bruxelles, Jean Le Pape (red.)], maj 1722.

103. Jonas Nordin: *Frihetstidens monarki. Konungamakt och offentlighet i 1700-talets Sverige* (Stockholm, 2009), 15, 29. Om det politiska läget i Sverige 1719 och åren där-

efter brukar hänvisas till standardverken Carl Gustaf Malmström: *Sveriges politiska historia från konung Karl XII:s död till statshövelningen 1772* [rev. och aktualiserad upplaga] (Stockholm, 2008) samt flera arbeten av Fredrik Lagerroth, bland annat *Frihetstidens författning. En studie i den svenska konstitutionalismens historia* (Stockholm, 1915) och *Sveriges Riksdag. I:5. Frihetstidens maktägande ständer 1719–1772:1–2* (Stockholm, 1934).

104. Nordin: *Frihetstidens monarki*, 31. Ulrika Eleonora utnämnde så många som 190 familjer under sin korta regeringstid. Nordin, *Frihetstidens monarki*, 24, Joakim Scherp & Charlotta Forss: *Ulrika Eleonora, makten och den nya adeln 1719–1720* (Stockholm, 2019).

105. Nordin: *Frihetstidens monarki*, 272–273.

Abstract

Lending the court honour and lustre: French baroque opera in Stockholm in the beginning of Sweden's age of liberty. Maria Schildt, Senior lecturer in Musicology, Department of Musicology, Uppsala University, maria.schildt@musik.uu.se

In 1720, the French ballet master Jean-Baptiste Landé was recruited to the Swedish court in Stockholm. Two years later, he was involved in a courtly project of extraordinary dimensions and character: to engage a French troupe to perform theatre but also whole operas in the Swedish capital. Courtly entertainment in early modern Northern Europe largely copied French models, yet, despite the important role opera had as one of the most emblematic expressions of the court of Louis XIV, French operas were rarely performed outside France and the Low Countries. When Landé's troupe of about 30 French actors, dancers, and singers arrived in Stockholm in the autumn of 1723 they brought, in addition to their repertoire, knowledge, and practices, their organizational form modelled on the *Académie royale de musique* in Paris (founded in the beginning of the 1670s). This article revisits the few fragmentary and scattered details of this undertaking, preserved in contemporary travel documents, letters, diaries, and official descriptions. In addition, types of source material previously not examined—extant music and foreign libretti—have been included. Taking into consideration recent discussions on musical patronage, this article provides new insights regarding the opera performances in Stockholm 1723–1724 in relation to the political turbulence and shift of power that characterized Sweden and the Swedish court in the 1720s.

Key words: Ulrika Eleonora (the younger), 17th-century Swedish court, ballet, opera, Lully, Jean-Baptiste Landé