

Sammlaren

Tidskrift för forskning om
svensk och annan nordisk litteratur
Årgång 136 2015

I distribution:
Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Berkeley: Linda Rugg

Göteborg: Lisbeth Larsson

Köpenhamn: Johnny Kondrup

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius

München: Annegret Heitmann

Oslo: Elisabeth Oxfeldt

Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

Tartu: Daniel Sävborg

Uppsala: Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Zürich: Klaus Müller-Wille

Åbo: Claes Ahlund

Redaktörer: Jon Viklund (uppsatser) och Andreas Hedberg (recensioner)

Biträdande redaktör: Ljubica Miočević

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av

Svenska Akademien och Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till info@svelitt.se. Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2016 och för recensioner 1 september 2016. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <http://www.svelitt.se/samlaren/index.html>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.svelitt.se.

ISBN 978–91–87666–35–3

ISSN 0348–6133

Printed in Lithuania by
Balto print, Vilnius 2016

Skrev Aurora von Königsmarck verkligen *Die drey Töchter Cecrops?*

AV DAG HEDMAN

Inledning

Ett verk omgivet av frågetecken är *Die drey Töchter Cecrops. Sing=Spiel* (Cecrops tre döttrar), som tillskrivits den svenska grevinnan Aurora von Königsmarck. Materialsituationen är ovanligt gynnsam för att gälla ett musikdramatiskt opus från 1600-talet: ej blott librettot är bevarat, utan även ovanligt nog musiken.¹ Men när och var skrevs texten och av vem? När och var skrevs musiken och av vem? Föreliggande uppsats skall framför allt fokusera på frågorna beträffande texten. Därvidlag spelar kompositörens identitet en icke oväsentlig roll, medan själva musiken endast diskuteras i förbigående. Det har skrivits åtskilligt om *Die drey Töchter Cecrops*, och de ovan nämnda frågorna har i flera fall behandlats, men det finns fortfarande otillfredsställande luckor och självmotsägelser i resonemangen, och slutsatserna måste därför delvis sägas vara alltför svagt underbyggda. Här skall därför försök göras att skilja på fakta och fiktion i syfte att utröna hur mycket vi faktiskt kan påstå att vi vet om librettot till *Die drey Töchter Cecrops* och om den person som fört pennan.

Föreliggande arbete består, förutom en sammanfattning av librettots innehåll, av två avdelningar. I den första presenteras de olika teorier som lanserats beträffande plats och tidpunkt för operans tillkomst. Detta har bäring för den andra avdelningen, där de försök som gjorts att identifiera författaren till *Die drey Töchter Cecrops* skärskådas och de olika kandidater som lanserats av den tidigare forskningen vägs mot varandra.

Handlingen i *Die drey Töchter Cecrops* är i korthet följande: Efter en tudelad mytologisk-allegorisk prolog där kärleksgudinnan Venus och kyskhetens gudinna Vesta strider om företräde, befinner vi oss i Athen. Guden Mercurius förälskar sig i konung Cecrops dotter Herse, när hon och systrarna Aglaure och Pandrose offerar till Minerva. Även den feniciske prinsen Pirante älskar Herse. Mercurius övertalar Aglaure att mot belöning hjälpa honom vinna tillträde till Herse. Detta vredgas Minerva över, och ger Avunden i uppdrag att inympa svartsjuka hos Aglaure gentemot Herse. När Mercurius kommer för att besöka Herse vägrar Aglaure släppa in honom i hennes rum, varpå guden som straff förvandlar henne till sten. Herse blir minervaprästinna och Pandrose förenas med Pirante. Temat i dramat är motsättningen mellan frihet och kärlek.

Teorier om tillkomstorten och -tiden

Den som lagt ned mest forskarmöda på dateringen av *Die drey Töchter Cecrops* är Werner Braun, som i uppsats- och bokform diskuterat frågan. Det källmaterial som står till förfogande är två anonyma och odaterade librettostryck utan ortsangivelser, som anses härstamma från Ansbach respektive Hamburg, och ett partiturmanuskript i Ansbach.² Gustav Friedrich Schmidt förmodade i sin vetenskapliga utgåva av *Die drey Töchter Cecrops*, att operan uruppfördes i Ansbach i januari 1679, med repriser i Hamburg 1680 och Ansbach i april 1683, utan att underbygga detta.³ Denna förmodan har av senare tyska forskare betraktats som ett etablerat faktum, men som Braun påpekat, finns det i själva verket inga daterbara spår av *Die drey Töchter Cecrops* före 1686, då ett furstligt ansbachskt inventarium nämner partituret, orkesterstämmor, och 311 exemplar av librettot.⁴ Braun argumenterar mot januari 1679 som tänkbart uruppförandedatum: alla operor i Ansbach vid denna tid framfördes i samband med högtider inom den regerande markgrevefamiljen. Det tidigaste högtidsdatumet under året var den 26 januari, vilket var fem dagar efter kapellmästaren och kompositören Johann Wolfgang Francks (1644–ca 1710) brådstörtade flykt från Ansbach till Hamburg efter att ha mördat en kollega och knivhuggit sin maka.⁵ Mot sistnämnda argument kan givetvis anföras att framförandet i den uppkomna situationen mycket väl kan ha letts av någon annan än kompositören: försteviolinisten, cembalisten eller någon annan medlem av kapellet, av vilka åtminstone Christian Heuchelin förutom att vara librettist och sångare även var kompositör.⁶ Andra tänkbara kandidater vore Paul Kellner och Georg Künstel.⁷ Francks flykt kan inte ha påverkat uppförandet av ett verk som i praktiken måste ha varit färdigrepeterat fem dagar före en eventuell premiär. Brauns invändning är helt enkelt ologisk: vilket samband skulle det över huvud taget kunna finnas mellan *tillkomsten* av *Die drey Töchter Cecrops* och Francks flykt?

Den ende forskare som övervägt att operan faktiskt skulle kunna vara äldre är Ulrich Seelbach, som förmodar att *Die drey Töchter Cecrops* koncipierades i Ansbach 1677–1678.⁸ Då Franck var verksam i Ansbach som operakompositör sedan 1675 (*Die unvergleichliche Andromeda*) kan han strängt taget ha skrivit verket när som helst under andra hälften av 1670-talet.

Uppgiften att *Die drey Töchter Cecrops* spelades i Hamburg 1680 härrör från två källor, diktaren och polyhistorn Michael Richey (1678–1761) och kompositören, musikhistorikern och musikteoretikern Johann Mattheson (1681–1764), 1722 respektive 1728. Den återkommer 1757 hos litteraturprofessorn och polyhistorn Johann Christoph Gottsched (1700–1766).⁹ Eftersom Franck vistades i Hamburg 1679–1687 finns inget som hindrar att han framförde operan där under den aktuella perioden. Richey och Mattheson anger dock kapellmästaren Nicolaus Adam Strungk (1640–1700) som

kompositör.¹⁰ I Richard Klages efterföljd erkänner Braun möjligheten av en komposition för Hamburg av Strungk och en annan för Ansbach av Franck.¹¹ Alfred Loewenberg tänker sig att hamburgversionen kan ha bestått av musik av både Strungk och Franck.¹² George J. Buelow går i princip på Matthesons och Richeys linje, men tillägger parentetiskt: ”or by J.W. Franck”.¹³ Gunilla Dahlberg är tydlig beträffande ancienniteten: *Die drey Töchter Cecrops* ”uruppfördes 1680 på stadens [=Hamburgs] unga opera till musik av Johann Wolfgang Franck”.¹⁴ Redan Friedrich Chrysander och Ludwig Meinardus gick 1877 respektive 1878 på Richeys och Matthesons uppgift om premiär i Hamburg 1680 med Strungk som kompositör.¹⁵

Werner Braun söker diskvalificera Richey och Mattheson som källor. Överensstämmelserna beträffande datum och kompositör förklaras helt enkelt med att Mattheson tagit sina uppgifter från Richey.¹⁶ Detta är fullt tänkbart, men knappast troligare än att han hämtat uppgiften från annat håll. Kanske hade Mattheson en egen librettosamling. Kanske fanns det material på hans gamla arbetsplats, operahuset, där han år 1690 som nioåring debuterat som sångare. Kanske hade han tillgång till annat skriftligt material som är okänt eller gått förlorat. Kanske intervjuade han någon minnesgod person. Detta gäller givetvis även Richey. Framför allt är det förbluffande att de tre samlingar tillhörande Johann Albert Fabricius (1688–1735), Johann Ulrich König (1688–1744) och Johann Klefeker (1698–1775), som redovisas i kapitlet ”Hamburger Textbuch-Sammler” hos Braun, inte nämns som tänkbara källor för Mattheson eller Richey.¹⁷

Linda Maria Koldau föreställer sig att *Die drey Töchter Cecrops* skrevs i Hamburg 1680, men uruppfördes senare i Ansbach.¹⁸ Ulrich Seelbach förmodar tvärtom att operan koncipierades i Ansbach 1677–1678, men ej uruppfördes där, utan i Hamburg 1680, varpå den gavs i Ansbach endera i november 1681 eller i mars 1683.¹⁹ Här serveras ytterligare en nyhet: detta var första gången Hamburg nämndes som orten för uruppförandet, medan de äldre källorna endast hävdade att verket haft sin hamburgska premiär 1680.

Det är värt att notera åtskilliga typiska hamburgska kännetecken hos librettot, påvisade av en förbryllad Werner Braun, som ändå håller fast vid Ansbach som ort för uruppförandet: indelningen i fem akter (fyra var standard i Ansbach), beteckningen ”Vorrede” för prologen (”Vorspiel”/”Vortrag” i Ansbach), beteckningen ”Aria” för enstrofiga textavsnitt, den framträdande rollen för handelsmännens skyddsgud Mercurius.²⁰

Frågan om huruvida det första uppförandet av *Die drey Töchter Cecrops* skedde i Hamburg eller i Ansbach och om det var Franck eller Strungk som skrev musiken är inte oväsentlig för frågan om vem som kan ha skrivit texten. Vi skall snart återkomma till detta.

Gustav Friedrich Schmidts datering av uppföranden i Ansbach till 1683 underkänner Werner Braun av personhistoriska skäl: det skulle ha varit mycket märkligt om den nytillträdde kapellmästaren och kompositören Johann Georg Conradi (1645–1699) vid firandet av en nyfödd tronarvinge skulle ha framfört en festopera av en annan persons hand.²¹ Här är man av sannolikhetsskäl frestad att hålla med Braun, även om naturligtvis inget är säkert.

Med utgångspunkt i kompositörens titulatur på titelbladet till Ansbachtrycket ("C.M." ["Capell=Meister"]) diskuterar Braun möjligheten av att Franck under februari 1686 lett ett gästspel från Hamburg, där han blivit anställd som operakapellmästare efter flykten från Ansbach.²² Den för mord och mordförsök eftersökte Franck skulle alltså från sin trygga fristad i Hamburg frivilligt ha uppsökt lejonets håla "allein oder mit einigen Sängern".²³ Braun anger stängningen av Hamburgoperan (28 januari 1686) som en tänkbar motivering till detta.²⁴ Hur realistiskt det vore att tänka sig att Franck skulle ha kunnat få med sig hamburgska sångare på en 1000 km lång resa (fram och åter) är okänt, men givetvis möjligt mot bakgrund av operastängningen. Kanske ville kompositören bevaka sina positioner i Ansbach på detta vis och förbereda en återkomst. Brauns teori är djärv och obevisad, och faktiskt rätt osannolik. Ville man hålla fast vid ett uruppförande 1679, vore väl ändå det troligaste att Franck skrev musiken till *Die drey Töchter Cecrops* i Ansbach senast 1678, alltså före sin flykt i januari 1679. Efter det datumet har han knappast kunnat besöka sin gamla hemstad utan risk för att drabbas av lagens strängaste straff. Enligt ett furstligt inventarium från 1686 fanns partituret till Francks opera *Diocletianus* (1682) i Ansbach "auß Hamburg gesandt", och det är väl rimligt att som Braun tänka sig att det är kompositören som från hansastaden har skickat den till sin gamla arbetsgivare för att påminna om sina kvaliteter och därigenom möjliggöra ett benådande, så att han kunde återkomma till sin gamla tjänst.²⁵ Det är obegripligt att Braun vidare hävdar att Franck befunnit sig i Ansbach vid uppförandena av *Die drey Töchter Cecrops* i mitten av 1680-talet, om partituret skickats dit av Franck som ännu ett meriteringsförsök.²⁶

Brauns väldokumenterade och uppslagsrika uppsatser är röriga och delvis svårge-
nomträngliga och självmotsägande, vilket nog delvis kan förklaras av materialet eller kanske snarast bristen på lättolkat material. Hans senaste teori om de senare uppföranden är att operan gavs i repris i Ansbach under perioden 1682 till 1686, förmodligen i februari 1686, och att Franck och Ansbachensemblen på grund av den regerande markgreven Johann Friedrichs död en månad senare såg sig arbetslösa, eftersom inga operor spelades i Ansbach under sorgperioden. De skall då ha begivit sig till Hamburg, där de endera i juli 1686 eller i slutet av 1687 (operan återöppnades i november det året) gästspelade med den version som finns bevarad i Hamburgtrycket.²⁷ Av Brauns tidigare teori om ett gästspel från Hamburg till Ansbach har det nu blivit en resa åt andra

hållet. Att Hamburgoperan, som redan nämnts, sedan 28 januari 1686 var stängd på grund av danskarnas belägring av Hamburg, har Braun helt enkelt glömt. Hans båda gästspelsteorier torde kunna uteslutas.

Werner Braun har försökt rekonstruera kronologien för de båda librettotrycken. Han menar att Ansbachversionen måste vara den första och att Hamburgversionen är en kortad bearbetning av den och ”nicht das Urlibretto”.²⁸ Detta underbygger han i Schmidts efterföljd med olika exempel på hur strykningar i texten försämrat den.²⁹ Mot detta kunde invändas att dessa brister i Hamburgtexten kanske uppmärksammas och åtgärdats i den bevarade Ansbachversionen, om denna vore av senare datum. Sambandet mellan Ansbach- och Hamburgtrycket är mer komplicerat än som framgått i tidigare forskning. I själva verket finns det inte bara material i den förstnämnda som inte finns i den sistnämnda, utan även det omvända gäller.

Ett sista problem med jämförelserna mellan Ansbach- och Hamburglibrettorna är kvantitativt: Gustav Friedrich Schmidt menar att den sistnämnda är ”mit nur 44 Seiten Text wesentlich kürzer als das TA [Textbuch Ansbach]”, som har 78 sidor.³⁰ Även Werner Braun skriver på flera ställen om hur Hamburgtexten skiljer sig från librettot och partituret i Ansbach genom ”seine Kürze”.³¹ Båda forskare visar i detalj vilka strykningar som skall ha gjorts. Schmidt förklarar skillnaden i längd med att man vid hoven var van vid långa föreställningar (över fem timmar), medan offentliga teatrar föredrog kortare (högst 3½), och Braun går på samma linje.³² Schmidt ger emellertid missvisande siffror. Själva dramat omfattar i Ansbach 78 numrerade, men i Hamburg 42 onumrerade sidor. Inkluderar man titelblad och rollista, som Schmidt gjort med Hamburg, eftersom han uppger 44 sidor, men inte gjort med Ansbach, blir sidantalet för sistnämnda tryck 81 (där finns ytterligare fyra sidor synopsis, vilket saknas i Hamburg). Det som är betänkligt är framför allt att varken Schmidt eller Braun tänkt på att satsytorna är olika i de båda trycken och att deras jämförelser i antalet sidor därför är irrelevanta. Ett steg närmare verkliga förhållanden kommer man om man räknar antalet rader.³³ Man finner då att Hamburgpublikationen har 1 216 rader och Ansbachversionen 1 585, det vill säga att medan skillnaden i sidantal nästan är 1 till 2 (44 till 81), är skillnaden i antalet rader drygt 25 %. Ansbachtrycket är helt enkelt betydligt spaciösare satt; exempelvis fyller rollistan i Hamburg en sida och i Ansbach två. Differensen har alltså krympt, och om man gör en *kvalitativ* analys av avvikelserna får man ytterligare anledning att betvivla Schmidts och Brauns idé om föreställningarnas respektive längd. Ansbachlibrettot saknar nämligen baletter, medan Hamburg har fem stycken angivna.³⁴ Då musiken till sistnämnda gått förlorad, kan man inte ha någon synpunkt på hur lång tid baletterna tog sammanlagt. Sådana inslag varierade i längd. Om de i genomsnitt tog två minuter var, vilket synes rimligt med tanke på att fyra av dem var aktfinaler, skulle de sammanlagt ha tagit tio minuter. Ansbach har sexton

arior fler än Hamburg. Runt 1680 var en operaaria en raskt avklarad affär. Naturligtvis vet vi inte vilka tempi som valdes vid framförandena i Ansbach, så tidsåtgången får bli en ren spekulation. Av Ansbachpartituret att döma kan de sexton ariorna inklusive ritorneller (orkesterefterspel) ha tagit en halvtimme att framföra. Även om man räknar in fler recitativrader i Ansbach än i Hamburg, torde Ansbachföreställningarna inte ha varit så mycket längre än Hamburgframförandena som Schmidt och Braun föreställde sig. Om man accepterar tanken att urpremiären av *Die drey Töchter Cecrops* ägde rum i Ansbach i januari 1679, finns det inget som säger att den texten avvek lika mycket från Hamburglibrettot som den bevarade Ansbachversionen gör. Med andra ord: vi vet inte hur många av de sexton ariorna som redan fanns med i 1679 års hypotetiska version. Att i det läget kategoriskt beteckna Hamburg som ”stark gekürzt” är ohållbart. Det enda som med säkerhet kan sägas är att den bevarade Ansbachversionen är något längre.

Brauns argumentation för den inbördes ordningen mellan de båda bevarade trycken bör i nuvarande materialläge underkännas. Det finns inga hållbara indicier som kan styrka en bestämd uppfattning i kronologifrågan. Brauns stipulering att det måste ha funnits en förlorad ”Ur-Cecrops”, som de olika tryckta och handskrivna versionerna av texten grundar sig på är fullt tänkbar, men likaledes obevisad. Den bygger på att han anser att Ansbachversionen är en utvidgning av en tidigare text. Man undrar då varför han inte kommit på idén att denna ”Ur-Cecrops” faktiskt kunde vara den hamburgska texten, särskilt som han nämner möjligheten av en komposition 1680 av Nicolaus Adam Strungk och en senare av Franck.³⁵ Ulrich Seelbach anser bestämt att Hamburgversionen ingalunda är en förkortad version, utan just ”die ursprüngliche Textgestalt”, som sedan adapterats i Ansbach.³⁶ Även om Braun har rätt och den bevarade Ansbachversionen är från mitten av 1680-talet – vilket han anser säkert på grund av det ”C.M.” (=Capell=Meister) Franck använder som titel på titelbladet, och som endast belagts under Francks Hamburgtid, alltså efter flykten från Ansbach – finns det inget som talar för att innehållet inte skulle vara identiskt med en eventuell originalversion från 1679. ”Gegen die zuerst von G.F. Schmidt vertretene Annahme, TA [Textbuch Ansbach] spiegele die Urfassung vom Januar 1679, sprechen gewichtige Gründe”.³⁷ Werner Braun påpekar skarpögt att det i Ansbachtrycket finns en aria för Mercurius i slutet av V:6, som är insprängd mellan två rimmande versrader, men drar därav den inte helt självklara slutsatsen att detta tyder på en tidigare utgåva utan arian (som i Hamburglibrettot). Det är dock fullt möjligt att författaren tillfogade arian i sitt manuskript före tryckningen, kanske för att kompositören ville ha det så. Arian ligger något olyckligt ur dramatisk synpunkt, och kanske togs den därför bort i Hamburgtrycket. I själva verket finns dock andra egendomligheter i Ansbachtrycket som tycks bekräfta Brauns tes tydligare än det av honom anförda exemplet. III:3 har i

Ansbach dubbla omfånget jämfört med Hamburg. Detta har åstadkommit genom att ett textsjok tillagts i början av scenen. Scenanvisningen ”Es ist Nacht”, som i Hamburg ligger i början av scenen har i Ansbach flyttats ned med den övriga texten, vilket innebär att man här först mitt i scenen får reda på att det är natt. Dessutom ligger scenanvisningen mellan namnet på den talande och repliken, i stället för före namnet på den talande, som i dramat i övrigt. Det beror på att Hamburg har scenanvisningen tryckt i en separat ytterspalt med lägre stilgrad, direkt bredvid repliken, vilket inte ger upphov till den förvirring Ansbachtrycket företer.³⁸ En scenanvisning i början av III:10 i Hamburg, som tryckts i ytterspalt bredvid anvisningen ”Zehenter Auftritt” (Scen 10) har i Ansbach hamnat i slutet av III:9, där den av misstag hamnat mitt inne i en arietext, som tillagts. Scenanvisningen ligger till och med insprängd mitt inne i en mening, vilket är omotiverat av sammanhanget. Tvärtom är scenanvisningen kopplad till Herses första replik i III:10. Av dessa två exempel är det tydligt att Ansbachlibrettot endera har utgått från Hamburgtrycket, eller att en hypotetisk första Ansbachversion hade en typografisk utformning som åtminstone påminde om Hamburg, det vill säga laborerade med scenanvisningarna tryckta i en separat spalt. Någon annan rationell förklaring till de citerade felplaceringarna av scenanvisningar i Ansbach är eljest svår att finna.

Som framgått ovan förutsätts ofta i tidigare forskning axiomatiskt att *Die drey Töchter Cecrops* framfördes i Ansbach innan den spelades i Hamburg. Det bevarade materialet ger ingen fingervisning om att det skulle ha varit så. Man kan lika väl tänka sig att den uppsättning av operan i Hamburg som Johann Mattheson bokfört under året 1680, var urproduktionen, vilket ju Ulrich Seelbach hävdade.³⁹ På denna linje tycks även Dorothea Schröder gå; i alla fall står i en av henne sammanställd kronologi: ”1680 Uraufführung der Oper *Die drey Töchter Cecrops* in Hamburg”.⁴⁰ Linda Maria Koldau skriver visserligen att ”Die Oper entstand kurz nach Francks Flucht in Hamburg” (’Operan tillkom i Hamburg kort tid efter Francks flykt’), men nämner inget om uruppförande.⁴¹

Huruvida det bevarade Hamburglibrettot utgavs till en eventuell urpremiär 1680 eller en senare repris kan man inte med säkerhet säga, eftersom det är odaterat. Ansbachtexterna (det tryckta librettot respektive det handskrivna partituret) skulle mycket väl kunna vara spår av *den enda* produktionen i Ansbach av *Die drey Töchter Cecrops* någon gång i intervallet 1680–1686.⁴² Detta skulle enklast harmoniera med arkivmaterialet.

Att man i Ansbach verkligen kunde sätta upp musikdramer som *Die drey Töchter Cecrops* framgår tydligt av Friedrich Wilhelm Schwarzbecks ansbachska teaterhistoria.⁴³ En titt i librettona till den anonyma *Der verliebte Föbus* (Ansbach, 1678; Den förälskade Febus) och Christian Heuchelins (levnadsår okända) *Die triumphirende Treu. Sing=Spiel* (Ansbach, 1679; Den triumferande troheten) visar att dessa verk krävde en

ansenlig apparatur för alla scenomvandlingar, teofanier och övriga sceneffekter.⁴⁴ Dylikt var inget problem på Hamburgoperan, det största offentliga operahuset norr om Alperna, välkänt för sin luxuösa scenarkitektur.

Teorier om librettots författare

Hos Richey och Mattheson anges *Die drey Töchter Cecrops* som ett anonymt verk. Ännu Friedrich Chrysander angav författaren såsom ”nicht bekannt”, men argumenterade för att texten var ett tyskt original, alltså ingen översättning eller bearbetning av ett italienskt verk, som många av de tyska librettona var. Främsta skälet härför sades vara taffligheten i ämnesbehandlingen och närvaron av allegoriska figurer.⁴⁵ Häremot bör invändas att taffligheten ingalunda ligger i ämnesbehandlingen, utan i den knaggliga versen och det oprecisa språket, samt att allegoriska figurer fortfarande var vanligt förekommande i italienska libretton under de sista decennierna av 1600-talet.

65 år efter den sannolika tillkomsttiden dök en författaruppgift upp för första gången: det skulle sensationellt nog röra sig om den svenska grevinnan Aurora von Königsmarck (1662–1728), enligt Johannes Mollers (1661–1725) postumt utgivna *Cimbria Literata sive Scriptorum Ducatus utriusque Slesvicensis et Holsatici* (1744).⁴⁶ Detta är den primära källan för Königsmarck som upphovskvinna. Werner Braun söker på olika vis troliggöra Moller som en kompetent och tillförlitlig förmedlare av historiska fakta. Han påstår exempelvis att Moller måste ha känt till innehållet i *Die drey Töchter Cecrops*, eftersom han angivit att handlingen går tillbaka på Ovidius *Metamorphoses*.⁴⁷ Detta är en anakronistisk slutsats. För en lärd person på 1600- eller 1700-talet var innehållet i Ovidius epylliesamling välkänt och det var en självklar källa att hänvisa till. Titeln på librettot kan härvidlag ha räckt för att Moller skulle göra denna korrekta, men riskfria förmodan.⁴⁸ Det fanns helt enkelt ingen rimligare källa än Ovidius. De sista 7 sidorna av 42 i Hamburgtrycket, 13 av 78 i Ansbach, består för övrigt av en intrig som ej hämtats från Ovidius.⁴⁹ Självklart hindrar detta ingalunda att Moller verkligen kan ha sett librettot. Enligt Braun bodde Moller i Hamburg 1681–1685.⁵⁰ Poängen är att han inte automatiskt *måste* ha sett det tryckta librettot, såsom Braun förutsätter. Den senares påstående, att Moller ”fraglos auch [Franck] persönlich gekannt hat” (’tvivelsutan även kände [Franck] personligen’), därför att de båda levde i Hamburg under första hälften av 1680-talet, är föga övertygande.⁵¹

Moller har ingen uppgift om när stycket uppfördes. Han anger titeln felaktigt.⁵² Om man vore misstänksam kunde man summerande säga att Moller ej vet något om tillkomst- eller uppförandetid, förvanskar titeln, mycket väl kan ha gissat på Ovidius som källa för innehållet, och lika gärna kan ha gissat eller gått på hörsägen beträffande författarattribueringen.⁵³

Ulrich Seelbach underkänner Moller som källa och kallar hans författarattribuering för en förmodan.⁵⁴ Han anser det vara signifikativt att Mattheson, som var bekant med Königsmarck, inget nämner om henne i sin operaförteckning från 1728.⁵⁵ Man kunde tillägga, att detsamma gäller två äldre källor, Georg Christian Lehms: *Teutschlands Galante Poetinnen* (1715) och Christian Friedrich Weichmann: *Poesie der Nieder=Sachsen* (1721). Varken i Lehms sjuåriga dedikation till författarinnan, i uppräknigen (som nr 35) i hans opagerade förord eller i själva uppslagsartikeln om ”die geistreiche und gelehrte Schwedische Gräfin Königsmarck” nämns *Die drey Töchter Cecrops*.⁵⁶ Hos Weichmann, som ger generöst utrymme i sin antologi för dramatik, saknas såväl dramatiska texter av Königsmarck som *Die drey Töchter Cecrops*.

Det är inte utan att man anar en viss uppgivenhet i det fyrverkeri av hypoteser som Braun framkastar för att troliggöra Aurora von Königsmarck som författarinna till *Die drey Töchter Cecrops*: Endera skrev hon texten under Hamburgtiden (alltså fram till maj 1680), men den tonsattes inte förrän några år senare, eller också gjorde hon en av eftervärlden ej känd Hamburgresa under tiden i Sverige på 1680-talet, eller också skrevs librettot i Stockholm och skickades till Franck.⁵⁷ Senare spekulerar han i möjligheten att initiativet till hennes debut som librettist kommit från operavänner, som bett henne att gripa till pennan.⁵⁸

Königsmarcks intresse för musikteater i vid bemärkelse finns faktiskt inte dokumenterad förrän under Sverigetiden, nämligen i tre brev, tryckta under rubriken ”Les Divertissements de Medevi 1682”.⁵⁹ Att Königsmarck skrev tyskspråkig vers är känt, även om dateringen är mer osäker. Ett av dessa verk, ”Cantate”, kan liksom *Die drey Töchter Cecrops* sägas tillhöra den pastorala genren.⁶⁰

Hur passar den ’proto-feministiska’ tendensen i *Die drey Töchter Cecrops* in på Königsmarcks intellektuella profil? Bernt Olsson har i en uppslagsrik uppsats övertygande visat på ’proto-feministiska’ aktiviteter i grevinnans liv och inslag av den karaktären i hennes verk.⁶¹ Om attributionen av operalibrettot till Königsmarck ej fått större genomslag i övrig svensk forskning, har Olsson dock accepterat den och använder den som ett exempel på hennes behandling av feministiska ämnen.⁶² *Die drey Töchter Cecrops* kallas för hennes ”första kända verk”, vilket mot bakgrund av det ovan diskuterade dateringsproblemet måste sägas vara djärvt. Königsmarck tycks ha varit den drivande kraften bakom de berömda uppförandena den 7 januari och 30 april 1684 inför det svenska hovet av Jean Racines (1639–1699) tragedi *Iphigénie* (1674). För Racines drama skrev hon bland annat en allegorisk prolog som hyllade konung Carl XI, diverse musikdramatiska inslag såsom baletter, och hon deltog i rollen som La Gloire (Äran) i prologen och som Clytarnestre i tragedien.⁶³ Ensemblen på scen bestod helt av kvinnor. Helt rimligt anför Olsson detta som ett tecken på Königsmarcks feminism. Olsson ser också en bärande linje i grevinnans dramatiska gärning: ”Det finns en

klar konsekvens i hennes liv, från förkunnelsen av frihetens seger över passionen i den 18-årigas operalibretto över den tydliga feminismen i Iphigeniaföreställningen till hennes öppna erkännande av sonen hon födde och hennes samtidiga framträdande i rollen som Diana.”⁶⁴ Har Werner Braun rätt i sin förmodan att librettot är tillkommet först i mitten av 1680-talet bör Olssons kronologi kastas om, men i sak ändrar det ju inget i hans grundresonemang. Svårigheten i vårt sammanhang ligger väl i att värdera *Iphigénie*-insatserna i förhållande till *Die drey Töchter Cecrops*. Helt klart visar de att hon 1683–1684 hade ett intresse för musik- och talteater, som författarinna, som organisatör och som skådespelerska. Detta är gott och väl, men säger ju ingenting om hennes göranden och låtanden omkring 1680 eller 1686.

Braun vill uppfatta en formulering i en samtida reseskildring, enligt vilken ”die Gräfin von Königsmarck” skulle ha besökt operan varje kväll under början av 1679 för att se *Orontes, Der verlohrene und wieder gefundene Königliche Printz aus Candia* (Orontes, den försvunne och återfunne kunglige prinsen av Candia) som en bekräftelse på ett tidigt operaintresse hos den 16-åriga Aurora von Königsmarck.⁶⁵ I själva verket framgår det tydligt av Brauns källa att det är hennes mor som avses. Braun anstränger sig till det yttersta för att etablera Königsmarck som författarinna till *Die drey Töchter Cecrops*: han anför ett libretto av Friedrich Christian Bressand (omkr. 1670–1699), *Echo und Narcissus* (Braunschweig, 1693), därför att det är dedicerat till Königsmarck, ämnet är hämtat från Ovidius, och en av personerna heter Pirantes (täcknamn för Jupiter förklädd till herde). Tankegången är att *Die drey Töchter Cecrops* också har ett ämne från Ovidius, har en prins som heter Pirante (utan ”s”) och det därför är rimligt att antaga att Aurora von Königsmarck skrev *Die drey Töchter Cecrops*. Det är inte självklart att tolka materialet som Werner Braun gör.⁶⁶

Argumenten går igen hos Linda Maria Koldau, som ännu tveklösare än Braun driver tesen att Königsmarck skrivit librettot. Hon tillför dock inget nytt material, utan bevisföringen är densamma.⁶⁷ Här tas svängarna ut betydligt jämfört med tidigare framställningar: som vid all upprepning av berättelser blir historien om den unga hjältinnan alltmer fantasifull ju senare i traderingskedjan vi befinner oss. Under en längre period, då modern är bortrest, besöker den 16-åriga Aurora ”tägliche” operahuset.⁶⁸ (Eftersom föreställningar endast gavs ett par gånger i veckan undrar man vad hon gjorde där de övriga dagarna.) Efter Johann Wolfgang Francks flykt från Ansbach träder han ”offenbar” i kontakt med den unga adelsdamen. Königsmarck blir genom författandet av *Die drey Töchter Cecrops* ”eine der bedeutendsten Libretto- und Ariendichterinnen ihrer Zeit” (’en av sin samtids mest betydande libretto- och ariediktare’).⁶⁹ Det är stora ord, och med beklagande får man konstatera att de synbarligen saknar substans. Påståendet att den begåvade svenskan med detta enda libretto skulle förtjäna att tilldelas en dylik topposition kan ej påstås vara sakligt underbyggt, men utgör i stället höjdpunk-

ten i den moderna forskningens berättelse om Aurora von Königsmarck som librettoförfattarinna.

Även Dorothea Schröder tar utan att problematisera det för givet att Königsmarck skrivit texten. Uppgiften att modern Maria Christina Wrangel (1637/8–1691) bevisat Hamburgoperan i början av 1679 broderar Schröder ut, så att Königsmarcks båda döttrar beledsagar henne.⁷⁰ Ur ett efterhandsperspektiv vill Schröder se teckningen av den frihetstörstande, ogifta, självständiga prinsessan Herse som ett självporträtt av Aurora, ”eine Absichtserklärung” (’en avsiktsförklaring’), och hon spekulerar över eventuellt inflytande från drottning Christina härvidlag.⁷¹ I Gustav Friedrich Schmidts efterföljd hade Helene M. Kastinger Riley identifierat frihetsfrågan som det centrala motivet i *Die drey Töchter Cecrops*, och i likhet med Bernt Olsson och Dorothea Schröder låtit sig förledas till att via texten frammana den tankefigur, som Thomas Olsson kallat ”det estetiskt meningsfulla författarlivet”.⁷² Härmed avser Olsson ”tanken att det samlade konstnärliga verket beskriver samma utvecklingskurva som sin upphovsmans livskurva. I sakens natur ligger också att beskrivningen av det liv som författaren lever blir reduktionistisk”.⁷³ De flesta som skrivit om librettot saknar vidare en ansats till diskussion om dess proveniens.⁷⁴

I en senare uppsats har Schröder visserligen fortsatt med broderierna på gissningens väv, men på en väsentlig punkt har hon bytt åsikt: hon avfärdar nu Aurora von Königsmarck som författarinna till *Die drey Töchter Cecrops*, med hänvisning till en uppsats av Stephan Kraft i samma band.⁷⁵ Kraft har emellertid inget eget stoff alls i författarfrågan, utan hänvisar till Ulrich Seelbachs uppsats från 1998.⁷⁶

Solveig Olsen har åtminstone försökt att pröva sannolikheten av att Königsmarck skulle ha skrivit librettot.⁷⁷ Bland annat påpekar hon att svenskan skulle ha varit ”about sixteen” när texten skrevs.⁷⁸ Även Olsen blir dock efter diverse gissningar, missförstånd, felaktigheter och krystade förklaringar ett offer för tankefiguren ”det estetiskt meningsfulla författarlivet”, och gör en häpnadsväckande summering: eftersom den svenska adelsdamen hade ”ability, inclination and opportunity” att skriva ett verk som *Die drey Töchter Cecrops* (något varken Olsen eller någon annan har någon som helst insikt i), kan hon också förutsättas ha gjort det.⁷⁹ Sedan ångrar sig Olsen och anser det mindre sannolikt att Königsmarck faktiskt skulle vara författarinnan om verket uppfördes redan på 1670-talet i Ansbach, för att till slut med en viss uppgivenhet och oklar kausalitet summera: ”We will, then, assume that Aurora von Königsmarck wrote the textbook.”⁸⁰

I den äldre svenska forskartraditionen saknas uppgifter om Königsmarck som författarinna till *Die drey Töchter Cecrops*, obekant om detta beror på att man ej kände till librettot eller om man inte trodde på Mollers uppgift.⁸¹ I den nyare forskningen finns ingen tydlig tendens. Valborg Lindgärde nämner 1993 Hamburglibrettot i samband

med Königsmarck, men tjugo år senare gör hon det inte.⁸² Ej heller Margareta Beckman nämner 1998 något om librettot.⁸³ Gunilla Dahlberg är försiktig när hon skriver om upphovsfrågan: ”Redan under Hamburgtiden förmodas hon ha skrivit den anonyma libretton till sångspelet *Die drey Töchter Cecrops* (Cecrops tre döttrar)”.⁸⁴

Frågan huruvida det finns något samband mellan Aurora von Königsmarck och Hamburgoperan kan i nuvarande forskningsläge ej besvaras. Någon bekantskap mellan familjen Königsmarck och operachefen Gerhard Schott (1641–1702) är ej känd, och man bör föreställa sig att en beställning eller ett antagande av ett libretto för tonsättning bör ha utgått från Schott.

Finns det något känt samband mellan Aurora von Königsmarck och Nicolaus Adam Strungk eller Johann Wolfgang Franck? Ingenting har framkommit hittills.⁸⁵ Att någon i familjen Königsmarck skulle ha kollaborerat med en känd ’dubbelmördare’ som Franck, är direkt osannolikt, men det är å andra sidan oklart om hans brott var kända i Hamburg då librettot skrevs. Allra senast blev de det då hertig August den 12 maj 1680, alltså samma månad som familjen Königsmarck lämnade Hamburg, skrev från Halle till myndigheterna i hansestaden och bland annat fäste deras uppmärksamhet på att Franck var en mördare.⁸⁶ (Givetvis kan librettot ha skrivits innan någon kompositör var påtänkt.) Det är faktiskt förvånande att ingen av de forskare som tidigare befattat sig med detta ämne funderat över denna sociala kollision.

Att inget annat musikdramatiskt helaftonsverk av Königsmarck är känt kanske inte skall tillmätas någon betydelse, men kan vara värt att notera, liksom det faktum att inget enda belägg har framlagts för att Königsmarck skulle ha erkänt sitt upphovsmannaskap.⁸⁷ Hur gärna man än vill använda det faktum att librettot till *Die drey Töchter Cecrops* skulle passa in i Aurora von Königsmarcks meritlista som ett argument för att hon skulle ha skrivit det, måste det framhållas att detta inte har någon som helst positiv beviskraft.

Kommer Königsmarck i fråga som författarinna om *Die drey Töchter Cecrops* skrevs 1678? Eftersom hon var född den 28 april 1662 skulle hon sannolikt ha varit 15 år gammal vid textens tillkomst, om man beaktar produktionstiden för en stor operauppsättning som skulle framföras i månadsskiftet januari/februari 1679. Det är inte omöjligt att så var fallet, men det kan knappast sägas stärka Johann Mollers i övrigt obekräftade påstående att Aurora von Königsmarck vore författarinna till *Die drey Töchter Cecrops*. Skulle verket vara något eller några år äldre, vilket är fullt tänkbart, förefaller Königsmarcks kandidatur allt otroligare. Det är egendomligt att den tidigare forskningen tagit så lätt på denna problematik. Medan adelskap i sig inte var något hinder för librettistisk verksamhet, var att vara kvinna det – de enda kända undantagen från äldre tid är Laura Giudiccioni (1550–1597) i Florens 1589–1595 och Christine Dorothea Lachs (1672–efter 1716) i Leipzig 1704. Men man måste erkänna att Gustav Friedrich

Schmidt ställer en relevant fråga, när han undrar hur Franck i Ansbach skulle ha fått en textbok av den i Hamburg bosatta Königsmarck i sin hand.⁸⁸ Det är inte lätt att konstruera en rimlig teori för detta. Schmidt går bet på uppgiften och det gör även Braun. Den senares skepsis gentemot Schmidts försök att via långsökta genealogiska resonemang antyda en förbindelse mellan Aurora von Königsmarck och hovet i Ansbach 500 km bort verkar berättigad.⁸⁹ Då Ulrich Seelbach anser att librettot tillkommit i Ansbach hävdar han att Königsmarck helt enkelt inte kan komma ifråga, eftersom även Seelbach menar att hon inte hade någon förbindelse med det hovet. Han avskriver till yttermera visso Königsmarck som upphovskvinna till texten, eftersom han anser att den lärda regelpoetik som satt avtryck i *Die drey Töchter Cecrops* saknas i de texter hon verkligen har skrivit.⁹⁰

Det skulle onekligen vara tillfredsställande om vi kunde visa upp ett framgångsrikt tyskspråkigt 1600-talslibretto skrivet av en så berömd svensk undersåte som Aurora von Königsmarck. Vissa inslag i texten skulle man gärna vilja tolka som hennes fingeravtryck. Det är således påfallande att de två viktigaste gudomligheterna i texten är kvinnor (Venus, Minerva), att det är de athenska kvinnorna som firar Minerva, medan männen måste hålla sig undan (akt II), och att Cecrops tre döttrar visar en självständighet gentemot faderns påbud som är påfallande. Möjligen är det dock anakronistiskt att betrakta dessa inslag som 'proto-feminism'.

Allt sammantaget måste Aurora von Königsmarck nog tyvärr sägas vara en svag kandidat som författare till *Die drey Töchter Cecrops*. Den i sammanhanget späda åldern och avsaknaden av känd förbindelse med hovet i Ansbach är huvudinvändningarna. Den sistnämnda invändningen försvunne om uruppförandet ägde rum i Hamburg 1680, även om åldersproblematiken kvarstode. Här stöter man emellertid på problemet att ingen förbindelse mellan Königsmarck och operachefen Gerhard Schott eller någon av kompositörerna Nicolaus Adam Strungk eller Johann Wolfgang Franck är känd. För den som vill argumentera för Aurora von Königsmarck som textens upphovskvinna bör Hamburg som ort för uruppförandet klart vara att föredraga framför Ansbach, eftersom Königsmarck faktiskt bodde i Hamburg till maj 1680, medan inga som helst kontakter med Ansbach är kända för hennes del.

Möjligen framtonar Aurora von Königsmarck alltmer som en faktoid, men finns det ingen annan tänkbar kandidat som upphovsman till *Die drey Töchter Cecrops*?

Schmidt ställer sig tveksam till att Königsmarck skulle ha författat de komiska scenerna i librettot. Av talspråkliga inslag som dialektala drag i dessa scener drar han i stället slutsatsen att det skulle röra sig om en av de ansbachska hovpoeterna.⁹¹ Det är möjligt att det är denna passage hos Schmidt som påverkat Braun till att tolka verbet "vorgestellt" på titelbladet till Ansbachtrycket ("vorgestellt von Johann Wolfgang Francken") som bland annat "textlich eingerichtet" ('textmässigt arrangerad'), vilket

då kunde gälla delar av eller hela texten, men alltså endast skulle vara en bearbetning.⁹²

Skall man tro källorna, skrev Johann Wolfgang Franck libretton till två operor, *Don Pedro oder Die Abgestraffte Eijffersucht* (Hamburg, 1679) och *Alceste* (Hamburg, 1680).⁹³ En möjlighet avtecknar sig således: att formuleringen ”vorgestellet von Johann Wolfgang Francken. C.M.” på titelbladet till Ansbachtrycket i själva verket betyder att ej blott musiken, utan även hela texten är skriven av Franck. Strungk skulle i så fall ha tonsatt Francks text för Hamburg 1680, om man tror på Mattheson och Richey, och Franck ha skrivit ny musik vid ett senare tillfälle för Ansbach, med vissa textpartier tillagda eller i ny utformning.⁹⁴ Verkar det kuriöst att tonsättaren Franck skulle ha levererat text till en kollega, kan man erinra om att kompositören Johann Philipp Förtsch (1652–1732) just vid denna tid anses ha skrivit två anonymt publicerade libretton, *Aenea, Des Trojanischen Fürsten Ankunfft In Italien* (Hamburg, 1680) och *Semele* (Hamburg, 1681), som båda tonsattes av Franck.⁹⁵ Den senares nyss nämnda *Don Pedro oder Die Abgestraffte Eijffersucht* och *Alceste* hade å andra sidan båda tonsatts av Förtsch. Praxisen med komponerande librettister eller librettoförfattande kompositörer har sannolikt varit mer spridd än vad man föreställer sig. Exempelvis levererade sångaren och kompositören Christian Ludwig Boxberg (1670–1729) i Leipzig åtta libretton under 1690-talet till Nicolaus Adam Strungk (och tonsatte själv ytterligare tre).⁹⁶

Försök att på komparativ väg genom läsningar av Francks *Don Pedro oder Die Abgestraffte Eijffersucht* och *Alceste* göra stilistiska observationer som kunde användas för att argumentera för Franck som upphovsman till *Die drey Töchter Cecrops* har emellertid inte givit några hållbara resultat.

Ytterligare en kandidat har föreslagits. ”Das Libretto wurde in vielen Quellen d. damals 18-jährigen Gräfin Maria Aurora v. Königsmarck (1662–1728) zugeschrieben, stammt jedoch wahrscheinlich v. Johann Philipp Förtsch (1652–1732).”⁹⁷ Mot bakgrund av det nyss nämnda framstår detta som ett rimligt förslag: Förtschs hittills kända meriter som librettist har ju nämnts ovan. Det är emellertid oklart vilket material gissningen grundar sig på.⁹⁸ Kanske finns ett samband med Ulrich Seelbach, vilken redan 1998 som såvitt bekant första person föreslog Förtsch som författare till *Die drey Töchter Cecrops*.⁹⁹ Seelbach menar att Förtsch, som var verksam i Hamburg från 1678, skrev det libretto som framfördes i Hamburg, medan förändringarna i det ansbachska företagits av en annan hand.¹⁰⁰ Däremot faller idén om Förtsch såsom librettist om Seelbachs alternativa förmodan att *Die drey Töchter Cecrops* koncipierades i Ansbach 1677–1678 skulle visa sig vara korrekt.¹⁰¹ Förtsch befann sig då i Halle och det finns inga bevarade tecken på en förbindelse mellan honom och hovet i Ansbach. Ulrich Seelbach påstår att denna konstellation redan tidigare kollaborerat: Förtsch skulle således ha författat *Die unvergleichliche Andromeda* (Ansbach, 1675 och Hamburg, 1679),

som tonsattes av Franck. Då inga kontakter mellan Förtsch och Ansbach finns belagda vid denna tid, är det oklart hur Seelbach kommit fram till denna slutsats. Seelbach har anställt stilistiska jämförelser av *Die drey Töchter Cecrops* med *Die unvergleichliche Andromeda* (första versionen 1675) och menar att resultatet övertygat honom om att båda är skrivna av en person från Franken, och att den personen är Johann Philipp Förtsch. Till stöd för denna teori anför han att det rimmas på -ch och -g i båda libretton (schweigt–gleich, mag–schmach).¹⁰² På detta kunde man svara att denna dialektala egenhet även finns i lågtyskan: i Hamburg rimmar stadens namn på durch. Detta har således inte den entydiga beviskraft som Seelbach vill tillskriva det, men det är tänkbart att hans övriga (ej redovisade) observationer vore mer övertygande.¹⁰³ Stämmer Seelbachs påstående står vi inför ett nytt problem, som han inte tycks ha tänkt på, eftersom Johann Wolfgang Franck var född och uppvuxen i Unterschwaningen, två mil söder om Ansbach, och Förtsch kom från Wertheim, åtta mil nordväst om Ansbach. De båda herrarna torde således ha haft samma dialekt.

Om Nicolaus Adam Strungk skrev musiken till urproduktionen av *Die drey Töchter Cecrops* måste det vara dött lopp mellan Franck och Förtsch. Skrev Franck musiken är det kanske troligare att Förtsch är librettisten, mot bakgrund av att konstellationen finns belagd två gånger vid samma tid och på samma ort (och ytterligare två gånger i ombytta roller).

Självklart är hypotesen, att upphovsmannen är någon annan än Königsmarck, Franck eller Förtsch, i nuvarande forskningsläge fullkomligt rimlig.

Sammanfattningsvis: Trots den för ett musikdramatiskt verk från 1600-talet ovanligt gynnsamma materialsituationen har frågan om vem som skrev texten till *Die drey Töchter Cecrops* genererat en rad förmodanden, påståenden och spekulationer, som sammantaget snarare förvirrar än klargör sakfrågan. Felaktiga eller osäkra uppgifter har traderats vidare, delvis i flera led. Ovan har olika diskussioner kring verkets tillkomstort och -tid presenterats. Detta är viktigt för att kunna lansera en kandidat: finns det något rimligt skäl till att en viss librettist skulle ha levererat en text som *Die drey Töchter Cecrops* till en avnämare i en viss ort vid ett visst tillfälle? I de fall där forskare namngivit författaren är den vanligaste attribueringen Aurora von Königsmarck. Ett ofta anförd argument för hennes kandidatur har varit den tankefigur, som man kunde kalla ”det estetiskt meningsfulla författarlivet” och som bygger på föreställningen om ett parallellt förhållande mellan en diktares liv och verk. Skulle texten vara tillkommen på 1670-talet talar Königsmarcks späda ålder emot henne som kandidat. Är texten skriven för Ansbach talar hennes brist på förbindelser med det hovet också emot henne som kandidat. Skulle båda kriterier vara giltiga, är Königsmarck ytterst osannolik som upphovskvinna. Skrevs texten för Hamburg är läget ett annat. Åldersargumentet kvarstår, men orten är bevisligen kopplad till Königsmarck, eftersom hon

bodde där till maj 1680. Mot en 270-årig Königsmarckstradition har under senare år andra kandidater framförts: Johann Wolfgang Franck och Johann Philipp Förtsch. De anses båda ha författat andra, anonymt utgivna libretton under 1670- och 1680-talen för Hamburg. En forskare menar sig rentav ha kunnat spåra Förtsch som librettist i Ansbach på 1670-talet.

I valet mellan två etablerade scenrövar som kapellmästarna, kompositörerna och librettisterna Franck och Förtsch eller en obeprövd hand som Königsmarck är det i nuvarande materialsituation svårt att på allvar föra fram den sistnämnda som en trolig kandidat. Frågan om librettistens identitet bör dock betraktas såsom olöst och i nuvarande materialläge sannolikt olösbart.

NOTER

- 1 *Die drey Töchter Cecrops* har i modern tid framförts bland annat vid Innsbrucker Festwochen der alten Musik i augusti 1987. Någon skivinspelning har dock ej utgivits ännu.
- 2 Werner Braun, "Die drey Töchter Cecrops. Zur Datierung und Lokalisierung von Johann Wolfgang Francks Oper", *Archiv für Musikwissenschaft*, 1983:2, s. 102. Hamburgvarianten finns i faksimil på Wolfenbütteler Digitale Bibliothek: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-sbd-10-10/start.htm> (8.12.2015) och i *Die Hamburger Oper. Eine Sammlung von Texten der Hamburger Oper aus der Zeit 1678–1730*, band 1, Reinhart Meyer, red., München 1980, s. 125–170. Ansbachversionen, som har titelvarianten *Die Drey Töchter Cecrops*, återges i faksimil på Bayerische Staatsbibliothek/Münchener Digitalisierungszentrum: http://reader.digitale-sammlungen.de/en/fs1/object/display/bsb11009742_00005.html (8.12.2015). Ansbachlibrettot ger en synopsis av handlingen på s. [iii–vi] (opag.). Att Hamburg är tryckort för det ena librettot menar Braun vara klarlagt genom jämförelser av de ornament som beledsagar texten (Werner Braun, *Vom Remter zum Gänsemarkt. Aus der Frühgeschichte der alten Hamburger Oper (1677–1697)*, Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge 1, Saarbrücken 1987, s. 116). Det finns såvitt bekant endast två Hamburgemissioner bevarade, en i fyra exemplar och en i ett exemplar med en kancellans för tolv sidor (bladen C4 till och med E1; *ibid.* s. 115). – Gustav Friedrich Schmidt påstår att librettisten Paul Thymich/Thiemich (1656–1694) utgått från *Die drey Töchter Cecrops* när han skrev *Cecrops Mit seynen drey Töchtern* (1688) för hovet i Weissenfels (G.F. Schmidt, "Johann Wolfgang Francks Singspiel 'Die drey Töchter Cecrops'", *Archiv für Musikforschung*, 1939:3, s. 257–316, här: s. 272). Synpunkten återkommer i Ulrich Seelbach, "Oper und Roman in Ansbach. Zur Literatur einer fränkischen Residenzstadt gegen Ende des 17. Jahrhunderts", *Stadt und Literatur im deutschen Sprachraum der Frühen Neuzeit* (Frühe Neuzeit 39), 1, Klaus Garber et al., red., Tübingen 1998, s. 521 f. Braun är av motsatt åsikt: de två librettona har inget direkt samband (Braun 1983, s. 123 not 98). Då *Cecrops Mit seynen drey Töchtern* ej har funnits tillgänglig, har ingen jämförelse gjorts här

- för att söka utröna hur det förhåller sig. – Ett ord om residensstadens namn. På de i denna uppsats diskuterade trycken kallas den Onoltzbach/Onolzbach. I andra sammanhang används Ohnspach, Anspach och Onoldina. I dag kallas staden Ansbach.
- 3 Gustav Friedrich Schmidt, "Vorwort", i Johann Wolfgang Franck, *Die drei Töchter Cecrops'* (Das Erbe Deutscher Musik. Zweite Reihe. Landschaftsdenkmale. Bayern), red., Gustav Friedrich Schmidt, 2, Braunschweig 1938, s. VIII; "Die Quellen. A. Gedruckte Textbücher" i *ibid.* s. 191.
 - 4 *Ibid.* s. 103 f. Även Solveig Olsen opponerade sig mot Schmidts datering i idem, "Aurora von Königsmarck's Singspiel *Die drey Töchter Cecrops'*", *Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur*, 17, Amsterdam 1988:3, s. 470 ff. – Brauns metod att datera uppförandena med hjälp av "negative Daten" är intressant, men ger knappast så entydiga resultat som han vill suggerera (Braun 1987, s. 116–119). Om *Die drey Töchter Cecrops'* inte nämns i källmaterial vid ett visst tillfälle utgår Braun från att verket helt enkelt inte existerade då. Ett exempel: det faktum att Christoph Rauch i sin försvarsskrift för operakonsten *Theatrophania. Entgegen gesetzt Der so genannten Schrifft Theatromania. Zur Vertheidigung der Christlichen/ vornemlich aber/ deren Musicalischen Operen/ und Verwerffung aller Heidnischen und von den alten Kirchen=Vättern allein Verdammten Schau=Spielen*, Hannover 1682, inte nämner *Die drey Töchter Cecrops'* i en uppräknig av Hamburgoperor med mytologiskt stoff (s. 117, med en felaktig hänvisning i noten till Rauch "S. 62") menar Braun bevisar att operan inte existerade när *Theatrophania* skrevs (Braun 1987, s. 117). Han bortser från att en av honom citerad uppräknig hos Rauch av hamburgska musikdramer med andligt innehåll (s. 29) saknar två titlar. Bevisvärdet i frånvaro hos Rauch måste alltså betraktas såsom försumbart.
 - 5 Arno Werner, "J.W. Franck's Flucht aus Ansbach", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 14, Leipzig, 1912–1913, s. 208 f. Günther Schmidt, *Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg=Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806. Mit Beiträgen zur deutschen Choralpassion, frühdeutschen Oper und vorklassischen Kammermusik*, Kassel & Basel 1956, vill förlägga premiären, mordet och mordförsöket till samma datum, 17.1.1679 (s. 57 och 111).
 - 6 Friedrich Wilhelm Schwarzbeck, *Ansbacher Theatergeschichte bis zum Tode des Markgrafen Johann Friedrich (1686)* (Die Schaubühne 29), Emsdetten 1939, s. 116.
 - 7 Deras funktioner i det ansbachska hovkapellet, se Werner Braun, "Einleitung", i Johann Löhner, *Die triumphierende Treu* (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge 6), Wiesbaden 1984.
 - 8 Seelbach 1998, s. 520.
 - 9 Michael Richeys hamburgska librettosamling finns i Thüringsche Landesbibliothek i Weimar. Han har skrivit åtskilliga dikter med svenska adressater och ämnen, lättåtkomliga i Christian Friedrich Weichmann, *Poesie der Nieder=Sachsen, oder allerhand, mehrentheils noch nie gedruckte, Gedichte von den berühmtesten Nieder=Sachsen, und sonderlich einigen ansehnlichen Mit=Gliedern der vormals hieselbst in Hamburg blühenden Teutsch=übenden Gesellschaft mit deren Genehmhaltung zusammen getragen, und theils aus den actis MSS. derselben mitgetheilet [...]*, Hamburg 1721; registret där (opag.) ger en god översikt av mate-

- rialet. Antologien finns i faksimil på Google Books: http://books.google.se/books/about/Poesie_der_Niedersachsen.html?id=1Vo7AAAACAAJ&redir_esc=y (9.12.2015). Johann Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, Hamburg 1728, s. 178 (citerad efter faksimilen på Internet Archive: <https://archive.org/details/DerMusicalischePatriot1728>, 9.12.2015). Johann Christoph Gottsched, *Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen Dramatischen Dichtkunst, oder Verzeichniß aller Deutschen Trauer= Lust= und Sing= Spiele, die im Druck erschienen, von 1450 bis zur Hälfte des jetzigen Jahrhunderts*, 1, Leipzig 1757, s. 244.
- 10 Namnvarianterna Strunck och Strungck förekommer.
- 11 Richard Klages, *Johann Wolfgang Franck. Untersuchungen zu seiner Lebensgeschichte und zu seinen geistlichen Kompositionen*, diss., Hamburg 1937, s. 18; Braun 1983, s. 115.
- 12 Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, 1, 2., rev. uppl., Genève 1955, spalt 66.
- 13 George J. Buelow, "Hamburg Opera during Buxtehude's Lifetime. The Works of Johann Wolfgang Franck", i *Church, Stage, and Studio. Music and Its Contexts in Seventeenth-Century Germany*, Paul Walker, red., Ann Arbor & London 1990, s. 138. Även efter Struncks *Alceste* (1680) och *Semiramis* (1683) skriver Buelow: "or by J.W. Franck?" (ibid.). I *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, red., London 1980, bokförs *Die drey Töchter Cecrops* under såväl Franck som Strungk.
- 14 Gunilla Dahlberg, "Hovens och komedianernas teater", i *Ny svensk teaterhistoria*, 1. Teater före 1800, Sven-Åke Heed, red., u.o. 2007, s. 133.
- 15 [Friedrich Chrysander], "Die erste Periode der Hamburger Oper von 1678 bis 1681", *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig 1877, spalt [433 f.]; Ludwig Meinardus, *Rückblicke auf die Anfänge der deutschen Oper in Hamburg. Eine Festschrift*, Hamburg 1878, s. 68. Johannes Moller hävdade i sin *Cimbria Literata sive Scriptorum Ducatus utriusque Slesvicensis et Holsatici. Tomus secundus* (postumt utgiven i Köpenhamn 1744), s. 430, att operan satts upp vid flera tillfällen i Hamburg. Detta kan ej vidimeras, men möjligen är en av Werner Braun funnen kansellans för de sista tolv sidorna i ett av de fem bevarade exemplaren (Braun 1987, s. 115) ett tecken på en nyuppsättning eller förlängd spelperiod. Det är tydligt att Braun ej själv inser betydelsen av denna nyemission, när han skriver att Mollers uppgift ej kan bekräftas, med hänvisning till att någon andra utgåva av librettot ej skulle vara känd (ibid., s. 119).
- 16 Braun 1987, s. 118.
- 17 Ibid., s. 113 f.
- 18 Linda Maria Koldau, *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln 2005, s. 926.
- 19 Seelbach 1998, s. 513 och 519 f. Seelbach går så långt som att hävda att *Die drey Töchter Cecrops* är den enda opera vars uppförande i Ansbach belagts i perioden mellan markgrevinnan Johanna Elisabeths död 1680 och hennes make markgreven Johann Friedrichs död 1686, vilket väl är en överdrift, eftersom något framförande inte är belagt, utan endast kan förutsättas på grund av librettotrycket.
- 20 Braun 1983, s. 115 f. och 123.
- 21 Ibid., s. 103. Schmidt 1939, s. 264, menar tvärtom att endera Conradi eller kompositören Johann Sigismund Kusser (1660–1727) lett uppförandet/uppförandena.

- 22 Braun 1983, s. 106.
- 23 Ibid.
- 24 Ibid., s. 111. Datum enligt Meinardus 1878, s. 53. Meinardus nämner att det var den danska belägringen av staden som föranledde stängningen.
- 25 Det furstliga inventariet från 1686 nämner inga datum för det där förtecknade materialet. Se även Braun 1983, s. 110 f.
- 26 Ibid., s. 111 och 107.
- 27 Braun 1987, s. 96, 112 och 118.
- 28 Ibid., s. 107. Skillnaden i längd diskuteras i Schmidt 1939, s. 263, och i Braun 1983, s. 117.
- 29 Braun ger dock ett exempel där texten är förkortad i Ansbach jämfört med Hamburg (Braun 1983, s. 107). Jfr Schmidt 1939, s. 263.
- 30 Schmidt 1938, s. 191.
- 31 Braun 1983, s. 106; s. 103: ”stark gekürzt”; Braun 1987, s. 95: ”radikal gekürzt”, ”eine Kurzfassung”.
- 32 Braun anför dock själv (Braun 1983, s. 117 not 70) att städernas offentliga operaföreställningar kunde ta mellan fyra och sex timmar, med hänvisning till Hans Joachim Marx, ”Geschichte der Hamburger Barockoper. Ein Forschungsbericht”, i *Studien zur Barockoper, Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 3, Constantin Floros et al., red., Hamburg 1978, s. 18.
- 33 Eftersom Hamburglibrettot har scenanvisningarna i en smal ytterspalt försvåras processen, men här har ytterspaltens text räknats om till tryckets normalradlängd.
- 34 Detta betyder inte att balettinslag ej förekom vid Ansbachframförandena, men de har i så fall sannolikt ägt rum under ariornas ritorneller (orkestrala för-, mellan- och efterspel, oftast det sistnämnda). Schmidt 1956, s. 131, har rört ihop de båda librettona och uppger felaktigt att baletterna endast är utsatta i Ansbachtexten.
- 35 Braun 1983, s. 115.
- 36 Seelbach 1998, s. 520.
- 37 Braun 1983, s. 105.
- 38 Braun 1987, s. 116, hävdar felaktigt att denna disposition av texten skulle vara ett unikum och en nödlösning tillkommen på tryckarens initiativ. Samma teknik finner man emellertid vid samma tid exempelvis i Hamburglibrettona *Don Pedro oder Die Abgestraffte Eijffersucht* (1679), *Die errettete Unschuld oder Andromeda und Perseus* (s.å.) och *Alceste* (1680), även om det inte är lika systematiskt genomfört i det sistnämnda trycket. Brauns förklaring att extraspalten härrör från en förkortning av texten är ologisk; extraspalten som siddispositoriskt fenomen har över huvud taget inget med frågan om förkortning eller utökning av texten att göra.
- 39 Seelbach 1998, s. 520.
- 40 Dorothea Schröder, *Maria Aurora von Königsmarck. Eine schwedische Gräfin aus Stade*, Stade 2011, s. 74.
- 41 Koldau 2005, s. 926.
- 42 Slutkören avviker mellan librettot och partituret, men huruvida detta verkligen automatiskt betyder att de använts i olika sammanhang, som Braun 1983, s. 104 f., hävdar, är osäkert.

- 43 Schwarzbeck 1939, s. 80–128.
- 44 Teofani: uppenbarelse av gudomliga eller övernaturliga väsen, som sänkte sig ned mot scengolvet i molnvagnar.
- 45 [Chrysander] 1877, spalt [433f].
- 46 Moller 1744, s. 430.
- 47 Braun 1983, s. 113.
- 48 Moller 1744, s. 430, säger att librettot handlar om ”de tribus Cecropis, Atheniensum Regis, filiabus, Herse, Pandroso & Aglauro”, vilket ju var direkt utläsbart ur titeln: Cecrops var konung av Athen och hans döttrar hette Herse, Pandrose och Aglaure, så huruvida Moller verkligen hade kommit i närmare kontakt med librettot får tills vidare anses helt obevisat. Solveig Olsens tvärsäkra påstående att texten inspirerats direkt av Ovidius utan förmedling via ett franskt eller italienskt libretto måste sägas vara gripet ur luften (Olsen 1988, s. 475 och 477). Till dess att systematiska textjämförelser gjorts kan inget sägas på den punkten. – Det är i *Metamorphoses*, bok 2, raderna 711–834 man finner berättelsen om Cecrops döttrar.
- 49 Det är okänt om slutet går tillbaks på en förlaga eller ej. Skulle det visa sig att *Die drey Töchter Cecrops* faktiskt är en bearbetning eller översättning av en fransk eller italiensk förlaga, minskar relevansen av hänvisningen till Ovidius.
- 50 Braun 1987, s. 112.
- 51 Ibid.
- 52 Som ”Die drey Töchter des Cecrops” (ibid.). Braun nämner också att Moller i den bibliografiska avdelningen har givit felaktiga årtal för två utgåvor av Francks operaarior och tap-pat tre av hans operatitlar (Braun 1987, s. 113).
- 53 Hur det är möjligt att Braun håller fast vid Moller såsom besittande ”einen hohen quell-kundlichen Rang” (Braun 1987, s. 115) är svärbegripligt. Richard Klages har fäst uppmärksamheten vid Mollers porositet även när det gäller artikeln om Franck (Klages 1937, s. 19; se äv. Braun 1987, s. 115). Som en ren sammanblandning eller extrapolation framstår skildringen hos Moller av Francks död, där mordhistorien i Ansbach i kombination med att kompositören emigrerade till London omdiktats till att Franck själv mördats i Madrid (Moller 1744, s. 430; återgivet och översatt från latin till tyska i Braun 1987, s. 113). Gustav Friedrich Schmidt drar av formuleringen ”fertur esse trucidatus” (”det sägs att han blivit mördad”) den helt rimliga slutsatsen att uppgiften bygger på ren hörsägen (Schmidt 1939, s. 258). Schmidt har i samma opus s. 263 rätt i att den andra källan från 1700-talet, Johann Christoph Gottscheds *Handlexikon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Leipzig 1760, bör betraktas såsom avhängig av Moller. Schmidt missförstår dock Gottscheds genreattribuering av *Die drey Töchter Cecrops* såsom ”ein deutsches Trauerspiel” (spalt 968). Schmidt uppfattar det som att Gottsched har bokfört en tragedi av Königsmarck med samma namn som librettot, men Gottsched avslöjar här i själva verket att han i likhet med Moller inte har sett librettot; av Mollers hänvisning till Ovidius har han förletts att tro att det rörde sig om en tragedi, trots att operan i själva verket avviker från berättelsen i *Metamorphoses* och slutar lyckligt, alltså är en tragi-komedi. Schmidt har i ”Johann Wolfgang Francks Singspiel ’Die drey Töchter Cecrops’”

1939 en annan uppfattning än året före, då han i ”Die Quellen. A. Gedruckte Textbücher” var helt på det klara med att Gottsched med sin formulering ”zweifellos” avsåg librettot (Schmidt 1938, s. 191). – Det bör i rättvisans namn framhåvas att det är möjligt att Johannes Moller inte är ansvarig för allt som tryckts i hans namn i *Cimbria Literata*. Moller dog 1725 och *Cimbria Literata* utgavs av hans son 1744, så det är fullt möjligt att tillägg har gjorts i det ursprungliga manuskriptet.

54 Seelbach 1998, s. 519.

55 Bekantskapen nämns i Hellmuth Christian Wolff, *Die Barockoper in Hamburg (1678–1738)*, 1, Wolfenbüttel 1957, s. 296.

56 Georg Christian Lehms, *Teutschlands Galante Poetinnen Mit Ihren sinnreichen und netten Proben; Nebst einem Anhang Ausländischer Dames/ So sich gleichfalls durch Schöne Poesien Bey der curieuses Welt bekannt gemacht, und einer Vorrede. Daß das Weibliche Geschlecht so geschickt zum Studieren/ als das Männliche*, Frankfurt a.M. 1715, s. 113–122, citat s. 116.

57 Braun 1987, s. 96.

58 Ibid., s. 118.

59 Återgivna i P. Hanselli, red., *Samlade vitterhetsarbeten af svenska författare från Stjernhjelms till Dalin*, 8, Uppsala u.å. [1868?], s. 116–129.

60 Ibid., s. 90 f.

61 Bernt Olsson, ”Aurora Königsmarck och 1600-talets feminism”, *Karolinska Förbundets årsbok 1978*, Lund 1979, s. 7–23.

62 Ibid., s. 17 f.

63 Se C.S. [Carl Silfverstolpe], ”En hittills okänd dikt af Aurora Königsmarck”, *Samlaren*, 1887, s. 53 f. och 56. Silfverstolpe fäste uppmärksamheten vid den skönlitterära receptionen av Königsmarcks insats: hyllningsdikter av Carl Gripenhjelms, Eric Lindschöld och Sophia Elisabeth Brenner (återgivna i P. Hanselli [red.], *Samlade vitterhetsarbeten af svenska författare från Stjernhjelms till Dalin*, 4 [Uppsala 1866], s. 152 ff., 275 och 277 f.), samt i Sophia Elisabeth Brenner, *Poetiske Dikter*, 2, Stockholm 1732, s. 23 ff. (återgiven i faksimil på Litteraturbanken: <http://litteraturbanken.se/#!/forfattare/BrennerSE/titlar/PoetiskeDikter2/sida/-4/faksimil> (9.12.2015)). Kurt Johannesson visar i *I polstjärnans tecken. Studier i svensk barock* (Lychnos-Bibliotek 24), diss. Uppsala, Stockholm 1968, s. 145, att *Ip-higénie*-föreställningarna i Stockholm gavs comédie-balletform, det vill säga med omväxlande talade, sjungna och dansade partier.

64 Olsson 1979, s. 23.

65 Braun 1983, s. 116. Han citerar [Adam Ebert], *Auli Apronii vermehrte Reise=Beschreibung, von Franco Porto Der Chur=Brandenburg Durch Teutschland/ Holland und Brabant/ England/ Franckreich [...] Italien [...]*, Franco Porto [=Frankfurt an der Oder] 1724, s. 31.

66 I en underlig piruett hävdar Braun beträffande Michael Richeys och Johann Matthesons datering att 1680 var så inpräglad i det allmänna medvetandet därför att Aurora von Königsmarck lämnade Hamburg det året och att detta således associationsvägen skulle ha lett till vad Braun menar vara en felaktig datumangivelse (Braun 1987, s. 118).

67 Koldau 2005, s. 269 not 606 och s. 926.

68 Ibid., s. 926.

- 69 Ibid.
- 70 Schröder 2011, s. 8. Strategien är givetvis att söka etablera ett tidigt operaintresse hos den unga grevinnan. En koppling mellan morgonrodnadens gudinna Aurora i den allegoriska prologen till det verk som framfördes, Hinrich Elmenhorsts (1632–1704) *Orontes, Der verlohrene und wieder gefundne Königliche Prinz aus Candia*, och den unga Aurora i publiken fablas ihop (ibid.). Eftersom allt detta är fritt uppfunnet, bör det hänföras till skönlitteraturens domäner.
- 71 Schröder 2011, s. 17.
- 72 Schmidt, "Johann Wolfgang Francks Singspiel 'Die drey Töchter Cecrops'" s. 271 f. Helene M. Kastinger Riley, "Liebe in der Sicht der Frau des 17. Jahrhunderts", *Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur*, band 17:3, Amsterdam 1988, s. 446–449.
- 73 Thomas Olsson, "Det estetiskt meningsfulla författarlivet – en litteraturvetenskaplig tankefigur" i *Samlaren 1989*, s. 28.
- 74 Ytterligare källor som anger Königsmarck som författare till *Die drey Töchter Cecrops* utan vidare kommentar: Günther Schmidt 1956, s. 111 och 118; Wolff 1957, s. 296 (efter Schmidt); Andrew D. McCredie, "Franck, Johann Wolfgang", i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6, Stanley Sadie, red., London 1980, s. 785 ff., här: s. 786; Alice Männl, *Zu den Liebeskonzepten in Hoffmannswaldaus "So soll der Purpur deiner Lippen" und Königsmarcks "Die drey Töchter Cecrops". Erotische Dichtung im Barock*, Giessen 1999, passim; SL [Silke Leopold?], "Franck, Johann Wolfgang", i *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, 6, Kassel etc. 2001, sp. 1621; Thomas Betzwieser, "Theatrale Geschmacksbildung im 17. Jahrhundert: Ansbach und Bayreuth", i *Barock in Franken. Bayreuther historische Kolloquien*, Dieter J. Weiß, red., 17, Dettelbach 2004, s. 91 not 29; Sylvia Krauss-Meyl, *'Die berühmteste Frau zweier Jahrhunderte'. Maria Aurora Gräfin von Königsmarck*, 2. uppl., Regensburg 2006, s. 53 f. Jean M. Woods är försiktigare i "Aurora von Königsmarck, Epitome of a 'Galante Poetin'", *Daphnis*, 17, Amsterdam 1988:3, s. 460, när hon skriver att stycket har blivit "attributed to her" (i gengäld genrebestämmer Woods texten felaktigt som en "play"). Även Solveig Olsen, "Aurora von Königsmarck's Singspiel *Die drey Töchter Cecrops*" i samma nummer av *Daphnis* använder uttrycket "attributed to" (s. 468).
- 75 Dorothea Schröder, "Maria Aurora von Königsmarck und die Musik", i *Maria Aurora von Königsmarck. Ein adeliges Frauenleben im Europa der Barockzeit*, Rieke Buning et al., red., Köln 2015, s. 138 f., resp. Stephan Kraft, "Denn selbst Apollens Kunst wird hier ein Schatten heissen? Zum sichtbar-unsichtbaren literarischen Werk der Gräfin Maria Aurora von Königsmarck", i Buning et al. 2015, s. 60 och 64.
- 76 Seelbach 1998.
- 77 Olsen 1988, s. 468.
- 78 Ibid., s. 470.
- 79 Ibid., s. 469.
- 80 Ibid., s. 472.
- 81 Birger Mörner, *Maria Aurora Königsmarck. En krönika*, Stockholm 1913; Carl Magnus Stenbock, *Maria Aurora Königsmarck. En krönika*, Stockholm 1915; Nanna Lundh-Er-

- iksson, *Aurora Königsmarck och hennes värld*, u.o. 1975; och Sven Grauers, "Königsmarck, Maria Aurora", i *Svenskt biografiskt lexikon*, 22, Erik Grill, red., Stockholm 1977–1979, s. 1–4.
- 82 Valborg Lindgårde, "Om kungadottern som offras i männens krig. Hovkretsen kring drottning Ulrika Eleonora", i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, 1, Elisabeth Møller Jensen et al., red., Höganäs 1993, s. 311–316, här: s. 312, resp. idem, "Tre unga kvinnor från Stockholm i de lärdes republik", i *Det universella och det individuella. Festskrift till Eva Hettner Aurelius*, Kerstin Bergman et al., red., Lund 2013, s. 64–73.
- 83 Margareta Beckman, *Aurora von Königsmarck. Svenska bland härförare i stormaktstidens Europa*, Stockholm 1998.
- 84 Dahlberg 2007, s. 133.
- 85 Solveig Olsen tänker sig ologiskt att den unga svenskan skulle ha kunnat vara inspirerad av Nicolaus Adam Strungks dotter Christine Dorothea (1672–efter 1716) som enligt Olsen 1988, s. 469, skall ha skrivit libretton åt sin far i Leipzig på 1690-talet (i själva verket är hennes hela kända insats på området koncentrerad till år 1704, alltså efter faderns död). Varför Königsmarck i slutet av 1670-talet skulle vara influerad av någon som Olsen tror gjorde nedslag i genren på 1690-talet, och som 1679 var sju år gammal, är minst sagt oklart. Olsen menar vidare att det faktum att familjerna Strungk och Königsmarck bodde i Hamburg samtidigt gör att det vore "strange" om svenskan inte kände kapellmästaren eller andra medlemmar av familjen (ibid.).
- 86 Hertig Augusts skrivelse återges i Arno Werner, "Briefe von Johann Wolff Franck, die Hamburger Oper betreffend", i *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 7, Leipzig 1905–1906, s. 125–128, här: s. 128.
- 87 Beträffande den i not 2 ovan nämnda kansellansen skriver Braun 1987, s. 115 f., att det vanliga incitamentet till hamburgska librettokansellanser var moraliskt-sedligt, och att *Cecrops*-kansellansen är unik därför att förändringarna rör korrekturfrågor, "fraglos auf Veranlassung der Vornehmen Verfasserin oder mit Rücksicht auf sie" (s. 116; "tveklöst på initiativ av den förnämna författarinnan eller av hänsyn till henne"). Härtill kan dels invändas att korrekturändringar, inte innehållsrevisioner, är det vanliga skälet till librettokansellanser i hansestaden vid denna tid, dels att det är osäkert om Königsmarck fortfarande var kvar i Hamburg då *Die drey Töchter Cecrops* spelades. Härrör Hamburgtrycken från en repris av operan har hon rimligen befunnit sig i Sverige och det synes oklart varför kansellansen "fraglos" skulle ha tillkommit på Königsmarcks tillskyndan eller av hänsyn till henne.
- 88 Schmidt 1939, s. 263.
- 89 Ibid. s. 264; Braun 1983, s. 116 not 63. Schmidt 1956, s. 111, konstaterar pessimistiskt: "Welche Beziehungen das Textbuch nach Ansbach brachten, ist nicht zu klären."
- 90 Seelbach 1998, s. 519.
- 91 Schmidt 1939, s. 268.
- 92 Braun 1938, s. 106.
- 93 Andrew D. McCredie, "Franck, Johann Wolfgang", i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6, Stanley Sadie, red., London 1980, s. 786.
- 94 Jfr Braun 1983, s. 115.

- 95 Seelbach 1998, s. 515 f. Seelbach diskuterar sannolikheten för Förtschs kandidatur på s. 516 not 18.
- 96 Renate Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland. Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte* 62, Emsdetten 1964, s. 256 f. och 35, och Gustav Friedrich Schmidt, "Die älteste deutsche Oper in Leipzig am Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts", i *Festschrift zum 50. Geburtstag, Adolf Sandberger überreicht von seinen Schülern*, München 1919, s. 218–227.
- 97 Zentrales Verzeichnis antiquarischer Bücher (<http://www.zvab.com/Sing-Spiel-vorgestellt-Friedrich-Generalba%C3%9Fbearbeitung-Beer-Walbrunn-Sandberger/243662219/buch> (9.12.2015)). ["I många källor har librettot tillskrivits den 18-åriga grevinnan Maria Aurora v. Königsmarck (1662–1728), men härstammar sannolikt från Johann Philipp Förtsch (1652–1732)."] Som framgått talar källorna genomgående om Königsmarck såsom 18-årig vid tillkomsten av librettot. Även om *Die drey Töchter Cecrops* skulle ha framförts i slutet av december 1680, framstår det som osannolikt att en person född den 28 april (1662) skall ha skrivit texten efter detta datum, och att den skall ha komponerats, inrepererats och framförts före årsskiftet, vilket är vad som krävs för att ekvationen skall gå ihop. Hon skulle således i själva verket sannolikt ha varit 17 år. Även Seelbach sällar sig till skaran som gjort sig skyldig till denna felräkning (Seelbach 1998, s. 519).
- 98 Anmärkningen avslutas lakoniskt: "s.a. [siehe auch] Lexikon Musica Franconia". Går man in på musikfestivalen Musica Franconias hemsida, finns där mycket riktigt en flik betitlad "Lexikon", men den innehåller vid kontroll 15.1.2015 inget material relaterat till Förtsch eller ämnet för denna uppsats.
- 99 Seelbach 1998, s. 513 och 520.
- 100 Ibid., s. 519.
- 101 Ibid.
- 102 Ibid., s. 520 not 24.
- 103 Jämförelser mellan *Die drey Töchter Cecrops* och Förtschs libretton *Ænea, Des Trojanischen Fürsten Ankunfft In Italien* (1680) och *Semele* (1681) har inte resulterat i några påfallande stilistiska eller innehållsliga likheter. Tvärtom skulle man på stilistiska grunder snarast misstänka att det vore *tre* olika författare bakom opusen.

ABSTRACT

Dag Hedman, Department of Literature, History of Ideas and Religion, University of Gothenburg

Did Aurora von Königsmarck really write *Die drey Töchter Cecrops*? (Skrev Aurora von Königsmarck verkligen *Die drey Töchter Cecrops*?)

The 17th-century opera *Die drey Töchter Cecrops* (Cecrops's Three Daughters) has been transmitted through two different libretto versions, printed anonymously and without date or place, and a manuscript score. The question of who wrote the libretto is discussed in this essay. For this purpose, various theories concerning when and where the libretto was written are presented, which is important for establishing possible candidates. Since 1744 the most frequently mentioned name in this connection has been the Swedish Countess Aurora von Königsmarck (1662–1728). However, if *Die drey Töchter Cecrops* was written in the late 1670s, which seems likely, Königsmarck would have been in her mid-teens. If the text was written for Ansbach (where the score has survived together with one of the printed librettos) this would weaken Königsmarck's position as a candidate further, since no contacts between her family and Ansbach have been established. If the text was written for Hamburg (where the opera was performed in 1680) this would strengthen Königsmarck, since she lived there until May 1680. In later years, the composers and librettists Johann Wolfgang Franck and Johann Philipp Förtsch respectively have been suggested as the author of *Die drey Töchter Cecrops*. The question of the identity of the librettist is unsolved to this day and is probably unsolvable at present.

Keywords: librettos, *Die drey Töchter Cecrops*, Aurora von Königsmarck, Johann Wolfgang Franck, Johann Philipp Förtsch