



STIFTELSEN INTERNATIONELLA VADSTENA-AKADEMIEN

Stiftelsen Internationella Vadstena-Akademien är en akademi för blivande professionella sångare och musiker, grundad 1964 av sångpedagogen Ingrid Maria Rappe. Akademiens syfte är att med utgångspunkt från den historiska miljön i Vadstena studera och framföra såväl nyskrivna musikskådespel som operaverk av gammalt datum. Ett tjugotal musikteaterverk har hittills presenterats för första gången i Vadstena. Två av dessa har spelats in för TV (Salome av Stradella och Skådespelerskan som kom till himlen av Abbatini) och flertalet har sänts av Sveriges Riksradio.

De unika produktionerna och de medverkandes höga kvalitet har riktat omfattande uppmärksamhet mot Vadstena. Premiärerna bevakas av nyhetsmedia. Utländska operaagenter, teaterchefer och representanter för internationell press förekommer ofta bland publiken. Gästspel har genomförts i Danmark, Norge, Tyskland, Österrike samt i Sverige på ett flertal platser bl.a. på Drottningholmsteatern och på Södra Teatern i Stockholm.

Vadstena-Akademien är en studie- och forskningsverksamhet. Hundratalet sångare från musikhögskolor och scenskolor provsjunger varje år för möjlighet att få delta. Den hårda konkurrensen resulterar i hög kvalitet.

Exempel på sångare som medverkat är Curt Appelgren, Britt-Marie Aruhn, Björn Asker, Stefan Dahlberg, Helena Döse, Andrew Dalton, Elisabeth Eriksson, Carl-Johan Falkman, Dinah Harris, MariAnne Häggander, Hans Josefsson, Marianne Schell, Torbjörn Lillieqvist, Magnus Lindén, Solveig Lindström, Catharina Olsson, Anne-Sofie von Otter, Mikael Samuelsson, Monica Sjöholm, Anita Soldh, Carina Strandberg, Thomas Sunnegårdh, Gunilla Söderström, Iwa Sörenson, Siw Sjöberg, Stein Arild Thorsen, Lars Tibell, Per-Arne Wahlgren, Louise Werner, Gösta Zachrisson. Många återstår att nämna.

Vadstena har i pressen kallats för "Sveriges Glyndebourne — en plats utanför storstaden, där man kan få möta nästa generation stora sångare".

Vadstena-Akademien är en mötesplats även för andra artistkategorier. Ulf Gadd, Mats Isaksson, Marie Lalander och Magnus Blomkvist har medverkat som koreografer. Regissörerna Gunnel Bergström, Göran Järvefelt, Leif Söderström, Per-Erik Öhrn och Torbjörn Lillieqvist har alla gjort iscensättningar i Vadstena. Sistnämnde är fr.o.m. 1982 konstnärlig ledare för Vadstena-Akademien. Han efterträdde Arnold Östman, numera chef för Drottningholmsteatern.

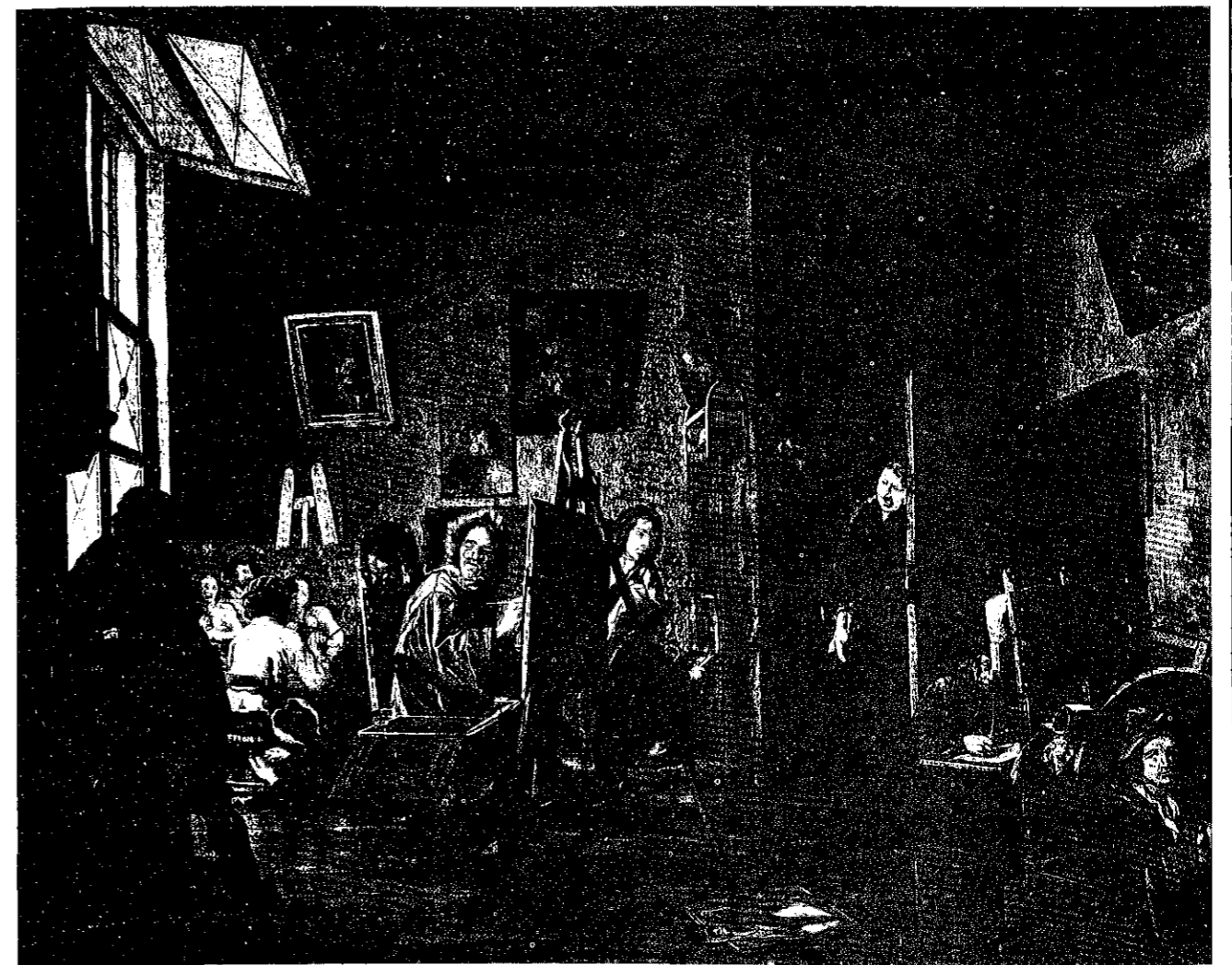
Vadstena har blivit en ögonsten inte bara för artisterna utan även för publiken, som gärna återkommer. Initiativ har tagits till studieverksamhet omkring olika produktioner på flera håll i landet. En allt öppnare verksamhet i Vadstena med föreläsningar, seminarier och offentliga generalrepetitioner är vårt sätt att möta det växande publikintresset.

I sommar är det tjugo år sedan Ingrid Maria Rappe startade verksamheten, som i musiklivet har blivit ett begrepp. Under tio dagar i juli leder hon liksom tidigare år ett sångseminarium tillsammans med representanter för olika röstyrken, forskare och läkare. Logopedi, foniatry, neurologi, pedagogik . . . ur olika aspekter belyses sångrösten.

På initiativ av orkestermusikerna ges varje sommar slottskonserter; i år till förmån för den forskningsfond, som skapats till minne av fil.dr. Åke Sällström — under många år ledare för det "operaarkeologiska" arbetet vid Vadstena-Akademien. I den unika klostermiljön ges konserter. Ett TV-team följer slottsföreställningens tillblivelse steg för steg för att göra ett dokumentärprogram för TV2 om akademien. På Vadstena Gamla Teater ges en publikt efterfrågad repris av Dittersdorfs Opera Buffa — Svartsjukan rasar. Sista föreställningen direktsänds i TV2.

Premiär i Bröllopsalen på Vadstena slott 10 juli 1984 kl. 20.30.

Följande föreställningar: 12, 13, 14, 16, 17, 18, 20 och 21 juli.



LE PEINTRE AMOUREUX

DE SON MODÈLE



FROSTBLOMMA
I EN NOSTALGISKT UNIVERSUM

I samma rum

nypremiär i modern tid av ett gammalt verk, urpremiär av ett nyskrivet verk.

Två atmosfärer, två epoker, två verk. När vi spelat färdigt den ena, lyser solen annorlunda genom Bröllopsalens höga fönster. När vi spelat det andra har minnet av det första redan ändrat färg och ljus. Associationerna kan vi inte styra, vill vi inte styra. László Horváth — kompositör

till "Frostblomma i ett nostalgiskt universum" — ger på annan plats i programmet sin konstsyn men låter verket tala för sig självt, detta poetiskt—musikaliska drama skapat för salen i intimt samarbete med koreograf och sångare.

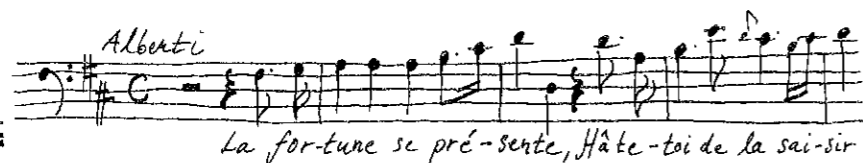
Men varför uppför vi nu Duni's

opéra comique "Le peintre amoureux de son modèle"? Liksom på Gamla Teatern studerar vi på Slottet ett verk med rötterna i italiensk opera buffa, ett verk med talad dialog, ett verk från en mellanperiod — ett verk som pekar framåt. Duni's lilla opera kom att bli stilbildande



"Inspirationen", oljemålning av Jean-Honoré Fragonard, 1732—1806. 1700-talets klassicistiska porträttsideal — konstnären som geni. Kostymering, attityder och ansiktsuttryck hämtades från samtida teaterkonvention. Musée du Louvre, Paris.

Omslaget: Målarateljé. Okänd nederländsk konstnär. Nationalmuseum.



för sin genre under lång tid. Fransmannen J.J. Rousseau's påstående, att franska språket fogade sig illa till musik, vederlades av italienaren Duni. Så har vi behållit den franska originaltexten i ariorna, ur studieflytte, av musikaliska grunder. Genom mellanliggande dialoger och spelstil kan vi i gengäld fordra att dess innehåll framstår klart.

Duni's musik är både fransk och italiensk — det är ju inget att förundras över. Cembalisten Elizabeth Hehr, specialist på epokens uppförandepraxis, har utarbetat ornamentik i ariorna: på franskt manér i de unga älskandes musik — på italienskt i målarens och hushållerskans. I sin artikel berättar hon om de intressanta motsättningarna mellan stilarna och dess anhängare.

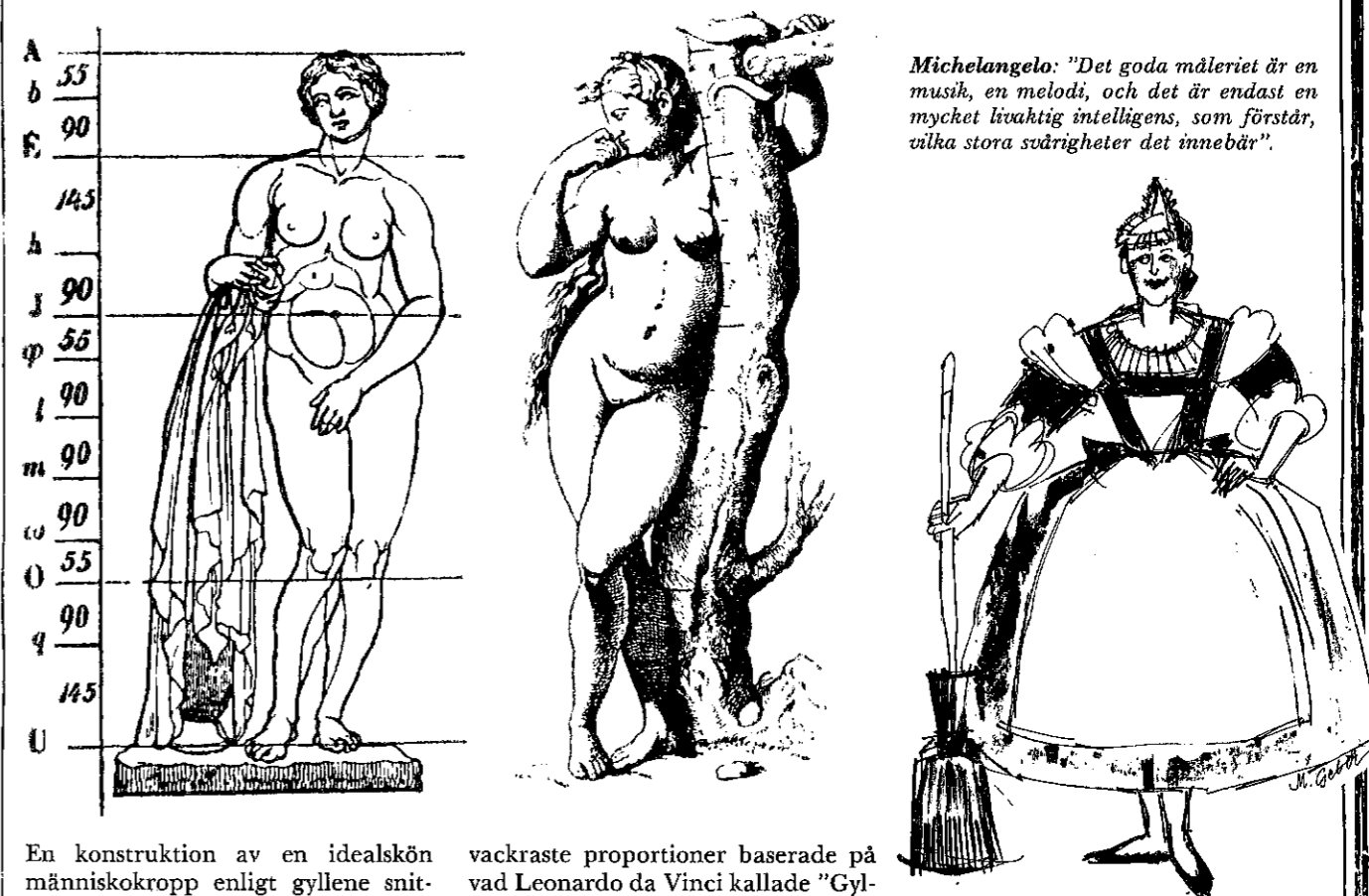
Men det finns en annan musik i operan, som inte är av Duni! Till vaudeville-karaktern i genren hörde att valda delar av dialogen sjöngs på populära melodier. Vår operaarkeolog Anders Wiklund behandlar utförligare företeelsen i sin artikel. Detta s.k. parodiförfarande finns omvänt hos Bellman: Fredmans epistlar nr 26 och nr 72 och Fredmans sång nr 14 har hämtat sina melodier från tre av ariorna i vår opéra comique, vilket väl bevisar dess popularitet i gången tid. I gengäld har vi lånat några av hans melodier till dialogerna (s.k. "timbres").

Roller, situationer, text, ord, tonhöjder, färg, melodi, melodrama, improvisation — det är med musikaliska förtecken och glasögon vi arbetar ömsom bundet, ömsom fritt med

dialogerna. Så har vi än en gång förvånats över att det vi trodde var schabloner och typer, känns som levande karaktärer; att det som först syntes som en bagatell, låt vara epokgörande, under arbetets gång kommit att värma och berika oss.

Vi hoppas att Duni's opéra comique såväl som Horváth's poetiskt—musikaliska drama skall kännas välkomna av Er — som lyssnar och skådar.

Torbjörn Lillieqvist
konstnärlig ledare



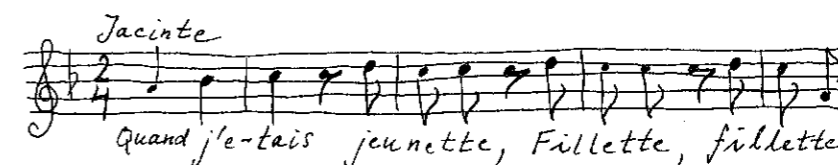
Michelangelo: "Det goda måleriet är en musik, en melodi, och det är endast en mycket livaktig intelligens, som förstår, vilka stora svårigheter det innebär".

En konstruktion av en idealskön människokropp enligt gyllene snittet. Första delningslinjen går genom naveln, den andra vid halsgropen och knäskålen. Märk proportionslinjerna på trädstammen.

vackraste proportioner baserade på vad Leonardo da Vinci kallade "Gyllene snittet". Uttryckt i ord: en mindre del står i samma proportion till en större del som den större till det hela. Leonardo da Vinci kallar måleriet "en stum poesi", som bättre än den skönsta dikt kan föra våra själar till de trakter, som vi längtar efter.

Inom konsten har skarpsinniga forskare i skönhetsens hemligheter trots sig finna människokroppens

Stolt och med glimten i ögat berättar hushållerskan Jacinte att vore hon bara tre, fyra år yngre så skulle hon varit den ideala modellen för både Venus och nymfer. Kostymskiss av Maria Geber.



Touche av vaudeville

Egidio Romualdo Duni föddes i Matera, Basilicata 1708 och var fjärde son till Francesco Duni, som var verksam som maestro di cappella i Matera. Efter studier vid ett av Neapels konservatorier (det är ännu oklart vilket), bl.a. för Francesco Durante, ägnade Egidio sig åt operakomposition och hans första verk för scenen, *Nerone* (1735), blev en succé. Detta uppfördes samtidigt som *Pergolesis Olimpiade*, som emellertid blev ett fiasko, och då Pergolesi strax efteråt avled, kom rykten i svang, att det var på grund av Dunis framgång. Mer sansade källor talar emellertid om Duni som en ödmjuk och vänfast människa, som djupt sörjde sin väns förtidiga död.

Efter flera år av flackande mellan olika europeiska städer, ständigt komponerande operor (förutom Milano och Venedig även London och Wien), anställdes Duni som maestro di cappella vid San Nicola i Bari 1743. Denna befattning behöll han till omkring 1748, då han fick sam-

ma rang vid hertigen av Parmas hov. Här möter han Goldoni, med vilken han samarbetar i sin sista italienska opera, *La buona figliuola* (1757). Denna text har dock blivit mer känd i en annan Durante-elevs tonsättning, nämligen *Piccini's*. Hovet i Parma var starkt franskororienterat och det är troligt att det är här, som Duni första gången stiftar bekantskap med opéra comique.

Härför beställer han en direktören för Opéra Comique i Paris, Jean Monnet, ett libretto. Dunis musik var troligen känd i Paris. I varje fall har musik av honom ingått i olika pastischer som uppförts där. Den text Monnet levererar är av Louis Anseaume (ett av de stora författarnamnen till opéra comiques under denna tid), och har titeln *Le peintre amoureux de son modèle*. När premiären äger rum i Paris den 26 juli 1757, har Duni börjat förbereda sin sorti från Italien. Premiären övervaras av kompositören.

Monnet hävdade att stycket var en parodi på det italienska intermezzot,

men av Dunis dedikation och företal i partituret framgår att musiken troligen var skriven i Italien, och att de också var tänkt att vederlägga Rousseaus påstående, att franska språket var olämpligt för att sättas till musik. Le peintre amoureux de son modèle blev en enorm succé, och med sin touche av vaudeville och fransk deklamation på ett italienskt manér, kom stycket under lång tid att vara förebild för opéra comique.

Efter att ha begärt avsked i Parma slår sig Duni ner i Paris från 1758. Han fortsätter sitt samarbete med Anseaume med stor framgång; är under en kort period kapellmästare vid Comédie Française, men efter ett bråk med Favart, som var direktör för teatern, avgår Duni. Efter 1770 upphör han med att komponera och ägnar sig endast åt undervisning och åt att vara domare i olika musiktävlingar. Han dör i februari 1775.

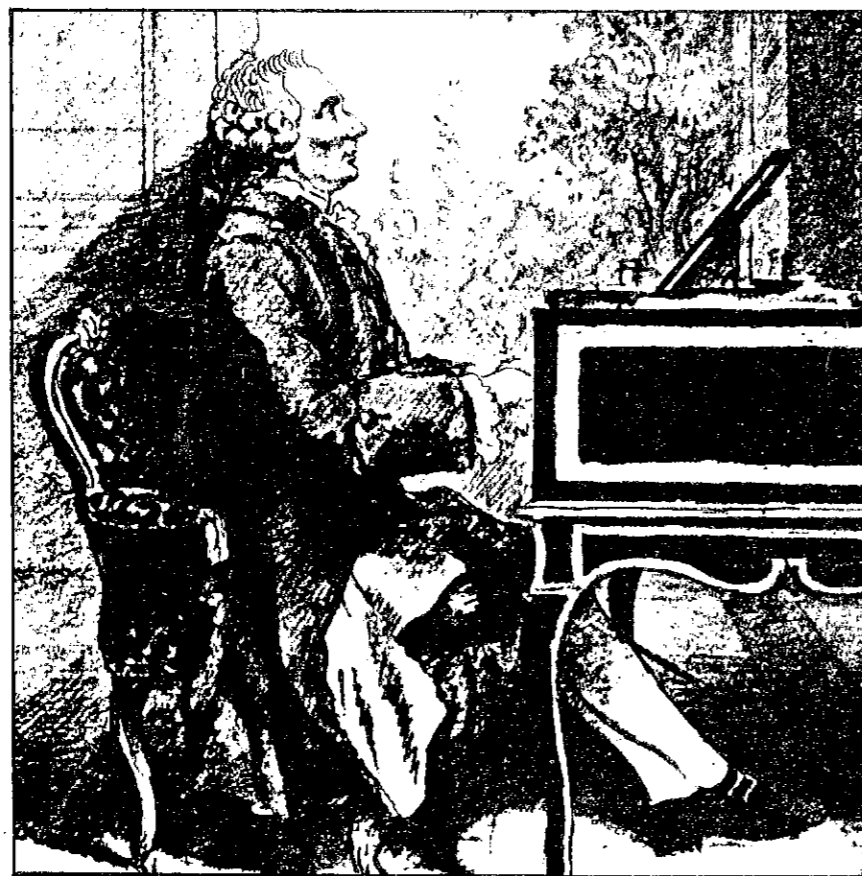
Anders Wiklund

Källor

Bristen på kvarvarande källor och avsaknad av grundforskning under det senaste århundradet, hindrar en fullständig rekonstruktion av Egidio Duni's ungdom och karriär i Italien, alltså innan han slog sig ner i Frankrike. De flesta artiklar om Duni stöder sig på ofta oriktiga franska andrahandskällor. Av dessa är *Eloge de Duni* den mest utarbetade och inflytelserika; publicerad efter Duni's död 1775. Denna kom att tjäna som utgångspunkt för en rad artiklar från *La Borde's Essai sur la musique ancienne et moderne* 1780 till artikeln om Duni i *Musikgeschichte und Gegenwart* 1949. Men redan kring 1880 började man betvivla sanningshalten och Féty's försöker sig på en omvärdering i sin *Biographie universelle des musiciens*, 8 vol., 1878 - 84.

Kent M Smith's avhandling från 1980: *Egidio Duni and the Development of the opéra comique from 1753 to 1770* (Cornell University) ger en lysande exposé över alla motstridiga uppgifter kring Duni's liv. Han låter dem även undergå en vetenskaplig prövning vad deras sanningshalt beträffar. Avhandlingen är i övrigt en milstolpe i den moderna forskningen om opéra comique. Ovanstående uppgifter om Duni's liv kan, med hänvisning till Smith, anses vara korrekta.

A.W.



Tonsättaren Egidio Duni vid cembalon, 1757. Porträtt av Carmonelle. Chantilly, Museo Condé.

Att förstora själen

Det mest poetiska ämnet som finns är en vacker kvinnas död, lär Edgar Allan Poe ha sagt. Även om vi inte håller med honom är det svårt att komma ifrån att döden, trots eller tack vare alla skrämmande skildringar av den, fascinerar oss. Kanske är tanken på döden mest fruktbar när den får oss att djupare reflektera över livet, dess mening, innehåll, eller brist på mening & innehåll. — Vad uträttar vi mellan livmoderns respektive gravens trygga mörker? Lever vi, eller överlever vi bara?

*Life is real! Life is earnest!
And the grave is not it's goal.*

Men vad är då målet? Har vi överhuvudtaget något mål, eller sitter vi av tiden bara?

*Dust thou art, to dust returneth,
Was not spoken of the soul.*

Longfellow

Själen ja . . . Det finns två statiska teorier om människans själ. Antingen existerar den, eller så existerar

den inte. Båda dessa synsätt är onödigt fatalistiska; Vi kan välja riktningen på vårt liv, och det vi idag inte har, kan vi kanske skaffa oss.

Någon kanske frågar: Vad ska man med en själ till egentligen? — Jag tror som Ellen Key att "det är på möjligheten att förstora själen som det ytterst beror, om nydaningen av de yttre förhållandena också skall medföra en större, skönare tillvaro för mänskligheten".

En större, skönare tillvaro . . . detta är vad vi önskar oss. Men medan nydaningen av de yttre förhållandena är påtaglig och verklig, lyser Kommittén för Själens Förstoring med sin frånvaro. Den "sköna tillvaron" uteblir följaktligen.

Men själen har inte alltid varit så försummad som idag. *Konsten* har fram till vårt århundrade haft som uppgift att, på en odogmatiskt sätt, hjälpa människan att förstora sin själ. Detta har varit Norr på konstens kompass, och kanske kan man säga att magnetiska störningar fått

merparten av vår tids konstnärer att förlora sin orientering. Den nutida konstens mål är alltför sällan att utvidga själen. Och genom en mycket underlig logik betraktas *det själsvärdigande* (t.ex. strävan efter skönhet och renhet), det som vi så väl-taligt prisar hos de gamla mästarna, som otidsenligt, rentav *suspekt* i ett modernt konstverk. Doublethink.

För en konstnär vars uppgift är A) att genom lyhördhet för sin Musa fånga ett fragment av det Tidlösa, B) att sparka tidens avgudar på smalbenet, är otidsenligheten ingen större synd. Varje tid har sina vackra sidor och sina gräsligheter, sina drömmar och sin vidskepelse, och det är viktigt att sälla. Jag själv välkomnar synthesizern, men tar avstånd från "avant-gardets" provinsiella övningar. Jag gläder mig åt den sagans renässans vi kan se i Star Wars, men beklagar djupt tidens språkliga (och därmed *intellektuella*) utarmning. (När slogans, slagord och sofismer formligen viner kring öronen, önskar jag ibland att det fanns rehabiliteringshem för språkmissbrukare.)

Mitt mål som konstnär är alltså det Tidlösa, eller det Poetiska Guldet, eller att övervinna tyngdkraften, eller att förstora själen.

Och mitt tema i kvällens stycke: det kanske mest poetiska ämne som finns — en vacker kvinnas död.

Förutom mina medarbetare i Vadstena-Akademien vill jag tacka följande personer, som på ett eller annat sätt hjälpt mig i detta projekt: Stefan Sonelius, Magnus Blomkvist, Thérèse Ryde, Agneta Börtz-Laine, Dag Lundquist, Tomas på Keyboard City, Janne, Janne och Bengan på Atlantis, Greg och Ernst på Roslagsgatan (AB Greg Fitzpatrick) och Thomas Sundström (tack för 88-an).

Och sist men inte minst, tack Edgar Allan Poe. Hoppas din själ nått den frid du inte fann på jorden.

László Horváth
tonsättare

László Horváth

Född 1954 i Ungern, kom till Sverige 1964. Han har studerat pianospel för Gunnar Hallhagen på Musikhögskolan i Stockholm. Självlärd tonsättare.



Tonsättaren László Horváth vid synthesizern, 1984. Foto av Thomas Hellsing.

Gycklarnas krig

Fransk opéra comique i mitten av 1750-talet

"Le créateur véritable de l'opéra comique, ce seul genre de musique dramatique réellement français." (Den sanne skaparen av opéra comique — denna enda verkligt franska musikdramatiska form). På detta sätt beskriver Arthur Pougin 1859 Egidio Duni. Pougin är en av de första franska musikforskarna som under senare hälften av 1800-talet började lyfta fram sitt lands tidigare musikteaterhistoria och granska den med moderna källkritiska metoder.

Denna "verkligt franska genre" utvecklades vid Théâtres de l'Opéra Comique vid Foire St. Laurent och Foire St. Germain samt vid Théâtre Italien vid Hôtel Bourgogne. Den senare teatern stod under beskydd av hovet, medan Opéra Comique var privatägt.

'Parodier' väckte ont blod

Kring mitten av 1700-talet fanns två typer av opéra comique; den ena var *vaudeville comédie*, den andra *parodie ariette opéra comique*. Den väsentliga skillnaden mellan dessa är, att *vaudeville comédie* består av en rad populära franska melodier (s.k. *vaudeville timbres*) till vilka ny text hade skrivits; i övrigt var teaterstycket en talpjäs. Parodie ariette opéra comique känns igen på att ny fransk text satts till kända italienska arior eller visor (s.k. *parodie ariette*).

Förtalskampanj

Innehåll och karaktär hos *vaudeville comédie* påverkades starkt av olika italienska commedia dell'arte-trupper, som gav föreställningar i Paris under 1600-talet, speciellt då Evaristo Gherardis teatersällskap. Han gav sina föreställningar på Théâtre Italien, men när han försökte att införa franska pjäser i sin repertoar väckte detta ont blod på Comédie Française, som började en förtalskampanj mot sin konkurrent. Detta — samt en del kontroversiella pjäser, som t.ex. *la fausse prude*, som gav en satirisk bild av Ludvig XIV:s älskarinna (Madame de Maintenon) — ledde till att Gherardis trupp fick lämna Paris 1697.

Förbud att sjunga på scen

En motsvarande rivalitet uppstod kort därefter mellan Opéra Comique och mindre teatrar i Paris, vilka stod nära Théâtre Italien i repertoarval och spelstil. Gemensamt för dessa teatrar var att man blandade musikinslag i den talade pjäsen, men då Opéra Comique ansåg sig ha ensamrätt på denna teaterform, lyckades den skådespelare att sjunga på scen (1709). Denna lag kringgicks ele-

gant genom att låta publiken sjunga den förbjudna musiken till texter som visades på skärmar. 1714 upphävdes lagen och man återfick rätten till att sjunga på scen, och dessutom till att framföra nya texter till olika slagdängor, s.k. parodier.

Konstant gräl mellan parodierade och förebilder

Efter Ludvig XIV:s död 1715 återkom den italienska truppen, nu ledd av Luigi Riccoboni, till Théâtre Italien. Till en början innehöll dessa pjäser ingen musik men under trycket av de populära *vaudevilles comédies* fick man förse sina pjäser med musikinslag. Repertoaren på Théâtre Italien skilde sig från de övriga teaternas genom att man huvudsakligen framförde parodier på franska *tragédies lyriques*. Nästan varje premiär på någon sådan opera följdes av en parodi. Dessa var dock helt beroende av sina förebilders svagheter och förtjänster och utlöste ett konstant gräl mellan de som parodierade och deras förebilder. I vart fall var populariteten hos publiken säkerställd. Mellan 1739 och 1759 skrev Charles-Simon Favart, en av nyckelfigurerna i utvecklingen av opéra comique, över tjugo parodier på *tragédies lyriques*.

Avundsjuka och fiendskap — småteaternas stängdes

Mellan dessa parodier och *vaudevilles comédies*, vilka representerades av småteatrar och Théâtre Italien respektive Opéra Comique och Comédie Française, utvecklades avundsjuka och fiendskap, vilket ledde till att de större och mäktigare institutionerna lyckades få de mindre teaternas stängda 1745. Emellertid fick Jean Monnet, som senare blev direktör för Opéra Comique, dessa småteatrar



Allegori över hängningen av den kungliga taveln "Cabinet Royal" i Louvre. Gravyr av okänd konstnär, Bibliothèque National, Paris.

öppnade igen 1751–52 och även repertoaren blev tillåten, dvs operaparodier. Det väsentliga i dessa parodier var texten, som var en förvrängning av sin förebild, både till språk och innehåll. Musiken var helt sekundär och beroende av författarens förmåga att anpassa den nya texten till de populära visorna.

Italiensk operatrupp på Opéra Comique i Paris

Denna form av operaparodier kom att ändras radikalt när Bambinis italienska operatrupp, känd som *Les Bouffons* — Gycklarna — under tiden 1752 till 1754 gav tretton *intermezzi* och *opere buffe* på Opéra Comique; Bland dessa återfinns bl.a. *La Serva Padrona* av Pergolesi, *Il maestro di musica* av Auletta, *La zingara* av Capua, *I Viaggiatori* av Leo. Man kan fråga sig hur en italiensk operatrupp fick komma in på Opéra Comique; den italienska musikteatern kunde ju konkurrera med den franska! 1746 hade *La serva padrona* uppförts i Paris utan att den väckte något större uppseende och därför lät den franska musikens försvarare italienarna framträda.

Gycklarnas krig

Men effekten blev en annan än väntat. Dessa italienska komedier som Bambinis trupp framförde blev en enorm framgång och stod på Opéra Comiques repertoar i ett och ett halvt år. Det blåstes också liv i det gamla pamflettkriget, nu kallat *La guerre des Bouffons*. I över ett halvt århundrade hade en segsliten diskussion förts om den franska och italienska musikens fördelar gentemot varandra. Denna debatt kom nu att ställas på sin spets. En av de ledande debattö-

erna var författaren och filosofen Jean Jacques Rousseau. I olika *lettres* under 1753 säger han sig föredra italienska *opéra seria* framför dess franska motsvarighet, men han uttrycker också ett missnöje över *vaudevilles comédies*, som han anser hämmande för den musikaliska utvecklingen bland franska kompositörer. Följden av denna debatt blir att tyngdpunkten på teater i *vaudeville comédie* får vika för den italienska musiken. Därmed tas ytterligare ett steg mot den musikteaterform, som representeras av *Le peintre amoureux de son modèle*, nämligen *opéra comique*.

Monstruös blandning

Den första franska opéra comique som imiterar den italienska musikstilen var Rousseaus egen *Le devin du village* (By-spåmannen), uppförd i oktober 1752, senare parodierad av Mozart i Bastien och Bastienne (1768). Musiken är original helt igenom, dvs den är skriven av Rousseau. Vi har här alltså inga *vaudevilles timbres*. Samtidigt med Rousseaus opera framfördes Michel Blavets *Le jaloux corrigé*, vilken dock endast innehåller kända italienska arior i arrangemang av Blavet. Ariorna kommer från bl.a. *La serva padrona* och *Il maestro di musica* och är anpassade till Charles Collés text. Egen musik har Blavet endast komponerat till ouverturen, ett *divertissement*, final och några *secco* recitativ till fransk text. Rousseau upplevde det förnedrande att hans "äkta" franska opera skulle framföras med denna "monstruösa blandning", som *Le jaloux corrigé* utgjorde.

Mer översvallande beskriver Rousseau emellertid Antoine Bauverges *Les troqueurs* med libretto av J.J. Vadé, en annan nyckelperson bland textförfattarna till *opéras comiques*. Denna opera framförs i juli 1753 och har en handling som förebådar Mozarts *Così fan tutte*. *Les troqueurs* kan sägas vara en kompromiss mellan Rousseaus och Blavets operor. Musiken är både italiensk till sin karaktär och originalskriven; endast ett fåtal *timbres* finns inlagda.

Opera utan kompositör — billigare för teaternas

Dessa tre operor: *Le devin du village*, *Le jaloux corrigé* och *Les troqueurs* är nyckelverk i den tidiga utvecklingen av opéra comique, som även kom att benämnas *parodie ariette opéra comique*. Till en början var det endast *Le jaloux corrigé* som gav upphov till efterföljare. Förklaringen är enkel: operan krävde ingen kompositör, vilket blev förbilligande för teaternas. Librettister som Favart, Anseaume, av vilka ingen skrev musik, kunde skriva sina stycken och berika dem med de mest kända italienska ariorna för dagen, givetvis till ny text. I och med att de franska *timbres* började minska i antal, kom de inte bara att ersättas av italienska arior, utan också av talad dialog. Därmed är vi framme vid den form av opéra comique som representeras i Dunis *Le peintre amoureux de son modèle*.

Ny text till populära arior

Utvecklingen från 1700-talets början har alltså gått från talpjäser med enstaka

musikinslag av typ *vaudeville timbres*, verk som inte krävde någon kompositör, via italienska *intermezzi* och *opere buffe* till opéra comique med *parodie ariette*, där textförfattare kunde skriva ny text till populära arior, fortfarande utan att anlita kompositör (med undantag för arrangemang och eventuell orkestermusik) till nykomponerade arior blandade med *parodie ariette*, *timbres* och taldialog.

Anders Wiklund



Kostymskiss av Gunilla Hällström.

Med kungligt tillstånd

Uppförandet i Vadstena är baserat på ett samtida tryckt material. Operainstitutionerna i Paris var under 1700-talet strikt kontrollerade av det kungliga hovet ett arv från Lullys och Ludvig XIV:s dagar. För oss sentida innebär detta en viss fördel, men också nackdel. Genom att verket trycktes, sparades komponistens manuskript sällan, och ur editions-teknisk synpunkt tappar man därigenom en bedömningsgrund.

I och med kopplingen till kungmakten och staten, fanns det alltså tillgång till tryckerier i en helt annan omfattning än i exempelvis Italien, vilket medför, att den största delen av fransk operaproduktion under 1700-talet föreligger i tryckt form, "avec Approbation et Privilège du Roi".

Framförandet och det utskrivna klaverutdraget baserar sig på följande källor:

1. Partitur.

Le peintre amoureux de son modèle. Chez Mr. Prault, gravé par Mlle Vendome, imprimé par Richaume.

Vm5 104, Bibliothèque Nationale, Paris.

2. Libretto.

Le peintre amoureux de son modèle. Chez Duchesne, Paris 1759.

Th.B. 585, Bibliothèque Nationale, Paris.

I och med förekomsten av *vaudevilles*



timbres blir en autentisk föreställning av en *opéra comique* mycket svår att genomföra. Vissa av de *timbres* som förekommer i *Le peintre amoureux de son modèle* går att spåra, totalt fyra stycken. Detta är möjligt tack vare att den moderna musikforskningen kring *opéra comique* inriktar sig på att såväl tematiskt-systematiskt som alfabetiskt efter incipit, upprädda index över dessa *timbres*. En mycket viktig källa utgör här samtida *timbresamlingar*, som t.ex. *Les Parodies du Nouveau Théâtre, Italien*, 3 vol (A Paris, chez Briasson), 1731.

Riktlinjerna för en modern vetenskaplig systematik har utarbetats bl.a. av Margurite Falk, vars *Les parodies du Nouveau Théâtre Italien (1731): Répertoire systématique des timbres* (Bilthoven, Holland), 1974, har utgjort hälla till de fyra *timbres* som kunnat lokaliseras.

A.W.

M. DCC. LIX.

Avec Approbation & Privilège du Roi.

Målaren förälskad i sin modell

Originalets titel: Le peintre amoureux de son modèle, 1757.
Opéra comique i två akter. Handlingen utspelas i Albertis ateljé.

Musik	Egidio Romualdo Duni
Libretto	Louis Anseaume
Översättning från franska	Wivi Larsson
Dialog	Torbjörn Lillieqvist
Framtagning av musikmaterial klaverutdrag, edition	Anders Wiklund
Notkopist	Jim Lindeborg
Regi och konstnärlig ledning	Torbjörn Lillieqvist
Dirigent, musikalisk ledning	Glenn Mossop
Musikalisk instudering	Elizabeth Hehr
Koreografi	Anne-Charlotte Bengtsson
Scenografi	Per A. Jonsson
Kostym och rekvisita Assistent	Maria Geber, Gunilla Hällström Sara Olai
Ljussättare	Torkel Blomkvist
Scen- och ljusmästare	Tord af Klintberg
Regiassistent	Peter Bäckström
Peruk och mask Assistent	Ulrika Nilsson Lollo Ohlsson

ROLLER

Alberti, framgångsrik målare	Gunnar Lundberg
Zerbin, hans lärjunge	Jan Nilsson
Jacinte, målarens ungdomliga hushållerska	Eva Maria Tersson
Laurette, ung flicka	Gertrud Hoffstedt
Hercules, hennes pappa, köpman	Torbjörn Lillieqvist
Dansare	Anne-Charlotte Bengtsson Dag Werle

Orkester med tidstroga instrument

Violin, konsertmästare	Lars Warnstad
Violin	Ulf Larsson
Viola	Nils Sjöberg
Violoncell	Cecilia Wahlström
Kontrabas	Dario Losciale
Flöjt	Erik Frieberg, Lena Weman
Fagott	Philip Göttling
Cembali	Elizabeth Hehr, Glenn Mossop

Scentekniska och administrativa medarbetare

Cajsa Carlsten, Thomas Hilding Eriksson, Pontus Jacobsson, Hans Johansson, Margot Lande, Lars Lundstedt, Lars Uhlin samt ungdomar från Vadstena.
Administrativ ledning: Astrid Lande, Karin Persdotter.

Vi tackar Staffan Sjöstrand, Lars Brolin och Predrag Novović samt Drottningholms teatermuseum och Rikskonserter för bistånd med instrument m.m.

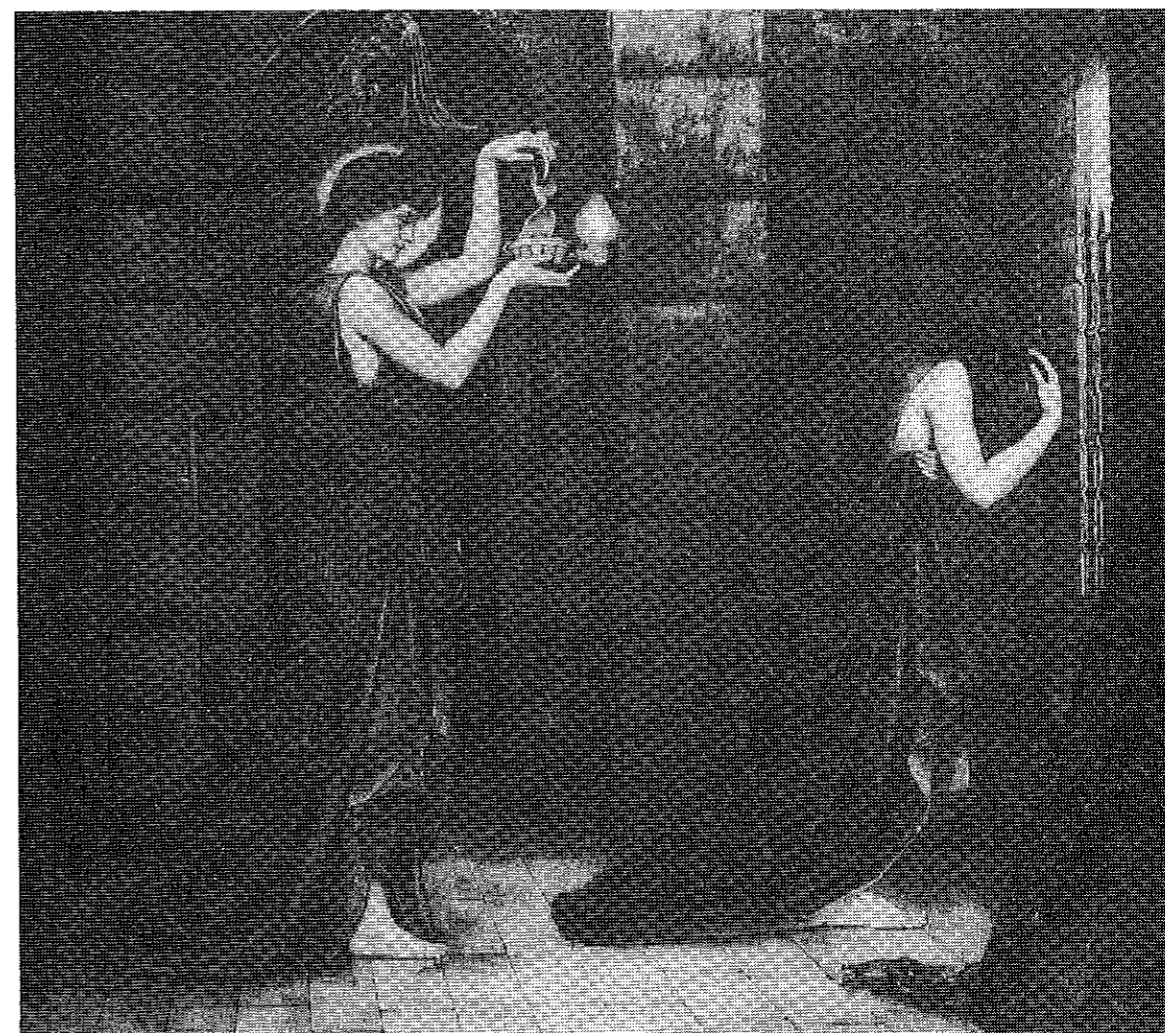
Frostblomma i ett nostalgiskt universum

Ett poetiskt-musikaliskt drama, inspirerat av Edgar Allan Poe's novell "Det ovala porträttet",
för berättare, två sångare, två dansare och tonband, 1984.

Text och musik	László Horváth
Koreografi	Anne-Charlotte Bengtsson
Regi	Ann-Charlotte Bengtsson, Peter Bäckström, László Horváth
Ljudkonsult	Björn Lehnberg och Dan Svensson
Skådespelerska	Cecilia Nilsson
Sångare	Katarina Pilotti, sopran Lars Martinsson, baryton
Dansare	Anne-Charlotte Bengtsson Dag Werle

Övriga medarbetare se föregående sida.

Musiken är programmerad, framförd (på diverse synthesizers) och inspelad av
László Horváth i Atlantis lilla studio. Mixning Jan Ugand.



Hope in the Prison of Despair, oljemålning av Evelyn de Morgan (1855–1919).

Mästarens ord . . .

Det är blott genom myckna studier genom hårt arbete som målare lyckas.



Franz Riepenhausen: Rafael som Peruginos elev. Detalj. Lavererad pennteckning. Nationalgalleri, Berlin.



En äldre man vid ett staffli . . .
... seende . . . vakande . . . över gesällen . . . som krampaktigt omfamnar ett pappersark och en bit kol . . .

Pojken är tretton år gammal . . . hans mörka rock, måhända ett par nummer för stor . . . har samlat på sig en del färgfläckar . . .

Två år . . . två långa år, har pojken gått i lära hos den gamle mannen . . . hos Mästaren.

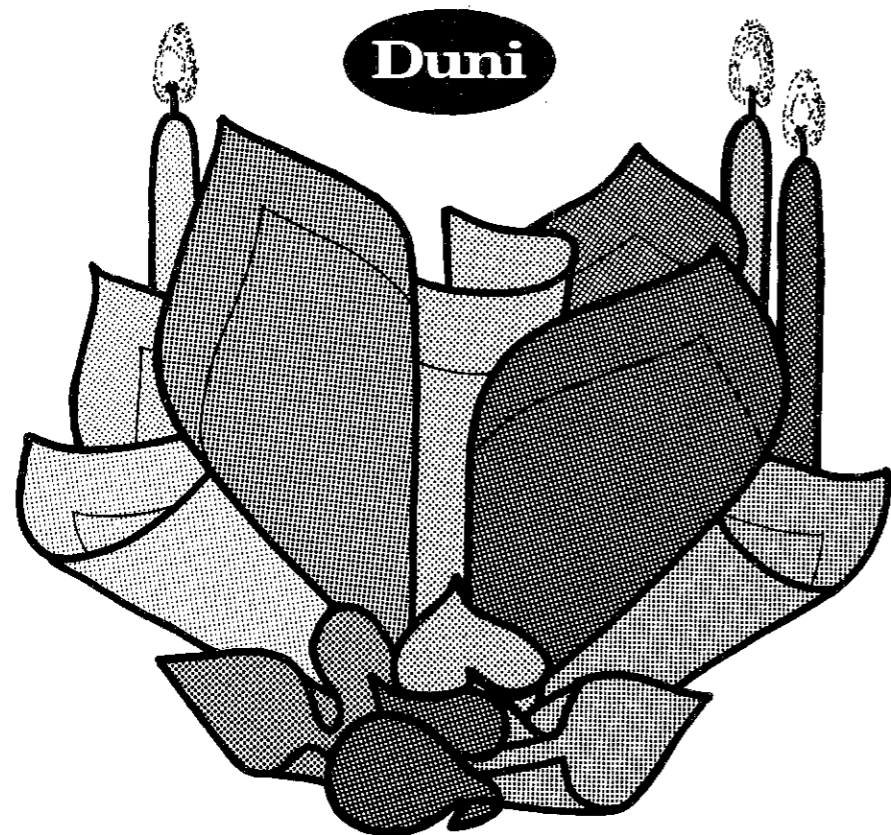
Han hade fått börja sin tid här med att lära sig ateljérutinen . . . städning, eldning . . . beredning av Mästarens färger . . . av vilka det sistnämnda avgjort tilltalade honom bäst.

Strax lät Mästaren honom teckna . . . efter gipser . . . skisser . . .
Pojken trodde själv att han snart skulle få pröva på att kopiera en av de stora originalmålningarna . . .
... kanske såldes någon av hans kopior . . .
... prydd av Mästarens ditmålade namnteckning . . .

Om några år . . . männe i tjuogoårsåldern ska han söka till konstakademien. Han ämnar studera anatomi, geometri . . . mytologi . . .

Mästaren reser sig . . . går . . . sakta . . . fram till gesällen . . . blickar . . .
Framsteg . . . säger Mästaren . . .

Peter Bäckström



Festligt och bekvämt med Duni engångsservetter

Duni Bilå AB, Box 152, 301 03 Halmstad. Tel. 035-10 00 00

En intim spelplats med levande akustik

Om vår barockorkester

När man skall besätta en orkester till en barockopera ställs man i åtskilliga vallsituationer. Hur stor skall orkestern vara? Vilka instrument skall ingå och i vilka proportioner? Hur skall instrumentvalet varieras från Ouvertyren till de olika ariorna och ensemblerna, i mellanspelen osv? Lösningarna är långtifrån självklara. En viss tröst finner man i att upptäcka att man under barocken var mycket praktiskt inställd till dessa frågor. Om det inte fanns stora ensembler att tillgå spelade man med mindre. Det viktiga var att proportionerna (i synnerhet mellan stråk- och blåsinstrument) stämde och att det fanns möjlighet att variera klangbilden och skapa ett rikt färgregister. Om t.ex. en trumpetare plötsligt dök upp kunde en ny stämma — som naturligtvis skulle vara idiomatisk vad gällde både instrumentet och stilen — komponeras, gärna av komponisten själv men inte



Antoine Watteau:
Gravyr efter försuunnen oljemålning.

nödvändigtvis. På så sätt kunde färgregistret ytterligare berikas. Sådana manövrer blev längre fram mindre och mindre accepterade, vilket belyser den frihet och den praktiska inställning, som tycks ha rått under barocken.

Under 1700-talet kunde orkesterns storlek vara allt ifrån en enkel stråkvintett med cembalo och några få blåsinstrument till en stor ensemble med upp till femtio musiker. Den orkester som i år tjänar Duni i Vadstena och som helt består av tidstroga instrument kan tyckas vara i minsta laget men är för den skull inte alls mindre fördelaktig. Vi har här en intim spelplats och en levande akustik och vi är övertygade om att Duni skulle ha sett välvilligt på vår strävan att göra hans musik stilistiskt riktig i sak och levande i anden.

Glenn Mossop
dirigent

Entusiastiskt mottagande

Musiken i Duni's *Le peintre amoureux* är en hybrid av franskt och italienskt. I Duni's originalpartitur står italienska *ariettes* bredvid tolv vaudeville *timbres*, populära franska melodier till vilka ny text skrivits (t.ex. "Réveillez-vous, belle endormie" (akt 1, scen 3), "Du Prévôts des Marchands" (akt 2, scen 2) och "Le fameux Diogène" (akt 2, scen 3).) Det lilla formatet, den enkla visartade stilen hos dessa *timbres*, har Duni fångat upp i sin originalmusik. — Även om vi vet att *Le peintre amoureux* de son modèle inte har parodierats efter någon italiensk förebild, har Duni ändå omarbetat två nummer. Ouvertyren är tagen från hans *Catone in Utica* från 1746 och *Laurettes* aria som inleder andra akten "De l'amour je pens la flamme", är hämtad från Pergolesis

"*Olimpiade*" (1735). Duni har i denna aria varsamt förändrat den italienska stilen och tagit hänsyn till den franska texten. Arian är ändå den enda i hela operan som har kvar koloratur, något som annars förekom flitigt i andra operas comiques med parodie ariettes, då ariorna togs från de italienska förebilderna utan att någon förändring gjordes av exempelvis koloratur.

Le peintre amoureux de son modèle mottogs entusiastiskt vid premiären och vid ett senare framförande i februari 1758 gjorde Duni och Anseaume en del ändringar. Så ökades t.ex. antal originalnummer från sjutton till tjugo. *Timbres* minskades från tolv till tio. Tilläggen utgjordes av en duett och två trios i utbyte mot en dialog. Supplementen trycktes och finns bevarade i Biblio-

thèque Nationale i Paris, och dessutom bl.a. en rad inskrivna tempo- beteckningar och förslag till strykningar i dialogen. Anteckningar som troligen härrör från uppförandet 1758.

Le peintre amoureux de son modèle har spelats i Sverige tidigare. Stycket var mycket populärt i Stockholm på Gustaf III:s tid och framfördes troligen på Bollhuset. I Kungliga Teaterns samlingar (nu i Kungliga Musikaliska Akademiens bibliotek) finns ett handskrivet klaverutdrag (som dock endast omfattar sångstämmor och basso continuo) av Carl Stenborg, vilken också ersatt tre *timbres* med egna komponerade arior till svensk text.

Anders Wiklund

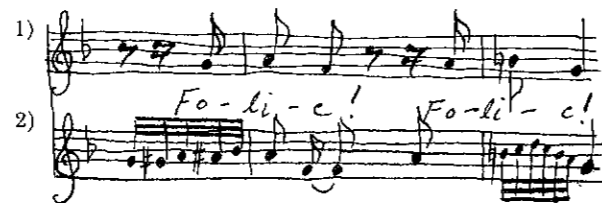


Franskt eller italienskt — två olika ideal

1700-talets franska och italienska sångstilar har först under senare år visat sig vara två klart åtskilda företeelser. Skillnaderna är inte bara tillfälliga undantag. I själva verket omfattade de motsatta ideal som finns dokumenterade i sångskolor och i böcker om instrumentalt utförandepraxis. Detta bekräftas även av förstahandskildringar från hovet och från många andra intresserade. Den franska stilen strävade efter subtilitet och förfining, vilket uppnåddes genom en kombination av förändringar i den vokala klängfärgen och ett mycket strikt men ändå varierat system av godkända ornament. Italienarna föredrog att blanda och till och med chockera lyssnarna.

Vid genomgång av tillgängliga källor slås man av hur många olika anledningar det finns till att två skilda nationalstilar utvecklades. Tonsättarna påverkades av olika strömningar. I Frankrike ansågs det som tonsättarens plikt att ge lyssnaren insikt i musikens ideal och mysterier. Denna utveckling började med Lully — Ludvig XIV:s musikaliske gunstling — och nådde sin höjdpunkt i Rameaus omfattande teoretiska skrifter vid 1700-talets mitt.

Eftersom tonsättaren var förtrogen med harmonikens och melodikens lagar var han den bäst skickade att förmedla dessa till interpreten. I denna process utvecklades ett ganska komplext teckensystem som beskrev hur de olika ornamenten skulle utföras. För att göra detta än mer invecklat att förstå skrev tonsättaren inte alltid ut ornamenten, dels därför att han inte ville förolämpa sångaren, som förväntades behärska ornamenteringens konst, dels därför att det ansågs vara sånglärarens uppgift att ge instruktioner om denna. Trots att det sedan även fanns skillnader mellan olika tonsättares sätt att notera ornamenten fanns det en given ram som interpreten förväntades hålla sig inom. Det fanns till och med skillnader i olika teatrarars utförandepraxis, som t ex mellan Opéra Français och Opéra Bouffon. Generellt lade man tyngdpunkten på varje enskild tonskönhet och på de nyanser av stämning och känsla som rösten kunde spegla.



1) Sångstämma i original
2) Samma sångstämma utsmyckad enligt italienskt ideal

Från och med Ludvig XIV:s tid, och ännu mer under hans efterträdares, uppträdde italienska sångare allt oftare i Frankrike. Även vid hovet började medlemmar av den kungliga familjen ta ställning antingen för en mycket raffinerad sångkonst (den franska) eller för en friare sådan (den italienska). Det verkliga slaget mellan de båda stilarna utkämpades emellertid utanför hovet vid "Concerts spirituels" och vid privata föreställningar. Enligt den dåtida tidskriften *Mercur de France*, brev, dagböcker och andra källor utvecklades en hätsk ordstrid.

En blick på den italienska instrumentala eller vokala musiken avslöjar lätt hur den står i kontrast till den franska: plötsliga kast mellan två- och tredelade rytmer, bruket av kromatik för att åstadkomma rena överraskningseffekter samt utsträckt, mindre systematiska vokala löpningar. Detta var emellertid bara utgångspunkter från vilka sångaren själv förväntades finna nya och bättre sätt att visa upp sin sångteknik och fantasi. Berättelser om otroliga vokala uppvisningar liksom konkreta exempel på sådana övertygar oss om den italienska glöden i framförandena. Dessutom beundrade man italiernas vokala lätthet, flexibilitet och klara uttal.



1) Sångstämma i original
2) Samma sångstämma utsmyckad enligt franskt ideal

Men vad var den egentliga orsaken till dessa skillnader mellan italienarna och fransmännen idéer? Med utgångspunkt i tidens källor ser det inte ut att bara vara ett resultat av olika kompositionsmonster. Inflytelserika fransmän skrev om det opraktiska i att använda det franska språket till sång. Vad skulle man göra med alla dessa stumma och "svalda" stavelser? Var det inte mycket lättare att sjunga på de öppna italienska vokalerna och dubbla konsonanterna?

Förklaringarna övergick till och med i anklagelser, ofta ganska provokativa, som lät förstå att det hela berodde på grundläggande skillnader i temperamentet mellan italienare och fransmän. Eftersom de hängivna beundrarna var många på båda sidor saknades det inte argument under åtskilliga år. Som en anhängare av den franska traditionen uttryckte det, var skillnaden mellan den franska och italienska sångstilen helt enkelt den att den franska riktade sig till hjärtat och den italienska till örat.

Elizabeth Hehr

Övers. Marie-Louise Ekwall

Musikskådespel som presenterats vid Vadstena-Akademien 1967 — 1983

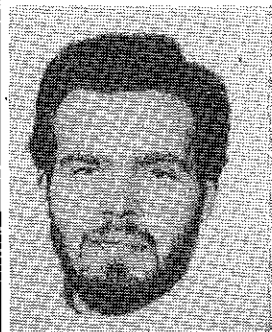
		Musikalisk ledning	Regi
1967	C. W. Gluck, Die Maienkönigin/Värdrottningen	Karl Etti	Hanns Zimmerl
"	G. B. Pergolesi, La Serva Padrona/Ett litet huskors (1733)	"	"
1968	D. Cimarosa, Il Matrimonio Secreto/Det hemliga äktenskapet (1792)	"	"
1969	H. Purcell, Dido and Aeneas	Arnold Östman	Leif Söderström
"	C. Monteverdi, Combattimento di Tancredi e Clorinda/ Tancredis och Clorindas kamp (1624)	"	"
1970	V. Mazzochi/M. Marazzoli, Il Falcone/Falken (1639)	"	"
1971	L. Thybo, Den odödliga historien (1971)	"	"
"	A. M. Abbatini/M. Marazzoli, Dal Male il Bene/Av ont kommer gott (1653)	"	"
1972	P. Gaveaux, Le Traité Nul/Äktenskapsfifflet (1793)	"	Per Fossier
"	E. Eyser, Drömmen om mannen (1972)	"	"
1973	F. Provenzale, Il Schiavo di sua Moglie/Sin hustrus slav (1678)	"	Hans Elfvin
"	E. Eyser, Hjärter Kung (1973)	"	Torbjörn Lillieqvist
"	S. D. Sandström, På Finsta sommaren år 1316 (1973)	"	Per-Erik Öhrn
1974	F. Provenzale, Stellidaura (1678)	"	Göran Järvefelt
"	S. E. Bäck, Just då de längsta skuggorna ... (1974)	"	"
"	D. Cimarosa, Lo Spozo senza Moglie/ Bruden som försvann (1784)	"	Per-Erik Öhrn
"	E. Eyser, Sista Resan (1973)	"	"
1975	A. Stradella, San Giovanni Battista/Salome *) (1675)	"	Göran Järvefelt
1976	O. A. Thommessen, Hermaphroditen (1976)	Björn Hallman	Mats Isaksson (koreograf)
1977	G. Tricarico, La generosità d'Alessandro/Alexanders ädelmod (1662)	Arnold Östman	Gunnel Bergström — Torbjörn Lillieqvist
1978	L. Leo, Genevieve/Genoveva (1741)	"	Gunnel Bergström
1979	A. M. Abbatini, La Baldassara/La comica del cielo/ Skådespelerskan som kom till himlen (1668) *)	Arnold Östman	Gunnel Bergström
1980	W. W. Glaser, Frihetens klockor eller Björnarna och aporna (1980)	Clas Pehrsson	Per-Erik Öhrn
"	Bröllopsfesten	Berit Lindberg/ Bertil Färnlöf	Per-Erik Öhrn, Magnus Blomkvist (koreograf)
1981	Joy d'amour	Berit Lindberg	Magnus Blomkvist (koreograf)
"	A. Stradella, Susanna (1681)	Stefan Parkman	Anders Levelius
1982	M. Marazzoli/O. A. Thommessen (1982) 1656 Det mänskliga livet	O. A. Thommessen/ Anders-Per Jonsson	Torbjörn Lillieqvist
1983	C. Ditters von Dittersdorf, (1798) Opera Buffa eller Svartsjukan rasar	Anders Wiklund	Torbjörn Lillieqvist
"	Fångenskapens fåglar	"	Torbjörn Lillieqvist
1984	Repris Dittersdorf Opera Buffa	Russel Harris	Torbjörn Lillieqvist
"	E. Duni, (1757) Le peintre amoureux de son modèle/Målaren förälskad i sin modell	Glenn Mossop	Torbjörn Lillieqvist
"	L. Horváth, Frostblomma i ett nostalgiskt universum (1984)	László Horváth	Anne-Charlotte Bengtsson (koreograf) Peter Bäckström





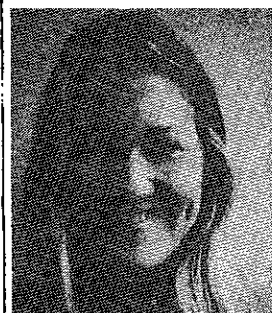
Katarina Pilotti, sopran, född 1962 i Ludvika och upp vuxen i Oxelösund. Hon har studerat på Framnäs Musikhögskola och går nu första året på Musikhögskolan i Stockholm. Sånglärare Soivig Grippe. Katarina har medverkat i två operor av Purcell: "Dido och Aenas" och "The Fairy Queen".

Gertrud Hoffstedt, sopran, född 1959 i Västerås. Hon går på Stockholms Musikhögskola. Sånglärare Birgit Stenberg. Gertrud har framträtt bl.a. i Bach's Johannespassion, Poulenc's Gloria och Saint-Saëns's Juloratorium. 1983 deltog hon på Vadstena slott i "Fångenskapens fåglar". Hon har fått en rad stipendier: Kristina Nilsson, Rangströmska Musikfonden m.fl. Våren 1985 börjar hon på Statens Musikdramatiska Skola.



Lars Martinsson, baryton, född 1957 i Göteborg där han studerat på Musikhögskolan. Nu går han på Statens Scenskola. Sånglärare Birgitta Bergström-Kallenberg. Han har tidigare sjungit opera på Musikteatern i Karlstad (bl.a. Puccini och Menotti). Han är också flitig konsertsångare.

Gunnar Lundberg, baryton, född i Stockholm 1958. Han tog civilingenjörsexamen 1983 och är nu lärare på Tekniska Högskolan i Stockholm. Gunnar har bl.a. sjungit Lars Erik Larssons "Förklädd Gud", Saint-Saëns's Juloratorium samt Bach's Matteuspassion och Magnificat. Sånglärare Helge Brilioth. Våren 1985 börjar Gunnar på Statens Musikdramatiska Skola.



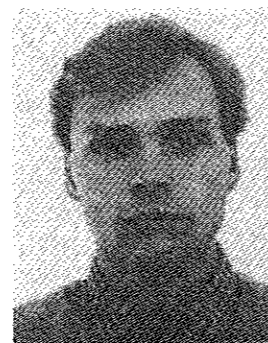
Cecilia Nilsson, skådespelerska, född 1957 i Stockholm där hon gått på Statens Scenskola. Sedan 1981 är hon anställd på Helsingborgs Stadsteater. Förra säsongen arbetade hon på Stockholms Stadsteater.

Eva-Maria Tersson, mezzosopran, född 1961 i Stockholm. Hon går nu på Stockholms Musikhögskola. Sånglärare Lilian Gentele. Eva-Maria har fått Kristina Nilsson-stipendiet och Sandrews stiftelses stipendium. Hon har bl.a. framträtt som alt-solist i Bach's Magnificat. I höst väntar en roll i "Slottet det vita" på Operans Rotundascen.



Dag Werle, dansare, född 1956 i Stockholm. Han har studerat vid Laban Art of Movement and Dance Centre i London och vid Balettakademien i Stockholm. Han har framträtt med Dansgruppen Colombe, Den Lilla Världsteatern, After Dark International Show och nu senast varit anställd vid Östgötabaletten.

Jan Nilsson, tenor, född 1960, från Frösön, Östersund. Han går första året på Stockholms Musikhögskola. Sånglärare Lilian Gentele. Jan har bl.a. sjungit H-moll-mässan och Juloratoriet av Bach. Hösten '84 skall han medverka i uruppförandet av S.D. Sandströms opera "Slottet det vita". 1983 fick han Sigvard och Marianne Bernadottes konstnärsfonds stipendium.



Anne-Charlotte Bengtsson, dansare, född i Stockholm 1958. Hon har studerat vid Operans Balettskola, Balettakademiens yrkeslinje samt i Paris för Peter Goss och i New York vid Martha Graham School for Contemporary dance. Säsongen 1981-83 var hon anställd vid Östgötabaletten. Sommare 1983 framträdde hon i Vadstena-Akademiens slottsföreställning "Fångenskapens fåglar".

Elizabeth Hehr, amerikansk cembalist och organist, verksam i Paris sedan sju år tillbaka. Hon är specialiserad på 1700-talets franska sängstilar. Förutom att hon är verksam som pedagog och instruktör, bl.a. på instrumentmuséet i Paris, ger hon konserter i Frankrike, USA, Italien och i de nordiska länderna där hon är återkommande gästartist.



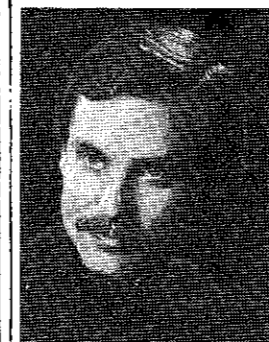
VADSTENAORTENS SPARBANK

Vi satsar på Vadstenabygden



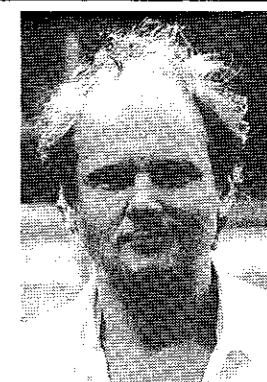
Öppettider

Måndag, Torsdag 9.30-17.30
Tisdag, Onsdag, Fredag 9.30-15.00
"MINUTEN" varje dag 6.00-24.00



Glenn Mossop, dirigent, född i Canada 1951, har studerat piano och dirigering. Bachelor of Art, Bachelor of Music, Conducting Diploma, (doctoral level) vid University of Calgary. Han har varit gästdirigent vid flera av vårt lands symfoniorkestrar. Vid Norrlandsoperan, Folkoperan, Stockholms Musikdramatiska Ensemble har han dirigerat en rad operor. Från 1984 arbetar han även som repetitör vid Stockholmsoperan.

Torbjörn Lillieqvist, sångare, regissör, konstnärlig ledare för Vadstena-Akademiens utbildning: Akademie für Musik und darstellende Kunst, Wien, S:a Ceciliaakademien, Skola, Statens Musikdramatiska Skola, Stockholms Regiuppdrag bl.a. "Don Juan", "Friskytten", Hoffmanns äventyr" vid Norrlandsoperan, en rad operor i Vadstena. Roller bl.a. Papageno i "Trollflöjten" på Storan, Basilio i "Figaros Bröllop" på Drottningholmsteatern där han regisserar "Dianas träd" för Stockholmsoperan. Han har framträtt med landets symfoniorkestrar och gjort många TV- och radioprogram.



Torkel Blomkvist, ljusmästare, arbetar som ljussättare vid bl.a. Dramaten och Oslooperan men också vid många fria teatergrupper. Han har rönt stor uppmärksamhet inte minst för sitt arbete med att återskapa historiska belysningsätt för Drottningholmsteatern och vid Vadstena-Akademiens.

Gunilla Hällström arbetar som textilkonstnär men också med teaterkostymer. Hon gick ut Konstfackskolan 1982.



Per A. Jonsson, scenograf, har studerat arkitektur på Chalmers och scenografi vid Central School of Art i London. På Stockholms Stadsteater har han gjort scenografi till bl.a. "Den gråtande polisen", "Åh, vilket härligt krig" och senast "Demoner" av Lars Norén; på Norrlandsoperan "Hoffmanns äventyr" och "Vadstena-Akademiens" "Opera Buffa" och "Fångenskapens fåglar". Senare i sommar väntar Operans "Dianas träd" för Drottningholm.

Maria Geber tillverkar teaterkostymer. Utbildad vid Gerlesborgsskolan, San Francisco Art Institute och Anders Beckmans skola på klädlinjen.

