

STM 1942

Vårt första nationella sångspel

Av Sven Lindström

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

VÅRT FÖRSTA NATIONELLA SÅNGSPEL

AV SVEN LINDSTRÖM

I Dagligt Allehanda av den 29 oktober 1784 läste man följande annons: »I dag fredag den 29 oktober uppföres, till invigande av Nya Svenska teatern, med fullständig orkester Gustaf Ericsson i Dalarne, dram blandad med sång uti 3 akter af herr Carl Envallsson, musiken af herr Carl Stenborg.»

»Dram blandad med sång» — det ligger en annan mening i namnet än i rococons »Comédie mêlée d'ariettes»; det verkar som om Envallsson haft en föraning om romantikens folkliga skådespel med sång; den lilla pjäsen kan med skäl göra anspråk på att kallas vårt första nationella sångspel. Det är emellertid i romantisk märke, som det folkliga elementet slår ut i full blom; det är först där, som man medvetet använder folkvisans och folkdansens melodibildning, rytmik, metrik, harmonik och allmän-estetiska stämning för att skapa musik på folklig grundval och på allvar söker ett folkligt textstoff, grundat på fosterländsk saga, naturmyt och historia.

Munkbroteaterns invigningspjäs faller tillbaka på hovdivertissementet; att folktonen gör sin entré i efterbildningen av hovbaletten är även det ett utslag av den svenska teaterns beroende av den franska. Gustaf III var »som en sannskyldig ceremonimästare ägnar och anstår, mycket ivrig att följa gällande mönster; och liksom tidens smärre potentater lyste han med lånta galafjädrar från Versaille . . .» (Levertin).

Vid 1750-talets mitt hade »une ravissante mélodie pastorale, d'une forme simple et flexible» vunnit tillträde till hovdivertissementet på Ludvig XV:s opera och brutit isen: »Ce morceau marque une date; c'est la mélodie populaire pénétrant à l'Opéra, forçant les portes au temple.» (Tiersot.) Ett par decennier senare, endast tre år efter Gustaf III:s tillträde till tronen och två år efter statsvälvningen ryckte folktonen in i svenskt divertissement, närmare bestämt i »Birger Jarl och Mechtilds» folkliga mellanspel. Uppslaget blev av

genomgripande betydelse för vår teater, speciellt för de Stenborgska scenerna. Medan stoffet från början var tämligen obearbetat — i vissa fall avsiktligt — lade Stenborg det som grund till konstmusik i sin »Gustaf Ericsson».

Textboken hör ju inte till de starkare. Envallssons versifikatoriska förmåga förnekar sig visserligen ej, men med styckets komposition är det sämre ställt. Någon genomförd handling finns inte; det hela är en följd av historiska tablåer, byggda på de kända anekdoterna om Gustaf Wasas äventyr i Dalarna och med nya bipersoner i varje »act». Den lilla pjäsen är ett barn av sin tid. Grundstämningen är liksom i den gustavianska dramatiken i allmänhet rojalistisk utan dissonanser; man ville »på scenen se stycken, där kungligheten och förhållandet mellan undersåtar och regent tecknades i en idéell dager», och där »dessa tiljans ädla konungagestalter fingo ytterligare relief, därigenom att åskådarna städse undersköto sin uppfattning av Gustaf III, den folkkäre kungen, som genom ett oblodigt statsstreck gjort slut på frihetstidens fördömda partianda» (Levertin). Envallssons företal till textboken behöver inte kommenteras: »... då man där kan inplantera en outsläcklig kärlek för vårt välsignade Konunga-Hus, Fosterlandet och Medborgarne — ädla föremål — bör man ju skatta sig lycklig».

Första akten är utan jämförelse den bästa — man spårar här rent av en liten intrig. »Pigan» Kerstin visar nämligen ett påfallande intresse för sin nye manlige kamrat och gör rätt så temperamentsfulla invändningar när husbonden visat honom på porten. Hennes kvinnliga intuition säger henne att den nye drängen inte är vad han ger sig ut för att vara och hon förefaller beredd att skydda honom med näbb och klor.

Scenen är »en Stuga hos Anders Pehrsson på Rankhyttan». Hus-folket kommer från logen. Gustaf har okänd tagit plats som dräng och är klädd därefter, »med skurit hår och Dalkarls-Tröja». Scen-anvisningen ger oss upptakten: »De synas muntre af hiertat, men Gustaf visar sig endast glad utaf nödvändighet.» I rosseausk anda känner han ett stygn av avund över de enkla människornas okomplicerade tillvaro. Kerstin och »drängen» Ola söka muntra upp honom, och den senare sjunger sin bekanta dalvisa. Efter några scener, i vilka författaren ger prov på en ganska god karakteriseringsförmåga, blir Gustaf ensam med Anders Pehrsson. Kerstin har delgivit husbonden sina misstankar och bett honom skydda främlingen. Nu följer en igenkänningscen. Gustaf befinnes vara Anders Pehrssons barndomsvän, tillrådes att avstå från sitt »förtviflade beslut» att upp-

vigla dalamännen, visas hövligt men bestämt på dörren när han vägrar och får som väggkost rådet att fly »till bergen». Naturligtvis känner han sig högst besviken men har ingen annan utväg än att ge sig av. Sedan Anders Pehrsson fått sina fiskar varma av Kerstin slutar akten, tämligen abrupt.

Scenförändring. Andra akten utspelas hos den falske vännen Arendt Pehrsson på Ornäs som efter att fåfängt ha frestat en av sina gäster, »Magnus Nilsson Svinehufvud» (Måns Nilsson på Aspeboda), att förråda Gustaf för den danske fogden, själv spelar angivare. Arendts hustru, Barbro Stigsdotter, får emellertid vetskap om saken, varnar Gustaf, hjälper honom att fly och hälsar de inträngande danskarna med det triumferande beskedet att deras byte slupit undan. När fogden och hans knektar vilja förfölja flykten kastar sig »Magnus och hans folk» emellan, och akten slutar med en stridsscen där danskarna trots sin dubbla övermakt dra det kortaste strået.

Sista akten är förlagd till »Öster-Dalarna». Lars Olofsson Björnram, också han »en fridlös usling», »ligger vid foten av ett Berg, der han hvilat öfver natten». Efter att i en stor scen ha uttryckt sin sorg över det danska förtrycket hör han Sven Elfsson i Isala och Kristian II:s fiende Rasmus Jute komma, tror att det är förföljarna, gör sig beredd på strid, men får veta att han är bland vänner som tagit honom för Gustaf. Händelsen i Mora tillhör nämligen det förflutna, dalkarlarne ha fått vetskap om Kristians bragder i Stockholm och planer mot dem själva och söka nu efter den man de visat ifrån sig. Engelbrecht skyndar in, berättar om skidfärden, att Gustaf upphunnits och »ömt bedts att vända om». Omedelbart därpå gör denne själv entré »med Lifsvänner». Scenen fylles av folk, Gustaf tar trohetseden på sitt svärd, jubelkör avslutar pjäsen.

Musiken är i många avseenden märklig. Sedan barndomen hade Stenborg andats konserttribunens luft och kunde med sin glänsande musikbegåvning knappast undgå att bli förtrogen med de stilriktningar som vid seklets mitt bröto sig med varandra och vid hans första framträdande på estraden nyss smält samman till ett internationellt musikaliskt språk: »au début du XVIII:e siècle, chaque pays semble donner à ses productions un tour original, encor que l'influence italienne soit prédominante. — — — Mais peu à peu on voit se fixer les formes de la langue musicale; entre 1740 et 1750, la symphonie moderne se précise: de 1750 à 1760, la France se plie aux leçons des maîtres allemands. Vers 1760 s'est créé un style absolument international . . . » (Cucuel). Man bör minnas att Leopold Mozars »s'était lié avec Duni; son fils avait dû entendre en 1764 le *Sorcier*



Exempel 1

et *Rose et Colas*. On trouve déjà des traces de la verve française dans le *Galimatias Musicum* de 1766 et surtout dans le petit opéra-comique, *Bastien et Bastienne*, composé en 1768». Att Beethoven en gång fick starka intryck av den franska opera-comique, speciellt av Grétrys musik, har Cucuel även påvisat: »Dès 1771, l'Electeur de Cologne donnait toute une série d'opéras-comiques de Grétry; on a retrouvé dernièrement dans les archives de Düsseldorf l'inventaire de la musique de Bonn, au temps où le jeune Beethoven était accompagnateur au théâtre: *Zemir et Azor*, *la Rosiere de Salency*, *Silvain* y figurent au premier rang. Les années de travail de Beethoven furent donc imprégnées de cette musique . . . » Hur väl initierad Stenborg var även i Grétrys musik är lätt att läsa ut ur 1700-talets och början av 1780-



Exempel 2



Exempel 3

talets svenska repertoar som före 1784 upptar inte mindre än fyra av Grétrys mera betydande verk. Sambandet mellan Stenborgs och de två tyska stormästarnas tidigare musikaliska intryck bör därför inte förvåna.

Uvertyren som fördelaktigt skiljer sig från förspelen av Uttini-typen är skriven i den vanliga tredelade franska formen, mittsatsen upptar sonatformen enligt uvertyrmönstret från 1700-talets senare hälft, alltså med tema, sidotema och genomföring, men utan repetition. Hörde man utan att känna kompositörens namn de första sexton takterna skulle man gissa på Beethoven själv. Ett kraftigt rytmiskt tema, avbrutet av mjuka violingångar bildar inledningen (ex. 1). Takterna 13—16 tala högt om den linjerena stämföringen.



Exempel 4



Exempel 5

Man må här lägga märke till melodins mjuka linje mot basens långsamma rörelse. Med sjuttonde takten börjar mellansatsen (huvudtema: ex. 2) och slutar i en kraftig halvkadens på b. Det graciösa sidotemat påminner starkt om Mozart (ex. 3). Efter huvud- och sidotemat sätter ett övergångstema in med för sin tid djärva harmonier. Det för över till en ståtlig bearbetning av huvudtemat (ex. 4). Därpå följer sidotemat, nu i c-moll. En kraftig stegring och en halvkadens på b avslutar genomföringen. Man väntar nu en repetitionsdel, men i stället införes ett nytt, Mozartliknande tema (ex. 5). Efter fjorton taktens figurationer med delvis redan använda motiv tar avslutningen vid — en ren repetition av inledningen.

Första akten inleddes av en kvintett, närmast i tredelad liedform. Anders Pehrssons tjänstefolk sjunger först i kvartett en pastoralmelodi och Gustaf svarar å part med en folkvisseartad ackompanimentsats av verklig musikalisk känsla (ex. 6). Efter en repris av kvartetten sätter kvartett-tenoren (Ola) in med ett nytt motiv, betingat av textbokens »Bekymret hos oss försvinner så lätt», omedelbart repeterat i basstämman (Hans) i omvändning och underkvart, dock utan att ge upphov till en direkt imitation. Mansduetten besvaras av sopran och alt, tenor och bas upprepa i duett sina sista ord under figurarbete i violinerna. Båda duetterna smälta samman i en homofon sats på sexton takter under modulation till dominanten. Tenor och bas börja en ny duett med recitativiska inpass av solotenoren (Gustaf):

»När sommarens hetta oss vill betunga,
vi muntra varandra och sjunga.»

Allegretto

Gustaf

hur ren och sann är ej karl fröjd, och kunde jag vara så höjd...! och kunde jag vara så höjd...!

Exempel 6

Sopran och alt svara i A under ansatser till karakteriserande figurarbete i violinerna:

»När Julen kommer, skall du få se,
hur många nöjen den plär oss ge.»

Efter växlande inpass träder på nytt den inledande kvartetten in i huvudtonarten, varefter numret på detta sätt fortgår till slutet.

Gustafs insats har under hela kvintetten inskränkt sig till små recitativiska inlägg som endast två gånger — jfr ex. 6 — forma sig till en verklig melodilinje. Som man märker har tonsättaren icke saknat möjlighet att genomarbota sitt material till en sluten ensembleform, men han stannar vid ansatsen. Numret är i sin helhet rent homofont hållet. Det är emellertid i all sin avsiktliga konstlöshet ett friskt och tilltalande musikstycke.

Olas dalvisa i genomkomponerad liedform har med all säkerhet den ursprungliga folkmelodin till förebild, sådan den skymtar i Birger Jarls-divertissementets nionde nummer och Finspångshandskriftens melodi nr 9098 (daldans) och i original förekommer i Stenborgs musik till Birger Jarls-parodin »Skeppar Rolf och Gunnhild» liksom i Ähl-

Kraftigt

Vi dalkarlar, vi levade och sjunga var dag

Exempel 7

ströms version. Att den sistnämnda är skriven i $\frac{3}{8}$:s takt i stället för Stenborgs $\frac{3}{4}$:s spelar i detta sammanhang ingen roll. Melodin har rent av karaktären av den röda tråden; intet hindrar att »Bondedansen» i Messenii Disa går igen — redaktionen av 1680—90 kallar rent ut Disa-melodin för en »Dahl-Tanz der Bauern» — den möter oss tämligen säkert i Björns »Fri-Corpsen eller Dalkarlarne» av 1788, användes ännu vid förra seklets mitt av J. N. Ahlström i »Engelbrekt och hans dalkarlar» och ingår i Norlinds förteckning över folkliga motiv som upptecknats före 1800.

I »Gustaf Ericsson» har Stenborg konstmässigt bearbetat stoffet mot bakgrund av folkvisans grundstämning — tongångar, harmoni, rytm. Efter fyra taktens inledning sätter den kraftiga, märgfulla melodin in (ex. 7). Violinernas spelmanstoner klinga klart och tydligt i det avsnitt av Olas visa som börjar med takt 51. Ola sjunger:

»När åter Julen tillstundar,
man tunnorne sprundar.»

Och musiken illustrerar. Övergången till G-dur är att observera (ex. 8). Åter ett belägg på Stenborgs förmåga att skildra musikaliskt och en reminiscens av husfolkets beskrivning av julens fröjder i aktens första nummer. Visan är i sin helhet genomsyrad av folkton. Släktskapen med Uttinis version är fullt klar; hela nionde numret i Birger Jarls slutdivertissement skulle väl kunna användas som trio i en menuettsats vari huvuddelen utgjordes av dalvisvariationer ur »Gustaf Ericsson». Men så kreerade också Carl Stenborg den manliga huvudrollen i »Birger Jarl».



Exempel 8

I tredje numret — en duett mellan Gustaf och Anders Pehrsson — märker man ännu ett försök till musikalisk karakteristik. Mot den senares kärva melodi »Förtvivlade beslut . . .» stå Gustafs ungdomligt förtröstansfulla tongångar.

Akten slutar med en duett mellan Kerstin och Anders Pehrsson. I ensemblesatsen framträder en passus med fullt modern kontrapunktisk stämföring. Närmaste föregångare hade ju tonsättaren i de franska sångspelskompositörerna.

En tredje duett, denna gång mellan Magnus Nilsson och Arendt Pehrsson (tenor — bas), inleder andra akten. Ett från början till slut synnerligen friskt musikstycke. Av stor verkan äro violinernas glittrande 16-dels passager som sätta färg på nästan hela numret.

Härnäst upptar partituret en rondo (Magnus). Hur lätt Stenborg fann goda musikaliska tankar visar oss huvudmotivet som visserligen ej är alltför originellt men likväl äger en obestriddlig plastisk form.

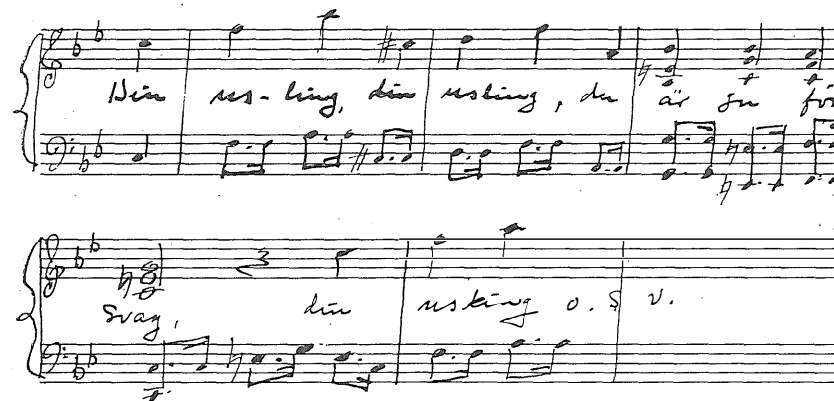
Man har anledning tro att detta musikstyckes ansatser till rikare form liksom den utvidgade liedform vi redan mött är ett resultat av Grétrys genombrott hos oss. Vid denna tidpunkt hade redan »Lucile», »Les deux avarés», »Zemir et Azor» och »Le tableau parlant» givits i svensk översättning.

I Gustafs stora scen möter oss den tvådelade arian. I sin helhet förefaller den påverkad av Händel och — vilket är mera svårförklarligt — direkt av Bach. Den dunkande basstämmorna och figurationerna i de högre stämmorna utgöra ett otvivelaktigt släktdrag, som särskilt starkt framträder i Bachs h-molls mässa och Weinachtsoratorium. Även vissa koloraturpassager föra tanken till båda de tyska mästarna.

Andra akten avslutas med en fullt utbildad final med små solistiska insatser, körer och ensembler. Som synes är Stenborg väl med sin tid. Uttini ligger ett gott stycke efter; ännu i »Thetis och Pelée» bildas varje aktslut av en aria, i fjärde akten utbytt mot solo med kör. Här som i många andra avseenden står italienaren kvar på den gamla opera serians ståndpunkt, medan svensken icke är främmande för buffons landvinningar, väl närmast genom Grétrys förmedling.

Finalen är helt skriven för mansröster — naturligt nog eftersom det är fråga om en stridsscen. Karaktären framhålles lyckligt redan av $\frac{3}{4}$ -taktens oroliga grundrytm $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, och skalgångar i basen stärka intrycket. Violinernas tremolando och snabba 16-dels figurer bidra med sitt livliga och hetsande tonspråk till det dramatiska uttryckets skärpande.

Ett av Magnus' motiv ger vid handen att Stenborg haft samma modell för ögonen som Bellman i Fredmans 27:e sång, vilket kan ha sitt intresse därför att dennas ursprung icke är känt. Flodmark går förbi sången, medan Lindgren nöjer sig med en hänvisning till den s. k. Bellmanska handskriften som anger ett melodilån genom den vanliga beteckningen »air», dock utan närmare upplysningar (ex. 9: Sten-



Exempel 9

borgs version). I fortsättningen ger tonsättaren prov på fast harmonibildning.

Sista akten innehåller tre musikstycken, nämligen utom finalen två arior, båda sjungna av Lars Olofsson Björnram. Den första är värd särskilt beaktande. Recitativet har dramatisk färg och följer berömvärt språkets tonfall, och man märker släktticket med Gluck-

recitativet ur »Orpheus och Euridice», akt I, scen 2 (nr 9). Som bekant gavs operan hos oss redan 1773, med Stenborg som Orpheus. Själva arian har en viss stolt resning och det hela är ej alltför vanligt byggt. Efter recitativet i C-dur följer arians första del i F:

»Ädla släkte i Svithiods Bygd!
är till så neslig lott du ämnadt?
All din manlighet, all din dygd
— — —» etc.

Samma tonart håller nästa del, men tempo och taktart ändras:

»Välsigna den förste Hjelte du får
— — —» etc.

Tredje delen bevarar tonarten och tar dessutom upp det ursprungliga tempot (allegro), men musiken är helt ny:

»Himlen strax sitt bistånd ger
— — —» etc.

Textboken för åter in arians första del, men medan Envallsson hade tänkt sig en da capoaria, slutar Stenborg arian före reprisen. Hade han följt textbokens intentioner, skulle arian ha börjat i F₂ och utmynnat i C-dur, emedan första delen slutar i dominanttonarten.

Sångspelet avslutas med ett musikstycke, skrivet i ren finalstil liksom andra aktens sista nummer. En kör inleder:

»Lefve den Hjelten oss frälsa skall!
Lycka ske Gustaf. — Tyrannen ske fall.»

Av textbokens inlägg är blott det sista klätt i musik:

Gustaf »Landsmän, träden hit och svären,
Att er trohet blir mitt stöd,
Och att I med mig begären
Blott er frihet eller död.»

Strofens två sista verser ha emellertid strukits i partituret. Därpå sätter ensemblen åter in enligt textboken:

»Som Svear vi vårt lif åt Fosterlandet gifva
— — —» etc.

På nytt följer kören »Lefve den Hjelten . . .» etc., och efter några talreplikor slutar pjäsen med ännu en repris av kören.

Finalen förefaller påverkad av Händel — och av Bach: D-dur-fugan i Wohltemperiertes Klavier.

Naturligt nog har Stenborg sina mindre lyckliga ögonblick. I nummer 3, duetten mellan Gustaf och Anders Pehrsson, förekommer en musikalisk tanke (takt 117—130) som i starkt förgrovat skick faller tillbaka på en passus i Monsignys »Le roi et le fermier», given på Stenborgs Eriksbergsteater och i hans egen översättning redan på nyåret 1784 (»Kungen och skogvaktaren», akt 2, scen 2, recitativ och aria). Samma motiv återklingar, likaledes på Eriksbergsteatern, i ett av dessa för det nationella sångspelets utveckling så viktiga tillfällighetsstycken, närmare bestämt Envallssons-Zanders »Herregårds-Högtiden», som hade premiär ett halvt år efter Monsignys pjäs och två månader före Stenborgs. Man återfinner motivet i Knuts aria (takt 33—36). Det är knappast troligt att allt detta beror på en tillfällighet. Hur Zander och Stenborg påverkat varandra hör till olösbara frågor, men man märker hur lyckligt Zander omvandlat den musikaliska tanken — formen är fast och klar, orkestern självständigt hållen, medan Stenborg lyckats göra den tung och klumpig. Stenborgs förhållande till franska mönster visar honom emellertid i regel från en fördelaktig sida.

Calmus har vederlagt den gamla uppfattningen att Hiller lade arior på de höga herrarnas läppar men visor på allmogens för att markera skillnaden mellan furstehovens och städernas fördärv å ena sidan och lantfolkets enkelhet och oskuld å den andra: »In keinem der Hiller'chen Singspiele ist diese Tendenz auch nur angedeutet.» Stenborg följer trognare de franska förebilderna, men även han strävar att utjämna »diese dem Publikum schon langweilig und lächerlich gewordene Form». Om Gustafs och Björnrams stora arior avsiktligt stå emot Olas visa och den inledande pastoralkvartetten, så ha de senare fått en form som lägger vida fält mellan dem och motsvarigheterna i fransk musikdramatik. Karakteristiken har ej heller någon social bakgrund; hos oss ljödo inga Figarotoner. Redan i Stenborgs »Gustaf Adolfs jagt» strävar tonsättaren mot högre musikaliskt uttryck, oberoende av rollfigurernas ställning. Som sig bör är det helt och hållet innehållet som bestämmer musikens karaktär, ett förhållande som återkommer i parodin. Om han där avstår från att utvidga folkvisornas liedform, så är det givetvis för att inte bryta ramen, och på samma gång tycks man märka en viss pietet som just genom formens enkelhet låter visans inneboende skönhet träda fram i sin primitiva tjusning. I detta hänseende hade de götiska upptecknarna en hel del på sitt samvete. När det dramatiska uttrycket så kräver, tvekar Stenborg ej att tillgripa opera serians stora intervallsprång som uttryck för ädla sinnesrörelser, även hos enkla människor.

Man märker det exempelvis i »Gustaf Ericssons» första duett, när Kerstin förebrår Anders Pehrsson hans hjärtlösa beteende mot främlingen som »Allas vördnad vann», särskilt vid insatsen »Ack, Ni är en Barbar . . .».

Ett par gånger har släktskapen med Bachstilen påpekats. Haefffners anställning som orkesterledare vid Eriksbergsteatern i början av 1780-talet kan vara en förklaringsgrund, men å andra sidan sträckte sig hans engagement hos Stenborg blott över ett par säsonger; en väl kort tid för att den svårtillgänglige och kantige tysken skulle ha kunnat få ett djupgående inflytande på sin direktör i denna tid då den franska smaken satt i högsätet. Likväl kan man inte släppa tanken på Haefffners bekanta yttrande: »Händel, Gluck och Bach äro Gud Fader, Sonen och den Helige Ande i musiken.» Emellertid tycks Stenborg ha varit en autodidakt i ordets allra vackraste mening och kan mycket väl, trots tidssmaken, själv ha fått ögonen öppna för Bachs betydelse, hur litet Thomaskantorn än var känd hos oss. Carl Stenborg finner väl sin historiograf; här må det räcka att referera till Reinhold von Fersens »Underdåniga memorial angående Operans upphjälpande», vari Stenborgs musikaliska begåvning och kunskaper få de amplaste vitsord, och till Uttinis och Naumanns entusiastiska yttranden om Stenborgs musikalitet. Däremot får Envallssons omdöme i företalet till »Gustaf Ericsson» nog tas som en artighet mot medarbetaren-teaterdirektören: »... som jag fått förena mig med en Compositeur, hvilken redan för sin smak, sina kunskaper och sitt snille är högaktad i Sverget och är känd kring Europa» (sic).

Vi återgå till »Gustaf Ericssons» partitur.

Instrumenteringen stannar i Olas visa och duetten mellan Kerstin och Anders vid stråkkvartetten, i mansduetterna och Magnus' rondo sväller den ut till kvintett, får i uvertyren och andra aktens final ett horn- och ett flöjtpar som sällskap, i sista finalen, i Björnrams andra aria och första aktens final dessutom två oboer. I Gustafs aria får färgen en speciell skiftning av soloviolin som långa stycken följer sångstämman i duett. Besättningen kulminerar i Björnrams första aria där Stenborg utom stråkkvintett, horn, följer och oboer även använder klarinetten och därmed introducerar detta instrument i vårt sångspel. Före 1780, då det vann säte och stämma i hovkapellet, hade instrumentet endast fyra gånger kommit till användning i bevarade dramatiska och halvdramatiska svenska partitur: i Uttinis »Thetis och Pelée», i samma tonsättares musik till Racines »Athalie» och till Kellgrens Prolog av den 28. 12. 1778 — Dahlgren nr 1920 — samt i F. Zellbells Divertissement (»Opera ballet») »Sveas högtid».

Munkbroteaterns artistensemble måste i sina led ha kunnat mönstra högt röstbegåvade och väl utbildade sångare och sångerskor. *Gustafs* parti ställer exempelvis verkligt stora fordringar på sin exekutör. Den stora arians koloraturpassager i besvärligaste Händelstil kräva en aktningssvärd teknisk skicklighet för att ej bli parodiska, den led-sagande violinen medger inga rytmiska friheter, svikten måste hela tiden hållas utan den minsta möjlighet till ett rubato eller annat förfuskande av den stränga sångstilen, de långa kadenserna ställa sannerligen inga små krav på sångarens andhämtningsteknik. Läget och karaktären kräver en tenorstämman ej blott av smidighet och lätthet utan även av volym eller stor bärighet. Man frågar sig vilken artist Stenborg haft till förfogande för detta parti — själv sjöng han det först vid repriserna ett drygt lustrum senare, sedan han fått konungens tillstånd att uppträda både på sin egen teater och på den kungliga.

Munkbroteaterns resurser äro i detta fall rätt väl kända. Om »Gustaf Ericssons» rollista icke bevarats så behöver man inte därför stanna vid Flodmarks frågetecken. En granskning av rollfördelningen och partiernas art i andra fall ger svaret. De amorösa tenorpartierna i Stenborgsteaterns sångpjäser voro sedan decenniernas början anförtrödda åt *Anders Lundberg*, förut korist vid Operan och flyttad som solist till Stenborgs ensemble med konungens medgivande. Man finner hans namn i rollistorna till teaterns hantverksidyller och övriga sångspel liksom i tillfällighetspjäserna och sånglustspelen av svenskt, franskt och italienskt märke. I regel lågo genrens sångpartier svenskt, franskt och italienskt märke. I regel lågo genrens sångpartier bekvämt till, men man finner exempelvis i älskarepartiet i Gossecs »Les Pécheurs» — given å Munkbroteatern 1789 under namnet »Skärgårdsflickan» — en arietta som i rörliga figurer håller sig mellan *c*¹ och *g*¹ som *mellanläge*. Rollen kunde ej gärna ha lagts i händerna på Lundberg om hans stämma inte ägt både smidighet och lätthet. Och vid premiären på »Kungen och skogvaktaren» hade sångaren Richards roll, ett parti som kräver bredd och saft i djupläget, skrivet som det är som grundstämma i ensemblerna — i basklav! — liksom i de högre lägena vid dramatiskt upprörda solosånger, men som samtidigt fordrar smeltz i kärleksduetterna. Man torde i honom ha att söka Gustafs förste representant. *Petter Johan Lindskog* som följde Lundberg från Operans kör har visserligen kreerat sådana roller som Kungen i Monsignys nyss nämnda sångspel — också vid premiären — en uppgift som borde ha gjort honom lämplig för titelpartiet i »Gustaf Ericsson», i synnerhet som sångstämman i Monsignys teaterstycke rör sig på området *ess* till *b*¹, men sångaren har alltid fått

sjunga burna saker, och både hans röstkaraktär och förmåga att behandla en seriös taldialog böra ha gjort honom klippt och skuren för *Björnrams* stora scener — jag hänvisar till hans framgång i titelrollen i Saurins larmoyanta talldram »Beverlei» vid premiären på Eriksbergsteatern 1781. *Magnus'* parti är av hög lyrisk tenorkaraktär, skrivet i ett läge som i andra aktens final långa sträckor håller sig mellan *e*¹ och *a*¹. En ren sånglig parallell är »Cavaljerens» roll i »Kungen och skogvaktaren», enligt rollistan anförtrödd åt *O. Ljunggren*, en av teaterns mest användbara sujetter från gamle Petter Stenborgs tid. *Kerstins* uppgift torde ha legat i händerna på *Margareta Sofia Lagerquist* som trots sin ungdom — tretton år — nyss debuterat som Betsy i Monsignys sångspel och ett par månader före invigningsföreställningen vid Munkbron kreerat Ingrid's roll i »Herregårds-Högtiden» — något som i detta sammanhang är av största vikt. Ingrid's och Kerstins sångstämmor röra sig nämligen på så likartade linjer — mest i den tvåstrukna oktavens högre del — att partierna måste ha varit skrivna för samma sångerska, och rollerna äro av samma flickaktiga karaktär. Om *Christina Rahm* — Gunla i »Herregårds-Högtiden» — nämnes som *Annikas* representant, och om *Magnus Bonn* — *Baron Knut* i »Herregårds-Högtiden» och Lundbergs och Lindsogs kamrat från operakören — och *Kjell Kristian Adolf Waltman*, som nyss lämnat v. Blancs sällskap och få dagar förut debuterat i »Kopparslagarens» titelroll, få dela upp Anders och Arendt Pehrssons roller så torde man komma premiärbesättningen så nära som möjligt. Det var alltså en verkligt god ensemble som säkerställde framgången.

Teaterkritiken låg vid tiden för premiären ännu i sin linda och stannar i detta fall vid den sedvanliga redogörelsen för innehållet. Även när Stockholmsposten under Kellgrens hand nådde fram till denna form av facklig journalistik inskränkte sig kritiken till »Den verkliga litterära recensionen . . .» »Den allsidiga kritiska belysningen av det bedömda dramats värde och beskaffenhet» (Levertin) sträckte sig inte ens vid operaföreställningarna till något som närmar sig facklig musikkritik — denna är av långt senare datum och kan ännu i våra dagar vara starkt färgad av litterära synpunkter. Som musikkritik kan man exempelvis knappast betrakta Allehandas omdöme om »Acis och Galathea» (maj 1773). Och ändå går det att även ur pressen utläsa hur Stenborgs pjäs uppmärksammats, på samma gång man kan bilda sig en uppfattning om hur snedvriden musikestetiken var även i bildade kretsar. »Gustaf Ericsson» gav snart anledning till ett offentligt och i sin hejdlösa naivitet typiskt meningsutbyte, just i Stockholmsposten.

Publiksuccéen var av allt att döma utomordentlig. Envallssons-Stenborgs sångspel nådde den för tiden relativt höga siffran av tjugurepresentationer, i olika repriser, men inom ramen av endast sex säsonger.

Visserligen är den dramatiska uppbyggnaden allt annat än enhetlig och visserligen skymtar hovdivertissementets adress till den regerande monarken mer än tydligt fram under den historiska förklädningen, men icke dess mindre fyller »Gustaf Ericsson i Dalarna» alla betingelser för att kallas vårt första nationella sångspel. För övrigt gör beroendet av hovdivertissementet dess släktskap med vår romantiska konstform ännu mer i ögonen fallande. Vad det litterära innehållet beträffar belyses sambandet tydligt nog av en passus i Envallssons företal: »Vi hava ännu icke något original av detta slag, och . . . jag fruktar ännu mer för Svenskarnes ständiga kallsinnighet för deras eget, och deras benägenhet att låta nöja sig med det slätaste, endast det är på Fransyska; men jag flyr i mitt hopp till de upplyste i vår Nation, och lystrar icke till Väder-Hanar.» Vi känna igen tonfallen från Italien, Frankrike, England och Tyskland — från opera-buffan, opéra-comique, ballad-operan och Tysklands Lieder- och Singspiel — och från romantikens Sverige: reaktionen mot utländsk smak och strävan att i förenklingens och sundhetens tecken skapa något nationellt. Men medan det litterära elementet är det primära i det gustavianska sångspelet och folktonen ljuder mera tillfälligt i musiken, utgår romantikens från nationalmelodierna. Det är därför inte något oförklarligt fenomen att även vårt yngre nationella sångspel är intimt förknippat med tillfällighetsdramatiken och ytterst faller tillbaka på hovdivertissementet.

FÖRTECKNING ÖVER CITERAD LITTERATUR

- Calmus, Georgy*: »Die ersten deutschen Singspiele», Leipzig 1908.
Cucuel, Georges: »Les Créateurs de l'opéra-comique française», Paris 1914.
Envallsson, Carl: Företal till »Gustaf Ericsson i Dalarna», Stockholm 1784.
Levertin, Oscar: »Gustaf III som dramatisk författare», Stockholm 1911.
 — »Teater och drama under Gustaf III», Stockholm 1920 (uppl. 4).
Tiersot, Julien: »Histoire de la chanson populaire en France», Paris 1889.