

**STM 1919**

**Vår första opera och den Rosidorska teatertruppen i Sverige**

*Av Gunnar Jeanson*

© 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.

## VÅR FÖRSTA OPERA OCH DEN ROSIDORSKA TEATERTRUPPEN I SVERIGE.

AV GUNNAR JEANSON.

Den 6. Februari 1701 uppfördes på kungliga slottet (n. v. Wrangelska palatset) i Stockholm ett stycke, kallat *Ballet représenté par ordre de sa Majesté la Reine* med musik av dåvarande hovkapellmästaren Andreas Düben. Denna händelse, som betecknar ett litet datum i vår kulturella utveckling, kan tyckas föga iögonenfallande vid en tidsålder, då i stort sett balettföreställningar vid hovet voro bland de mest vanliga och frekventerade nöjena alltsedan Stiernhielms dagar. Texten är ju — som man kan vänta — helt kort och obetydlig och bidrar just inte att skänka verket någon litterär rangplats; det kunde till synes lätt försvinna i mängden av de under vårt stormaktstidevarv så omtyckta 'sångspelen med dans' och andra tillfällighetsalster, varmed teaterrepertoaren relativt rikligt blev tillgodosedd. Men granska vi stycket närmare och jämföra det med våra tidigare baletter är en väsentlig skillnad dem emellan påfallande och framför allt av stort intresse för en *musikhistoriker*. Här finna vi nämligen för första gången i Sverige ett sceniskt stycke, som alltigenom är avsett att sjungas med beledsagning av genomkomponerad instrumentalmusik, m. a. o. det tycks vara det första primitiva försöket att införa operan i vårt land. På 80-talet hade visserligen uppförts ett pastoral-drama av Johan Celsius, *Orpheus och Eurydice*, som i viss grad kan anses gälla som ett första inslag i denna riktning, men de rent musikaliska elementen inskränka sig dock här — liksom i de äldre baletterna — till enstaka mindre partier. Liknande dramatiska försök med smärre musikinlägg här och var möta vi hos andra, t. ex. Bergman och Börk. Men med Dübens lilla tillfällighetsverk är det något nytt som kommit in.

Dels uppfördes stycket på franska — något, som skiljer det från de närmast föregående ansatserna (Bergman, Börk), dels får musiken här en roll av förut oanad betydelse, och slutligen har man sökt göra dansen till ett mera självständigt uttryck av innehållet. — Frågan måste då bli: Hur kom närmast detta nya inslag in i vår dramatik? Man vet, att vid utförandet av baletten deltog huvudsakligen medlemmar av en fransk teatertrupp, som under ledning av M. Rosidor var anställd vid svenska hovet. Och det var med detta kringresande sällskap som till stor del en ny stil och en ny smak blevo införda både i de högre kretsarne och hos allmänheten. Repertoaren blir nästan helt fransk, och våra få inhemska dramatiker förlora i viss mån sin popularitet. — Vad nu särskilt angår *Ballet représenté* 1701, vars franska text författades av en medlem ur truppen, Sévigny, är det tydligt, att vi här ha att göra med en företrädare in nuce för den kombinerade opera- och baletstil, som vid mitten av 1600-talet utbildades av Lully och hans skola.

Jag finner det nu lämpligt att först behandla den rosidor-ska truppen och som hastigast belysa dess verksamhet, för att därmed söka klargöra de viktigaste förutsättningarna för utförandet av vårt första lilla operaverk. De utförligaste källorna för kännedomen om det franska sällskapet äro — utom handlingarne i riksarkivet —: Dahlgrens »Anteckningar om Stockholms Teatrar», Silfverstolpes »Svenska Teaterns äldsta öden» och — med en viss reservation — Crusenstolpes roman »Huset Tessin» (Bilagorna). Därtill kommer en del smärre uppgifter, hämtade från andra arbeten.

Den, som först tog initiativet att engagera en fransk skådespelartrupp, var överintendenten Nicodemus Tessin — »i ändamål att (som han själv säger i ett brev) bereda konungen och hans undersåtar någon förströelse samt att gifva lif och glans åt det kongl. hofvet, som varit dystert under en lång följd af år.»<sup>1</sup> Planen, som understöddes av Piper och Wrede, vann konungens gillande, och man började genom den svenske agenten i Paris, Cronström, att underhandla med en hel del trupper i Frankrike, tills man slutligen fick ögonen på ett sällskap, som för tillfället uppehöll sig i Metz (under Rosidors ledning).

<sup>1</sup> Se Dahlgren.



## Här nedan meddelas lönestaten: (Riksarkivet)

Une haute contre.....	700
Chantreau, basse .....	700
Une bonne chanteuse.....	800
Renault femme du violon pour chanter et jouer ce qu'on voudra .....	400
Dangeuille, danseuse .....	000
Dangeuille cadet .....	000
Benard .....	700
Picard .....	400
Le Roy .....	400
Renault bon dessus de violon et pour ordonner l'orchestre	600
Lafrance, bonne basse .....	600
Un portier .....	400
Valets de theatre .....	600
La femme de Lafrance pour recevoir à la porte .....	200
Deux dessus de violon .....	1000
Mademoiselle Sévigny.....	650
Decorateur .....	300
	<hr/>
	8450 livres

Kontraktet med truppen avslöts den 4. Augusti 1699 inför Kungl. Notariatet i Paris, mellan Cronström å ena sidan och Rosidor med sin trupp å den andra och fick sin stadfästelse av konungen med egenhändig underskrift. Tillfredsställelsen däröver var tydligen ganska stor vid svenska hovet. I ett brev av den 16. aug. 1699 skriver Tessin till Cronström<sup>1</sup>: »Jag inhämtar med stor glädje att saken med skådespelarne i Metz är avslutad och uppgjord, samt villkoren undertecknade. Det fågnar mig så mycket mer, som dessa synas vara ganska billiga, och man kan smickra sig med att få se sällskapet här innan hösten alltför långt framskridit, då truppen dessutom skulle fara illa på sjön. Ni har gjort ganska väl att antaga en god operasångerska, hvilken blir en stor prydnad för skådespelen, särdeles som hon skall vara *väl växt*. Hvar och en, som sett operan är otålig att få veta hennes namn. Om Ni lyckas i afseende på de begge danserskorna, blir nöjet så mycket större, och jag tycker mig redan höra Ert lof uppstämmas här för det Ni med sådan framgång bedrifvit alltsammans. — — Det var ganska bra, att Herr Rosidor bestämde sig, att

<sup>1</sup> Översatt av Crusenstolpe: koncentrationen i Riksarkivet.

från Sundet resa landvägen till Stockholm, hvilket kommer att påskynda förberedelserna. Man är nu sysselsatt att lägga tak på Bollhuset, och jag hoppas, att Truppen vid sin ankomst skall blifva på alla sätt belåten.»

Som ovan anförts, skulle truppen giva sina föreställningar dels för hovet i Kungshuset (på Riddarholmen), dels för egen räkning i Bollhuset. Redan den 23. oktober fick sällskapet inför änkedrottningen tillfälle att visa sina talanger, då det — helt privatim — spelade »Le mariage forcé» i prinsessan Ulrikas sängkammare<sup>1</sup>. Denna hade då för tillfället inrättats till teater, alkoven hade omändrats till scen, visserligen »liten men pryddig». Sedan de kungliga intagit sina platser, gick förhänget upp. Hovkapellet i förening med den franska truppens musikanter spelade en ouverture, och så framträdde Mlle Aubert och sjöng, biträdd av två sångare, några operaarior, som tycks ha väckt allmänt bifall. Därefter följde »Le mariage forcé»; särskilt Toubelle, som »var oöfverträfflig i det löjliga slaget», beredde åskådarne stor munterhet och överhöljdes av bifallsyttringar. — Den första mer offentliga representationen ägde rum den 20. November. Det var Regnards komedi *Le Joueur*, som gick av stapeln — och gjorde lycka.

Se vi nu på repertoaren i allmänhet, möta vi — som man kan vänta — den fransk-klassiska teaterns största namn vid sidan av andra obetydliga och nu bortglömda. Där spelades Corneille, Racine, Molière, Pradon, Rosidor, Campistron, m. fl. (Jag har i den Tessinska samlingen funnit en förteckning på hovteaterns första spellista, men på grund av det begränsade utrymmet kan jag inte här återge den.)<sup>2</sup> Konungen lär ha omfattat dessa föreställningar med rätt stort intresse, »dagen före hvarje spektakel lät han sig föreläsas af Tessin det stycke, som skulle gifvas, på det han vid uppförandet måtte njuta därpå så mycket mera» (Dahlgren). Men så kom ju kriget och ledde Karl XII:s intressen över på annat håll. — Emellertid inrättade komedianterna på egen bekostnad teatern i Bollhuset, som öppnades i februari 1700. Vid samma tid lät kungen göra en liten personalförändring till truppens förbättring. Man hitkallade från Brüssel några nya konstnärer »af mycken reputation», M. Sé-

<sup>1</sup> Se Silfverstolpe och Dahlgren.

<sup>2</sup> Se f. ö. Samlaren 1911, där Wieselgren har meddelat repertoaren.

vigny med hustru och två söner och Mlle Renault (sångerska). Dessutom fick man tag i en god skådespelare från Köpenhamn, Charles Louis Versigny, som blev antagen vid truppen. Där- emot blevo några av de gamla avskedade, de där voro »särdeles medelmåttiga i sina roller och högeligen malpropra i habiten».

Föreställningarna i Bollhuset gingo inte så bra, som man hade väntat, intresset från allmänhetens sida började slappna, och den ekonomiska behållningen blev snart ganska obetydlig. Det dröjde inte så länge, förrän personalen tvingades att sätta sig i skuld. Intriger och stridigheter inom truppen hörde till ordningen för dagen, och Tessin klagar i ett brev över det stora obehag, vari han råkat på grund av missämjan bland de franska skådespelarne. Betänkliga historier om deras privata liv voro i omlopp, och rätt snart såg sig Tessin tvungen att ytterligare avskeda ett par, »den unga, tjusande dansösen» La Mare och skådespelaren Pelletier. — Sedan konungen lämnat landet, ville änkedrottningen inte längre ge sin tillåtelse, att man spelade i Kungshuset. Tessin, som med varje dag blev mer och mer utsatt för truppens kabaler, började tröttna på det hela och i en skrivelse till H. M:t (d. 23. maj 1700)<sup>1</sup> frågar han, hur man skall förfara med Rosidor och hans kamrater. Han bönfäller, att konungen — för att hindra truppens ekonomiska ruin — »täcktes godtfinna det Hennes Kongl. Majestät och Riksänkedrottningen samt D.D. K.K. H.H. (Hertiginnan af Holstein och prinsessan Ulrika Eleonora) månne en gång i veckan benåda komedianterna med sin närvaro i Bollhuset, som skulle mycket animera dem jämte attirera folket utur staden.» Kungen svarade, att »där Hennes Maj:t och Deras Högheter själfva intet åstundade att komedier spelades på K. M:ts palais, kunde sådant blifva tillbakars och lemnades till deras behag att bevista komedierna nere i staden så ofta de behagade».

För att vinna den större publikens intresse började sällskapet ägna sina talanger även åt mindre upplyftande nöjen än teaterrepresentationer, och flera av myndigheterna uppträdde ganska skarpt emot de tarvliga förlustelser, varmed komedianterna trakterade sina åskådare. Överståhållaren Ch. Gyllenstjerna klagar bl. a. över, att skådespelarne ha börjat hålla baler på Bollhuset, dit en hel hop folk — särskilt ungdom

<sup>1</sup> Se Dahlgren.

— samlades för att med »dantzande samt kortspel och tärning- spel, hwilket af bemälte comedianter på deras theater hålles», förnöta nätterna ända fram till klockan två.<sup>1</sup> Levnadssättet inom sällskapet blev sålunda allt mera anstötligt, och på vårsidan 1701 tillskrev Tessin kungen för att höra hans mening om trup- pens eventuella kvarstannande. »Je languis de savoir la re- sponse du Roy, si la troupe des comédiens sera conservé ou non, en cas qu'ouy, il est certain, qu'il y faudra une grande reforme, car il n'y a que M. Sévigny, Mlle Renault, Duchemin et sa femme, la Rosidor et sa fille qui ayent de la conduite, tout le reste est diabolique, car il n'est pas croyable tout ce qu'il m'a fallu d'endurer avec ces gens là, — — — La femme de Toubelle et Rosidor sont les sources de toutes leurs désintelligen- ces, ainsy il les faudra necessairement renvoyer avec La Mare et la Aubert, qui ne vaut rien du tout pour sa conduite» (Riksar- kivet). I en skrivelse från högkvarteret i Liffland (9. maj) gav kungen emellertid sin tillåtelse till kontraktets förnyande<sup>2</sup>, och samtidigt gjorde man en ny gallring bland truppens medlemmar: Fru Toubelle, som lär ha varit den svåraste av allesamman, och fru De La Mare, visserligen mycket skicklig i dans, men desto mer oskicklig i uppförande, fingo sitt avsked jämte ett par andra. Nya inkallades i stället, bl. a. en dotter till Troche de Rosidor och en M. Traverse. Karl XII beviljade extra medel till förfärdi- gande av maskiner (till komedier på slottet) och inköp av alle- handa småsaker. — Nu blev det tydligen något bättre ställt med skådespelartruppen. Tessin yttrar i ett brev till kungen,

<sup>1</sup> Skrivelsen meddelad i Dahlgrens Anteckningar.

<sup>2</sup> På åtta månader. 1 Januari 1702 uppgjordes åter ett kontrakt, som skulle gälla intill april 1703. (Riksarkivet) I detta fastställdes bl. a. följande löneförhållande:

Le sieur Chantreau, musicien de sa Majesté, etc. ...	700 car. (par année)
Le sieur..., compositeur des ballets et danseur etc.	700 car.
Le sieur Troche, pour jouer aussy la comedie, etc.	400 car.
Mlle Aubert, pour jouer la comedie, chanter et danser, etc. ....	400 car.
Mlle de Sevigny, pour tenir les tragedies, etc. (Au Theatre de la cour seulement servant à secon- urir le memoire des actrices et acteurs) .....	600 car.
Les sieurs Charles et Nicolas Sévigny, enfans du dit sieur de S. ....	chacun 100 car.

(Skådespelarnes underskrifter.)

att sedan de »slättaste och oroligaste blefvo utur truppen utrotade» har den betydligt bättrat sig och »förrättat sin plikt med mindre buller». <sup>1</sup> Komedier spelades åter vid hovet, och änkedrottningen och Deras Kungl. Högheter tyckas ha fattat större intresse för föreställningarna än förut. (Fåtöljerna voro nämligen flyttade närmare scenen, så att de kunde se och höra bättre.) Publiken var i allmänhet fulltalig, när truppen spelade på slottet, men Bollhusteatern däremot drog fortfarande ganska litet folk — ty där måste man ju betala entrée. Så förgick emellertid en liten period under relativt lugn, de täta klagomålen från ena och andra sidan förstummas någon tid framåt. Men det dröjde inte länge, förrän det gamla bråket tog vid igen. Först nödgades den begåvade komikern Toubelle att ta avsked; han hade råkat i misär och förgäves sökt klara sig ur den prekära situationen genom änkedrottningens bemedling. I hans ställe engagerades en M. Jaques de la Roque. Denne gjorde sin debut i en komedi, som uppfördes den 9. Juli 1703 — »för att bereda änkedrottningen och hofvet en angenäm öfverraskning vid deras återkomst från Carlberg» (Silfverstolpe). Denna föreställning var den sista på flera månader; det hittills gällande kontraktet var slut, och den gamla vanliga frågan kom åter på tapeten: skulle skådespelarna kvarhållas eller skickas iväg? Tessin var inte särskilt angelägen om någon ny uppgörelse; han hade fått mer än tillräckligt av besvär och obehag genom dessa ostyriga komedianter, inte minst genom ledaren, Rosidor, själv, som på senare tid ofta beklagade sig hos änkedrottningen över Tessins »orättvisor». <sup>2</sup> En hel del bevarade rättegångshandlingar ge oss en god inblick i dessa historier och skandaler, som berättades staden runt om skå-

<sup>1</sup> Se Dahlgren.

<sup>2</sup> En föreställning om Rosidors liv får man bl. a. genom följande (Tessin till Cronström, 17 April 1701):

... »Rosidor est entesté terriblement jusques là qu' il s'est séparé de sa femme, chose qui fait crier toutte la ville. La soeur cadette l'avoit quitté hier pour ne plus voir le commerce entre elle et Rosidor, qui doit estre infame; la dessus il y a des batteries et tant des epées tirés encore ce matin pour la retirer, que j'ay esté obligé de les faire venir icy, ou la cadette aussy bien que la servante (une suédoise qui parle françois) ont dit, que Rosidor couchoit avec la chanteuse Toubelle les nuits, et cela dans leur présence. Ils eurent l'efronterie de nier tout, mais je suis fâché à cause de son père, que je

despelarne. <sup>1</sup> En gång t. ex. passade en son till Sévigny, La Traverse, på tillfället att ge Rosidor några ordentliga käpprapp i huvudet, när denne med sin unge son promenerade på Köpmangatan. La Traverse ämnade t. o. m. just sticka värjan genom teaterdirektören, då sonen i all hast lyckades varna sin far. Rosidor vände sig med anledning av denna affär till hovmarskalken Tessin, men lyckades ej få någon upprättelse. Ett par dagar senare träffades Rosidor och La Taverse på fransyska Trycktaffeln. Det blev gräl igen. Värjorna flögo ut, och efter en stunds handgemäng lyckades Rosidor sårta sin motståndare i handen. Slutet på det hela blev, att direktören — på Tessins befallning — blev avsatt från ledareplatsen, trots alla böner han riktade till änkedrottningen att få kvarstanna. Han hade gjort sig omöjlig, och Tessin skrev i ett brev (1703), att Rosidor var den störste »boutefeu» han någonsin känt. »Ifrån kammarskammaren till Högsta rätten känner honom hvar och en, ja så till sägandes hela staden för helt oregerlig. Här kring slottet har han som oftast under Borgen emot sina kamerater blottat värjan och blesserat dem, ja alldeles gjort husvåld uti H. Maj:ts eget hus vid Bollhuset, ja uti Kongl. palais i H. M. Riksenkedrottningens och D.D. K.K. H.H:s presence visat sig alldeles otillbörlig.» Till Rosidors efterträdare som direktör utsågs Sévigny, som lär ha varit »värdig och sansad man» med ett gott uppförande.

Emellertid hade komedianterna riktat en del böneskrifter till konungen, däri de uttryckte sin önskan att få vara kvar i H. M:ts tjänst, så länge kriget varade <sup>2</sup>. Såsom framgår av ett brev från hertig Johan Wilhelm av Sachsen-Gotha, uppvaktade några av truppens medlemmar personligen Karl XII i hans läger vid Thorn: »Les porteurs de la presente ont été quelques jours ici, et comme Sa Majesté le Roy leur a accordé d'estre

ne connois point, mais qu'on me dit d'estre honneste homme, d'avoir recommandé sa fille à un homme, qui l'a perdu d'honneur et de reputation, et cette pauvre créature est d'un aveuglement à ne point prévoir sa perte, Cette troupe là auroit esté bien dans ce pays icy, mais sa conduite infame l'a renderoit odieuse à tout ce qu'il y a des genre humain» (Riksarkivet).

<sup>1</sup> Se Silfverstolpe.

<sup>2</sup> a. a. sid. 57, not 2. (orig. i Riksarkivet).

encore pour quelque tems à Stockholm, ils s'y en retournent de demain . . . Sa Majesté le Roy a paru très content des petites scenes qu'ils ont jouez à l'impromptu et j'ose vous assurer que quant à moi je les ai admiré, je ne scai si c'est la nouveauté trouvant très-rare de voir une comedie au bruit du canon, que j'ai été content de ce qu'ils ont représenté.» etc.<sup>1</sup> — Kungen anmodade visserligen Tessin att förnya kontraktet, men det tjänade ingenting till. Ty flertalet av skådespelarne spredos åt olika håll, och endast fem stannade kvar i Stockholm, bland dem de la Roque och Sévigny. Dessa uppträdde några gånger under de följande två åren, men utan att tillvinna sig något intresse från allmänhetens sida. Det sista kontraktet utgick den 8. april 1706, och efter denna tid försvinna de franska komedianerna från den svenska teaterns horisont. — Vad angår den f. d. ledaren Rosidor, lämnade han för alltid Sverige; 1709 dök han upp i Hamburg och Kanslikollegium passade då på att genom presidenten Rotlieb söka utkräva av den därstädes sig uppehållande komedianten Claude Rosidor 1,151 daler s. m. i böter, emedan han huggit och blesserat herr lagman Grönhagens skrivare. Det var den sista beröringen mellan Rosidor och de svenska myndigheterna.<sup>1</sup>

Med denna översikt har jag huvudsakligen velat ge en yttre exposé över den Rosidorska truppens verksamhet här i Stockholm. Som det kan tyckas blev det konstnärliga resultatet av dess verksamhet tämligen slätstruket. Föreställningarna voro i stort sett måttligt besökta, stockholmarne tröttnade på detta eviga bråk mellan skådespelarne och höga vederbörande, och — som Tessin säger — gjorde sig sällskapet förhatat hos alla människor. Men något hade dock vunnits. Det är visserligen sant, att åtskilliga av medlemmarna voro rätt »obscura,» för att inte säga mindrevärdiga, men bland aktörerna funnos även andra, som hunnit vinna stort erkännande som konstnärer redan i utlandet (till dem hörde ju bl. a. Rosidor själv). Och som jag förut framhållit, var det framför allt detta sällskap, som direkt förmedlade bekantskapen med den fransk-klassiska repertoaren och dess främsta namn. Silfverstolpe anför som exempel, att blott under tiden mellan 27. aug. och 6. dec. 1700 uppfördes 27 skådespel, däraf 5 av Molière, 4 av Racine,

<sup>1</sup> Se Samlaren 1889: »Ur svenska teaterns häfder».

1 av Corneille, 1 av Pradon, 1 av Dancourt, m. fl. (Av den sistnämnde spelades »Les Vendanges» med musik av Grandval). F. ö. upptogos också, som redan nämnts, mindre betydande verk på repertoaren, t. ex. en del italienska lustspel av tvivelaktigt värde<sup>1</sup>. Som man kan förstå, kunde denna verksamhet knappast komma den svenska dramatiken till godo, och just den tid, då rosidorska truppen vistades i Stockholm, betecknar också ett nästan oskrivet blad i vårt dramatiska författarskap. Det enda, som finns, är några smärre tillfällighetsstycken, som ju lätt kunna halka förbi ens uppmärksamhet och anses föga värda någon redogörelse.

Vi ha då bl. a. ett med den något långa titeln; »Glädie-spel och Ähresång, som uti en förträfflig opera Hans Kongl. Majestät till ähra och hugnad efter den mot ryssarne ärhållna oförlitneliga Segren uppå den stora och lyckliga Carols dag, den 28 Januari (1701) uti thes winterqvarter vid Lais slått anstält af Högwålborne Herr Grefwe Stenbock», ett litet opus, som inte är utan sitt intresse i detta sammanhang<sup>2</sup>. Det har ju ingenting direkt att göra med det rosidorska sällskapet — de uppträdande rekryterades vid detta tillfälle ur armén — men som titeln »opera» anger, ingick det ett musikaliskt element i utförandet. Den närmare beskaffenheten av musiken är dock svår att bestämma, då mig veterligt endast texten finnes i behåll<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> En affisch, som redogör för innehållet i en av dessa komedier, slutar med följande karaktäristiska harang, som kan vara av allmänt intresse att meddela (ur Silfverstolpe):

»Härmed lycktas komedien och lära de förnäme åskådarna gunstligen judicera kunna, det komedianterna till deras otvivelaktiga nöje icke hafva spart hvarken möda eller kostnad, därmed deras välbehagliga infindande att förtjäna. Ehuru väl detta rara stycke har mycket kostat, tager man dock intet mer än det ordinarie priset. Varen för den skull betänkte i tid att söka bekväma rum; de fyra främsta loger, nämligen tvänne på hvardera sidan, uthyras för 16 Karoliner stycket.»

<sup>2</sup> Stycket uppfördes 1701, icke 1711, som Tobias Norlind angivit i »Die Musikgeschichte Schwedens 1630—1730».

<sup>3</sup> Vem kompositören varit är mig obekant. Kanske musiken arrangerats av kapellmästaren, vars namn dock icke nämnes. Han kan ju icke ha varit identisk med d. v. hovkapellmästaren Andreas Düben, som vid denna tid med all sannolikhet befann sig i Stockholm. Där emot kan man gissa på brodern Gustaf Düben, som brukade följa kungen på alla hans härtåg. Men vi äga inga kompositioner kvar av hans hand och kunna egentligen ej ge något omdöme om honom som musiker.

Att kalla stycket för opera förefaller en smula pretentiöst — även efter den tidens blygsamma fordringar. Jag skall här i all korthet återge det väsentligaste av »handlingen» och utförandet.

Festligheten var anordnad av Magnus Stenbock efter ett jaktparti, vari konungen deltagit. Först avspisades en måltid varunder »hautboisterna» tappert läto sig höra och sedan »wardt en artig opera spelat med träffelige decorationer, machiner, musique, masquerade och balletter». Teatern föreställde »Svea Glädie Tempel», som runt om var upplyst och illuminerat och prytt med deviser och inskriptioner. »Hwad sjelfwa opera widkommer, så war det efter tidens lägenhet och öppnades af Keyserlige Capellmästaren, som kom fram med et sammanrullat papper i handen till att slå tacterne och gjorde till Hans Maj:t en rätt tysk capellmästareoration, han gratulerade Konungen på hans namnsdag med en underdånig ansökning at få presentera en ringa musique, det honom allernådigst tillåtes, då först et litet præludium wardt utspelat af twänne Turkiske Spelmän, kommandes i detsamma 4 cammerater med hwar sitt glas i näfwen och sjungo som följer». (De sjunga en refrängartad visa, där de prisa Hans Maj:t.) »Emellan hwar couplet gjordes repetition af hela orquestern, då emellertijd de fyra som sungo tömde efter wijsans anledning deras glaas; omsider då denne Prologuen war till ända, togo de med en mannelig Ballet dheras höflige afträde och lämnade rum för den andra Entrée de Ballet, som skedde af en rysk Knös, hwilken med 6 strelitzer ankom, hållandes i handen en supplique, den han för Kongl. Maj:tz fötter allerunderdånigst nederlade.» (De bedja att få bli lösta ur fångenskapen.) Sedan följde ytterligare sju »Entrées de Ballet», bl. a. uppträdde Mercurius, som »kom med en särdeles machine nedflygandes», en postilion med ett brev, »fäder-fächtere», två druckne sweitzare, m. fl. I den sista scenen dansade hela generalitetet och alla kungens närvarande cavallerer och slutligen sjöngos två madrigaler (av generalerna och cavallererna). »Desse wahrede en god stund, tagandes med dess slut hela opera en ända». — Man kan ibland knappt undgå att dra på munnen åt de naivt enkla förströelser, varmed den tidens hovmänniskor förnöjde sig. Men man kan ju heller inte ha några större anspråk, när man tänker på de antagligen rätt begränsade medel, som stodo Karl XII och hans

män till buds. Att konungen dock ofta visade intresse för värdefull dramatisk konst har ju bl. a. framgått vid skildringen av rosidorska truppen.

Ovan refererade divertissement, som ju uppfördes den 28. januari, vill — som vi sågo av den omständiga titeln — fira den oförlitnelige segern över ryssarne (d. v. s. slaget vid Narva). Men det var inte bara uti fältlägret man önskade ge uttryck åt sina rojalistiska och patriotiska känslor vid dylika tillfällighetsföreställningar. Vi vända oss nu till M. Rosidor och hans trupp, som vid samma tid med några representationer i liknande stil sökte pigga upp det dystra svenska hovet och särskilt glorifiera den nyvunna segern över moskoviterna. Och därmed äro vi just framme vid utgångspunkten för denna uppsats.

Något mer än en vecka efter det »Glädie-spel och Ährsång» uppfördes i lägret vid Thorn, spelades här hemma (den 6. Februari) en »Ballet (*meslé de chants héroïques*), représenté par ordre de Sa Majesté La Reine Douairiere, sur le theatre du palais royal à Stockholm, Mis en musique par M. Andréas Düben, maître de la musique du Roy». I detta lilla verk, vars musik till största delen är tryckt, kan man med rätt goda skäl se det första mera konstnärliga försöket att slå in i en ny, modernare riktning. — Av baletten finnas tre upplagor utgivna<sup>1</sup>; de två första trycktes den 4. februari (1701) uti l'Imprimerie de Burchardi i stort kvartformat och innehålla endast texten, den ena den franska och den andra den svenska översättningen därav. Båda upplagorna, som äro utgivna på ett förstklassigt, tjockt papper med tydligt tryck, äro mycket sällsynta. Slutligen ha vi den tredje editionen, i avlångt kvartformat, tryckt hos Michel Laurelius den 10. april s. å., där musiken med underlagd text på franska är meddelad. (Tyvärr vimlar det i denna upplaga av tryckfel, både i texten och musiken.) I alla dessa upplagor anges Andreas Düben som kompositören, men någon upplysning om textförfattaren lämnas inte, ej heller om vilka som deltog vid uppförandet. Men av ett brev från Nicodemus Tessin får man veta, att planen skisserats av honom själv, medan utförandet och versifieringen överlämnades åt den flera gånger nämnde Sévigny, den bekante skådespelaren i

<sup>1</sup> Huruvida manuskriptet finnes i behåll, är mig obekant.



franska sällskapet. Brevet lyder bl. a.: . . . »Je suis ravi d'apprendre que le ballet dansé à la cour aye eu une approbation. M. Sévigny en avoit fait les vers françois, que je ne me saurois arroger. Mr. Düben en a fait imprimer la musique des airs, qu'il m'a apporté aujourduy, et que je vous enverray par le navire surnommé. . . .» (Tessin till Cronström den 17. April 1701, Riksarkivet.) — I en samtidig anteckning uppgives att »comedianten Rosidors troupe» var den, som huvudsakligen medverkade vid föreställningen.

Vad beträffar Charles Louis Sévigny är det inte så mycket av intresse att meddela. Bland riksarkivets handlingar (Tessinska samlingen vol. 57) har jag sett igenom en hel del brev och kvittenser från och till Sévigny, men någon belysning av honom såsom författare och konstnär gives knappast. Det hela rör sig om löneförhållanden och processer, varvid skådespelaren riktar sig till Tessin för att genom hans bemedling få hjälp och högre lön. F. ö. tycks förhållandet mellan Sévigny och överintendenten ha varit relativt gott. Sina roller spelade han antagligen på ett tillfredsställande sätt; hans specialitet var — som förut angivits — att uppträda som »Rois, Raison-neurs, docteurs et paysans.» Han tycks således ha varit rätt mångsidig som skådespelare. Däremot höra vi aldrig talas om honom varken som sångare eller dansör. Några närmare upplysningar angående författarskapet till baletten (utöver de redan meddelade) har jag inte påträffat, varken i denna samling eller bland Tessins brev. Vi få nöja oss med underrättelsen, att Tessin varit den som gjort utkastet, medan Sévigny utfört detsamma. Vem som är fader till den svenska översättningen nämnes icke; den är f. ö. knappt någon förbättring av det franska originalet, ehuru enstaka, mera lyckade ställen förekomma<sup>1</sup>. — Slutligen ha vi att yttra några ord om kom-

<sup>1</sup> I »Tessin och Tessiniana» nämnes på tal om skalden Werwing, att denne år 1701 skrev ett sångstycke över Kung Carls seger, som sattes i musik av Hr. Düben och sjöngs i slottscaellet (av föga värde.) Det skulle ju kunna finnas en möjlighet, att här åsyftas »Ballet représenté 1701», men det är knappast troligt, då Werwings opus endast kallas sångstycke och icke ballett med sång. Det hindrar ju inte, att man ändå kan tänka på Werwing såsom översättaren; man vet nämligen, att han hade förbindelser med rosadorska truppen och begagnade åtskilliga av de franska arior och kupletter, som sjöngos vid föreställ-

ponisten, Andreas Düben, men endast helt kortfattat, då hans liv och verksamhet, jämte de andra släktmedlemmarnes redan äro i sina viktigaste drag behandlade av Norlind (Allmänt Musiklexikon, Svensk Musikhistoria 2 uppl. m. fl. arbeten). — Andreas Düben var son till 1600-talets störste svenske tonsättare, Gustaf D., som i sin tur räknade som förfäder en rätt stor musikersläkt, vars anor gå tillbaka till Tyskland under 1500-talet. Andreas D. föddes den 28. Augusti 1673 och var den yngste av tre bröder (möjligen fyra), vilka alla ganska säkert voro anställda som discantister. Sedan blev han instrumentist och år 1700 fick han plats som kapellmästare, först under brodern — som ännu var ledare till namnet — och därefter (1701) såsom ensam hovkapellmästare. (Kapellet, till vilket jag strax skall återkomma, bestod då av 11 instrumentister och 2 discantister). Denna plats innehade han till 1726, då han vid sin upphöjelse till kammarherre frånträdde sin befattning. Senare tjänstgjorde han närmast som ett slags överinspektör för musiken och dog den 23. februari 1738. Dübens egenskaper som komponist får jag tillfälle att beröra i samband med musiken till baletten (1701), som just kan räknas till hans bästa och mera värdefulla verk.

Innan jag ingår på själva stycket och dess uppförande, är det nödvändigt att först kasta en blick på de viktigaste förutsättningar för ett *musikaliskt* utförande, som då stodo till buds. Som vi sett funnos bland den rosadorska truppens medlemmar en del musiker, kanske dock till största delen amatörer. Vid sällskapets ankomst räknade det 3 sångare (Mrs. Despas, Chantreau [bassångare] och Mariau) och 2 sångerskor (Marguerite och Marianne Aubert). I en förteckning på truppens artister som — antagligen från år 1700 — finnes i Riksarkivet, angivas ytterligare 1 sångare och 3 sångerskor: M. Le Sage och Mlles Renault, Versigny och de la Mare. Den sistnämnda var ju f. ö. mest känd som dansös. Av instrumentister ha vi 5 violinspelare och hautboister (vilkas namn jag förut angivit). Skådespelaren Renault tjänstgjorde ibland även som violinist och anförare för orkestern. — Detta är det väsentligaste av franska truppens musikaliska utrustning, och vi vända oss nu till de svenska musiker, som under denna tid

ningarne, för sina dikter. (Se f. ö. M. Lamm »Olof von Dalin, en litteraturhistorisk undersökning», inledningen).

brukade tjänstgöra vid hovet och dess teaterföreställningar, m. a. o. *hovkapellet*. — Vi veta av flera uppgifter, att dess medlemmar ofta spelade tillsammans med de franska instrumentisterna, och detta var med all säkerhet även förhållandet vid Baletens uppförande. (Jag har förut, sid. 6, anfört en skildring av Silfverstolpe då hovkapellet — vid truppens första representation 23. okt. 1699 — samverkade med de franska musikanterna.)

Angående hovkapellets historia från de första åren av 1700-talet finnas ganska få uppgifter tillgängliga. Genom Tobias Norlinds vänliga tillmötesgående har jag emellertid fått tillfälle gå igenom en del räkenskaper och personalförteckningar (hämtade från slottsarkivet), som äro av intresse för ämnet. För allmän kännedom om hovkapellet och dess utveckling hänvisas till Norlinds musiklexikon. — Medlemmarne utgjordes dels av instrumentister, dels av solosångare, s. k. discantister. Vid mitten av 1600-talet hade kapellet följande sammansättning, som sedan i stort sett bibehöll sig ända fram till 1720-talet: Instrumentisterna, till antalet 12 (med undantag av kortare mellanperioder) och deras ledare, hovkapellmästaren; (till instrumentisterna räknades också hovorganisten); vokalkapellet bestod av 2—4 solosångare samt kören. Denna senare stod dock i viss mån utanför kapellet, ty dess medlemmar voro huvudsakligen skolgossar, som avlönades på frivillighetens väg. I övrigt tillkomma 1 bälgrampare och 1 notist, vidare trumpetare (12—16), pukslagare (2), två »drängar» och hovlutenisten. — På 1640—60-talet var stråkorkestern den viktigaste och företrädde av violiner, alt, viola d'amour, gambor och archiluta. De övriga vanligaste instrumenten voro dels orgel, klavikord och klavecim, dels träblåsar (oboe, fagot och flöjt), trumpet och basuner. De båda senare bildade en »kör», som dock brukades mera sällan; oftast användes endast två solotrumpeter. Mot slutet av 1600-talet började man mer och mer ägna intresset åt träblåsarna, och som vi skola se användas oboer och flöjter rätt ofta i st. f. violiner uti Dübens balett. Även trumpeterna få småningom större betydelse och upptas sedan i regel uti själva orkestern; (förut hade trumpetkören bildat ett litet kapell för sig). — 1701 blev, som nyss omtalats, kapellmästareplatsen besatt av Andreas Düben, som därvid efterträdde sin bror, Gustaf. Denne hade visserligen till namnet innehåft befattningen, men verkade egentligen själv icke som ledare annat än i räkenskaperna. Samtidigt med honom var anställd en vice kapellmästare, kom-

positören Christian Ritter, som i verkligheten var den, som förestod orkestern och f. ö. tycks ha varit en rätt dugande kraft; även Andreas Düben tjänstgjorde ibland innan sin officiella utnämning som dess ledare. — Jag återger här nedan en förteckning över kapellets medlemmar (från 1701), där även lönegraderna (för 1. och 2. kvartalen) finnas angivna.

Capellmäst. Anders Düben .....	297	dlr. s.
Music Pierre Werdier .....	222: 24	»
» Hans Chr. Wulf.....	198	»
» Conrad Bohn .....	198	»
» Petter Paul Hoppe .....	198	»
» Gottfried Buchholz .....	198	»
» Johan Rohman .....	198	»
» Cristian Krahn .....	148: 16	»
» Gottfried Ritter ..	148: 16	»
» Johan Knapp .....	148: 16	»
» Carl Nilsson Håår .....	148: 16	»
» Reinholt de Croll .....	148: 16	»
Discantisterne.....	170: 24 <sup>4</sup> / <sub>5</sub>	
Rest. lön för 1700.....	136: 8 <sup>4</sup> / <sub>5</sub>	307: 1 <sup>3</sup> / <sub>5</sub> »
Calcanten sammaledes .....	64: 8	»

Andreas Düben kvarstod som kapellmästare ända till 1726, men redan efter 1712 torde han ha dragit sig ifrån den praktiska verksamheten. De följande åren (efter 1701) av hovkapellets historia falla emellertid utanför ramen av ämnet, och vi skola nu i stället närmare ingå på representationen av vår första opera.

Jag har icke funnit något utförligare meddelande ifråga om balettens uppförande 1701. Den spelades för att högtidligt hålla den stora segern och samtidigt ge uttryck för den sorg de hemmavarande kände över kungens frånvaro uti kriget. Hovet hade en lång tid varit dystert och tråkigt, och som vi skola se börjar operan just med en aria, där »Le Carnaval» ger luft åt sin klagan:

»En vain dans ces beaux lieux ma saison me ramène.  
Je n'y voys plus comme autre fois  
les plaisirs et les jeux obeir à ma voix,  
on me reconnoist avec peine  
au temps ou je devois triompher à mon tour,

je n'entens celebrer que le nom de Bellonne.  
Charles pour elle a quitté ce séjour,  
loin de luy chacun m'abandonne  
et seul et méprisé je languis dans sa cour.»

Men så blir han tröstad och återställd »par la victoire de sa Majesté». Därefter upptråda allegoriska och mytologiska figurer, som uppmana att hylla den berömde hjälten, som »Äran» nyss hade krönt i det stora slaget. Mars och Bellonne förena sig i en duett: »Chantez sa valeur éclatante, publiez par tout son grand coeur, toutte la Suède est triomphante, mais c'est à luy, qu'elle doit son bonheur!» Emellan sångnumren utföras flera olika danser, kören infaller ofta refrängartat, och det hela slutar med att Bellonne — krigsgudinnan! — anropar himlen om snar fred: »O ciel, redonne le repos à ce parfait Heros, ou s'il faut que l'envie de nouveau contre luy ranime sa fureur, fais que toute sa vie soit suivie d'un grand nom de Vainqueur.» — Jag avstår här från en utförligare redogörelse av själva text-innehållet, då jag här nedan meddelar hela libretton uti den svenska översättningen<sup>1</sup> — varvid läsaren själv torde kunna bilda sig ett mera detaljerat omdöme om innehållet. — Vid uppförandet av baletten den 6. Februari voro troligtvis även andra förlustelser och nöjen anordnade. Hovets fester bestodo framför allt av supéer, maskerader och komedier utom balett-föreställningar och musiknummer. Även om vi inte ha något direkt vittnesbörd om festen den 6. febr., kunna vi dock något så när bilda oss en föreställning om dess förlopp, genom jämförelser med andra tillställningar från ungefär samma tidsskede. Vi ha bl. a. i »Tessin och Tessiniana» ett par skildringar av dylika festaftnar, som ge oss en god inblick i den praktfulla sirlighet och något tunga barockanda, som vila över den tidens societetsfester. Ljunggren har i sitt arbete om »Svenska dramat intill slutet af 17. århundradet» i slutet nämnt några ord om »Ballet, représenté par ordre de la reine» och därvid på tal om dess utförande hänvisat till »Tessin och Tessiniana» sid. 290. Men att här i denna *icke* åsyftas representationen av vår första lilla opera är ju tydligt, då denna spelades 1701 (6.2), och det angivna stället i Tessins dagbok återgår till en tillställning *den 9. februari 1700*. Men — som sagt — skildringen är ändå av intresse i detta

<sup>1</sup> Det franska originalet är ofta rätt svårläst, varför jag anser det

sammanhang för att belysa den allmänna karaktären av tidens hovnöjen.

»Vid den masqueraden, som gafs den 15. Januari voro visse dräkter determinerade, hvaremot vid denna till hvars och ens skön och tycke lämnades att förkläda sig efter behag. Denna friheten ökte masquernas antal till nära 800 personer, hvaribland af alla upptänkliga förtoningar, alfvarsamma och grotesqua. Dock destinguerades de, som af Hans May:t kallade voro, i 4 quadriller, som samlades i 4 salar, hvar quadrille för sig, att därifrån antråda marschen till stora comedie- (sedermera Riks-) salen. Marschen öppnades af 3 par pukor och 33 trompetter, under hvilkas ständige musique samma quadriller som Hofvet åtföljde, intogo deras tilldelte ställen.

Theatern var endast med 4 små trappsteg skild från det upphöjda golfvet af parterren. Orchestern och de theatraliska decorationerna borttogos. På ena gafveln af salen var en lång läktare med bänkar för musiquen, pukor och trompetter. En tenture rika tapeter prydde väggarne och på gafveln, gentemot läktarn, var målad imitation af ett blått sammetstapisseri, rehausseradt med guld. På ömse sidor voro, i stället för de borttagne theatraliska scener, 3 gardins och en stor balcon för den öfrige delen af orchestern. Taket var måladt med blått guld. — På ändan af theatern vid väggen med det målade tapisseriet, var en amphitheater med 3 bänkrader och en större balcon öfver, begge öfverdragne med guldbroderadt sammet. Bottnen af balconen, som formerade taket öfver amphitheatern var målad med guldarabesquer på hvit botten. På begge sidor voro dörrar till de rum, derifrån de machiner, som efteråt nämnas, skulle komma. — Tjugofyra stora ljuskronor, utom vida flere histoierade, försilfrade ljusarmar upplyste rummet mer än tillräckligt. Omkring nedra platsen eller Parterren voro stolar fasthäftade i deras ordning, att förekomma oredighet vid Balletten och andra tillämnade lustbarheter.

Sedan hvar masque intagit sitt ställe och allt var i ordning, tycktes en såfvande Bacchus och Pomona väckas af ouverturen, som speltes i orchestern; hvarefter Venus framkom i sin vagn, glimmande af guld och broderier och släpad af slafvar, bundne och fångade af de Cupidons, som vagnen omgäfvö. Prolougen sjöngs under musique blandad med dans. Ämnet var: alla i flere år insöfde, tillätne lustbarheters väckande ur deras dvala

under Carl XII:s lyckliga Regering<sup>1</sup>. — Venus sjöng därefter en italiensk air allegorique till samma sujet. — Efter slutad prologue speltes comedien »Le Bourgeois Gentilhomme», af Kongl. May:ts fransyska troupe, med alla dess intermeder och agrémens, hvarpå collation börjades, till hvilken en ariette, sjungen af Pomona, gjorde Ouverturen, sittandes på ett decorerad säte, omgifven af frukter af alla arter och beledsagad af Nympher och Fauner. Efter denna machine följde 40 à 50 morianer, i tvenne rader, en på hvar sida, alla rikt klädda, som utur korgar utdelte till masquerne en ymnig myckenhet af allehanda confiturer till öfverflöds. — Dernäst syntes Bacchi vagn, hvars medfölje bestod af bacchanter och Satyrer, belastade med liqueurer och rafraichissemens, hvilka likaledes utdeltes under sång af åtskillige dryckesvisor, sjungne af Kongl. May:ts Capell, sångare och sångerskor.

Sedan hela denna marchen var kommen utur salen börjades Ouverturen till stora balletten, dansad af de förnämre af begge könen klädde hvar och en efter den caractere, som tilldelat var. — Masquerne delade sig sedan i flere salar till de för dem dukade och serverade bord, under det att comedie-salen städades till balen, som genast efter slutad aftonmåltid tog sin början och påstod till andra dagen efter solens uppgång. Flere af masquerne bytte om kläder 3 till 4 gånger. — Vid dessa tillfällen visade Carl XII, att dess enda lust ej bestod i krigsförrettningar under eld och spjut. Tiderne nödgade honom till de senare: under fred hade han förmodligen de förra återtagit. — Emellertid satte dessa masquerader våra präster i harnesk.»

Detta exempel må vara tillräckligt för att ge en aning om förloppet av dylika »fêtes à la cour» under 1700-talets första år. Som vi se, erbjödo de inte så litet omväxling, men för oss ligger det onekligen något rätt naivt över det hela, och detta måste också bli det avgjorda intrycket vid läsningen av vår balett (1701). Någon handling finnes icke att tala om — men det kan man ju ej håller vänta sig. Det hela består, som jag sagt, av dans, retoriska monologer och tal, utan spår av lyrisk ådra. Betydligt bättre och mer värdefull är Dübens musik,

<sup>1</sup> Det är kanske här Ljunggren har tagit miste och förväxlat de båda styckena.

till vilken jag snart skall återkomma. För dem, som intressera sig, återges här texten (i svenska översättningen):

### Ballett bemängd med sång, (etc.)

Dän förmedelst konungens frånvaro bedröfwade Carnavalen tröstat och upprättat utaf Hans Kongl. May:sts Härliga och Segerfulla Gloire, blifwer igenom följande Inträden och Sång förestält:

Theatern öppnas först under en bedröfwelig Musicalisk Harmonie, hwar uppå Carnavalen framträder hel allena och öfvergifwen af alla de Luster och Förnöjelser, hwilka honom i gemen följja plåga; warandes hans Klädning Swart och utaf många stycken sammansatt lika såsom Afficher, hwilka åtskilliga Fester representera, hwarwid Carnavalen följande ord siunger:

»Ach, mulne Tijd! som til det wackra rum mig följjer,  
Där jag dock saknar all min Lust,  
Där förra Lek och Frögd är nu min Such och Pust,  
Och Enslighet mitt Nöije dölljer;  
Det Lof och Lyckan, som jag tänckt få hugnas wid,  
Det har nu Tijden länt till Mavors namn och heder,  
Hwars ställta trätz förstört wår gyllne Frid,  
Och Carols Sicht samt Ängla-Seder  
Ifrån mig låckat har: Ach mulne tijd!»

Twänne Medici-klädde uti Swart begynna en grottesque entrée, kännandes på Pullsen och med åtskillige åbyrder utleta Carnavals Siukdom. — Sedan öppnas scenerna mitt uppå, då man blifwer warse Läkedoms-Gudens Æsculapii Tempel, hwarest han sielf sitter såsom en Statue. — De bägge Medici willjandes rådfråga denna Gudens Oracel. om någon läkedom, som kunde för Carnavalen wara tjänlig och angenäm nederfalla uti en diup Sömn fram för Æsculapii pedestal [efter såsom på detta sättet samma Oracel af de gamla altid bespordes] Då läkedom blifwer dem i sömnen uppenbarat medelst den fördållda mening af följande Ord:

Æsculapius (une verge à la main entouré d'un gros serpent)<sup>1</sup>.

»Förlätne Lekars Drätt, din Such jag ren behiärtat,  
Dän gallens öfwerflöd som blod och mod dig swärtat  
tro mig skall snart förgås  
Och så din lust än återfås;  
Dock wänt till dess man först med wördsamt lof utbreder  
Den Mårka Hieltens Wårk samt dyra Segers Heder,  
Sen får din Lust en bättre art,  
Ty Åhran sielf som honom leder  
Skal dig deri förnöija snart.»

<sup>1</sup> Uteslutet i översättningen.

Sedan oraclet är utsagt, tillslutes Æsculapii Tempel, och Carnivalen upwaknandes siunger desse fyra fölljande werser:

»Så klarnar Himlen upp och målnen från mig drifwer,  
Hur kan förtret mig plåga mer?  
När denna Hiältens Namn mig blifwer  
Min Sol, som nyer glantz mig gier.»

Carnavalen gifwer sig där med tillbaka och till at utwisa Siukdomen, som medelst des elaka Temperament förorsakat hans bedröfwelse, framkomma twänne Narrar, hwilka til at afbildra den coleriske complexionen giöra en entrée af rasande och hoppande steeg; twänne andre ännu half insomnade betyda dan phlegmatiske, medelst dantzande, som är twärt emot de förres. Sedan desse sidsta hafwa dantzat förena de sig alle tillsammans med underliga och sällsamme steg samt åtbörder. — Wid ändan af deras entrée höres ett Liud af Pukor och Trompetter, hwilket förorsakar de dantzande personer en förskräckelse, dan de wisa i det de koxa omkring sig på ömse Sidor, hwarifrån detta skallet måtte komma; och är samma liud knapt stillat för än Carnivalen hel betagen utaf Oracletz Swar, som nu igenom Åhrans nederstigande skall fullkomnas, framstiger uppå Theatern med en oförmodelig Glädie, Siungandes följande band af wersar:

»Bårt, Såragsne tankars drift!  
Som är för menskelig Frögd en giff,  
Till Stygiens mörka Ort,  
Flyn bort I Grillen till min Lyckas afwund fort!  
Jag will befriad från er Gytta  
Här liufligt glädias och mitt ödes Nöije nyttia.»

Carnavalen drager sig tillbaka, då Pukorna och Trompetterna å nyo begynna at upklinga, de coleriske och phlegmatiske fly bårt, och Fermen mitt uppå Theatern öppnar sig, hwarest man får se Ehren sitta uti en Sky, hwilken låter förstå, at man effter Hans Kongl. May:tz Härliga ährhåldne Seger bör giöra sig delaktig af den allmänna Lycksaligheten, sammankallandes hon Lusterna till Hans May:tz Hof, hwilken Fröjde-Fäst Mars och Bellona, som föllia effter henne, skola begynna at begå; då alt uti följande ord inneslutes:

Åhran: »O Manhems Folck, jag kommer neder  
At kröna Carols namn med härlig Seger Crantz  
Och wickla med odödlig Heder  
Frisk Lager om dess Swärd och Lantz.  
Jag Åhran will er här uppmåna  
At på Hans Födslo-Rumm hälst wisa eder Frögd,  
Sampt med ett wärdigt Prijs bese des ungdoms högd,  
Mars och Bellon er wägen bana.»

Sedan Pukorna och Trompetterna ännu hafwa låtit höra sig, begynner dan öfriga Musiquen, Marchen för en Tropp Stridzmän, som går fram före Mars och Bellona och hafwa hwardera med sig

twänne Fångar i kiedior bundne, ställandes sig på begge sidor af Theatern, at giöra rum för Mars och Bellona.

Mars: »Si så mitt tappra Folck  
Blir Mars sielf Åhrans Tålk,  
Låt oss den Hielten hylla  
Som sielfwa Himlen hyllat har!  
Hwars Dygd och Tapperhet förskylla  
At Werlden dem till regel tar,  
Däm ingen Afwund rår at brylla;  
Ty låt vår Röst upoffra Klart  
Hwad Hiertat till dess Lof har spart!«

Stridzmännernas Chor:

»Så låt vår Röst upoffra klart,  
Hwad Hiärtat til däss lof har spart!«

Mars: »Oachtat åhretz hårda Wärelek  
Har Neptuns Böllja och blitt tämd,  
Och honom fört af tapper kiärelek  
Till sinas hägn och fiendens hämd:  
Fast ett otaligt tal förskantzat honom bidde,  
Han dock med Himlens Hielp gick på dem oförsedt,  
Hans åtta tusen Män mot åtti-tusend stridde,  
Han såledz kom och såg och segra allt med ett.»

Mars och Bellona:

»Ho är som dess Lycka ey önskar?  
Dess Rychte utwidge sitt Liud!  
Hela vårt Swärje af Seger nu grönskar,  
Men tacke sin stridbare Carl näst Gud!«

Stridzmännernas Chor:

(Samma verser som de fyra föregående).

Emedan de siunga denna Chor ombyta Stridzmännerna samt Fångarna rummet på både sidor af Theatern medelst dantzande.

Bellona til Fångarne:

Olycklig' Trälär! I som tordz er arm uphäfwa  
Mot en så lycklig Hiältes macht!  
I som ha sedt däss Åhras Pracht  
I siälfwa striden swäfwa;  
Hans Nåd bli städz af Er påtänckt,  
Thy han Ehr Frihet återskänckt!

Man löser kiädiorna utaf Fångarna.

Fångarna, ståendes på knä:

Hans Nåd blir städz af oss påtänckt;  
Thy han vår frihet återskänckt.

Bellona till fångarna:

Förkunen däss nådiga Sinne  
Til däss trolösa Fienders harm,  
At de sig wundne och der af sinna  
Så wäl som af dess tappra Arm.

Fångarna, som i medler tijd stått på knä, stiga up och gå bort.

Mars till stridsmännerna:

I Åhrans Folck, I trogne Götar  
Som följt er Kong och gått  
Bland Swärd och skått  
Och fienden gett stötar,  
Går fram at oss med nöije wisa  
En Afbild af Er hurtighet,  
Thy wij Ert Hielte-mod beprisa  
Alt Trätz och Afwund i förtret.

Följer ett entrée af Stridsmänner hvilka med Harnisk, Cask, Skiöld och Swärd bewäpnade dantza.

Bellona: »Fast jag är wan wid Storm och Strid

Gif Himmel dock at Frid  
Blir dänna Hiältens Hamn,  
Men om och Afwund törs ännu sig wisa fräck  
Så låt i Lyckans famn  
Hans stora Namn  
Bli Fienden en Skräck!»

Stridsmännerna til at betyga det de altid äro beredde at för sin Konung undergå hwarjehanda farligheter, begynna ännu sin Combat, hwar effter Bellona siunger följande Band:

Bellona: »Wår Himmel förläne  
Tig Segerens Glantz!  
Men Segren snart liufligt förtjäne  
Tig Kiärlekens Krantz!  
När Wapnen ha twinga  
Alt ondt uti band,  
Skall Kiärlek omringa  
Titt Hierta och Hand!

Alla de som på Theatern äro dantza effter dän Air som hon tillika med Choren siunger:

Bellona, sedan de dantzat:

Den ärbara Kiärlek  
Förskräckes ey för  
Wår iliga Wårlek,  
Men Stridbaras Sinnen och rör  
Dess brinnande Glö  
För Mars är en Fromma  
För Hebe en Blomma  
För Dygden ett Frö!

Ände.

Det ligger ju nära till hands att jämföra den svenska översättningen med originalet. I allmänhet följes den franska texten med ganska stor frihet; men den poetiska behållningen blir i båda ungefär lika mager. Prosainläggen, scenanvisningarna o. dyl. överensstämman tämligen noggrannt, men i de versifierade partierna förefaller svenskan — på många ställen — närmast som en fri bearbetning. Tag t. ex. Carnavalens första monolog, av vilken jag redan anfört originalets version, och ställ den vid sidan av översättningen; innehållet är ju detsamma i båda, men f. ö. skilja de sig ganska väsentligt i ordvalet — och även något i metriskt hänseende. Den franska versen är här jambisk liksom den svenska, men versfötternas antal är på ett par ställen ej fullt överensstämmande<sup>1</sup>. (Rimmen följa dock i samma ordning i båda versionerna.) På andra ställen i den ovan meddelade texten avviker versen — ofta säkert ofrivilligt — från den vanliga jambiska rytmen, t. ex. mot slutet, när Bellona talar till fångarne: »Förkunen däss nådiga Sinne» o. s. v. där man endast med svårighet kan pressa fram en regelbunden jambisk betoning. Även Bellonas två sista sånger skilja sig från det vanliga rytmiska schemat; men här är det ju tydligt, att översättaren verkligen avser en växlande daktylisk meter i likhet med motsvarande partier i franska texten. — Det är mig icke bekant, om baletten någonsin uppförts på svenska, men det var naturligtvis översättarens mening, att den skulle kunna sjungas även på detta språk. De svenska verserna passa emellertid inte alltid så väl i musiken; åtskilliga mindre förändringar i melodien måste nog göras för att undvika oriktig accent och utfylla stavelsernas antal.

Jag övergår nu till Dübens musik. — Som vi sett av texten, inledes baletten »af en bedröfvelig musikalisk harmoni» eller — för att återge den franska beskrivningen — »par l'Harmonie d'une Simphonie fort Lugubre»; men tyvärr finnes denna icke tryckt (eller i behåll), och vi kunna därför ej närmare bestämma dess karaktär. Mycket möjligt är, att den var skriven enligt den nya lullyska ouverture-formen (Andante-Allegro-Andante),

<sup>1</sup> Nämligen i de två sista raderna, där den franska versen har 5 och 6 fötter, den svenska 4 och 5. Detta, som ju i och för sig är rätt oväsentligt, har ju en viss betydelse, när det gäller förhållandet till sångmelodien. F. ö. återkommer denna skillnad i stavelseantalet rätt ofta i texten.

som vid den tiden alltmåra vann spridning i Europa (särskilt Frankrike och Tyskland). Vad instrumenten angår, får man väl endast räkna med violiner, kontrabas eller orgel (för basso continuo), ett par oboer, event. flöjter samt pukor och trumpeter. De senare omtalas ju på några ställen i texten, ehuru de — märkligt nog — inte alls anges uti musikupplagan. Trumpeterna begagnades endast någon gång kanske till förstärkning av de andra instrumenten, eller — vilket här är fallet — tillsammans med pukorna för att åstadkomma en viss effekt. Efter ouverturen följer så den första arian »plainte de Carnaval» (En vain dans ces beaux lieux), som enligt Norlinds uppgift skulle blivit särskilt populär<sup>1</sup>. Denna aria visar oss en karaktäristisk sida hos Düben som komponist: begåvning för lättflytande melodik, behagfull och graciös; men någon originalitet eller uppfinningsförmåga söker man förgäves hos denne tonsättare, som framför allt skrev för att behaga de högtstående och hovet, flyktigt och ytligt. Sångstämman åtföljes av *Basso continuo*, vars stämma är besiffrad, och som antagligen spelades av klavér eller möjligen basluta. Kompositionen är mycket enkel och undviker alla djärva inslag i fråga om harmonier och modulationer. Den börjar i  $\frac{3}{2}$  takt, efter 16 takter blir det alla breve, därefter  $\frac{3}{4}$  (5 takter) och slutligen alla breve igen. Alltså i rytmiskt hänseende en ganska rik omväxling<sup>2</sup>. De 16 första takterna tagas Da Capo första gången, sedan fortsättes direkt till slut (antagligen utan förnyad repris i denna aria). Sångstämman är strängt syllabisk utom på ett par enstaka ställen, där högst tvänne noter förbinda en stavelse. I detta halvt deklamatoriska, enkla sångsätt får man säkert se ett inslag från Lully och hans skola, vartill jag strax skall återkomma. — Efter Carnavalens första aria göra »Les Medecins» sin »entrée grotesque», och orkestern spelar en symfoni, vilken dock — liksom ouverturen — icke finnes tryckt. I textupplagan ges ej heller någon beskrivning av musiken vid denna scen. — Esculapes aria erbjuder inga nya synpunkter utöver

<sup>1</sup> »Von den Arien findet sich die erste in einem späteren Lauten- und Klavierbüchlein unter anderen Kompositionen seiner Zeit. Sie scheint also in den häuslichen Kreisen bekannt gewesen zu sein» (Die Musikgeschichte Schwedens in den Jahren 1630—1730).

<sup>2</sup> Denna tätta taktväxling är också, som jag senare skall beröra, ett arv från Frankrike (Lully).

dem vi redan berört. Samma hovmannamässiga, något operonliga konst talar till oss även här. Arians båda delar sjungas vardera i repris. Tonarten är c-moll<sup>1</sup> — liksom i det förra stycket — med utvikning till dominanttonarten vid första reprisens slut. Överhuvud taget håller sig musiken i operan alltigenom till c-moll, c-dur och någon gång finna vi en aria i a-moll.

När Esculape sjungit från sig, börjar orkestern med en Rittournelle (mellanspel), som utföres i tre stämmor, Basso Continuo och (förmodligen) 4 violiner (2 för vardera stämman). Det står emellertid icke angivet, vilka instrumenten äro, och det är ju inte omöjligt att t. ex. flöjter använts i stället eller på samma gång<sup>2</sup>. Stämmorna infalla i imitation och fortskrida sedan i fri figuration mot varandra uti rätt enkla gånger. (I nästan varje takt förekomma drillar eller mordenter, vilka betecknas med ett †). Rittournellen är helt kort — liksom även de öriga mellanspelen i »operan» — och avslutas efter 32 takter. När Carnavalen vaknar, följer en liten aria (med 8 takter i varje repris), där han förklarar sig tröstad och återställd från sin bedrövelse. Vid den sista raden finnas tre förtecken (b, ess, ass) — tonarten är alltså c-moll — men icke vid de föregående, som endast har två; kanske beror denna inkonsekvens på rent förbiseende. Hela stycket är fullt av tryckfel — både i text och musik —, varigenom intrycket inte alltid blir så klart. — »Les colériques» göra sitt inträde »par des mouvements de fureur», och vid slutet av deras entrée hör man ljud av pukor och trumpeter, som förskräcka de dansande. Detta stod — som vi sett — beskrivet i texten. I musikupplagan motsvaras detta uppträde av en rittournelle (på 12 takter), som spelas av två oboer, åtföljda av Basso Continuo. Med sina mera rörliga passager, där de båda oboerna följa varandra parallellt, mest i terser, söker musiken här antagligen illustrera de coleriskes »rasande och hoppande steeg»<sup>3</sup>. Tonarten har nu övergått till C-dur — som sedan blir den dominerande i hela stycket ända till slut — »Le Carnaval revient sur le Theatre avec une joye precipitée», och så sjunger han åter en kort kuplett för att uttrycka sin glädje. Den tager vid, medan oboerna ännu spela

<sup>1</sup> Endast två b-förtecken anges i kanten.

<sup>2</sup> De två överstämmorna noterade i fransk violin-klav.

<sup>3</sup> Denna rittournelle finnes tryckt i Norlinds »Die Musikgesch. Schwedens 1630—1730, (Sammelb. der intern. Musikges.).

sin rittournelle, vilken avslutas samtidigt med kuplettens första repris. Som jag förut anmärkt stå vid noterna icke angivna varken trumpeter eller pukor. Det var naturligtvis sedan musiken slutat med rittournellen, som det nya förskräckande ljudet hördes; dessa nya instrument begagnades alltså med all sannolikhet för sig, utan att ännu direkt ingå i själva orkestern. — När Carnavalen drar sig tillbaka, höres åter ljudet från pukor och trumpeter, de coleriske och phlegmatische försvinna från scenen. Under musiken av en ny »Rittournelle Trio» (violiner och B. C.) öppnas »La ferme du milieu du Theatre», och »La Gloire» blir synlig. Hennes aria (för sopran) som vidtager direkt vid rittournellens sista takt, är i första repris av avgjort recitatorisk och ackompanjemanget följer i liggande toner med två halvnoter i var takt. Den andra delen, som först går i  $\frac{3}{4}$  takt och slutar med »alla breve», är mera melodisk, ehuru naturligtvis det för hela stycket utmärkande reciterande sångsättet alltjämt bibehålles. Komponisten låter här arian övergå i a-moll, i mitten (vid 8:e och 9:e takten) göres en liten utvikning till D-dur, men han återgår strax till den förra tonarten. — »Après le bruit et des timballes trompettes, la symphonie commence une Marche pour une Troupe de Guerriers, qui précédent Mars et Bellone». Denna marsch är icke upptagen i musikupplagan, utan står där endast omnämnd. Mars (bas) sjunger därefter en aria; de sex sista takterna »Unissez vos coeurs et vos voix pour chanter ses hereux exploits» besvaras av stridsmännernas unisona kör »unisons nos coeurs et nos voix» etc. men med ny melodi. Nästa aria (Mars), som går i a-moll, är i sammansättningen snarlik den, som nyss förut hållits av La Gloire: Först några recitatoriska takter och därpå en repris av mera melodisk karaktär. Mars och Bellone förena sig nu till en duett, varvid ackompanjemanget hela tiden följer unisont med basstämman. (Tonarten: G-dur). I textupplagan följer härefter »choeur des guerriers», vilka repetera samma verser, men i partituret göres övergången omedelbart efter duetten till Bellone's nästa sång (till fångarna). Efter hennes trösterika tal infaller »Choeur de Prisonniers», som sjunger unisont och åtföljes av B. C. Den följande uppmaningen av Bellone »Allez publier sa clémence chez ses injustes Ennemis» etc. får en uteslutande lugnt flytande melodisk gestaltning utan några recitativartade inslag. Också står särskilt tryckt

vid dess början »Aria» (i olikhet mot förut, då ingen benämning vid solosångerna angivits). Sedan Mars berömt och upplivat »Les Guerriers» i några verser, får man se en »Entrée de Combattans, armés d'une espée, d'un bouclier et d'un casque». Deras dans åtföljes i orkestern av en »rittournelle Trio» (i c-moll, för violiner och B. C.), varefter Bellone kommer emellan med ett kort soloparti i en repris. Sedan upprepas ännu en gång »L'entrée de combattans» och samma trio. Emellan Bellones två sista arior dansar man en Sarabande (ej återgiven i musik), och det hela slutar med kören, vars sånger dock ej heller meddelas.

Detta är i all korthet de allmänna dragen av Dübens balett och dess musik. — Jag nämnde i inledningen, att vi här ha att söka ett nytt inslag, som förlänar stycket en särskild prägel. Detta gäller ju inte bara i fråga om verkets allmänna karaktär, utan framför allt själva *musiken*. Vid jämförelse mellan t. ex. Andreas och Gustaf Dübens tonsättningar gör sig skillnaden uti stil och uttryck på ett påfallande sätt märkbar. På Gustaf Dübens tid stod Sverige ännu ej i något avgjort kulturellt beroende av Frankrike. Det är först med slutet av 1600-talet, som förbindelserna bli livligare och — som jag framhållit särskilt med avseende på »Balletreprésenté 1701» — blev här den rositorska truppens inkallande en faktor av ganska stor vikt. — Smaken förändrades, sederna förfinades och den gamla krigaretonen omstämades i mera sirlig och kultiverad hovanda.

»Der frühere 'homme de guerre' ist 'homme de la cour' geworden. Die Musik ist nicht mehr an einige bestimmte Kreise gebunden, sondern Modesache geworden. — Der königliche Hof steht an der Spitze, die adligen Damen spielen sämtlich Klavier. Anders Düben bekommt darum eine ganz andere Stellung in der Musik als sein Vater Gustaf Düben. Dieser hatte Musik für kleinere Kreise geschrieben, jener komponierte für den königlichen Hof, wo es galt den König zu verherrlichen. Seine Musik wurde infolgedessen auch eine andere. Der Vater Gustaf Düben schrieb Musik für sich selbst, gab in seine Kompositionen ein Stück seiner selbst. Anders Düben wird aber der elegante Königsdiener, der Musik schreibt, nur um anderen zu gefallen. — Es ist bei ihm nicht ein innerer Drang, der seine Kompositionen hervorbringt. — Alle sind fast nach demselben Muster gemacht»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Norlind: »Die Musikgesch. Schwedens 1630—1730».



Vi få nu som hastigast kasta en blick på operans och balettens ställning i Frankrike, sådan den utvecklades under 1600-talets senare hälvt och därigenom något söka belysa dess återverkan hos Andreas Düben.

Baletten och operan ha samma ursprung: Båda utgingo ur renässansens iderörelser. Poeter, musiker, humanister och andra lärda voro besjälade av samma önskan att återuppväcka den grekiska tragedien i sin ursprungliga form, där poesien, musiken och dansen harmoniskt förenade sig. Närmast uppstod baletten i samband med de praktfulla festerna under 14—1500-talen i Italien och kom sedan över till Frankrike, där den vann ett fast fotfäste vid hovet. Småningom — under påverkan av den melodramatiska reformen i Florens — undansköts det litterära elementet till fördel för dansen och musiken — av den nyuppväckta antika tragedien blev en operapantomim.<sup>1</sup> Dekadensen gör sig gällande, ingen dramatisk kärna, ingen fullföljd intrig, det hela blir osammanhängande, librettisternas och musikernas inbillningskraft är uttömd. I stället har den italienska operan gjort sitt intåg under mitten av 1600-talet, gör succès och dominerar h. o. h. över den inhemska musiken. Som en reaktion mot detta kom då balettens renässans. Och det stora namnet som är knutet vid denna, är framför allt Jean Baptiste Lully.

Genom Lully, som på en gång var »baladin» och kompositör av arior och instrumentalstycken, undergick baletten en stor förvandling. Han införde i den gamla tomma ramen längre intermezzi, symfonier, duetter, trios, dialoger och verkningsfulla finaler. Men baletten fick ge vika för den musikaliska tragedien, eller rättare sagt: uppgick till stor del i denna — och även detta var Lullys verk. En viktig faktor i hans operor var just rikedom på danser, både solo och i ensemble, vilka han lade in mitt i den dramatiska handlingen. Så snart en ny grupp personer träder in på scenen, förekommer en s. k. entrée eller marche (jmf. Dübens balett), och därvid dansas det ända till dess någon av huvudpersonerna finner för gott att återknyta

<sup>1</sup> »Le ballet de cour n'est plus désormais qu'une succession de tableaux, un défilé de figurants diversement costumés, annoncé par des récits enjoués, commenté par des vers burlesques distribués aux spectateurs» (Prunières: »Le ballet de cour en France»).

handlingen igen.<sup>1</sup> Utom huvudpersonerna uppträdde allegoriska figurer och personifierade lidelser, »Hatets kör», »Kärleken», »Fredens genier», etc. — Lullys operor voro således lika mycket för ögat som för örat. I sina egentliga »Balett-operor» — som ju i allmänhet höra till hans tidigare period och äro detsamma som den gamla baletten i ny, reformerad dräkt — kom naturligtvis huvudvikten att ligga på dansen och utstyrseln.<sup>2</sup> De behandlade olikartade ämnen; ibland voro de historiska eller heroiska, ibland moraliska, geografiska eller poetiska, o. s. v. Och i denna »balett-opera» tror jag mig kunna se den närmaste förebilden för Dübens och Sévignys lilla försök.

Ännu vore ju mycket att tillägga till allmän karaktäristik (i fråga om reformer, utförande, m. m.), men det starkt anlitade utrymmet förbjuder en mera omfattande redogörelse. Vi få nöja oss med några antydningar om själva stilen, formerna och uttrycksmedlen i Lullys musik. — Den visar ett helt annat skaplynne än den italienska musiken, sådan denna utvecklades t. ex. i Scarlattis operor. Det är visserligen sant, att Lully — som ju var född florentinare — i början var rätt starkt beroende av denna, men snart utvecklar han sin egen stil, som blir rent fransk. Han har ingen riktig melodisk begåvning, fångslar inte, varken i harmonien eller kontrapunkten. På sin höjd förena sig ett par dialogiserande stämmor till en duett, men detta utan att tyda på någon egentlig ensemblekonst. Körsatserna äro skrivna i enkel lika kontrapunkt, men stämmorna ge oss icke något individuellt. De sättas mycket enkelt endast över en besiffrad bas, »basso continuo». Men Lully avsåg framför allt att få fram »ein dramatisches Gesamtpathos», det väsentliga är de-

<sup>1</sup> Även »prologen» till hans operor har egentligen karaktären av en inlagd balett. »Ils sont le dernier refuge du ballet de cour. — Ce sont des collections de petits airs galants, de duos, de trios, de chœurs, de concerts, entremêlés de danses souvent chantées, ou dansées et chantées alternativement». (R. Rolland, 'Musiciens d'autrefois'.)

<sup>2</sup> Det finns en bestämd skillnad mellan Lullys danser och föregångarnes. Hos dessa stodo de dansande alldeles utanför handlingen, Lully däremot ville ha dem att deltaga i denna och ge uttryck för själva innehållet. En annan skillnad ligger i tempot: »Lully a réagi contre la tendance, qui régnait de son temps, à exécuter les danses trop lentement; du moins pour le theatre.» (R. Rolland: »Musiciens d'autrefois'.) De vanligaste danserna, som Lully använde, voro Chaconne, Rigaudon, Rondeau, Sarabande, m. fl.

klamationen och retoriken. Den italienska operan ville förena det dramatiska uttrycket med ofta alldeles odramatiska vokaliser och melismatiska tonföljder — och avlägsnade sig därigenom alltmera från operans ursprungliga uppgift. Lully genomför det reciterande sångsättet, som blott emellanåt blir ett melodiskt arioso, utan att utveckla sig till större självständig form.<sup>1</sup> Detta deklamatoriska sångsätt blev dock i längden något tröttande genom sin monoton. — Även orkestern fick hos Lully en viktig roll, ehuru de yttre medlen voro ganska begränsade. Utom stråkinstrumenten (speciellt violinerna) förekommo flöjter, oboer och fagotter och — rätt sällan — horn och pukor: inte desto mindre lyckades mästaren ofta få fram verkningsfulla effekter med instrumenten och överträffade därvid betydligt italienarne. Lully försökte måla med sin orkester, inte bara passioner och den dramatiska lidelsen, utan även rent yttre naturfenomen, oväder, fågelsång, trädens susning, o. s. v. I formellt hänseende särskilt betydelsefull blev hans behandling av ouverturen, som utbildades efter ett nytt schema. Den börjar icke som hos italienarne med Allegro, utan med ett allvarligt Grave, så följer ett mera livligt fugato, vanligen i trippeltakt, och slutligen återkommer den långsamma satsen.

Utav ovanstående korta karaktäristik av Lully torde man en smula fått klart för sig det starka sambandet mellan Dübens ballett och den franske kompositören. Dels går ju själva arten — opera-balletten med genomkomponerad musik — tillbaka till Lully och hans närmaste arvtagare. Dels finner man i själva kompositionssättet och stilen en påtaglig släktskap med den franska tonkonsten. Düben är ju inte heller någon kontrapunktiker och nöjer sig med de enklaste harmonier. Han låter de uppträdande mest sjunga var och en för sig efter varandra,

<sup>1</sup> »Die einzige, geschlossene Sologesangsform der älteren, französischen Oper, das »Air«, ist ein bescheidenes, zweiteiliges Lied in Strophenform, wie es auch die venetianische Oper kannte. — Das Rezitativ ist durchweg taktmässig gegliedert. Das es aber nicht in dem schnellen, natürlichen Parlanto gehalten ist wie das der Italiener, sondern dem deklamatorischen Akzent ganz genau und geradezu pedantisch folgt, so wechseln gerader und ungerader Takt mitunter vier, fünf und mehrere Male auf einer Partiturseite. — — Das Ganze ist eine Mischung von Rezitativ und arioser Melodie und weist in seiner Gesamthaltung auf die Opern früheren Entwicklungsstadien zurück. (Dommer-Schering: »Handbuch d. Musikgeschichte.«)

endast på ett ställe förekommer en duett. Vidare möter man inga italienska koloraturfigurer, det hela går fram i ett halvt reciterande, behagligt arioso. Inga större slutna former finnas, ariorna äro just skrivna i den enkla tvådelade liedformen, som var bruklig i franska operan. Som jag förut nämnt — på tal om Carnavalens första aria — använde Düben en rik taktväxling och detta var ju säskilt utmärkande för det lullyska recitativet. Vad orkestern angår hade den hos Düben ungefär samma instrumentala sammansättning, ehuru antalet medlemmar naturligtvis understeg det vanliga vid franska hovet. Att Düben inte behandlade instrumenten med Lullys genialitet behöver naturligtvis inte påpekas, ämnet i »Ballet meslé de chants héroïques« inbjöd ju inte heller till någon mera dramatiskt-musikalisk gestaltning. Det skulle varit av stort intresse, om ouverturen och symfonien — som ingå i baletten och endast omtalas — hade tryckts med den övriga musiken, vi kunna nu endast stanna vid det sannolika antagandet, att dessa varit skrivna i den nya franska formen och stilen.

Härmed avslutar jag behandlingen av Dübens Balett. På åtskilliga punkter kunde en utförligare undersökning lämnat ytterligare utbyte — inte minst i fråga om beroendet av den lullyska stilen. Men utrymmesskäl och den knappa tiden hindra det. Någon större betydelse för den svenska operans utveckling kan man nog knappast tillmäta Dübens verk. Det dröjde många år, innan något nytt inhemskt försök av intresse gjordes — och då hade man säkert glömt bort det lilla obetydliga tillfällighetsstycket från 1701. Den rosidsorska truppen försvann h. o. h. fem år därefter<sup>1</sup> och först 1723 inkallades ett nytt teaterband — ett operasällskap —, (vars repertoar dock är ganska okänd) och 1727 åter ett nytt. Det är mig inte bekant, att någon av våra egna kompositörer anlåtats för dessa truppers föreställningar. Musiken till deras baletter och tragedier tycks ha skrivits

<sup>1</sup> 1706 uppfördes en ny balett, författad av Sévigny: »Feste Royale, représenté à la cour, mélée de chants, de trois petites comedies & ballets, suivies d'un Festin & Bal;» men detta verk har, som titeln anger, en mera brokig sammansättning och kan ej betraktas som någon fortsättning på den i »Ballet meslé de chants héroïques« inslagna riktningen. Musiken (som event. komponerats av Düben) är ej tryckt. Anmärkningsvärd är tillkomsten av ett par nya instrument, »un grand nombre de luths et de theorbes.«

av medlemmarne själva, t. ex. aktrisen m:lle Dimanche, kapellmästaren Le Romain, m. fl. Först 1747 uppfördes på kongl. svenska skådeplatsen en opera, »Syrinx», vars musik dels komponerades, dels arrangerades (från Händel och Graun) av organisten Ohl i Stockholm.

Det återstår nu endast att som hastigast kasta en jämförande blick på motsvarande förhållanden i vårt grannland, Danmark, — något som inte är alldeles utan intresse för oss.<sup>1</sup> Där infördes operan tidigare än i Sverige; 1688 byggdes ett särskilt hovoperahus, men redan på 60-talet hade uppförts ett sångdrama, som står på gränsen mellan opera och balett. Författaren var Lauremberg, kompositören är mig okänd. Senare, på 80-talet, kom en ny opera-balett, ett allegoriskt festspel om konung Dan och Christian V, som spelades på kungens födelsedag den 15 April (1683). Textförfattaren var antagligen ingen ringare än Tomas Kingo, och det märkliga var att det danska språket nu f. f. ggn. sedan skolkomediernas tid fick användas vid en hovföreställning. Det dröjde inte länge förrän steget till den egentliga operan togs fullt ut; det skedde med »der vereinigte Götterstreit», som — även den — uppfördes för att högtidlighålla H. M:ts födelsedag (1689). Libretton hade skrivits av Burchard och musiken av Kgl. kapellmusiker Schindler; det hela vann stort bifall hos de förnäma åhörarne. Mitt under andra föreställningen utbröt emellertid en eldsvåda, som lade hela operabyggningen i aska. Och sedan spelades ingen opera förrän 10 år därefter (»Les plaisirs des Héros», som dock till hälften är en balett). Det skulle varit av stort intresse, om musiken till »der vereinigte Götterstreit» funnits kvar. Texten är lätt tillgänglig, men både partitur och stämmor äro spårlöst försvunna. Man kan endast komma till allmänna förmodanden, när det gäller att bestämma musikens karaktär. Den lullyska stilen hade då med säkerhet icke nått till nordn, utan fastmer får man tänka på inflytande från den hamburgska operan. Man sjöng nog för det mesta sirliga och angenäma melodier, som voro i tidens smak beledsagade av en tunn, obetydlig orkester, (luta, violin, gamba, blåsare och klavicembal). — Jag har med ovanstående rader angett de viktigaste data i den danska operans

<sup>1</sup> För kännedom om den danska operans utveckling under denna tid hänvisas till H. Chr. Hansen: »Den danske Skueplads».

historia under dessa år. I början av 1700-talet hör man åter talas om en operateater, och på denna spelades både franska och italienska stycken, men något inhemskt verk av intresse tycks knappast ha kommit fram. Och efter 1730 skjutes den dramatiska musiken allt mer tillbaka till förmån för konserterna. Emellertid genomgick ju operan i Danmark en intressant och betydande utveckling under 1600-talets senare år, medan vi här i Sverige icke äga någon motsvarighet till denna förrän åtskilliga år senare. (De vanliga baletterna under stormaktstiden voro ju — som nämnts — endast delvis försedda med musik, av vilken f. ö. endast få rester finnas kvar). Men denna skillnad är ju rätt naturlig i betraktande av de båda landens geografiska läge. Danmark berördes i musikaliskt hänseende nästan alltid tidigare av den kontinentala kulturen än vi och hade väl dessutom flera förutsättningar och medel att kunna uppta och utföra de utländska verken, som gävo impulsen till de inhemska operaförsöken. De inslag från Frankrike (och Tyskland), som göra sig gällande hos oss, kunde inte bidra att frigöra och uppliva de nationella krafterna, som lamslogos genom den snart inträdande allmänna depressionen. När i Sverige utvecklingen med Dübens ballett har nått fram till tröskeln av operan, om än i osjälvständig och föga nationell form, avbrytes den; de ständiga krigen under Carl XII:s tid hämmade naturligtvis i hög grad allt livligare andligt liv och konstnärligt intresse. Man nöjde sig med att kopiera franska mönster. Och därför blev inte heller *Ballet meslé de chants héroïques* någon drivfjäder för en fortsatt nationell utveckling från ballett till opera, utan står tämligen ensam i vår dramatik. Den saknar dock inte sitt intresse som exponent för den tidens smak och musikaliska kultur, och den kan ju f. ö. just betraktas som det sista utvecklingsstadiet av stormaktstidens hovballett och på samma gång som det första, kanske omedvetna steget till skapande av en inhemska opera.