

# MUSIKEN I SVERIGE

Band II. Frihetstid och gustaviansk tid 1720-1810

Del 3. DEN GUSTAVIANSKA TIDEN

**Kapitel 12. Stenborgs teater och det svenska sångspelet**  
*(Lennart Hedwall)*

Petter och Carl Stenborg  
Operaparodier och inhemska sångspel

Huvudredaktör: Leif Jonsson

© Bokförlaget T. Fischer & Co och

Kungl. Musikaliska akademien 1993

ISBN 91 7054 701 7

Kungl. Musikaliska akademien skriftserie nr 74:II

ISSN 0347-5158 (ISBN 91-85428-78-7)

Grafisk formgivare: Lars E. Pettersson

Fälths Tryckeri, Värnamo 1993

Digitaliserad med tillstånd av förlaget



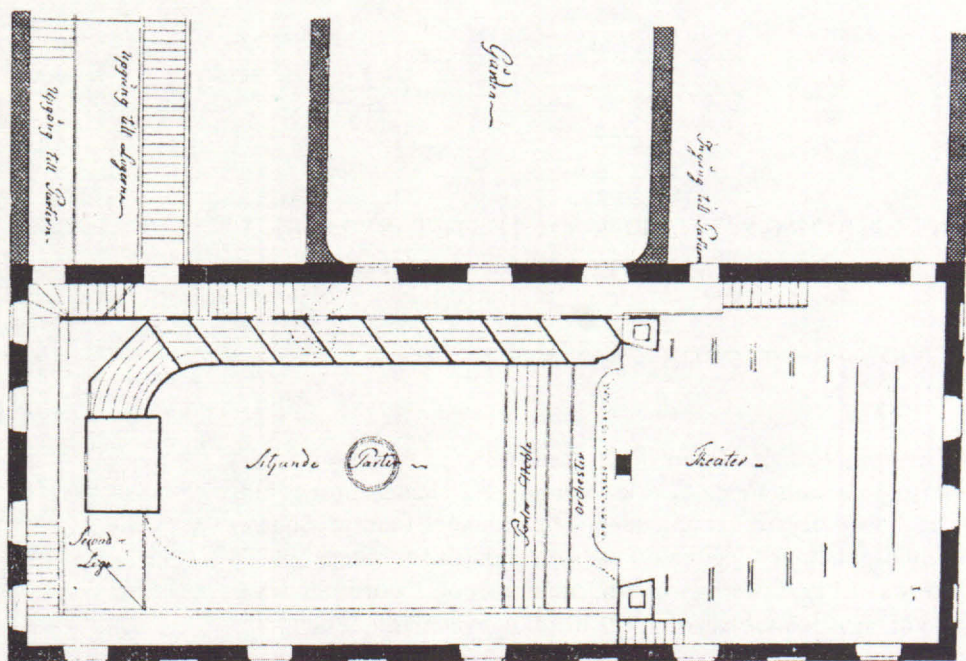
## 12. STENBORGS TEATER OCH DET SVENSKA SÅNGSPELET

PETTER OCH CARL STENBORG

Vid sidan av Kungl. Teatern fanns fram till 1799 ett privat teaterföretag i huvudstaden, de s.k. Stenborgska skådebanorna som främst tack vare den nystartade operaverksamhetens främste sångare, Carl Stenborg, fick privilegium att etablera en fast scen i Stockholm.

Då Gustav III 1771 övertog regeringen efter Adolf Fredriks död, var som bekant en av hans första officiella handlingar att avskeda den franska teatertruppen. Petter Stenborg utverkade då tillstånd hos kungen att få ge två föreställningar på Bollhuset i mars 1772 (se s. 290). Stenborg erhöll emellertid inte det önskade medgivandet att i fortsättningen få använda Bollhusets scen utan fick åter ge sig ut i landsorten. Men 1773 kunde han öppna en mer permanent scen i Stockholm i den s.k. Rotundan i Humlegården, där det dock gick att spela endast om sommarna, en säsong som i regel varade från slutet av maj till mitten eller slutet av oktober.

När Petter Stenborg 1780 överlätit ledningen för sitt sällskap åt sonen Carl, kunde denne på hösten samma år hyra en bättre och hela året användbar lokal på Eriksberg (vid nuv. Eriksbergsplan). Fyra år senare öppnade Carl Stenborg en ny teater vid Munkbron. Den var byggd och inredd efter bästa förebilder av bl.a. slottsarkitekten Adolph Ulric Kirstein och den mångförfarne hovintendenten Jean Erik Rehn. I salongen fanns griljerade loger för de kungliga. Såväl Gustav III som hertig Karl med uppvaktningar bevistade också teaterns invigning den 29 oktober 1784 med *Gustaf Ericsson i Dalarne*, en »dram med sång» med text av Carl Envallsson och musik av Stenborg själv. Teatersällskapet benämndes nu Nya svenska teatern och bytte 1788 namn till Svenska komiska teatern. Teaterns popularitet, som successivt hade vuxit under det gångna decenniet, nådde nu en höjdpunkt och den skulle i stort hålla i sig under återstoden av dess tillvaro. Till stor del berodde detta på pjäsvalen och inte minst på de många skådespelen med musik, samtidens omtyckta vådeviller och sångspel. Dessutom fick Stenborg 1785 det speciella privilegiet att kunna spela på söndagar.



### Repertoar och tonsättare

Ill.: Plan över Munkbroteatern, »Grund Ritningen af den Nya Theatern wid Munkbron uti Stockholm» (KB).

Teatern, som rymde hela 700 personer, låg vid Nedre Munkbron nr 1 (byggnaden revs 1899).

Redan Petter Stenborgs repertoar hade bestått av en brokig och publikdragande blandning av »klassiska» tragedier och komedier, sångspel och enklare farsor (se s. 105 f.). Mycket av detta var en återspeglning av landsortsteaterns folkliga repertoar. Av de få musikpjäserna från Svenska Komediens tid förekom ännu endast klassikern *Disa* och någon gång *Syrinx* (se nedan).

Verkliga fullträffar blev under 1770-talet en rad parodier på den kungliga scenens »stora» operor (se s. 357) och vidare Carl Israel Hallmans pjäser om brännvinsadvokaten Finkel, vari speglades åtskilliga aktuella företeelser. I båda fallen spelade musiken en avgörande roll. Stenborgska truppen lade allt större vikt vid den lättare operarepertoaren, som endast i undantagsfall var representerad på hovoperan.

Det stenborgska teaterföretagets karaktär av folkteater fick en betydelse som knappast kan överskattas, även om också det var beroende av överhetens gunst och ibland blev en bricka i Gustav III:s politiska spel, då inte bara enligt den klassiska formuleringen »bröd och skådespel». Medan Bellman och hans visdiktande kolleger kan sägas bilda en länk mellan Lovisa Ulrikas franska hovteater och den breda publiken genom att de tog upp melodierna ur repertoaren av franska opéra comique och gjorde dem populära, kunde denna publik nu direkt få ta del av samma repertoar i ett betydligt större urval och därtill kompletterad med äldre klassiker och attraktiva nyheter i en strid ström. Redan



III. Humlegårdsteatern, den s.k. Rotundan sedd från Humlegårdsparkens ingång. Gravyr av Gustava Forssell (KB).

Humlegårdsrotundan besöktes flitigt också av högreståndspersoner med de kungliga i spetsen. De roades inte minst av de nämnda parodierna som de ju hade facit till, medan de övriga åskådarna i första hand uppskattade den ofta frodigt burleska framställningen i sig. På Stenborgs teater kunde hög och låg förnjöjas allt efter egna villkor och egen smak. En angenäm och lättfattlig musik tillhörde de viktigare medlen när det gällde att nå ut till både den kräsna och den mer okritiska allmänheten.

Tack vare sina förbindelser med kungen kunde Carl Stenborg engagera både musiker och sångare från den kungliga teatern, dock i regel inte solister utan korister. Efter tillkomsten av Munkbroteatern blev



Ill. Petter Stenborg,  
silhuett från 1780-talet  
(Musikmuseet.)

samarbetet mellan de båda scenerna än mer reglerat. I fråga om repertoaren av musikpjäser innebar detta ett slags »växelbruk» av vissa delar av personalen. Gustav III gjorde på så sätt Stenborgs teater till »sin» teater för »lättare» stycken och tillät sålunda inte den 1787 startade Dramatiska teatern att ge sångspel, en bestämmelse som emellertid skulle luckras upp efter hans död. Stenborg själv fick dock inte framträda på sin egen teater förrän 1788!

Troligen 1782 kunde Stenborg som kapellmästare engagera Kungl. teaterns nye sångmästare Johann Christian Friedrich Hæffner, som något år senare avlöstes av Johan David Zander, den jämte Stenborg viktigaste inhemska sångspelstonsättaren under den gustavianska epoken.

Från 1780 och framåt spelades således en mängd opéra comique i svensk översättning på Stenborgs teater – populära stycken av Duni, Audinot, Monsigny, Philidor, Grétry, Dalayrac, Dezède, Gossec och Devienne. Vidare gavs buffaoperor av bl.a. Pergolesi, Sacchini, Piccini, Paisiello och Cimarosa. Många av dessa stycken hade framförts av Lovisa Ulrikas franska skådespelartrupp. Men nu blev hela det teaterbitna Stockholm på detta sätt snabbt bekant med en stor och aktuell repertoar av musikpjäser. Flera av dem skulle, liksom åtskilliga av de stenborgska talpjäserna, bilda stommen i de turnerande teatersällskapens program under de följande decennierna.

Som det tidigaste stående teatersällskapet i Göteborg brukar anses det s.k. Gemenasiska sällskapet, ursprungligen en ekvilibrist-, lindansar- och pantomimspelartrupp, som under Johan von Blancs ledning 1780 omorganiserades och helt ägnade sig åt den dramatiska konsten. Tidigare hade de turnerande sällskapen ur f.d. Svenska Komeden, (Lindahl & Berghult och Petter Stenborg) tidvis gästade staden, och så även flera gånger den legendariske Seuerling med sin trupp.

Den rike köpmannen John Hall (d.ä.) inrättade 1776 en privat sällskapsteater, där även Karl Gottfried Seuerling och Stenborg framträdde, och en fast punkt i teater- och musiklivet blev från 1779 teatern vid Sillgatan. Efter von Blanc övertog Andreas Widerberg 1785 den fasta teaterensemblen, som blivit historisk tack vare det första svenska framförandet av Shakespeares *Hamlet* (1787) med teaterchefen i titelrollen. Violinisten Johan Gustaf Simson och efter dennes död hans änka ledde tillsammans med Widerberg och senare Johan Petersson den göteborgska teaterns öden till 1792, och efter ett par osäkra år blev det Johan Anton Lindqvist som svarade för den fram till sekelskiftet 1800. Som överallt annorstädes var teaterverksamheten hårt reglerad och den utövades främst under vintermånaderna; under somrarna fick alla de nämnda sällskapen ge sig ut på landsortsturnéer.

Musikteaterrepertoaren var i stort densamma som i huvudstaden. Fransk opéra comique övervägde, och de framfördes också på original-

språket vid några längre gästspel av Pierre de la Cours trupp 1783 och 1784. Även ett nytt italienskt operasällskap gasterade 1793 och 1794 med flera aktuella buffaoperor. Noteras kan i övrigt, att Zanders *Kopparslagaren* hörde till de allra mest populära musikpjäserna, att Stenborgs *Gustaf Adolfs jakt* här kunde spelas utan restriktioner (se nedan om Stockholm) och att även Hallmans parodier uppskattades mycket trots att de seriösa förlagorna inte var bekanta för göteborgspubliken.

### *Den Stenborgska repertoarens huvudtyper*

Sångspelen kunde gå under en rad skilda beteckningar. God hjälp att reda ut begreppen finner vi hos Carl Envallsson, som i sitt *Svenskt musikaliskt lexikon* (1802) ger en överblick över huvudtyperna av de musikaliska teaterstycken som fr.a. gavs på Stenborgska teatern.

»Skådespel med sång» motsvarade fransk opéra comique:

»Den kan hafva hjeltars och store mäns bedrifter, samt ädla karaktersdrag af människohjertat, gemensamme för sig med Operan; men skiljer sig från henne deruti, at den låter blanda sig med något komiskt och roande, samt kan taga sina hufvudämnen från lägre folk-klasser, hvilket Operan ej bör tillåta. Musiken i en komisk opera är dessutom icke evigt sammanhängande, som i Operan, utan blandad med talande deklamation, på vers eller prosa, hvilket ofta utgör en stor fördel.»

»Lyrisk komedi» motsvarade »Pièce en vaudeville» eller »comédie lyrique»:

»Liksom operan på vers, och består af en fortfarande musik från början till slutet men blott i kupletter, vådeviller och lättare sångstycken, af komiskt ämne och innehåll.»

»Lustspel med sång» motsvarade opera buffa eller opéra comique från mitten av 1700-talet:

»af mera borgerlig grad, der hufvudpersonen gemenligen är någon handtverkarer eller af lägre folkklass [...] Föreställer den mindre hyfsade folk-klassens sammanlefnad med deras dårskaper [...] Och som sådana pjesers ändamål desutom blott är at förlusta med det burleska, så böra stränga och alfvorsamma kritiker deröfver ej äga rum.»

»Lustspel satt i sång» (»comédie mise en musique»):

»Bör rätteligen ej få namn af komedi, emedan komedien nödvändigt och endast fordrar deklamation på vers eller prosa. All den musik man i en komedi kan tillåta sig, bör endast vara inskränkt til några vådeviller vid slutet, och en eller annan tillfällig kuplet i sjelfva pjesen.»

Envallsson avvisar ordet »operett» (som under 1800-talet skulle komma att ersätta de andra termerna) på grund av dess betydelse av »liten opera» – många av ovannämnda former var allt annat än små.

I denna volym har valts att för franska verk där musiken står i förgrunden använda i huvudsak termen *opéra comique*, medan *sångspel* vanligen betecknar svenska motsvarigheter. Därtill har vi *vådevill*. Den



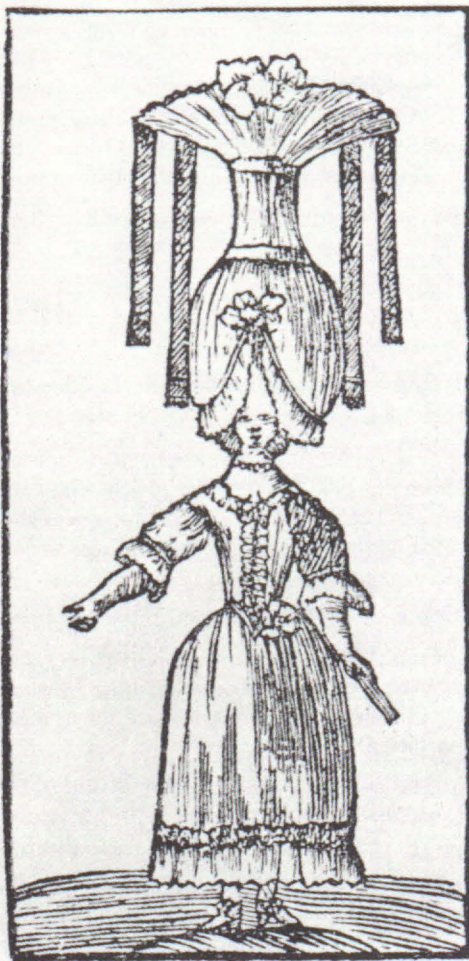
Ill. Karl Gottfried Seurling, silhuett från 1780-talet (Musikmuseet.)

var ursprungligen en enkel strofisk visa och under 1600-talets lopp allt oftare en satirisk visa till lånad melodi. Under 1700-talet blev vådevill även en beteckning för slutkupletten i ett sångspel, vilket i detta sammanhang betydde sångspelets karakteristiska melodi. Slutligen kom vådevill i betydelsen av hel sångpjäs med i regel endast lånade melodier.

Operaparodi klassificeras inte av Envallsson, och detta med rätta. Ett parodiskt teaterstycke lånar hela sin form av det parodierade verket. Man det fanns skillnader i det parodiska syftet i olika svenska sångspel. I parodin ord för ord var varje versrad och scenanvisning i originalet använd på ett förvrängt sätt, och hjältarna var ersatta av en lägre folkklass (som i *Casper och Dorothea*, se s. 357). Den friare parodin däremot byggde på originalstyckets presumptiva löjligheter, ofta med bibehållande av styckets dramatis personae (som i *Iphigenie den andra*, se s. 358).

Ill.: Ur den tryckta libretten till sångspelet *Petis och Telée* (Carl Stenborg–Hallman; 1779), som var en parodi på operan *Thetis och Pelée* (se s. 301). Gravyr av okänd konstnär (MAB).

Bilden visar Petis iklädd den huvudbonad – en satir över tidens överdådiga modeplagg – som hon fått i gåva av Telée med versen:  
 »Den Mössa, som du ser ur denna Asken lysa,  
 Må som en Souvenir ditt täcka hufwud hysa.  
 Farwål, min Rosenskatt! Jag lefwer tils jag dör  
 Din in i blekan död trës humble Serviteur.»



## OPERAPARODIER OCH INHEMSKA SÅNGSPEL

Petter Stenborgs första succé med en operaparodi på Humlegårdsteatern 1775 kom med Hallmans s.k. Djurgårdsbalett *Casper och Dorothea*, som var en travesti på den gustavianska operans andra stora satsning, Lalins variant av Händels *Acis och Galatea*. Av herdar, herdinnor och gudar hade här blivit ett stockholmskt krogklientel. Casper själv är en klumpig skoflickare som bryter på tyska – ett då vanligt publikfriande knep. Carl Stenborg bidrog till arrangemangen av musiken till Hallmans stycke och lånade även en del ur den lalinska anrättningen. Musiknumren är liksom i de senare parodierna nästan enbart ytterst enkla, strofiska kupletter. I sin text gjorde Hallman skickligt en mängd dråpliga anspelningar på sin förebild och lockade till skratt med ordvrängningar och dubbelbetydelser. (Exempel på detta återges i Flodmark 1893, s. 65.)

På likartat sätt arbetade han tillsammans med Stenborg i sina följande lika framgångsrika parodier, *Skeppar Rolf och Gunhild* (1778) och *Petis och Thelée* (1779). Den förstnämnda är en travesti av Gyllenborgs *Birger Jarl och Mechtild*, som var det första talade skådespel som Gustav III lät framföra på sin nya teater 1774. Det var hållet i den högtravande franska stilen och därmed ett lätt byte för en parodiker. Den kvinnliga huvudrollen hos Gyllenborg, den danske kungen Abels änka Mechtild, blev hos Hallman änkan Gunhild efter rådmän Snabel i Tälje, den tidens Grönköping. I *Birger Jarl* förekommer som nämnts ett stort slutdivertissement. Så är fallet även i *Skeppar Rolf*, där också Stenborg använt sig av folkmelodier, delvis desamma som Johnsen och Uttini begagnat i förlagan (se s. 306). Gustav III blev så road av denna parodi att han lät sina pager framföra den vid hovet och författaren spela huvudrollen.

Kungens och hovets faiblesse för dessa oblyga och ibland ganska plumpa skämt med deras högst seriösa teaterverksamhet är en smula förvånande, men de hade faktiskt även i detta avseende en fransk tradition att stödja sig på. Ty liksom Gustav III hade använt Fontenelles



*Thetis och Pelée* som utgångspunkt för sin version av samma tema, kunde Hallman i sin *Petis och Thelée* begagna tre äldre franska parodier på Fontenelles pjäs som förlagor. När Hallmans stycke hade premiär 1779 var Uttinis opera aktuell på nytt genom sin nya treaktsversion. Denna gång hade Hallman åstadkommit en stilfullare och kvickare text än tidigare. *Thelée* är en fattig poet som älskar *Petis*, som är i tjänst hos en greve. Men han har två rivaler, greven och den rike Borgander – de båda är kalkerade på Jupiter resp. Neptunus i operan. Kärleken dyker till publikens extra förnöjelse upp i Harlekins gestalt, översteprästen har ersatts av Kloka gubben i Skinnarviksbergen och furierna är utbytta mot slottskanslibetjänter! När oraklet frågas, vem som skall bli *Petis* tillkommande, blir svaret: »Den ödet utsatt har att bli *Petis* man med tiden får två horn, som högre bli än han.» Den wellanderska originaltexten lyder: »Den ödet utsett har att bli *Thetis* man med tiden får en son, som större blir än han.»

På Stenborgs teater skulle det endast bli en liknande pjäs till, *Donnerpamp* (1783), som parodierade den samtidigt på Kungl. Teatern spelade *Roland* av Piccini. Men genren skulle hållas vid liv över gränsen till det nya seklet. Vid hovet gycklade man till och med tämligen grovt med operan *Gustaf Wasa*, som i Schröderheims något vildsinta parodi *Gustafva Gök* blev till en uppgörelse mellan kille- och lottospelare! På Arsenalsteatern framfördes 1800 Envallssons *Iphigenia den andra*, en parodi på Glucks *Ifigenia i Tauris*, och 1802 Valerius *Skön Kirstin och Matts Hans*, en drift med Kraus' *Aeneas i Carthago*.

I *Donnerpamp* är den eteriska och sköna drottning Angelique i Piccinis opera förvandlad till en ung traktörska Engelburk. Handlingen utspelas på hennes krog. Hon älskar den bedårande perukmakargesäl- len Härklyft men smickras samtidigt av den uppvaktning som den skrävlande husaren Donnerpamp ägnar henne; han bryter på tyska och är ständigt ivrig att »slipa sin sabel». Även denna gång har Hallman haft franska förebilder och hämtat flera scener ur Pannards parodi på Quinaults originaltext till *Roland*.

Hallman skapade ännu en varaktig succé med sin vådevill *Tillfälle gör tjuven* (1783). Den har ibland tillskrivits Gustav III:s favorit Gustaf Mauritz Armfelt, något som lär ha skett för att ge denne en litterär merit för sitt inval i Svenska Akademien. Detta sångspel i en akt, som första gången gavs på Ulriksdals slott inför den kungliga familjen och med Bellman i rollen som »Marktschreiern» lanserades som den första inhemska »pièce en vaudevilles»:

»Ändamålet har varit at utesluta tal och Recitativer emellan Vaudevillerne, och at på et ställe ihopsamla glättig, narraktig och behaglig Musique, för at skingra de alfvarsamma intryck, som en Tragedie eller Drame ofta gör på själen.» (Företal till den tryckta utgåvan, 1783.)

Musiken härstammar huvudsakligen från franska arietter och från Bellmansmelodier. När pjäsen 1788 framfördes på Stenborgs teater bidrog en del nyskriven musik, bl.a. en uvertyr av Grenser, ytterligare till styckets charm. 1700-talsmusikens melodiska och harmoniska enhetlighet gör att man knappast märker övergångarna mellan olika kompositörers bidrag.

Vådevill-formen togs upp på ett lika lyckosamt sätt av den flitige Carl Envallsson, som från början av 1780-talet blev den stenborgska scenens främste leverantör av pjästexter och översättningar. Envallsson var en mångsidigare litterär begåvning än Hallman och därtill musikaliskt skolad (utgav *Svenskt musikaliskt lexikon* 1802). Han kunde själv välja den musik han önskade till sina vådeviller och har troligen också arrangerat den för Stenborgs lilla orkester. Envallsson kallade sina vådeviller för »lyriska komedier», och redan den första, *Bajocco och Serpilla* (1784), blev en avsevärd framgång. Men de stora och bestående succéerna kom med *Colin och Babet* (1787) och särskilt *Slätterölet eller Kronfogdarna* (1787; se plansch xxiv). Den förra spelad 100 gånger på Stenborgs teater, den senare – som kan betecknas som vår populäraste folkpjäsa före *Värmlänningarna* – 113 gånger (här till Hedwall 1993).

I *Kronfogdarna* har Envallsson använt 62 olika melodikällor, mestadels franska visor men också Bellmansvisor och svenska folkmelodier, som han på ett smidigt sätt fogat samman och låtit bilda ett kontrastrikt underlag för den humoristiska och pikanta texten. Han hade särskilt god blick för burlesk situationskomik och var välgörande fri från all sentimentalitet.

Ett misslyckande blev en motsvarande pjäs *Sorgen för glädjen går* (1788), men efter dess omarbetande till *Bobis bröllop* kunde Envallsson på nytt försäkra sig om publikens välvilja som dessutom ägnades Kjell Waltman och Karl Gabriel Schylander som alternerande framställare av den argsinna »mor Bobi», en rollfigur som förekommit redan i *Colin och Babet*. Mindre lycka gjorde Envallssons senare vådeviller *Sven och Maja* (1789) och *Raton och Rosette* (1799) samt *Den ädelmodiga prinsessan*, som gavs på Kungliga teatern 1796. Det bör tillfogas att samtliga nämnda verk av Envallsson med undantag för *Sorgen för glädjen går* och *Bobis bröllop* är självständiga adaptationer och lokaliseringar av franska original.

*Stenborg och Envallsson*

Paret Stenborg och Envallsson kom att skapa en första storhetstid för det svenska sångspelet. Stenborg skrev, förutom musiken till flera av de populära parodierna, musik till sångspelet *Konung Gustaf Adolfs jakt* (1777), en svensk adaptation av Adolf Fredrik Ristell av Collés bekanta *La Partie de chasse de Henri IV*, en flitigt lånad pjäs som också ligger till grund för Hillers *Die Jagd*. Trots det rojalistiska ämnet råkade stycket ut för polisens censur och spelades endast två gånger (men togs upp på nytt 1786). Musikinslagen är tämligen korta och enkla men också spontana och livfulla. De vittnar om en säker blick för det dramatiskt karaktäriserande; ett par av sångerna äger påtaglig folktonsprägel.

Den officiella orsaken till censuringripandet var att Gud nämndes i stycket på ett utmanande sätt. Men det verkliga skälet sägs ha varit att en kunglig person, därtill vår hjältekonung, återgavs på scenen av en gardessoldat och styckets hertig av en frisör (Flodmark 1893, s. 83). De flesta av aktörerna vid Stenborgs teater var fortfarande hämtade ur de s.k. lägre klasserna och deras sociala ställning var över huvud problematisk. Först när Carl Stenborg kunde engagera några av de kungliga sjuetterna steg både hans teaters och hans skådespelares status. Han kunde småningom glädja sin publik med sådana förnämliga aktörer som de framstående sångarna Anders Lundberg och Magnus Bonn, de nämnda komikerna Waltman och Schylander och av damerna de mångsidiga Eleonora Säfström och Lisette Stenberg.

Samma år (1777) försåg Stenborg Johan Herman Wessels »tragedie lyrique burlesque» *Kärlek utan strumpor* med ny musik för ovanligt stor orkesterbesättning (det danska originalet hade 1773 förvandlats till opera genom Paolo Scalabrin). Senare komponerade Stenborg nya kupletter till den omtyckta komiska operan *Don Micco och Lespina* (1780), men musiken till denna synes ha gått förlorad; stycket upplevde 68 föreställningar fram till 1793 och blev därigenom Stenborgs mest framförda sångspel.

I anledning av drottningens nedkomst med arvprinsen Karl Gustav skrev Envallsson och Stenborg en »operette», *Så blevo alla nöjda eller Det lyckliga tillfället* (1782), som i delvis omarbetat skick stod på teaterns repertoar till 1791. Partituret, för endast stråkar, innehåller en uvertyr i närmast Haydnstil och elva välskrivna sångnummer, där man fäster sig vid tonsättarens tilltagande förmåga att variera sitt tonspråk, bygga upp allt större ensemblestycken och forma tacksamma vokalistämmer. Här förekommer också några »recitativo accompagnato» och i en aria en obligat violastämma.

Det mest uppmärksammade av Stenborgs verk blev i det rojalistiska Stockholm självfallet det nämnda *Gustaf Ericsson i Dalarne* (Envallsson; 1784), som med två år föregriper den gustavianska operans centrala stycke *Gustaf Wasa*. Envallssons text är inte särskilt dramatisk utan snarast en serie tablåer som bygger på de kända anekdoterna om Gus-



Ill. Carl Stenborg,  
samtida silhuett (KB).

*Dalvisa*

*Vi Daldrängar unga/vi lefva glade och/ sjunga hvar dag vi lefva glade och sjunga hvar dag. De sijn/flor vi yrka ge*

Ex. 1: »Vi daldrängar alla» ur Carl Stenborgs *Gustaf Ericsson i Dalarne* (Envallsson; 1784) i Carl Stenborgs autograf. (MAB.)

tav Vasas olika äventyr i Dalarna. Stenborgs musik innehåller i stort sett liknande ingredienser som i *Så blevo alla nöjda*: en Haydn-påverkad uvertyr, goda ensemblenummer – andra aktens final avslutas med en kort stridsscen – och ett par stort utvecklade arior, främst Gustafs stora scen i andra akten och Lars Olofsson Björnrams aria i tredje akten. Inslag av folkton förekommer: i ett nummer i första akten användes den s.k. dalvisan »Vi daldrängar alla», som antytts redan i *Birger Jarl* (1774) och direkt citerats i Stenborgs parodi därav, *Skeppar Rolf och Gunhild*. I musiken till *Gustaf Ericsson* använder Stenborg en orkester med flöjter, oboer och horn (fagott torde dessutom ha varit självskriven som basförstärkning) samt i Björnrams aria en soloklarinett.

Stenborg komponerade inte fler sceniska verk, men i likhet med sin kapellmästare Zander skrev han ett flertal inlagor i andras pjäser, t.ex. slutkupletten i Grétrys *Den svartsjuka älskaren* (1790) och Lottas romans i Joseph Kohaults *Klensmeden* (1797). Han medverkade också i tre tidstypiska »pasticci» – stycken med musik »av flere tonsättare» –



Ill. Carl Envallsson, samtida silhuett (efter Personne 1913).

som hans teater gav: *Äventyraren* (1791), *Marknaden* (1792) och *Eremiten* (1798). Av Stenborgs hand finns ytterligare några vokalstycken, bl.a. två arior från 1773 och ett divertissement till kronprinsens namnsdag 1789. Vidare bör nämnas att han var en god översättare av libretter – hans första var Monsignys *Alexis* (1776) för kungliga scenen – och därtill en skicklig violinist, som därför själv kunde spela Blondels ryktbara violinstämma i Grétrys *Rickard Lejonhjärta* (Munkbroteatern, 1791).

### *Johan David Zander*

Med all respekt för Stenborgs talang och kunnighet som tonsättare får ändå hans kapellmästare Zander anses som den främste företrädaren för det svenska sångspelet. Zander var son till en framstående musiker (oboist och fagottist) som kom till Sverige med Adolf Fredriks furstliga kapell. Själv enrollerades han 1772 som violinist i Hovkapellet (andre konsertmästare 1788). Han framträdde redan från 1776 vid konserter i Stockholm både som violinist och dirigent; han är den förste namngivne som i Stockholm lett framförandet av en Mozart-symfoni (4/7 1792; *Vretblad* 1918, s. 240). Av hans instrumentalverk rymmer särskilt stråkkvartetterna en angenäm spelmusik efter kontinentala förebilder. De är möjligen de tidigast komponerade i genren i Sverige (se s. 391 f.).

Debuten som teaterkomponist skedde med enaktaren *Kopparslagaren* (Envallsson; 1781). Den blev en omedelbar succé och spelades 56 gånger 1781–90 och under samma period 18 gånger i Göteborg. Pjäsen handling är skäligen enkel, men återger med kvickhet och gott humör hur ett ungt par drar en gammal kärlekskrank kopparslagare vid näsan. Här saknas varken en uppfinningsrik tjänsteflicka eller en löjlig »elegant» som efter tre veckors »sejour» i Paris helt »oublierat» (glömt) sitt modersmål. Zanders musik är infallsrik och effektiv och både sångligt och instrumentalt tacksam.

Framgången med *Kopparslagaren* ledde till förnyat samarbete mellan Envallsson och Zander i först *Njugg spar och fan tar* (1784), ett farsbetonat sångspel i två akter (ex. 2, s. 364), där en kolerisk »penningjude» står i handlingens centrum, och sedan det dramatiska divertissementet *Herregårdshögtiden* (1784), i anledning av Gustav III:s återkomst från sin italienska resa i augusti 1784. Dessförinnan hade dock Zander i kompanjonskap med Stenborg skrivit musiken till Hallmans parodi över Piccinis *Roland*, kallad *Donnerpamp* (1783). Zander levererade vidare en stor, på en gång potpurriartad och genomarbetad uvertyr och några danser till Envallssons stora vådevillsuccé *Kronfogdarna* (1787). Året därpå skrev han musik till lustspelet *Landstigningen* (Didrik Gabriel Björn; 1788), som gavs på Bollhuset på drottningens födelsedag i juli, vidare slutkören till ett divertissement av Björn i anledning



Ill. Johan David Zander, samtida silhuett (efter Flodmark 1893).

av kungens återkomst till huvudstaden efter det korta danska kriget i december 1788. Samma år skrev Zander också några nummer till pasticcio *Maskeraden* och en polska till vådevillen *Tillfälle gör tjuven*.

Ett nytt sångspel i tre akter tillkom med *Lisette* (Nils Birger Sparrschöld; 1789) och följande år gjorde Zander en omarbetning av det tidigare nämnda, första svenska sångspelet *Syrinx* (1790), som han dessutom försåg med några nya sångnummer. Zander skrev samma år också en ny final till Philidors *Tom Jones* och bidrog följande år med musik till *Äventyraren eller Resan till månens ö* (Johan Magnus Lannerstjerna; 1791).

Zander tonsatte även *Doktor und Apotheker*, i svensk dräkt *Den tokroliga natten* (Envallsson; 1791), som dock mottogs kallsinnigt och blev ordentligt utvisslad vid tredje föreställningen i november 1791 – dess enda berättigande sades vara Dittersdorfs bekanta originalmusik! Möjligen ansåg sig Zander bättre kunna träffa Stockholmspublikens smak, men så var synbarligen inte fallet. Å andra sidan har han här arbetat ytterst ambitiöst och bl.a. åstadkommit en närmast genomkomponerad andra akt och även i övrigt sökt bygga upp större och mer enhetliga musikavsnitt. Han har också på ett mer medvetet sätt än tidigare arbetat med detaljerade dramatiska karaktärer och effekter i sin musik, bl.a. genom att noggrant utnyttja scenanvisningarna. Ett likartat arbetssätt återfinns i musiken till *Den förförda flickan*, en dram i den nya borgerligt-känslösamma stilen av Björn, som först (1791) spelades som talpjäs men 1793 försågs med utförlig musik av Zander. Mellan dessa två rikt utformade partiturer skrev Zander visartade och effektiva kupletter till *Kvinnorna och förtroendet* (Quétant, översättning av Lannerstjerna; 1792), en tidvis omåttligt populär pjäs som under de närmaste 30 åren gavs över 100 ggr i Stockholm och förgyllde åtskilliga landsortssällskaps repertoar långt fram mot 1800-talets mitt.

Zanders teatermusik är sällan verkligt personlig men alltid dramatiskt mycket effektiv. Han har lätt att finna talande och anslående melodiska tankar för de flesta mänskliga situationer. I botten av hans tonspråk ligger ett tydligt övertagande av uttrycksmedel från fransk opéra comique. Men det är främst genom en kunnig och differentierad orkestretsats som han förmår utveckla och variera sina idéer. Han skriver ofta tacksamma vokalstämmor som samtidigt ställer jämförelsevis höga krav på sångarna, bl.a. genom omfångsrika koloraturer. I de kuplettartade visorna och även i mer känslösamma romanser kommer han nära en genuint folklig ton som dock sällan tangerar någon nationell atmosfär ens i de kungahyllande tillfällesalstren. De välformade om också något tunna uvertyrerna – den till *Njugg spar* är tredelad efter närmast Haydn-uvertyrernas mönster – hör till de tacksammare av den gustavianska epokens orkesterstycken.

Ex. 2: Johan David Zander, ur musiken till *Njugg spar och fantar* (1784). Här lyckas Zander med konststycket att kombinera en melodi i moll med en i dur, när han skildrar grälet mellan den sturska Gertrud och den hemvändande »penning-juden» Jeremias.

Gertrud

Jeremias

Nej, se den stol-len, se! Nej, se den stol-len, se!

Det är ju mitt hus? Det är ju mitt hus, och dit sko-la kis-tor-na just bur-dus!

fäl-la tå-rar. Ditt gam-la Dan-viks-hjon, ditt gam-la Dan-viks-hjon! Jag står, den gal-na kär-ing-en! Fritt ser i din per-son en kung för hus-rum hon får, och tac-kar mig ej för den för-al-la då-rar. ä-ring-en.

Se, hur hon står, Se, hur hon står, den gal-na kär-ing-en!

Första gången sjunger Gertrud allen, andra gången sjunger Jeremias allen, tredje gången sjunger Begge på en gång.

### *Sångspelet vid 1800-talets början*

Efter Zanders död i februari 1796 gavs inte längre så många nya musikpjäser på Stenborgs teater. Successivt fick Stenborg se sig utmanövrerad av Dramatiska teatern. Hans ensamrätt på sångspel respekterades inte. Gustav IV Adolf såg helst att all teaterverksamhet skulle samlas på en hand, den kungliga. Trots Stenborgs och Munkbroteaterns framgångar var teaterchefens ekonomi inte den bästa. Därmed tvingades Stenborg stänga sin teater i april 1799, ett halvår innan han själv på Kungl. Teatern kreerade Aeneas i Kraus efterlämnade och länge emottagna opera. På grund av sin svaga ekonomiska ställning fick Stenborg under flera perioder de närmaste åren åter med en teatertrupp ge sig ut på turnéer i landsorten, tills han erhöll en mer stadigvarande syssla som notarius publicus i Stockholm 1809. Han hade officiellt beviljats avsked från Kungl. Teatern 1806.

Under 1790-talet spelades således ett flertal lättare operakomedier på Operan och Arsenalsteatern (om den senare, se vidare s. 441 f.). Av dem var dock ingen av svenskt ursprung, sångspelet *Förmyndaren eller Sommaräventyret på landet* (som gavs av operans sångelever 1799) i viss mån undantagen. Envallsson hade här försvenskat ett franskt original. För musiken svarade den kände italienske tonsättaren Nicola Piccinis son Ludovico, som var anställd som sångmästare vid Operan 1796–1802. Ludovico Piccini var otvivelaktigt en verklig tonsättartalang. Hans *Sömngångaren* (komp. 1800, uppf. 1801) är en alldeles briljant buffa, visserligen lättviktig i handlingen och något stereotyp i den musikaliska utformningen men full av naturlig charm och vitalitet och försedd med en elegant orkestersats. Märkvärdigt nog spelades detta stycke endast fyra gånger och sedan aldrig mera, möjligen på grund av att tonsättaren lämnade Sverige. En äldre opera av honom, *L'Amante statue*, gavs av operans elever 1798 och 1799. Under sin Stockholmstid skrev han också en *Prolog* i anledning av Gustav IV Adolfs regeringstillträde 1796 och några inlagor i andras operor samt hjälpte Envallsson med musiken till dennes parodi *Iphigenie den andra* (1800).

Ännu en mer renodlad komisk opera att nämna är Olof Åhlströms treaktsfars *Tanddokteren* (uppf. 1800) – Dahlgren uppger »musik till större delen af O. Åhlström, för öfrigt af åtskilliga andra kompositörer». Stycket blev mycket populärt och spelades 80 gånger på Kungl. Teatern fram till 1829. Musiken är lättsam och vältunerad. Även ensemblerna behåller den enkla kuplettonen. Den spelglada uvertyren består av tre korta satser efter traditionell italiensk modell. Den genuine viskomponisten Åhlström lyckades sålunda betydligt bättre i denna genre än i den allvarligt-heroiska, där *Frigga* (Leopold; 1787) inte förmodade hävda sig (se s. 344). Att Åhlström, vilket ofta hävdats, skulle ha skrivit åtminstone en del av musiken till den omtyckta sångpjäsen *Crispinerna eller Tvillingbröderna* (J. F. A. Lemièrre; ofta given under namnet *De bägge Crispinerna*), som spelades på Kungl. Teatern från



1801, är ännu inte klarlagt. I allmänhet torde den ursprungliga musiken till stycket ha använts, även när det spelades i landsorten. Däremot vet man att Åhlström medverkade bland de tonsättare som bidrog med musiken till *Eremiten* (1798), samt att han skrev musiken till två sånger (till texter av Leopold) som ingår i Gustav III:s lilla komedi *Den bedragna Bachan*, given på Dramatiska teatern 1789.

Ett spännande fragment utgör *Den svartsjuka sin egen rival*, ett sångspel som Hæffner påbörjade 1784 och som synbarligen var avsett för Stenborgs teater. Det finns nämligen belägg för att en text av Envallsson, *Sängkammareko*, skulle ha överlämnats till Hæffner för tonsättning. Man kan anta att de två styckena i själva verket är identiska. Nu saknas i partituret slutet av en kärnfull, tresatsig uvertyr och början på första akten. Verket avbryts efter två nummer i andra akten (eftersom den nämnda Envallssonstexten är förkommen, är sångtexterna i partituret också det enda som återstår av denna). De stycken som blivit kvar är antingen visbetonade eller glatt uppsluppna på ett ofta mycket originellt korthugget sätt.

Under 1800-talets första årtionde förekommer endast en svensk tonsättare med nya verk på Kungl. Teaterns spelplan, Jacob Bernhard Struwe, en idag nästan helt bortglömd komponist. Struwe som var född i Stockholm hade studerat på kontinenten och i England, tagit doktorsgrad i naturvetenskap i Kiel och haft den då mycket uppburna Adalbert Gyrowetz som kompositions lärare i Wien. Åren 1811–16 var han organist i Norrköping och återvände därefter till huvudstaden, där han var aktiv bl.a. inom Harmoniska Sällskapet. Struwe skrev fyra komiska sångspel, *Torparen* (C. G. Nordforss; 1803), *Den engelske advokaten eller Lagens bokstavliga uttydning* (1805, omarbetad 1808), *Den ondsinta hustrun* (Nordforss; 1808) – musiken »dels komponerad, dels arrangerad» – och *En fjärdedels timmas tystnad* (trol. Nordforss; 1810). Särskilt de två sistnämnda pjäserna blev rejäla framgångar – enaktaren från 1808 spelades 80 gånger fram till 1841 – och togs upp även av flera av de kringresande teatersällskapen.

Med dessa Struwes verk befinner vi oss i en ny epok, där den allt populärare s.k. borgerliga dramen synes ha fått en musikalisk motsvarighet. Den tidigare lättsamma komeditonen efter fransk förebild har förbytt i en prydligare och mer känslösam tyskpåverkad sångspelsstil. Struwes musik har en viss romantisk eller åtminstone sentimental touche. Den är ofta välfunnen och utarbetad med avsevärd omsorg och skicklighet. Inte minst orkestern är väldisponerad och variationsrik med ofta karakteriserande, obligata blåsarinsatser. Han har emellertid ibland svårt att koncentrera sitt stoff, både i uvertyrerna som eljest är anslående nog och i de fint hopkomna men långt utspunna ensemblerna, där de dramatiska eller pikanta episoderna alltför ofta får växa ut på ett sätt som äventyrar såväl själva komeditonen som den teatermässiga dynamiken. Melodiken är ofta polerat elegant och blir då ganska opersonlig, men den kan också nå en bestickande självklarhet i romanser och mer kuplettartade sångnummer. Försöken att närma sig en »nationalstil» i *Torparen* blir däremot trots vissa folktonsanknytningar föga övertygande. Först en senare epok skulle på ett mer naturligt sätt veta att anknyta till Munkbroteaterns folkliga skådespel.