

Nr 57
|
2025

Dokumenterat



Dokumenterat 57–2025

Utges av Musik- och teaterbiblioteket

Ansvarig utgivare: Dan Lundberg

Postadress: Box 16326, 103 26 Stockholm
Besöksadress: Tegeluddsvägen 100, Stockholm

ISSN 1404-9899

Redaktör & layout: Rikard Larsson-Eng
dokumenterat@musikochteaterbiblioteket.se

Art Direction: Jonas André & Rikard Larsson-Eng

Omslagsbild: Daniel van der Aken, målning av Frans Hals d.ä. (Nationalmuseum, Stockholm)

<https://musikochteaterbiblioteket.se>

Innehåll

Att erfara källorna

*Personliga reflektioner kring historisk
interpretation, Del 2*

David Jansson

4

Dalin på tiljan

Alan Swanson

34

Att erfara källorna

Personliga reflektioner kring historisk interpretation, Del 2

David Jansson¹

Att så långt det är möjligt upp-
>> täcka musikens inneboende och <<
fulla potential – dess innersta väsen

För Historisk uppförandepaxis, nedan benämnt HIP (Historically Informed Performance), gäller att utövaren, med för musiken relevanta historiska källor och adekvata instrument till hjälp, strävar efter att framföra musikaliska verk så att de klingar som de gjorde vid den tid och plats där musiken ursprungligen skrevs och uppfördes. Detta avser såväl instrumentens typ och egna klang som stilistiska element: val av tempo, dynamik, ornamentik, intonation, artikulation med mera. Autenticiteten som eftersträvas med dessa metoder och verktyg kan sannolikt aldrig bli heltäckande, utan det handlar snarare om att genom tillgängliga källor, egna erfarenheter i ämnet och därigenom också intuition, fånga konturerna av de klanger och ideal som förevarit. HIP kan i princip tillämpas på vilken musikgenre som helst, men i denna text avses främst så kallad västerländsk konstmusik.

Vad kan man vinna på att närma sig musiken med dessa perspektiv? Det är en fråga där endast fantasin sätter gränser, men att försöka förstå hur och varför musik faktiskt klingade som den gjorde under den tid den tillkommit är en redan nämnd poäng. Ett annat värde är att bättre försöka förstå samt få inblick i kompositörens avsikter med sina verk, men även att kunna följa förändringar av uppförandepaxis genom generationsväxlingar, hur strömningar uppstår och avklingar samt utveckling av ideal över tid. Hur till exempel tonsättning, framförandepaxis och utveck-

1. David Jansson är digitaliseringsansvarig vid Statens musikverk och musiker.

ling av musikinstrument interagerar och därigenom förändrar varandra över tid är också en intressant aspekt. Kanske även hur musiken relaterar till sin samtida kulturella kontext, eller samhället som helhet rent av. Det överordnade syftet med HIP för artikelförfattaren är dock ytterst att, så långt det är möjligt, upptäcka musikens inneboende och fulla potential - dess innersta väsen - för att maximera upplevelsen och njutningen.

Det är också så att principerna för HIP har förändrats över tid. HIP-ensemblen Concentus Musicus Wien hade exempelvis andra referensramar för uppförandep Praxis vid grundandet 1953 och lät därför rätt annorlunda under de första decennierna, mot hur ensemblen låter idag. Samtidigt är det också uppenbart att utövare och ensembler i en mer modern tradition tagit intryck av HIP-rörelsen och anammat vissa av dess ideal.

Undertecknad har ägnat mycket stora mängder tid och energi åt HIP under de senaste 30 åren: på kommunal musikskola och högskoleförberedande nivå, musikhögskola, med diverse HIP-profiler ute i Europa samt på diverse scener. I yttersta synnerhet dock som nämnt för egen njutning och personlig utveckling tillsammans med gelikar. Musikaliska tidsresor, om man så vill. Märkligt är verkligen, det skall här inledningsvis understrykas, att musik som skrivits för 200, 300 eller 400 år sedan, ofta på en annan geografisk plats, kan upplevas så oerhört relevant, närvarande och samtidigt drabbande. Ja, mer så för mig, än det mesta som kommer ur vår samtid.

Artikeln fortsätter de resonemang som inleddes i »Att erfara källorna, Del 1« och täcker in ytterligare aspekter av ämnet.² Texten gör vare sig anspråk på att vara heltäckande eller att vara vetenskaplig, utan representerar främst personliga och erfarenhetsbaserade reflektioner. Detta ur ett praktiskt perspektiv, snarare än teoretiskt.

Ikonografi/Fotografi

Bilder kan utgöra ett mycket gott komplement till skriftliga källor och i senare fall även inspelningar. Detta rör i princip samtliga typer av avbildningar såsom målningar, teckningar, gravyrer, skulpturer och från och med 1800-talets mitt även fotografiska avbildningar. Bilderna kan ge indikationer på hur instrument är utformade, vilken typ av strängar som används, hur man håller i instrument, hur man står eller sitter när man trakterar sitt instrument, vilka kläder som används och därigenom hur dessa eventuellt kan påverka spelet, hur en ensemble är uppställd och mycket annat. Det finns stora felkällor givetvis: konstnärlig frihet

2. David Jansson, »Att erfara källorna: personliga reflektioner kring historisk interpretation, Del 1« i *Dokumenterat*, Nr 56 (2024).



Ovan: Joachim-kvartetten spelades på Singakademie zu Berlin, 1903. Gravyr av Felix Possart (1837–1928) i *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, nr. 4 (1903).



Till vänster: Violinspelande munk. Anonym, mitten 1800-tal, *Antique Arena, Fine Art and Antique Estate Auction 64*, Lot 76 [auktionskatalog].

hos konstnär eller fotograf, poseringsorder från densamma, dålig bildkvalitet och så vidare, men som en pusselbit betraktat är bilder av utövare mycket värdefulla särskilt när man jämför eller relaterar dem till andra typer av källor. Man får även försöka ha i åtanke vilket syfte eller vilken intention som bilden ursprungligen haft. Det kan exempelvis röra sig om en karikatyr, vilken kan ge värdefull information om en utövares särdrag, vilka exempelvis förstärkts till överdrivna proportioner.

Hur man praktiskt tillämpar information hämtad genom ikonografisk metod är en fråga om ambition, men det allra mest konkret speltekniska, som olika typer av stråkfattning är mycket lätt att prova och experimentera med, gärna framför en spegel. Att spela iförd en fullskalig historisk klädedräkt är mer omständligt givetvis, men likafullt en intressant upplevelse om man gör sig omaket att prova. Hur kläderna eventuellt påverkar rörligheten är en sak, vilket kan vara ovant till en början, även med kläder som är avsedda att uppträda i. Man får anta att faktorer som rörlighet och komfort som rör klädedräkter alltid funnits med i musikers medvetande, men hur man prioriterar mellan dessa kan förmodligen skilja sig rejält. Artikelförfattarens drar sig särskilt till minnes svårigheterna i att äntra en scen samt stående spela i skor med relativt höga klackar av fransk 1600-talsmodell. Även hur varm man kan bli vid fysisk ansträngning och musicerande i historiska kläder är intressant att notera, vilket i sig kan påverka ett framförande högst konkret.

En annan sak som kan vara intressant att göra rörande bildmaterial av denna typ är att försöka bortse från detaljer och bara insupa ett helhetsintryck. På nästa sida ses tre bilder av personer som spelar fiol, från tre olika sekler: 16-, 17- samt 1800-tal. Situationerna och vilken typ av utövare det rör sig om kan skilja sig åt ordentligt här. Är det proffs eller amatörer som är avbildade? Är det skickliga amatörer eller mediokra proffs? Bildernas ursprungliga syfte samt tekniker för avbildning skiljer sig också åt, självfallet. Men, om man bara ser till bildens helhetsintryck och försöker föreställa sig klangen i de motiv som avbildats, hur det låter när dessa individer spelar, skulle de då låta likartat eller påtagligt olika? Och på vilket sätt skulle de skilja sig?

Fallet Joseph Joachim, som även behandlas i Del 1 av artikeln, är mycket intressant eftersom man faktiskt kan lägga ett nästintill komplett pussel, med bland annat pedagogiska skrifter, recensioner från hans framträdanden, inspelningar, teckningar och fotografier.³

3. Se Jansson, 2024. Samlad information om och en stor mängd källor om Joachim finns på webbplatsen: <https://josephjoachim.com/>



Porträtt av Daniel van der Aken, målning av Frans Hals d.ä. (c.1582–1666) (NM 1567, Nationalmuseum, Stockholm).



Till vänster: Leopold Mozart (1719–1787), kopparstick ur *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1787. Till höger: Foto av den tjeckiska violinisten Wilma Neruda (1838–1911), cirka 1870 (A1225, MTB).

Recensioner och reportage

Recensioner och reportage kan vara utmärkta källor till förståelsen av uppförandep Praxis och kan bland annat ge information om hur ett framförande gått till, vad recensenten uppskattat och inte, vilken repertoar som framförts samt i vilken ordning, visuella intryck, konsertlokalens beskaffenhet, malörer, publikens respons med mera, men även annan lokalfärg som vädret för aftonen eller vad som serverats innan föreställningen. Enligt min erfarenhet kan även syrlighet och rena sågningar, förutsatt att dessa kan anses någorlunda sakliga, åtminstone ge god information om recensentens preferenser. Konsertrecensioner i modern mening är något som tycks dyka upp först mot slutet av 1700-talet och då mera sällan med explicit speltekniska detaljer. Men det finns en del intressanta vittnesmål även före detta som är värda att läsa.

Ett tidigt och relativt väldokumenterat exempel är den italienske violinisten Nicola Matteis d.ä (c.1650–1713) som gjorde stort intryck med sin musik och sina framföranden i London. Han lät även publicera sina verk för soloviolin med generalbas i denna stad, ursprungligen utgivna i fyra volymer mellan åren 1676–1685. De båda engelska skribenterna John Evelyn (1620–1706) och Roger North (1653–1734) har beskrivit hur de upplevde denna ryktbara virtuos och vad det var som gjorde honom speciell som violinist.

John Evelyn noterar i sin dagbok följande:

I heard that stupendous Violin Signior Nicholao (with other rare Musicians) whom certainly never mortal man Exceeded on that Instrument: he had a stroak so sweete, and made it speake like the Voice of a man; and when he pleased, like a Consort of several Instruments.⁴

Intressant är formuleringen om att Matteis ljuva stråkföring fick instrumentet att tala som med mänsklig röst, ett ideal som även finns omnämnt i andra källor som rör instrumentalmusik under denna tid. Rör det i detta fall tonbildning, frasering och artikulation? John Evelyn fortsätter:

He did wonders upon a Note and was an excellent Composer also. ... but nothing approached the violin in Nicholao's hand. He played such ravishing things as astonished us all.⁵

Roger North fyller i med ytterligare detaljer som rör just Nicola Matteis stråkföring:

4. John Evelyn, *The Diary of John Evelyn, Vol. 2*, (ed. William Bray), New York: M. Walter Dunne, 1901, s. 97.

5. Evelyn, 1901, s. 97.

His manner was singular, but in one respect he excelled all that had bin knowne before in England, which was the Arcata; his stoccatas, tremolos, devisions, and indeed his whole manner was surprising, and every stroke of his was a mouthful.⁶

And then came his superior powers, an Arcata as from the cloud, and after that a querulous expostulatory style, as just not speaking.⁷

Matteis utgivna verk, främst de så kallade *Ayres for the Violin* (med goda såväl som mindre talangfulla amatörer som målgrupp), med deras tekniska krav och noterade ornament ger tillsammans med de ovan nämnda ögonvittnesskildringarna en bättre bild av hans intentioner.

Ytterligare en spelteknisk detalj förtjänar att nämnas i detta sammanhang, nämligen att Matteis fattade sin stråke med tummen på stråkstängen, i stället för under froschen som var vanligt i England och stora delar av Europa under denna tid – ett nytt och fräscht italienskt manér.⁸ Detta beskrivs av Roger North enligt följande:

... he taught the English to hold the bow by the wood onely and not to touch the hair, which was no small reformation...⁹



Porträtt föreställande Nicola Matteis, målning av Godfrey Kneller (1646–1723).¹⁰



Fantasia för soloviolin, ur Matteis *Ayres for the Violin* från 1676.¹¹

6. Roger North, *Roger North on Music: Being a Selection from His Essays Written During the Years 1695–1728*, (ed.) John Wilson, London: Novello, 1959, s. 355

7. North, 1959, s. 309.

8. Jansson, 2024.

9. North, 1959, s. 309.

10. Godfrey Kneller, Sotheby's, L13030 Lot 35.

11. Nicola Matteis, *Ayres for the Violin*, London, 1676, s. 48.

Den engelska musikprofilen Charles Burney (1726–1814) förtjänar också nämnas i sammanhanget, eftersom han bidragit med mycket värdefulla återgivningar av europeiskt musikliv och musicerande, till exempel genom hans musikkritiska reseskildringar från 1770-talet. Dessa är mycket läsvärda, lärorika och inte minst underhållande böcker.¹² Bra att tänka på när man läser hans texter är att han själv var musiker och kompositör och därmed relaterar till sina upplevelser utifrån egen erfarenhet som utövare, något som inte alltid är fallet med recensenter av idag. Detta anser jag bör ge särskild tyngd åt dessa källor.

Här ett utdrag ur en recension av framförandet av operan *Zemire & Azor* av Marmontel och Grétry i Bryssel den 15 Juli 1772. Burney tycks anstränga sig för att nyansera sin kritik men gör heller ingen hemlighet av sin hållning gentemot fransk tradition och konstaterar inledningsvis att:

*As the drama is French, the performance was after the French manner, and consequently subject to much criticism. ... The Music of this opera, is, in general, admirable; the overture is spirited and full of effects ; the ritornels, and other pieces of symphony, are full of new ideas and imagery ; now and then, indeed, with the assistance of the singing, the airs bordered too much on the old style of French music.*¹³

De vokala insatserna och dansen bedöms inte alls hålla måttet, medan skådespeleriet upplevdes som genomgående bra. Intressant är också att han uppger sig sakna vibrato hos vokalisterna:

The Singing may be pronounced to have been but indifferent : there were three male and three female voices employed, no one of which was good, and out of the whole number, not one had either a shake, or the faculty of singing in tune ; at best, they would have been called in England, only pretty ballad-singers.

*The Acting was, in general, charming, full of propriety and grace.
The Dancing was below criticism.*

Vad gäller den instrumentala delen av framförandet så uppskattar han helheten, men beskriver i målande ordalag diverse tillkortakommanden för de individuella instrumentgrupperna, som rör intonation och ljudbalans. Särskilt det stycke som rör kontrabasarna är mycket detaljerat beskrivet:

12. Flera av dessa finns tillgängliga digitalt på IMSLP: https://imslp.org/wiki/Category:-Burney,_Charles

13. Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*, London: T. Becket and Co., 1773. Alla citat s. 23–26.

The Orchestra was admirably conducted, and the band, taken as a whole, was numerous, powerful, correct, and attentive : but, in its separate parts, the horns were bad, and out of tune; which was too discoverable in the capital song of the piece, when they were placed at different distances from the audience, to imitate an echo, occasioned by the rocks, in a wild and desert scene. The first clarinet, which served as a hautboy, was, though a very good one, too sharp the whole night ; and the bases, which were all placed at one end of the orchestra, played so violently, that it was more like the rumbling reverberation of thunder, than musical sound. The four double bases, employed in this band were too powerful for the rest of the instruments. There was no harpsichord, which, as there were but two pieces of recitative, and those accompanied, was perhaps not wanted.

I *Svensk Musiktidning* från den 15 mars 1884 , det vill säga drygt hundra år efter Burneys reseberättelser kan man läsa en liknande typ av text: »Musikaliska resebref«, rörande skribentens besök hemma hos familjen Joachim, i Berlin. I detta fall helt annan typ av interiör, men för detta ämne ändå högst relevant. Även här kan noteras att skribenten i fråga själv är utövare och att vederbörande i detta fall till och med musicerar tillsammans med Amalie Joachim, Joseph Joachims hustru.

Ingenstädes har jag ännu sett en i alla afseenden så smakfullt inredd boudoir, som den, hvilken tillhörde Amalie Joachim, maka till en af världens förnämsta violinvirtuoser, och sjelf en framstående sångerska. ... Hennes sångsätt är tyskt utan ringaste spår af något vibrato. Med en innerlig känsla förenad med dramatisk liflighet sjöng hon för mig några förtjusande sånger af Brahms och Schumann, till hvilka hon, till stort nöje för mig, lät mig utföra ackompagnementet.¹⁴

Reportaget som helhet ger, trots sin ringa längd, såväl en gemytlig interiör från detta musikerhem som en del god information om hur man musicerade där.

Korrespondens, dagböcker, memoarer

Korrespondens och dagböcker skrivna av exempelvis musiker och tonsättare kan ge en mycket god inblick i hur man tänkt kring tonsättning och framförande, av förklarliga skäl ofta då ur ett mer personligt perspektiv. Tonsättarens egna intentioner avseende sina egna verk är ofta högt prioriterade inom HIP och i

14. [Signaturen]R—n J—r i *Svensk Musiktidning*, Vol.4(1884), s. 47. <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:statensmusikverk-466> (besökt 18/11 2025)

denna källtyp kan man hoppas få ytterligare insyn. Men tänkvärt är också att, även om en tonsättare uttryckligen avskydde hur musikerna spelade vid ett enskilt uppförande av dennes verk, så äger detta framförande fortfarande validitet ur ett HIP-perspektiv. Även om man naturligtvis inte kan ta alla källor rent bokstavligt så är det ändå av intresse att se vilka aspekter av musicerande och framförande man valt att fokusera på samt kanske vad som utelämnats.

Även här kan förtjänas att nämna ett exempel av Joseph Joachim, nämligen utdrag ur ett brev till en förläggare vid namn Dörffel, om utgivning av chaconnen för soloviolin i d-moll (ur BWV 1004, av Johann Sebastian Bach) som Joachim hade på sin repertoar. Brevet i fråga innehåller intressant nog editionstekniska bryderier som rör just uppförandep Praxis och hur exempelvis *arpeggio* kan noteras:

*3. Beethovenstrasse, N. W. Thiergarten
[Berlin, 6 May 1879.]*

Dear Mr. Dörffel!

Your son has sent me your request concerning the Chaconne. Above all, I must express my warm thanks to you for the cordially complimentary way in which you tell me that you enjoyed my rendition of Bach's things.

If only to return your kindness, I would like to fulfill your request to "mark" the Chaconne in my way and, in particular, to write out the arpeggios.

But when I think about it, I have to conclude that precisely this has something unworkable about it: for what you may have liked about my rendition is probably that it sounded free and did not carry the stamp of the reflective, such that I did not play with exactly the same nuances from one time to another.

For me, for example, the effect of the arpeggios comes from producing a broadly conceived crescendo in such a way that, with the increase in tone strength, 5 and then 6 notes develop from the four 32nds, until the six notes gain the upper hand, and the bass then also emerges more markedly.

I really don't know myself when I start with the 5 or 6 notes: it will vary, depending on whether I crescendo sooner or later — which again depends on momentary matters, such as less or more aroused mood, better or worse bow hair which speaks more easily in the piano or in the forte, thinner or thicker strings, ahh, I don't know what unforeseen eventualities! But, in my opinion, it cannot be written down. If one were to do it in one or the other manner, Bach's text would be too subjectively colored. — And here, unfor-

tunately, we have reached a sore point which concerns most of the editors of our time, (I may frankly admit to you at this point), for example, even David's works, which are in many respects highly commendable, but that annoy me to a degree that I always try to play from copies other than his.

Nowadays, people mark, people arrange really far too much on other people's things – (on one's own things, one's markings should be as meticulously detailed as possible!) ...¹⁵

Repertoar

Någonting som HIP-rörelsen obestriddligen har bidragit med, även till moderna ensembler och orkestrar, är att öppna upp den klingande repertoaren, långt bortom de stora namnen. Det är något av en sjuka att referera till mindre kända tonsättare såsom endast varande föregångare till välkända namn, som Johann Sebastian Bach (1685–1750). Man stöter på detta fenomen hela tiden, såväl implicit som explicit; det återfinns i recensioner, skivkonvolut, musikvetenskapliga publikationer med mera. Denna effekt avspeglas möjligen även i arbetet med kataloger över välkända tonsättares verk, där musik av samtida (ofta anonyma) tonsättare ibland absorberats, kanske på grundval av stilistiska likheter och anmärkningsvärt höga mått av hantverksskicklighet. BWV-katalogen (*Bach-Werke-Verzeichnis*) över verk av just Johann Sebastian Bach innehåller flera exempel på detta, där man senare kunnat belägga annat upphov. För att förstå Bachs musik är det naturligtvis en bra idé att sätta sig in i verk och skrifter av hans föregångare samt även generationerna efter honom. Tveklöst. Men, den musik som exempelvis skrevs innan Bach föddes har ett eget inneboende värde också, inte bara i relation till denna efterföljande gigant. HIP-folket har redan tidigt i rörelsens historia begripit detta och ibland till och med tagit denna approach lite väl långt, genom att försöka utmåla perifera figurer som stora mästare. Vissa kompositörer har också råkat ut för att bli reducerade till enstaka örhängen, tack vare exempelvis notförlag och skivindustrin. Säger någon Pachelbel säger de flesta *Canon*. Pachelbels *Canon* är förvisso lätt för de flesta att ta till sig som musikstycke betraktat, men är inte representativt för denna tonsättares hela värv. Det är olyckligt.

Kulturkanon är ett begrepp som verkligen har seglat upp i politik och samhällsdebatt på senare tid. Något som kan liknas vid en informell kulturkanon är den inom musikområdet så kallade *standardrepertoaren*, vilken länge varit ett faktum inom framför

15. Joseph Joachim, »A Letter of Joseph Joachim on Editing the >Chaconne< of Bach, May 6, 1879«, <https://josephjoachim.com/2021/01/08/a-letter-of-joseph-joachim-on-editing-the-chaconne-of-bach/> (besökt 10/11 2025).

allt högre musikutbildningar. Vissa utvalda verk som alla måste spela och förväntas behärska. Själva ordet antyder för mig trångsynthet och i förlängningen enfald. Syftet med standardrepertoaren är, kanske mest påtagligt vid provspelningar till orkestrar och högre musikutbildningar, att mäta samt att kunna jämföra teknisk (mekanisk) förmåga vid framförande av ett utvalt antal takter ur ett standardverk. Personliga tolkningar av dessa verk är i dessa sammanhang inte önskvärda, utan förväntas också vara standardiserade. Förvisso har teknisk förmåga bedömts i äldre tid också, men så vitt jag vet inte genom framförande av samma stycken, överallt. I organistbranschen har å andra sidan improvisation ofta varit ett sätt att mäta individuell skicklighet. Det kan i denna obrutna tradition röra sig om att improvisera preludier (förspel) eller till och med hela verk.

Oavsett hur man subjektivt bedömer musikens kvalitet, så är det mycket lärorikt att spela och lyssna igenom ett så brett urval av repertoar som möjligt. Det ger både medvetna och undermedvetna insikter i det musikaliska landskapet som exempelvis hör till en specifik tidsepok och plats. Garanterat kommer man dessutom att stöta på verk som man sedan gärna vill återkomma till och kanske även konserter med.

Ornamentik

Som en underkategori till improvisation kan sägas höra ornamentiken: att medelst god smak tillföra musiken egna ornament; det vill säga att smycka ut musiken med fler toner än de som kompositören faktiskt noterat. Denna praktik får betraktas som en självklarhet rörande betydande delar av 16- och 1700-talens musik. Det finns gott om exakt noterade och historiska exempel på hur man smakfullt berikar en tillsynes enkel sats med diverse ornament. Denna praktik ger utövaren tillfälle att förläna egen personlighet åt musiken, helst så att både musikens inneboende kvalitet och affekt förstärks samt att utövaren i fråga får visa sin virtuositet och stilkänsla.

Som ett illustrerande exempel följer nedan några av de inledande takterna från första satsen Adagio ur en violinsonat i g-moll, Op. 5 no. 5 av Arcangelo Corelli (1653–1713). Dessa sonater kom att påverka sin genre på ett mycket kraftfullt sätt och blev omåttligt populära över hela Europa. Så till den milda grad att Corellis violinsonater kontinuerligt skulle utkomma i nya tryck under de efterföljande 100 åren. Detta är ytterst anmärkningsvärt i sig och illustreras exempelvis av det faktum att Wolfgang Amadeus Mozart inom denna period fullgjort hela sin livsbana och att Ludvig van Beethoven under slutet av densamma arbetade med sin första symfoni. I exemplet syns först det ursprungliga

trycket, därefter fyra exempel från 1700-talet på dessa takter (i modern notation för läsbarhetens skull), och hur de kan ornamenteras. Samtliga fyra »ornamentörer« kommer från en senare generation än Corelli. Ornamentikförslagen gissar jag representerar stilistiska exempel, snarare än något som ska spelas not för not. Men, med erfarenhet av de historiska exempel som finns bevarade kan man med fördel skriva sina egna ornament, eller helt enkelt improvisera dem i stunden.



Överst: De inledande takterna från Arcangelo Corellis Adagio ur Violinsonat Op. 5, no. 5, g-moll, Rom, 1700. Följande: Exempel på ornamentik av Matthew Dubourg (1703–1767), Michael Christian Festing (1705–1752), Johan Helmich Roman (1694–1758) samt William McGibbon (1690–1756).¹⁶

16. Arcangelo Corelli, *Sonaten für Violine und Basso continuo op. 5, I-VI: mit zeitgenössischen Verzierungen sowie einer Aussetzung für Tasteninstrument von Antonio Tonelli (1686-1765)*. Bd 1 (BA9455), Kassel: Bärenreiter, 2013.

Ett särskilt intressant och välkänt exempel på där tonsättaren själv ger förslag på utsmyckningar till sin egen musik är Georg Philipp Telemanns (1681–1767) så kallade Metodiska Sonater, utgivna 1728 samt 1732.¹⁷



Georg Philip Telemann, ur *Sonate Metodiche*.

Därtill förekommer verk som redan i sin ursprungliga form omsorgsfullt har ornamenterats av tonsättaren och där exakt samma ornament återfinns i olika källor. Johann Sebastian Bach är ett välkänt exempel på denna princip. I dessa fall bör man kanske inte försöka klämma in ytterligare ornament utöver de som noterats, eller åtminstone idka viss försiktighet eller återhållsamhet. Ett intressant alternativ kan då i stället vara att reducera de noterade ornamenten för att försöka blottlägga en renodlad version av verket. Sedan att lägga till egna ornament till den sistnämnda i stället.

Vibrato

Att skriva om HIP utan att särskilt beröra ämnet vibrato låter sig inte gärna göras och ämnet förtjänar därför här lite extra uppmärksamhet. Detta ornament eller uttrycksmedel, beskrivet för stråk- och lutinstrument sedan åtminstone 1500-talet, har blivit en vattendelare och troligen den allra främsta orsaken till hårda ord mellan förespråkare av HIP kontra en modernt skolad uttolkare. Faktum är att vibratoaskes näst intill har blivit synonymt

17. Georg Philipp Telemann, *Sonate Metodiche* [7–12], no. 8, c-moll, Hamburg, 1732.

med HIP, vilket etablerades redan under rörelsens tidiga dagar och fortfarande i viss mån kan anses giltigt.

Föga förvånande är även detta något som vibratoförespråkare, exempelvis den populäre recensenten och redaktören David Hurwitz, ofta hakar upp sig på, där hans favoritobjekt att smäda blivit den brittiske dirigenten Roger Norrington (1934–2025).¹⁸ Norrington har gjort sig känd för att favorisera en rak och slank orkesterklang, även vad gäller så kallad romantisk musik av bland andra Bruckner och Wagner. Ett känt exempel är när han dirigerade *Last Night of the Proms* för knappt två decennier sedan, där i princip vibratobefriade tolkningar av Elgar skapade stor upprördhet. »To hear the orchestra's vibrato-less performance«, skrev journalisten Stephen Pollard indignerat i *The Times*, »was to hear it with the soul ripped out... There is nothing historically aware in Sir Roger's version of orchestral sound, just a man with a bizarre fixation ruining the music he conducts.«¹⁹

Den ibland mycket hätska debatten om vibratots vara eller inte vara refereras ofta till som »The Vibrato Wars«, vilket säger något om stämningarna dessa två läger emellan – det är krig helt enkelt. Stråkinstrumentfamiljen står i centrum för debatten. Norrington är inte på något vis först med att vilja skala ned eller helt ta bort vibratot ur ekvationen, men så länge tidig-musik-rörelsen endast ägnade sig åt 16- och 1700-tal så var det kanske inte lika stötande för en bredare publik. Vid Elgar i Royal Albert Hall gick uppenbarligen en gräns. Om man är välbekant med vad källorna faktiskt har att förtälja i ämnet så skulle man inte främst fråga sig om vibrato ska användas eller inte, utan snarare hur och när.

Något som visar på skillnader och variation i förhållningssätt vid en och samma tid, i detta fall även samma ensemble, är den tjeckiska Ševčík-Lhotský-kvartetten. Ensemblen bildades år 1903 och var aktiv en bit in på 1930-talet. Ševčík-Lhotský-kvartetten gjorde ett antal inspelningar för skivbolaget His Master's Voice på 1920-talet, främst musik av tjeckiska tonsättare. I Antonín Dvořáks (1841–1904) välkända stråkkvartett i F-dur, Op. 96 (1893), den så kallade Amerikanska kvartetten, så spelar man med mycket litet och sparsamt vibrato bitvis med helt rak ton precis som Joachim och Moser föreskriver i sin *Violinschule* (se nedan). I Bedřich Smetanas stråkkvartett i e-moll, JB 1:105 (1875), *Ur mitt liv*, så väljer man däremot ett mer generöst och



Lyssna till Ševčík-Lhotský-kvartetten som spelar Dvoraks Amerikanska kvartett i F-dur.²⁰

18. Se Jansson, 2024.

19. Stephen Pollard i *The Times* (2008), citerad i Sudip Bose, »Vibrato Wars: Elgar, served neat and unshaken, stirs up the Brits« i *The American Scholar* (March 1, 2009), <https://theamericanscholar.org/vibrato-wars/> (besökt 11/11 2025).

20. »String Quartet No. 12 in F Major, Op. 96, B. 179, »American«: I. Allegro ma non troppo« i *Ševčík-Lhotský Quartet*. <https://youtu.be/pcaBmxxj8DU> [Youtube-kanal] (besökt 11/11 2025)

flödande vibrato. Man kan gissa att de medvetet vill framhäva det lekfulla och rättframma uttrycket i den Amerikanska kvartetten – byggd på teman från amerikansk urbefolkning – samt å andra sidan det smäktande, sentimentala och nationalistiska i Smetanas explicit självbiografiska verk. I kvartetten av Smetana kan också noteras att *portamenti*, en hörbar glidning i växling mellan toner, inte används genomgående – altviolinisten avhåller sig till exempel från detta i den första satsens inledande solo. I ett kortare ljudspår med ett spexigt scherzo, komponerat av kvartettens andreviolinist Karel Prohaska, spelar man åter mycket rakt och med en ren och öppen klang.

Ett tidigt exempel på en mycket kortfattad beskrivning av vibrato på violin hittar vi i den tyske violinisten och kompositören Daniel Mercks (1657–1717) pedagogiska skrift *Compendium musicae instrumentalis chelicae* från 1695. I kapitel VII framgår att bokstaven m i notbilden indikerar var ett vibrato ska utföras:

*m. Wo dises stehet muß fest zugeedruckt werden mit dem Finger aber der gantze Hand beweget werden.*²³

Exempel på samtida användning av Daniel Mercks vibratonotation finns i verk av den ryktbare violinvirtuosen Johann Jakob Walther (ca 1650-1717). Nedan ses inledningen till första sonaten i d-moll ur en samling om 28 violinsonater, *Hortulus Chelicus*, utgiven i Mainz 1688.²⁴ Walther är dessutom omnämnd i Daniel



Lyssna till Ševčík-Lhotský-kvartetten som spelar Smetanas *Ur mitt liv*.²¹



Lyssna till Ševčík-Lhotský-kvartetten som spelar Scherzo ur Smetanas *Ur mitt liv*.²²



Johann Jakob Walther, ur *Hortulus Chelicus*, Sonata 1.

21. »String Quartet No. 1 in E Minor, »From my life <: I. Allegro vivo appassionato« i Ševčík-Lhotský Quartet. <https://www.youtube.com/watch?v=Ibd-d8VzNl4> [Youtube-kanal] (besökt 11/11 2025)
22. »String Quartet in F Major: Scherzo« i Ševčík-Lhotský Quartet. <https://www.youtube.com/watch?v=U9wnzJJDkhw> [Youtube-kanal] (besökt 11/11 2025)
23. »m. Där detta står måste man trycka hårt med fingret, men man ska [samtidigt] röra på hela handen« (min översättning). Daniel Merck, *Compendium musicae instrumentalis chelicae: Das ist: Kurtzer Begriff Welcher Gestalten Die Instrumental-Music auf der Violin, Pratschen Viola da Gamba, und Bass, gründlich und leicht zu erlernen seye, Erster Theil*, Augsburg, 1695, s. 14.
24. Johann Jakob Walther, *Hortulus Chelicus*, Mainz, 1688, s. 1

Mercks skrift som exceptionell violinvirtuos. I exemplet används vibratot på första slagen i takterna 2–4, kanske för att skänka särskild emfas åt den stigande treklang i d-moll som dessa takter utgör.

Tar man en titt i 17- och 1800-talens undervisningslitteratur, författad av namnkunniga violinprofiler, så är det vanligt förekommande att explicita varningar utfärdas mot alltför frekvent

»» Det vibrerades en hel del ute i student-, amatör- och musikerketsar ««

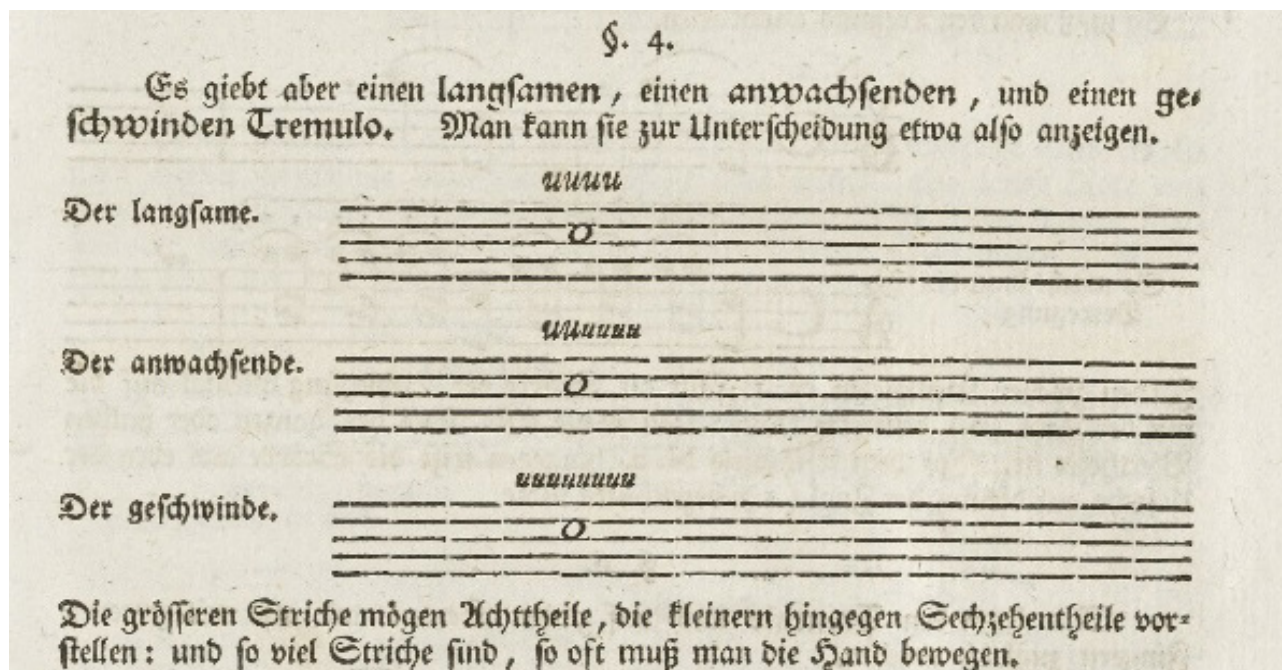
användande av vibrato – i äldre källor även kallat *Bebung*, *Ondulation* eller *Tremulo*. Likaså avhandlas ytterst sällan, om någonsin, vibrato som en grundteknik eller det musikaliska uttryckets sanna själ. Snarare brukar det avhandlas som ett ornament. Några exempel följer av kända violinmästare, vilka uttrycker sin mening om vibratot, understundom genom målande och syrliga beskrivningar.

Leopold Mozart (1719–1787), österrikisk violinist och kompositör, även far till Wolfgang Amadeus Mozart skriver i *Versuch einer gründlichen Violinschule*:

*Der Tremulo ist eine Auszierung die aus der Natur selbst entspringet, und die nicht nur von guten Instrumentisten, sondern auch von geschickten Sängern bey einer langen Note zierlich kann angebracht werden. Die Natur selbst ist die Lehrmeisterin hiervon. ... Weil nun der Tremulo nicht rein in einem Tone, sondern schwebendklinget; so würde man eben darum fehlen, wenn man jede Note mit dem Tremulo abspielen wollte. Es giebt schon solche Spieler, die bey ieder Note beständig zittern, als wenn sie das immerwährende Fieber hätten.*²⁵

Mozart beskriver även i kapitlet hur detta vibrerande utförs rent tekniskt samt exemplifierar, med en egen typ av notation, olika vibratohastigheter.

25. »Vibrato är en utsmyckning som är sprungen ur naturen själv och vilken med omsorg kan appliceras på långa toner, inte bara av goda instrumentalister utan även av skickliga sångare. Naturen själv är härvidlag läromästaren... Eftersom vibratot inte ger en ren ton, utan snarare en svävande dito; så skulle det vara fel att använda det på alla toner. Det finns dock sådana utövare som envetet darrar på varje ton, som om de skulle lida av kronisk feber« (min översättning). Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule, entworfen und mit 4. Kupfertafeln sammt einer Tabelle versehen von Leopold Mozart*, Augsburg, 1756, s. 239.



Vibratonotation ur Leopold Mozarts *Versuch einer gründlichen Violinschule*.

Ett exempel på motsatsen som sticker ut i mängden är den italienske, men under stora delar av sin karriär i London verksamme, violinisten Francesco Geminiani (1687–1762) som i sin *Art of Playing on the Violin* har följande att säga om vibrato, här benämnt »close shake«:

To perform it, you must press the finger strongly upon the string of the instrument, and move the wrist in and out slowly and equally, when it is long continued swelling the sound by degrees, drawing the bow nearer to the bridge, and ending it very strong it may express majesty, dignity & c[etera].²⁶

Sedan den mening som i sammanhanget är att betrakta som ovanlig:

But making it shorter, lower and softer, it may denote affliction, fear, & c[etera] and when it is made on short notes, it only contributes to make their sound more agreeable and for this reason it should be made use of as often as possible.²⁷

I senare utgåvor av verket ska dock rekommendationen att använda vibrato så ofta som möjligt ha tagits bort. Varför är för mig okänt.

Ferdinand David (1810–1873), berömd tysk violinist som bland annat uruppförde Felix Mendelssohns Violinkonsert i e-moll, Op.64, år 1845, skriver i sin *Violinschule*:

26. Francesco Geminiani, *Art of Playing on the Violin*, Op. 9, 1751, s. 8.

27. Geminiani, 1751, s. 8.

Die Bebung (italienisch: vibrato) entsteht wenn man den Finger in zitternder bewegung um ein geringes über und unter den reinen Ton bewegt... Man muss die Bebung langsam und schnell machen können, jedoch hüte man sich vor zu häufigem und unmotiviertem Gebrauche.²⁸

Och Louis Spohr (1784–1859), tysk tonsättare, violinist och dirigent, formulerar sig på följande vis:

Zu den Ausschmückungen gehören auch noch die Bebung (tremolo)... Wenn der Sänger in leidenschaftlicher Bewegung singt oder seine Stimme bis zur höchsten Kraft steigert, so wird ein beben der Stimme bemerklich, das den Schwingungen einer stark angeschlagenen Glocke ähnlich ist. Dieses Beben vermag der Geiger, wie manches andere, der menschlichen Stimme Eigentümliche, täuschend nachzunamen. ... Er hüte sich aber, sie nicht zu oft und am unrechten Ort anzubringen.²⁹

I sin 1834 utgivna *L'Art du violon* visar den inflytelserike franske violinisten och kompositören Pierre Baillot (1771–1842) med en egenartad, men samtidigt mycket illustrativ, typ av notation hur vibratot klingar.



Ur Pierre Baillots *L'Art du Violon*.

Precis som Louis Spohr utfärdar han också en varning för vidlyftigt användande av detsamma:

Cette ondulation, produite avec plus ou moins de lenteur, par le doigt est d'une expression animée, tendre et quelquefois pathé-

28. »Vibratot uppstår när man rör fingret i en darrande rörelse något över och under den rena tonen. ... Man måste behärska såväl ett snabbt som ett långsamt vibrato, dock måste man avhålla sig från ett allt för frekvent eller omotiverat användande« (min översättning). Ferdinand David, *Violinschule: Teil 2, Der vorgerückte Schüler (The Advanced Student)*, Boston: Oliver Ditson, 1880, s. 45.

29. »Till utsmyckningarna hör även vibratot... När en vokalist sjunger passionerat eller styrkar rösten till full styrka, så märks en darrning på rösten, vilken påminner om vibrationerna från en klocka som slagits till med kraft. Detta darrande kan violinisten, liksom mycket annat som är typiskt för den mänskliga rösten, efterlikna på ett förbluffande sätt. ... Man ska dock akta sig för att använda det för ofta eller på olämpliga ställen« (min översättning). Louis Spohr, *Violinschule*, Wien: Tobias Haslinger, 1832, s. 175.

tique ; mais le balancement du doigt altère momentanément la justesse du ton. Pour que l'oreille n'en souffre point et en soit aussitôt consolée il faut commencer et finir par fair entendre le ton juste et pur. L'ondulation placée avec discretion donne au son de l'instrument beaucoup d'analogie avec la voix lorsqu'elle est forement émue. Ce moyn d'expression est très puissant, mais s'il état souvant employé, il aurait bentôt perdu la vertu d'émouvar et n'aurait plus que le dangereux inconvenient de dénaturer la mélodie, et de faire perdre au style cette précieuse naïveté qui fait le plus grand charme de l'art enc e qu'elle tend toujours à le rappeler à sa simplicité primitive.³⁰

Baillot avhandlar intressant nog i detta avsnitt även ett vibrato som endast produceras med stråken; ett vibrato som utförs med vänsterhandens fingrar; samt ett vibrato som är en kombination av dessa båda tekniker.

Joseph Joachim (1831–1907) och Andreas Moser (1859–1925) publicerade 1905 *Violinschule : in 3 Bänden*. Joachim och Moser, som ursprungligen var elev till Joachim, väljer här föga förvånande att avhandla vibrato och *portamento* tillsammans, i ett gemensamt avsnitt. (Här ges tillfälle för artikelförfattaren att dra sig till minnes en kväll under det sena 1980-talet i ett av Hässelbystrandsskolans klassrum, där *portamento* helt utelämnades i den kommunala musikskoleundervisningen, men vibrato övades på desto flitigare. Till att börja med genom en form av torrsim, där fingret placerades på en bordsskiva och handen därefter sattes i en vaggande rörelse. Den sistnämnda övningen kändes oerhört fånig att utföra och avsaknaden av jämgamla åskådare var vid detta tillfälle en sann välsignelse.)

Joachim och Moser konstaterar, efter en mycket utförlig teknisk beskrivning av utförandet av vibrato, följande:

Es kann aber nicht eindringlich genug vor seiner gewhonheitsmäßigen Anwendung - zumahl an falscher Stelle – gewarnt werden! Ein geschmackvoller, gesund empfindender Geiger wird immer die stetige Tongebung als das Reguläre ansehen und das

30. »Detta [tonens] böljande, som framkallas med fingret, mer eller mindre långsamt, har ett livligt, ömt och ibland patetiskt uttryck; men fingrets rörelser förändrar tillfälligt tonens exakthet. Om örat inte ska lida av detta och därmed omedelbart måste lugnas, måste den rätta, rena tonen höras både i början och slutet [av tonen]. Detta diskreta böljande förlämnar instrumentets klang många likheter med [den mänskliga] rösten vid stark agitation. Detta uttrycksmedel är mycket kraftfullt, men om det används för ofta kommer det snart att förlora sin förmåga att beröra och i stället leda till den riskfyllda vedermodan att förvanska melodin, samt beröva stilen den värdefulla naivitet som utgör konstens största charm, i det att den alltid strävar efter att återföra den till dess ursprungliga enkelhet« (min översättning). Pierre Baillot, *L'Art du violon: méthode*, Paris: Depot central de musique, 1834, s. 137.

Vibrato nur da anwenden, wo die Forderungen des Ausdrucks mit innerer Notwendigkeit darauf hinweisen.³¹

Leopold Auer (1845–1930), ungersk violinist, tonsättare och dirigent, publicerade 1921 boken *Violin Playing as I Teach it*. Han väljer här, trots mycket starka åsikter i ämnet, att förlägga diskussionen om vibrato till ett avsnitt kallat »Tone Production«, och betraktar således inte, till skillnad från sina föregångare, vibratot enbart som ett ornament. Jag väljer här att återge detta långa avsnitt i sin helhet eftersom det har ett inte ringa underhållningsvärde. Dessutom säger det verkligen något om uppförandep Praxis, särskilt avseende vibrato, vid denna tidpunkt och Auers starka uppfattningar om densamma. Han utmålar, i likhet med Leopold Mozart 165 år tidigare, kompulsivt vibrato som ett sjukdomstillstånd.

The purpose of the vibrato, the wavering effect of tone secured by rapid oscillation of a finger on the string which it stops, is to lend more expressive quality to a musical phrase, and even to a single note of a phrase. Like the portamento, the vibrato is primarily a means used to heighten effect, to embellish and beautify a singing passage or tone. Unfortunately, both singers and players of string instruments frequently abuse this effect just as they do the portamento, and by so doing they have called into being a plague of the most inartistic nature, one to which ninety out of every hundred vocal and instrumental soloists fall victim. Some of the performers who habitually make use of the Vibrato are under the impression that they are making their playing more effective, and some of them find the vibrato a very convenient device for hiding bad intonation or bad tone production. But such an artifice is worse than useless. That student is wise who listens intelligently to his own playing, admits to himself that his intonation or tone production is bad, and then undertakes to improve it. Resorting to the vibrato in an ostrich-like endeavor to conceal bad tone production and intonation from oneself and from others not only halts progress in the improvement of one's fault, but is out and out dishonest artistically.

But the other class of violinists who habitually make use of the device - those who are convinced that an eternal vibrato is the secret of soulful playing, of piquancy in performance are pitifully misguided in their belief. In some cases, no doubt, they are, per-

31. »Man kan inte nog varna för slentrianmässigt användande [av vibrato], särskilt på fel ställen. En omdömesgill violinist med god smak kommer alltid att betrakta den raka tonbildningen som norm och endast använda vibrato när uttrycket verkligen kräver det« (min översättning). Joseph Joachim & Andreas Moser, *Violinschule : in 3 Bänden*, Berlin: Simrock, 1905, s. 96(a).

haps against their own better instincts, conscientiously carrying out the instructions of unmusical teachers. But their own appreciation of musical values ought to tell them how false is the notion that vibration whether in good or bad taste, adds spice and flavor to their playing. If they attempted to eat a meal in which the soup were too salt, the entree deluged with a garlic-sauce, the roast too highly peppered with cayenne, the salad-dressing all mustard, and the dessert over-sweet, their palates would not fail to let them know that the entire dinner was overspiced. But their musical taste (or what does service for them in place of it) does not tell them that they can reduce a program of the most dissimilar pieces to the same dead level of monotony by peppering them all with, the tabasco of a continuous vibrato. No, the vibrato is an effect, an embellishment; it can lend a touch of divine pathos to the climax of a phrase or the course of a passage, but only if the player has cultivated a delicate sense of proportion in the use of it. With certain violinists, this undue and painful vibrato is represented by a slow and continuous oscillation of the entire hand, and sometimes by a precipitate oscillation of the hand and all the fingers as well, even those fingers which may be unoccupied for the time being. But this curious habit of oscillating and vibrating on each and every tone amounts to an actual physical defect, whose existence those who are cursed with it do not in most cases even suspect. The source of this physical evil generally may be traced to a group of sick or ailing nerves, hitherto undiscovered. And this belief of mine is based on the fact that I cannot otherwise account for certain pupils of mine, who in spite of their earnest determination to the contrary, and innumerable corrections on my part, have been unable to rid themselves of this vicious habit, and have continued to vibrate on every note, long or short, playing even the driest scale passages and exercises in constant vibrato.

There is only one remedy which may be depended upon to counteract this ailing nervous condition, vicious habit, or lack of good taste - and that is to deny oneself the use of the Vibrato altogether. Observe and follow your playing with all the mental concentration at your disposal. As soon as you notice the slightest vibration of hand or finger, stop playing, rest for a few minutes, and then begin once more, continuing to observe yourself. For weeks and months you must continually guard yourself in this fashion until you are confident that you have mastered your vibrato absolutely, that it is entirely within your control. You may then put it to proper artistic use, as your servant, not your master. In any case, remember that only the most sparing use of the vibrato is desirable; the too generous employment of the device defeats the purpose for which you use it. The excessive vibrato is a habit for which I have

no tolerance, and I always fight against it when I observe it in my pupils – though often, I must admit, without success. As a rule I forbid my students using the vibrato at all on notes which are not sustained, and I earnestly advise them not to abuse it even in the case of sustained notes which succeed each other in a phrase.³²

Att skarpa varningar mot överanvändande av vibrato på violin frekvent förekommer från 1700-talet och in på 1920-talet indikerar att det vibrerades en hel del ute i student-, amatör- och musikerkransar, annars skulle dessa författare inte behövt ta till dylika kraftord. I yttersta synnerhet som i fallet Auer här ovan. Av detta följer att det även skulle kunna anses historiskt autentiskt att använda mycket vibrato hela tiden, även om det inte ligger i linje med de mästare och auktoriteter som uttalat sig i ämnet under århundradena. Auer själv finns också inspelad och är i praktiken något mer liberal i sitt eget vibrerande än exempelvis Joachim, vilket kan vara värt att notera.

Jag har nu inte gjort någon fullödig genomlysning av följande aspekt, men har vid ett flertal tillfällen noterat att man i senare romantisk kammarmusikrepertoar ibland specifikt anvisar vibrato i noterna. Huruvida detta skulle vara synonymt med det vibrato som avhandlas i den pedagogiska litteraturen omnämnd ovan är oklart och har diskuterats i akademiska kretsar. Ett exempel är i vilket fall den andra stråkkvartetten i F-dur, op. 22 av Pjotr Tjajkovskij (1840–1893), vilken uruppfördes 1874, och där förstaviolinerna i tredje och långsamma satsen Andante ma non tanto (takt 173) ombeds spela vibrato, detta vid ett klimax i codan, med punkterade fallande (förminskade) kvinter.³⁴



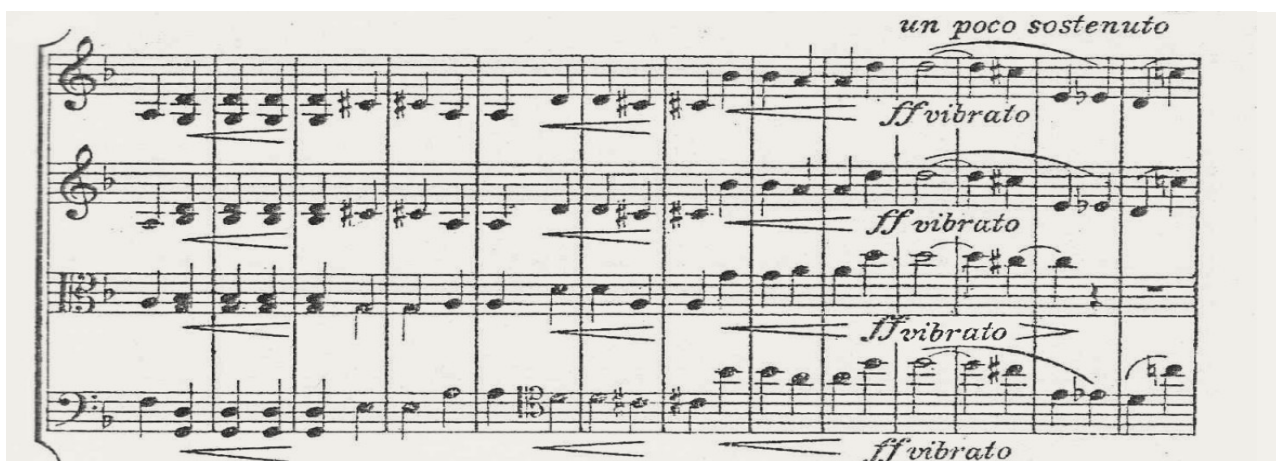
Lyssna till Leopold Auer som spelar Johannes Brahms »Ungersk dans« no. 1 i g-moll, arr. Joseph Joachim.³³

Vibratoanvisning ur Tjajkovskij's Stråkkvartett, nr. 2, Op. 22, Andante ma non tanto.

32. Leopold Auer, *Violin Playing As I Teach It*, New York: Frederick A. Stokes, 1921, s.58.

33. »Leopold Auer - Hungarian dance g-minor« i *pochetta1*. <https://www.youtube.com/watch?v=QygG9ZFnmfk> [Youtube-kanal] (besökt 12/11 2025)

34. Piotr Tjajkovskij, »Vtoroj kvartet, Op. 22, [F-dur]« i *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva: Muzyka, 1955.



Högst upp: Vibratoanvisning ur Maurice Ravels Stråkkvartett, F-dur, Allegro moderato, Très doux. Ovan: Dito ur Wilhelm Stenhammars Stråkkvartett, Op. 35, d-moll.

En motsvarighet står att finna i Maurice Ravel (1875–1937) stråkkvartett från 1905, också den i F-dur, där andraviolinerna erhåller samma instruktion i första satsen, Allegro moderato, Très doux (takt 121).³⁵

Ett svenskt och relativt sentida exempel är den sjätte och sista stråkkvartetten i d-moll, Op. 35, av Wilhelm Stenhammar (1871–1927).³⁶ Närmare bestämt avses den fjärde satsen Presto (takt 72) och här skall samtliga fyra instrument vibrera i en unison fras, sedan återigen i en motsvarande fras längre fram. Precis som i många andra verk under denna tid är Stenhammars kvartett nedludad med talrika och kraftfulla instruktioner om musikaliskt uttryck, ofta på italienska: *molto espressivo*, *molto passionato*, *forte e patetico* med flera. Samtliga av dessa vore enligt mina tidigare erfarenheter, från lärare i musikskolan och professionella moderna musiker direkt översättningsbara med mer vibrato. Om det enbart var detta som faktiskt avsågs så tycks det överflödigt att vid några enstaka passager explicit uppmana till just vibrato.

35. Maurice Ravel, *Quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle*, Paris : G. Astruc, 1905.

36. Wilhelm Stenhammar, *Stråkkvartett, Nr. 6, op. 35, d-moll*, Stockholm: Musikaliska konstföreningen, 1928, s. 35, 43.

Béla Bartók (1881–1945) har en annan ingång till ämnet och anger i stället i den tredje stråkkvartetten från 1927 *molto vibrato* utan att dessförinnan ha indikerat något liknande, vilket kunde tyda på att han förväntar sig ett mer eller mindre ständigt vibrerande från musikerna, men precis där vill att dessa ska fläska på lite extra.³⁷ Denna teori styrks kanske ytterligare av den från nästföljande år, 1928, fjärde stråkkvartetten i vilken tredje satsen inleds med *non vibrato* sedan *vibrato* (och *sempre vibrato*).³⁸ I Bartóks kvartetter är tonspråket också ett nytt, jämfört med tidigare romantiska ideal. En brytningstid.

En aspekt som verkligen borde diskuteras oftare är, som redan nämnts, hur man ska utföra sitt vibrato rent konkret. Om man exempelvis enbart använder handleden för att få tonen att vibrera så resulterar det ofta i ett annat klingande resultat, jämfört med om hela armen tillåts svänga fram och tillbaka. Det sistnämnda är

»» Förstärka musikens inneboende
förmåga att beröra och att <<<
därigenom förhöja upplevelsen

mest vanligt förekommande nuförtiden. Många historiska källor talar också om ett fingervibrato, som på något sätt enbart skulle härröra från rörelse av fingret, men jag har för egen del aldrig kunnat begripa hur det ska gå till. Ytterligare en känd variant är *flattement* främst känd från Viola da Gamba-litteraturen, men även beskriven för stråkinstrument utan band på greppbrädan. Utförandet är i praktiken en kombination av vibrato och drill, där fingret ovanför det som anger tonen tillåts nudda strängen lite för varje svängning.

Min egen personliga hållning är att försöka skapa mig en så bred och nyanserad palett av möjligheter som möjligt avseende vibrato samt att bättre förstå hur man under en specifik tid förhåller sig – medveten tillämpning och aldrig slentrian, precis som många källor från före år 1900 understryker. Syftet skulle rent konkret vara att med detta mycket effekt- och uttrycksfulla ornament förstärka musikens inneboende förmåga att beröra och att därigenom förhöja upplevelsen för såväl undertecknad som



🔊 Lyssna till ett exempel på *flattement*.³⁹

37. Béla Bartók, *Streichquartett 3*, Universal Edition, Wien, 1929, s. 27.

38. Béla Bartók, *Streichquartett 4*, Universal Edition, Wien, 1929, s. 31.

39. »Viola da Gamba Tutorial No. 14: French Ornaments Pt. II - »Vibrato«« i *Sam Stadlen*. https://www.youtube.com/watch?v=HQts5JO_N20&t=390s [Youtube-kanal] (besökt 16/11 2025)

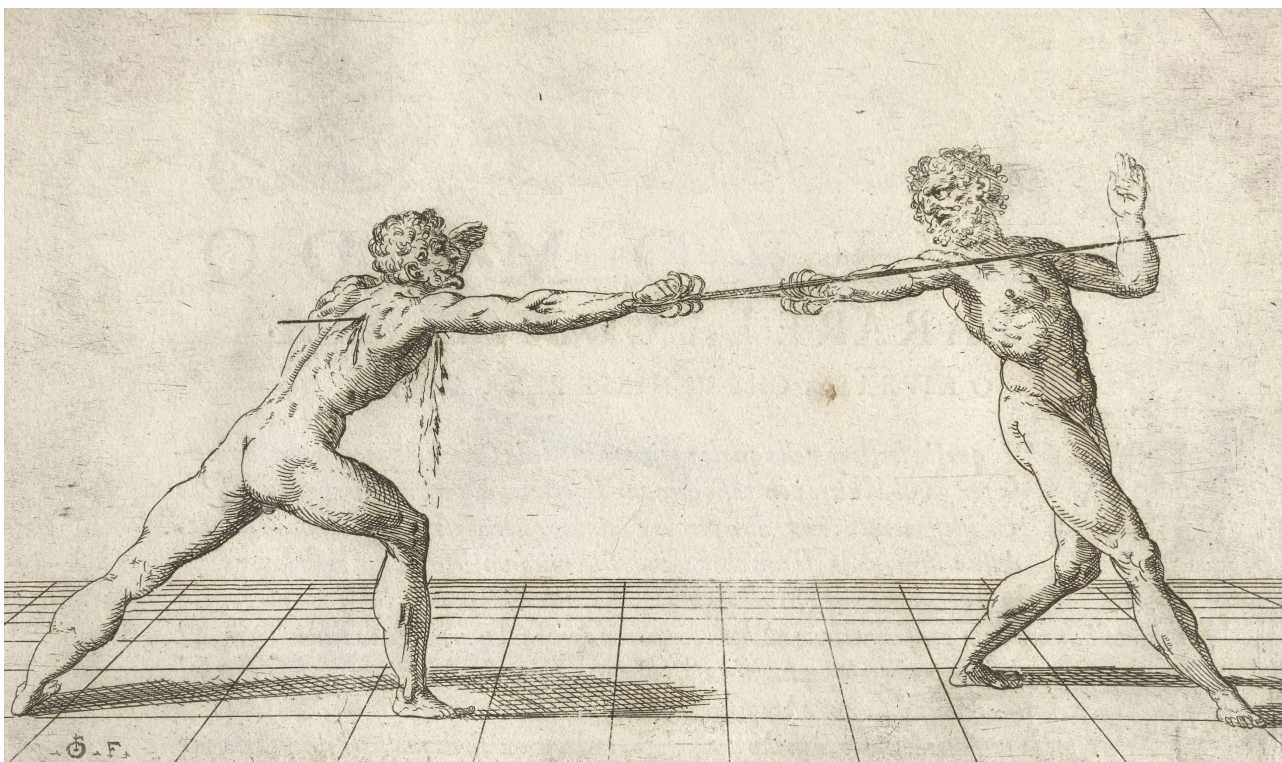
lyssnaren, snarare än att reducera vibratoto till ett egenvärde. Den som vill fördjupa sig mer i instrumentalvibratoto, och veta mer om källorna från sent 1700-tal till tidigt 1900-tal, kan med fördel läsa Nicolas Hellenkempers mycket omfattande genomlysning av ämnet i *Instrumentalvibrato im 19. Jahrhundert*.⁴⁰

HIP-perspektiv i andra historiska discipliner

Ett perspektiv som påminner om HIP appliceras även inom andra discipliner och grundprinciperna får i allt väsentligt anses vara samma som inom musikområdet. Relativt närliggande områden torde vara historisk dans och teater, om vilka artikelförfattaren tyvärr besitter ytterst ringa kunskaper. Historisk matlagning är en annan, där kokböcker och äldre typer av köksutensilier utgör en del av källunderlaget, som i den populära svenska TV-produktionen *Historieätarna*. Även om syftet med dessa nämnda exempel delvis skiljer sig från musikutövning så är metoderna ofta snarlika, det vill säga man utgår ifrån befintligt källmaterial i form av historiska bevarade föremål, skriftliga källor, ikonografi och fotografier med mera. Det kan vara av intresse för en HIP-utövare att titta på dylika exempel inom andra ämnesområden för att se vilka insikter man där tillgodogjort sig. Särskilt för att utveckla sina metoder, när man ska lägga samman ett pussel av ofullständiga källor och praktiska experiment för att närma sig autentiska resultat. Även att brottas vidare med frågan om vad som skulle kunna anses autentiskt.

En annan mycket intressant rörelse att särskilt belysa här är HEMA – Historical European Martial Arts, vilken tagit fart på bredare front sedan ett par decennier. HEMA går sammanfattningsvis ut på att återskapa historisk europeisk stridskonst, främst från antiken och framåt, med för tiden autentiska vapen, rustningar och tekniker. Detta rör såväl civil som militär kontext. HEMA-rörelsen arbetar också i dynamisk samverkan med vapensmeder (jämför instrumentbyggare), som å sin sida på ett autentiskt vis försöker återskapa historisk smideskonst med tidsenlig metallurgi och proportioner för vapnen i fråga. Det ursprungliga syftet med de historiska stridskonst- och fäktningsmanualer som HEMA-rörelsen praktiskt studerar är att studenten, när denne sedan befinner sig i skarp strid eller duell, ska kunna besegra eller oskadliggöra sin motståndare utan att själv bli spetsad eller lemlästad. Ett för sin tid tämligen lovvärt syfte. HEMA omfattar även betydande mått av estetiska värden, som till exempel rör skönheten i effektiva rörelser och kroppshållning (jämför violinspel), utformning

40. Nicolas Hellenkemper, *Instrumentalvibrato im 19. Jahrhundert: Technik - Anwendung - Notationsformen : mit einem Ausblick ins 20. Jahrhundert*, Wagner, Diss. Münster: Westfälische Wilhelms-Univ., Schneverdingen, 2007.



»Inquartata« ur Nicoletto Gigantis fäktmanual *Scola, overo teatro* som publicerades i Venedig, 1606.⁴¹

av vapen och rustningar, inklusive symbolik. Den estetiska representationen av kampkonst är ofta mycket tydligt representerad i fäktkonstmanualer. Vissa nutida utövare går så pass långt att man ägnar sig åt övningar med skarpslipade vapen och historiska kläder som enda skydd. Detta ger ytterligare autentiska inblickar i hur vapnen beter sig i kontakt med varandra och inte minst den psykologiska aspekten av att hålla i en klinga med skarp egg, samt att stå öga mot öga med en dito. Särskilt intressant är också att denna relativt sentida rörelse, genom HEMA-klubbar och tävlingar samt inte minst den informella akademi som Youtube har blivit för dem, effektivt kunnat avfärda äldre vedertagna idéer och teorier om historisk europeisk stridskonst. Teorier som i många fall förmodligen kunnat uppstå på grund av att arkeologer och historiker enbart ägnat sig åt teoretiska övningar, snarare än att praktiskt tillämpa kunskaperna med de aktuella vapnen i hand. Flera av dessa felaktigheter har naturligtvis även förstärkts eller till och med uppfunnits av Hollywood, TV-bolag och teater, som att en riddare i full rustning skulle behöva lyftas upp på sin häst med lyftkran eller att denne skulle vara hjälplös vid fall till marken.



☞ Se och lyssna till en diskussion om fäktning med skarpa svärd.⁴²



☞ Se och lyssna till en diskussion om medeltida rustningar och mobilitet.⁴³

41. Nicoletto Giganti, *Scola, overo, teatro: nel qual sono rappresentate diverse maniere, e modi di parare et di ferire di spada sola, e di spada e pugnale...*, Gio. Antonio & Giacomo de Franceschi, Venetia, 1606, fig. 15.

42. »Fencing with Sharp Swords« i Roland Warzecha (*DIMICATOR*). https://www.youtube.com/watch?v=_OHulsThp9U [Youtube-kanal] (besökt 17/11 2025)

43. »Mobility in Medieval Plate Armor/ Armour« i *conn cork*. <https://www.youtube.com/watch?v=qzTwBQniLSc> [Youtube-kanal] (besökt 17/11 2025)

Avrundande tankar

Vad som behövs för att skapa något, såsom ett musikaliskt verk, kan självfallet diskuteras men oftast krävs som minst en idé om vad verket skulle kunna bli för någonting, en intention att faktiskt realisera det och sedan urskillningsförmåga för att avgöra om den musik som produceras harmonierar med den ursprungliga idén. Detta skulle också kunna sägas gälla för själva framförandet av samma verk, detta även ifall det rör sig om improviserad musik. Oftast sker denna process inom ramarna för en tradition eller stilriktning och för ett par hundra år sedan var det mer vanligt förkommande än idag, att tonsättare och ursprunglig utövare var en och samma person. Där merparten av musiken som framfördes var samtida. Det är en intressant skillnad att förhålla sig till och ha i bakhuvudet när man bekantar sig med de olika typer av källmaterial som avhandlas i denna text.

I den traditionella moderna musikutbildning med vilken jag kommit i kontakt värdesätts standardisering och kvantifiering av spelteknik, utrustning och ideal – ytterst även tanke sätt – vilket renderar i goda förutsättningar för likriktning och hierarki. Om man redan på förhand tycker sig veta hur musiken man framför ska låta, kommer den ovan beskrivna processen sannolikt att bli svår och heller inte särskilt rolig.

Själv är jag mest intresserad av att ta reda på vad musiken skulle kunna vara eller kan tillåtas vara, givet vad vi lära oss om den snarare än hur den måste, bör eller ska vara. Att låta källorna vidga sinnet och bredda sin palett. I syfte att upptäcka musikens inneboende potential, med vägledning av de individer som var med och på olika sätt verkade i den miljö där den tillkom. Detta är viktigt, eftersom jag vill mena att musikaliska verk till betydande del är ett resultat av sin klingande samtid, även avseende vad som döljer sig mellan notraderna. Att minnas all information man tagit del av i detalj går inte, men alla källor man praktiskt och handgripligen bekantar sig med kommer att lämna bestående avtryck, om detta hyser jag en fast övertygelse.

Referenser

Otryckt material

- »Fencing with Sharp Swords« i *Roland Warzecha (DIMICATOR)*. https://www.youtube.com/watch?v=_OHulsThp9U [Youtube-kanal] (besökt 17/11 2025)
- Joachim, Joseph, »A Letter of Joseph Joachim on Editing the >Chaconne< of Bach, May 6, 1879«, <https://josephjoachim.com/2021/01/08/a-letter-of-joseph-joachim-on-editing-the-chaconne-of-bach/> (besökt 19/11 2025)
- »Leopold Auer - Hungarian dance g-minor« i *pochetta1*. <https://www.youtube.com/watch?v=QygG9ZFmfk> [Youtube-kanal] (besökt 12/11 2025)
- »Mobility in Medieval Plate Armor/ Armour« i *conncork*. <https://www.youtube.com/watch?v=qzTwBQniLSc> [Youtube-kanal] (besökt 17/11 2025)
- »String Quartet No. 1 in E Minor, >From my life <: I. Allegro vivo appassionato« i *Ševčík-Lhotský Quartet*. <https://www.youtube.com/watch?v=lbd-d8VzNl4> [Youtube-kanal] (besökt 11/11 2025)
- »String Quartet No. 12 in F Major, Op. 96, B. 179, >American<: I. Allegro ma non troppo« i *Ševčík-Lhotský Quartet*. <https://youtu.be/pcaBmxxj8DU> [Youtube-kanal] (besökt 11/11 2025)
- »Viola da Gamba Tutorial No. 14: French Ornaments Pt. II - >Vibrato«« i *Sam Stadlen*. https://www.youtube.com/watch?v=HQts5J0_N20&t=390s [Youtube-kanal] (besökt 16/11 2025)

Tryckt material

- Auer, Leopold, *Violin Playing As I Teach It*, New York: Frederick A. Stokes, 1921.
- Baillot, Pierre, *L'Art du violon: méthode*, Paris: Depot central de musique, 1834.
- Bartók, Béla, *Streichquartett 3*, Universal Edition, Wien, 1929.
- Bartók, Béla, *Streichquartett 4*, Universal Edition, Wien, 1929.
- Burney, Charles, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*, London: T. Becket and Co., 1773.
- Corelli, Arcangelo, *Sonaten für Violine und Basso continuo op. 5, I-VI: mit zeitgenössischen Verzierungen sowie einer Aussetzung für Tasteninstrument von Antonio Tonelli (1686-1765). Bd 1 (BA9455)*, Kassel: Bärenreiter, 2013.
- David, Ferdinand, *Violinschule: Teil 2, Der vorgerückte Schüler (The Advanced Student)*, Boston: Oliver Ditson, 1880.
- Evelyn, John *The Diary of John Evelyn, Vol. 2*, (ed. William Bray), New York: M. Walter Dunne, 1901.
- Geminiani, Francesco, *Art of Playing on the Violin*, Op. 9, 1751.
- Giganti, Nicoletto, *Scola, overo, teatro: nel qual sono rappresentate diverse maniere, e modi di parare et di ferire di spada sola, e di spada e pugnale...*, Gio. Antonio & Giacomo de Franceschi, Venetia, 1606.
- Hellenkemper, Nicolas, *Instrumentalvibrato im 19. Jahrhundert: Technik - Anwendung - Notationsformen: mit einem Ausblick ins 20. Jahrhundert*, Wagner, (Diss.) Münster: Westfälische Wilhelms-Univ.,Schneeverdingen, 2007.
- Jansson, David, »Att erfara källorna: personliga reflektioner kring historisk interpretation, Del 1« i *Dokumenterat*, Nr 56 (2024).
- Joachim, Joseph & Moser, Andreas, *Violinschule: in 3 Bänden*, Berlin: Simrock, 1905.
- Matteis, Nicola, *Ayres for the Violin*, London, 1676.
- Merck, Daniel, *Compendium musicae instrumentalis chelicae: Das ist: Kurtzer Begriff Welcher Gestalten Die Instrumental-Music auf der Violin, Pratschen Viola da Gamba, und Bass, gründlich und leicht zu erlernen seye, Erster Theil*, Augsburg, 1695.
- Mozart, Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule, entworfen und mit 4. Kupfertafeln sammt einer Tabelle versehen von Leopold Mozart*, Augsburg, 1756.
- North, Roger, *Roger North on Music: Being a Selection from His Essays Written During the Years 1695–1728*, (ed.) John Wilson, London: Novello, 1959.

- Pollard, Stephen, *The Times* (2008), citerad i Sudip Bose, »Vibrato Wars: Elgar, served neat and unshaken, stirs up the Brits« i *The American Scholar*, March 1, (2009).
- R—n J—r [Signatur], *Svensk Musiktidning*, Vol.4(1884).
- Ravel, Maurice, *Quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle*, Paris : G. Astruc, 1905.
- Spoehr, Louis, *Violinschule*, Wien: Tobias Haslinger, 1832.
- Wilhelm Stenhammar, *Stråkkvartett, Nr. 6, op. 35, d-moll*, Stockholm: Musikaliska konstföreningen, 1928.
- Telemann, Georg Philipp, *Sonate Metodiche* [7–12], no. 8, c-moll, Hamburg, 1732.
- Tjaikovskij, Piotr, »Stråkkvartett, nr. 2, Op. 22, F-dur« i *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva: Muzyka, 1955.
- Walther, Johann Jakob, *Hortulus Chelicus*, Mainz, 1688.

Dalin på tiljan

Alan Mauritz Swanson¹

»» Det är svårt att idag begripa den lingvistiska omvälvning som kom med det första numret av *Argus* ««

För att spela teater krävs endast tre komponenter: en som spelar, en som ser på, och en plats där de kan komma samman. Vanligen äger allt rum i något som kan kallas en »teater«, men också papper, såsom ett brev, kan uppfylla dessa krav; likaså en tryckt brevartad essay, där pappret fungerar som den funktionella skådeplatsen, och där läsaren är åskådaren.² Men det är skådespelaren vi talar om här, den som tar på sig en mask.

Man kan säga att vi alla tar del i flera spel varje dag, då vi vill framföra något till någon annan: ett barn talar med ett tonfall, retorik och gestrepertoar till sin mor och med ett annat till sina kamrater; jag talar till min goda vän på ett sätt och till en större lyssnarskara på ett annat. Kort sagt, vi ikläder oss olika gestalter för att kunna ge tecken på att det vi säger är trovärdigt, eller icke. Låt oss fördjupa oss i dessa mekanismer genom den svenske skriftställaren Olof von Dalin (1708–63) och hans tidskrift *Then Swänska Argus*. Då han år 1732 i I:13 skriver: »Jag hoppas du känner mig nu, käre Läsare«, har han tagit på sig vännens mask, dock fortfarande endast under namnet Argus. Då han parodierar kyrkopredikningar för hovets nöje tar han på sig masken av

1. Alan Mauritz Swanson är prof. em. vid Rijksuniversiteit Groningen, och tonsättare. Han har ägnat en stor del av sitt arbete åt teater och musik, huvudsakligen från 1600–1700-talet.

2. I *God dag, min läsare*, Lund: Ellerströms, 2015, diskuterar Tilda Maria Forselius brev, bland annat Dalins, i liknande termer.

Nicopompi, prästen i »Calottiske församlingen«.³ Då han skriver (och kanske sjunger) sina sånger, tar han för det ögonblicket på sig ytterligare en annan beklädnad. Och sålunda gör vi alla.



Då han nitton år gammal kom till Stockholm 1727 var Dalin väl förberedd att anta rollen som informator hos familjen Rålamb: han hade varit student vid Lunds universitet sedan han var tretton år gammal, var nyfiken, beläst, och kritiskt sinnad. Man kan lätt tänka sig att han utnyttjade familjen Rålambs stora och välkända bibliotek och att han likaså lärde sig mycket nyttigt vid middagsbordet. Då han 1732 fick anställning vid Kanslikollegium och samma år började ge ut *Argus*, var han säkerligen bekant med dess omedelbara föregångare, *Den sedolärande Mercurius* – som hans vänner i kansliet, bröderna Carl och Edvard Carlsson (1703–61, respektive 1704–67), gav ut åren 1730–31 – samt utländska tidskrifter av liknande slag.

Vid slutet av 1600-talet och, framför allt, början på 1700-talet fanns en flora av essayistiska veckoblad. Om man brukar se engelsmännen Joseph Addisons och Richard Steeles *The Tatler* (1709–11) och den vida mer spridda *The Spectator* (1711–14) som tongivande i genren, särskilt avseende Dalin, måste man likväl också konstatera att de inte var de första, inte ens i England, där man redan hade *The Gentleman's Journal* (1692–94). Liknande veckoblad fanns i Frankrike, i Tyskland och i Nederländerna.⁴ *Argus* stod inte ensam till buds i boklådorna, och Dalin hade goda förebilder för det veckoblad han ville lägga fram för en vitter och läsivrig publik. I *Argus* framlade Dalin de första exemplen av sig själv som teater- eller, åtminstone, dialogförfattare inför en större krets. Men dessa tidiga försök började på ett för spektatorgenren högst egendomligt sätt.

Om man vid lanseringen av en ny produkt kan säga att reklam är allt, är det första numret av *Then Swänske Argus* otroligt intressant. Det är det enda spektatorblad jag känner till som börjar med en illustration. Många är säkert bekanta med det relativt grova träsnittet föreställande en herde (eller möjligen en fågelfångare?), en flöjtspelare och en get under ett dött träd i en blommande årstid. Tillsammans med titeln, antyder och åberopar träsnittet en klassisk mytologi, och herden kunde vara en Celadon (som var en av huvudkaraktärerna i Honoré d'Urfés

3. KB Ms. Vf 79, Kungliga biblioteket. »En calotte« (sv. kalott) är också diminutivformen av franskans *calot*, nötskal.

4. Frankrike (*Mercurie galant*, 1672–74, *Nouveau Mercure galant* 1677–1724), Tyskland (*Erbauliche Monats-Unterredungen*, 1663–67, *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, 1726–27), Nederländerna (*Le Misanthrope* (1711–12), *De Hollandsche Spectator*, 1731–35).

omåttligt populära och vittspridda roman *L'Astrée* (1607–28), vilken Dalin använde i I:47)⁵, flöjtspelaren kunde vara en mänsklig Pan, och geten är en klassisk representant för maskulinitet.⁶



Titelsida till *Then Swänska Argus*, N:o 1 (December 1732). [priv. saml.]

Med detta sagt måste man omedelbart erkänna att det inte alls går att avgöra vem som har tagit beslutet att inleda med en illustration eller att just denna har valts. Måhända var det bara ett träsnitt som utgivaren, Benjamin Gottlieb Schneider (ante-1720–1738), råkade ha tillgång till i tryckeriet och som mer eller mindre kunde passa med mottot till det första numret, *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*, [Allas röster har den vunnit

5. Han använde också Celadon i sin visa »En Celadon gaf frögderop« från 1736 till en i Europa välkänd melodi: »Les Folies d’Espagne« eller »La Folia«.

6. Man måste erkänna att det är svårt att ge en klassisk, eller någon sorts, betydelse i kontexten till det döda träet, men det kan kanske tillskrivas »konst.«

som blandar nytta med nöje].⁷ Hursomhelst, som reklamartefakt fungerar den utmärkt: den skiljer omedelbart ut *Argus* från alla andra samtida tidskrifter och tillsammans med mottot understryks än mer uppmaningen om nytta och nöje.

Lördagen den 13 december 1732 kunde stockholmarna köpa det första numret av *Then Swänske Argus* hos Factoren Johann Friedrich Lochner på Stora Nygatan eller hos boktryckaren Benjamin Gottlieb Schneider på Prästgatan. Numret kostade 2 öre silvermynt, det vill säga en halvkanna mjölk.⁸ Det börjar:

Ingen lärer kunna neka, at ju sådane skrifter hafwa stor nytta med sig, som på ett angenämt och lustigt sätt, föreställa Lärdomar och Wettenskaper ... [I:1]

Det är svårt att idag begripa den lingvistiska omvälvning som kom med det första numret av *Argus*, men några föregångare fanns likväl.⁹ Samma språkliga informellt fanns i bröderna Carlssons *Mercurius*, och man kan också spåra den i *The Spectator*, samt i flera andra liknande tidskrifter, till exempel Justus van Effens samtidigt utgivna *De Hollandsche Spectator*. Likaså kan vi se att utgångspunkten för dessa tidskrifter ligger immanent i deras titlar. Det vill säga: *Spektator* – den som ser på; *Mercurius* – den som bär bud; *Argus* – den som ser allt. Men spektatortidskriftens själva form åsyftar också ett teatralt moment, där spektatorn ser och berättar, kort sagt: spelar en roll under framförandet av ett budskap, där det tryckta bladet blir spelrummet, och läsaren blir åskådaren. Om jag-et i *Argus* första nummer är lite neutralt, en aning docerande, uppstår i de kommande numren snart en dramatisk person, Herr Argus, liksom en identifierbar muntlig stil som Dalin understryker med sin ibland passionerade interpunktion.¹⁰

Om vi återvänder till *Argus* första mening, finner vi ett tecken på att det är något ytterligare retoriskt som här är på gång, och det är det lilla ordet *ju*. Vi känner igen det; vi använder det så gott som varje dag; det kommer så automatiskt att vi knappt märker att det finns. Textmässigt kunde vi utelämna det utan att förlora

7. Horatius, *Ars poetica* 343, i *Argus* I:1. Alla mottot finns i Alan Swanson, »Then Swänska Argus« i bilaga till *Meddelanden från Svenska Vitterhetssamfundet*, nr 82, (övers.) Erik Frykman & Hans Aili, Stockholm, 2018.

8. Lars O. Lagerkvist & Ernst Nathorst-Boos, *Vad kostade det? Priser och löner från medeltid till våra dagar*, Stockholm: LT, 1984, s. 78.

9. Rolf Hillman, *Svensk prosastil under 1700-talet: Dalin, Linné, gustaviansk talekonst*, Stockholm: Läromedelsförlagen, 1970, kallar den för »den folkliga stilimitationen«, s. 36.

10. I många häften från och med I:2 använder Dalin – eller tryckaren Schneider – tryckstil i varierande storlekar och fetning. Åsytningarna är klara för de flesta, men de är inte alltid konsekvent använda, se: till exempel I:2, eller I:3.

meningens betydelse. Men det har en större retorisk betydelse som är relevant för vårt intresse av Dalin som teaterförfattare, eftersom det bidrar med än mer information: det antyder att det som kommer ska klinga mer som samtal än som föreläsning, och det hjälper rytmen i meningen. Pröva själv, men se upp för eventuella kommatecken!

Vi kan nu vidare säga att genom samtalsretorikens uppbyggnad av jag och du kan man, med ett par undantag, beskriva varje nummer av *Argus* som en monolog. Tillsammans med den starkt muntliga tonen som genomsyrar tidskriften kunde man kanske påstå att Dalin var en dramatiker som sökte en scen. Eller bättre: vi måste se *Argus* som Dalins scen, för vilken han skrev monologer som ibland infogar kortare eller längre dialoger, där Herr *Argus* själv blir en karaktär, en roll att spela, såsom Dalin gör i nio av de tretton dialogerna.¹¹

Under loppet av *Argus* utgivning ser vi Dalin uppöva sig som teaterförfattare, och det vore kanske intressant att titta på ett par exempel på hur han utvecklar sig i den konsten. Mest påtagligt är att han använder många stilarter och dem ser vi inte bara i monologerna utan också i de korta dialogerna.¹² Om vi kan säga att en stil är, som i nummer I:1, lite docerande, inträder en helt annan så snart som i nummer I:3, vilket börjar:

*God dag, Swenska Fruentimmer! Det war länge sedan man gaf
Eder från trycket en så förtrogen helsning.*

Denna högst informella stil är säkert ett tecken på att Dalin nu kände att hans veckoblad skulle nå fram till sina läsare.¹³ Alla nummer utom två under *Argus* första år är monologer. Dessa två består av små skådespel: det ena är en liten fars och det andra har mer än en doft av commedia dell'arte-dialog. Bägge kommer ganska sent under tidskriftens första år, farsen i I:39 och dialogen i I:47. Farsen är här av intresse främst eftersom den så plötsligt dyker upp i tidskriften, utan förvarning, samt att den ännu idag besitter en viss teatralisk livskraft.¹⁴ Detta lilla stycke är också intressant ur andra synvinklar med avsikt på Dalins senare verksamhet.

11. I de 104 numren av *Then Swänska Argus*, finns det mindre eller större dialogmoment i I:39, 47, II:2, 10, 13, 17, 18, 23, 24, 27, 35, 45 och 50. Det finns fjorton om man inräknar eklogen i II:16.

12. Dessa många stilvarianter märkte Bengt Hesselman i sin lingvistiska inledning till SVS-utgåvan av Dalins verk: *Then Swänska Argus [1–3]*, (red.) Bengt Hesselman & Martin Lamm, Stockholm: Bonniers, 1910–1919, s. lxxvii–lxxviii.

13. I första häftet hade han och Schneider infört en enkel annons att man kunde få en årsprenumeration för sju Daler kopparmynt, ungefär sju dagars lön för en timmerman, se Lagerkvist & Nathan-Boos. Annonserna kom i följande nummer med stora bokstäver.

14. Den var faktiskt omtryckt åtminstone fyra gånger av Schneider. G.E. Klemming, *Sveriges dramatiska litteratur*, Stockholm: Norstedts, 1863–79, s. 70.

För det första är det, såvitt vi vet, Dalins första dramatiska försök. Dess tre scener erbjuder oss en traditionell dramatisk form i miniatyr. Vi får träffa Fru Dumhet som inför den trögfattande tjänaren Torkel skryter om sina två söner, och därefter med samma ambition vänder sig mot Herr Argus som omedelbart lämnar scenen. Fru Dumhet meddelar sönerna, Herr Sprätthök (som snart skulle erhålla svensk odödlighet genom Carl Gyllenborgs *Swenske Sprätthöken* från 1737) och Herr Gräl, att Sprätthök skall gifta sig med Fröken Ähra. Då Gräl invänder att han också borde ha en fru, säger hon: »Du Ährans Swåger blir, det är så godt som Man.« Sprätthök och Gräl tvistar över frågan och visar fram sina namntypiska sidor. Herr Argus återkommer sedan och förklarar dem bägge två för hopplösa, och avslutar så med en sorts ridåreplik.¹⁵

För det andra ser vi att stycket försöker belysa ett etiskt problem med hjälp av teatrala medel i stället för, som tidigare, genom ett enkelt framfört argument. Att flerfaldiga och utbreda den enkla stämman han dittills använt i *Argus* blev en naturlig utveckling, och genom att på detta vis förkroppsliga den med hjälp av andra karaktärer än sig själv – även om gestalten Herr Argus också visar sig i stycket – tillåter det Dalin att spela en extern roll under textens lopp.

För det tredje representerar denna lilla pjäs Dalins enda komiska bruk av dramatisk vers i *Argus* (med det möjliga undantaget av II:16).¹⁶ Versen flyter mestadels lätt, men brukandet av hexametern som versmått samspelar inte helt naturligt med textens ämne. Kanske känns det så eftersom handlingen inte blir tillräckligt utvecklad och genomförd för att tillåta versen att fullgöra en komisk poäng.

Vi har därigenom, för det fjärde, ett strukturellt problem, vilket är att det inte i och för sig finns något komiskt behov av detta stycke. Vi får endast en kort parad av överdrivna komiska typer vars namn säger och avslöjar allt. Även om pjäsens andra scen egentligen är ganska rolig, sker inget i den tredje; handlingen tar inte vägen någonstans. Brödernas trätande hotar att övergå i slagsmål och Herr Argus kommer fredfullt in och avslutar scenen med en konventionell *sens moral*. Vi kan småskratta över deras dumheter och egenkärlek och det vore kanske nog, men bristen på ett dramatiskt slut betyder att Dalin, författaren själv, måste förklara poängen i en kort efterskrift om »pedanteri.«

Till sist representerar denna lilla dialog Dalins första bruk av något som skulle bli ett återkommande retoriskt element i *Argus*,

15. Det engelska begreppet är *curtain-line*.

16. De återstående dramatiska episoderna i *Argus* är alla på prosa, såsom komedin *Den Afwundsiuke* samt *Marionettspel*. Tragedin *Brynilda*, fragmentet *Catos död*, och *Herde-Spel* är på vers.

totalt tretton gånger och de flesta under dess andra årgång. Man får inte belasta detta stycke med alltför många förväntningar. Det fyllde egentligen endast en retorisk funktion i en skriftlig diskussion om pedanteri.

‡ ‡ ‡

Kanske är det orättvist att anklaga Dalin för att ha skrivit en pjäs i en kontext där den inte behövs. I vilket fall visar oss somliga andra av dessa små dialoger en passionerad Herr Argus som fullblodad scenfigur. Till exempel öppnar *Argus* II:23 med en relativt lugn Herr Argus som annonserar att han skall »härma våra mellanlöpare, anhangs-wärfare och tidninge-förare, som bort-skiämma de alrabästa Saker« Texten rör sig långsamt och nästan obemärkt från monolog till en kortare, men snabb, dialog. Det är intressant att se Herr Argus anta rollen som den ivrigt lismande trapplöparen, en karaktärstyp som Dalin annars hånar nådelöst:

Sii, jag ser at mina Creter komma där borta ur Gränden: Hwart hän, Broder? Sku wi icke stiga uppå denna Källaren och talas wid i förtroende = = Neij, åh, jag orkar intet höra sådant snack. Hwad står på? Klåckan är 5 slagen, och ingen Påst går åt din Ort i dag. Wälan. Poike, hwilken Cammare? N:o 4. Hit med ett par Kannor Renskt Win. Slå igen Dörren = = Nu will jag försäkra ehr, at här intet blir gott utaf, förän allting undergår en förändring ...

Och så vidare. Talaren drar in läsaren i en konspiration, då han plötsligt glider in i en dialog där han, fram till dess okänd, visar sig vara ingen annan än Herr Argus själv, vilket vi kan uttyda av initialen.

*... Jag mins intet alt, eller, alla de förslager, som jag har i hufwudet.
= = Ack see hwar Gracchus skymtade fram. Farwål. Jag måste ha igen honom.
Min k. Cousin, hwem ästu?
Gr: Hwem jag är? Jag är Gracchus.
A. Ney, jag menar, af hwad mening är du?
G. Af min egen: Alt som jag finner, effter bästa wett och samwett.
A. Sådant wurmeri! ...*

Dialogen går vidare med två nya karaktärer. På vägen upptäcker vi att denna lilla dialog gör klart för oss att vi, i *Argus* kontext, ska förstå att det förutvarande och det efterföljande inte bara bör uppfattas som en vänlig Olof Dalin som kommer på besök

varje vecka, utan i sin helhet som ett äkta teatralt ögonblick, med karaktärer som spelar roller på en scen. I mina öron klingar hela stämningen i monologdelen lite som den i *Fredmans Epistel 1* eller, ännu bättre, som i *Epistel 59*.¹⁷

Även om vi inte säkert kan avgöra varför dessa små pjäsbitar dyker upp bland föreläsnings- eller brevtartade essayer, kan vi ändå fråga oss vad för sorts funktion de har. Jag ser här åtminstone tre retoriska användningar.

Först, genom att använda dialog får författaren, annars så påtaglig, ta ett steg åt sidan och tillåta argumenten att bli framförda av andra. Genom att använda *tag-names*, det vill säga personnamn som beskriver karaktärens huvudegenskap, gör Dalin emellertid klart att denna distans till argumenten är mer till synes än verklig. Vidare, som vi har sett, använder han sin gestalt Herr Argus som medlare i argumentationer vari bägge sidor intar överdrivna ståndpunkter.¹⁸ Resultatet av att driva olika argument *ad absurdum* blir att understryka det självklara avståndet dem emellan. Med få undantag – framför allt då han talar om svenska språket – intar Argus alltid mellan-positionen.

Vidare kan vi se Dalins bruk av korta pjäsformer som ett försök att skapa olika läserfarenheter för sina prenumeranter. Högst intressant att notera är att den enda skriftform han aldrig verkar använda är en formell diskurs, eller, som vi skulle säga i vår kontext: han håller sig till den informella eller samtalsliknande stilen. Vi har sett att han valde denna från början och han håller fast vid den till slutet, och brukar den på alla möjliga sätt.

För det tredje tror jag att Dalin helt enkelt prövar och övar sig i dialogformen som ett uttrycksfullt medium, i ett försök att se vad han kan prestera med den. Alla hans dialoger i *Argus* är i stort sett komiska, men det måste ha infunnit sig ett tillfälle då han begrep att han inte kunde behandla ett seriöst tema i *Argus* med den sortens komiska dialog han bäst kunde skriva. Till exempel äger Kungahyllningen i II:16 rum i eklogform och på hexameter. Vidare måste han ha upptäckt att det fanns gränser för hans förmåga att föra en diskurs vidare endast med dialog, och med två undantag nyttjar han det endast som en del av ett längre argument. Dock dyker det här och där upp något som prövar vår teatrala intelligens.

Till exempel, den sista gången Dalin försöker en längre dialog, ett samtal mellan Johan och Johanna i II:50, ställer han fram en graciös men egendomlig frieriritual. Johan har frågat

17. Att satiren i detta nummer åsyftar ett par halv-dunkla sidor av den nyöppnade Riksdagen (14/5–17/12, 1734) blir klart under essayens lopp, och återspeglas i dess titel, »Mellan-löpare, anhangs-wärffware och tidninge-förare.«

18. En variant av detta är bruket av ett bekvämt ankommit brev som ber Herr Argus om råd i ämnet. Se, till exempel, I:40.

Johanna om hon älskar honom och hon svarar att mannen måste tala först. Sedan växlar de ganska tokiga kärleksmetaforer med varandra:

J: Jag älskar dig som Magister Bokmal älskar at ingen wet så mycken Græska som han.

J:a. Jag älskar dig som Iliana älskar at ingen wet så upsatta Mössor som hon.

J. Jag älskar dig som den kloka älskar at tänka först och tala sedan.

J:a. Jag älskar dig som Narren älskar at tala först och tänka sedan.

...

J. Jag älskar dig som en god Svensk älskar at nya lagar blir skrefwen på ren, god och brukelig Svenska.

J:a. Jag älskar dig som Madem: Spelwink älskar klåda och yttra sig på brukelig Franska.

...

J. Jag älskar dig som någre Tullbetienter älska Confiscationer.

J:a. Jag älskar dig som Moster Bakslug älskar at bedra dem.

Dessa charmanta överdrivna komplimanger fortsätter och bildar samtidigt, två nummer före *Argus* upphörande, en sammanfattning av de flesta pretentioner och arbetssätt som Herr Argus har diskuterat, hånat och avskytt under tidskriftens två-åriga spann. Dialogen skiftar sedan till att förklara hur man skall bete sig efter giftermålet. Men, pjäsen är inte minst viktig i så måtto att den ger oss en bild av två människor som är jämlika, en högst ovanlig teaterframställning av en kvinna i dåtidens Sverige. Just detta, och scenen som helhet, påminner nutida teaterintresserade starkt om den så kallade »Proviso Scene« i Akt IV:1 av William Congreves *The Way of the World* (1700). Dock var denna pjäs, så vitt jag vet, okänd i Sverige på Dalins tid, om den nu inte råkade finnas i familjen Rålamb's bibliotek. Det visar sig därutöver att själva idén till Congreves frierdialog inte var hans egen, inte ens engelsk, utan härrörde från Honoré d'Urfé's roman *L'Astrée* där en sådan debatt förekommer, vilket omedelbart blev ett populärt inslag inom fransk komisk teater.

Med allt detta sagt, samt beroende på att vi inte exakt vet vad för sorts kontakt Dalin egentligen hade med teatern, är det mycket intressant att han här själv omedelbart före dialogen säger: »Det skadar intet, om jag en gång liknar den Italienske Theatren.« För om vi inte säkert kan säga vad Dalin kunde om den franska teatern, vet vi ännu mindre om hans kännedom om den italienska. De franska trupperna i Stockholm under Dalins första år i staden framförde hursomhelst ofta korta efterspel hämtade från den då alltmer fransk-språkiga Théâtre-Italien, och även de

tyska komedianterna i Stockholm under 1730-talets första hälft spelade liknande eller samma sorts stycken.¹⁹

Vi får heller inte betrakta dessa små teatrala snuttar för mer än de är. Deras retoriska funktion är vanligen begränsad till diskussionen som förekommer i respektive nummer av *Argus*. Det var kanske inte meningen att de skulle ha sina egna dramatiska liv. De är ett sätt att agera, att föreställa och att locka läsaren. Men de understryker också mitt argument här: det vill säga att de utgör steg i en större process vari Dalin förnyar sig själv som författare genom att sträcka sig mot en ny form, en riktig pjäs. Genom de dramatiska smakproven rör sig Herr Argus in i en större kontext.



Även om man inte kan påstå att Sveriges teaterverksamhet i allmänhet och Stockholms i synnerhet var direkt febril, kan man heller inte förklara den helt livlös. Den permanenta teatertruppen som Claude du Chesney, *dit* Rosidor fils (1660?–1718?), tog till Stockholm mot slutet av 1690-talet erbjöd en bred, relativt modern, fransk repertoar, och riktade sig huvudsakligen mot hovet. Trots tillstånd att använda Bollhuset lyckades detta försök inte och Rosidor fick inte förnyat speltillstånd efter 1706. Truppen spelade endast på franska, och emedan detta faktum samt den allmänt prekära ekonomiska situationen i landet kan förklara varför Rosidor inte lyckades etablera sig utanför hovet, förklarar det inte frånvaron av en populär, svenskspråkig, teaterverksamhet. Det finns dock två andra aspekter av problemet.

För det första, år 1700 var Sverige visserligen inte folktomt men glest befolkat. Hela landet omfattade endast omkring 1 400 000 invånare och 1725 hade Stockholm omkring 48 800, och 1775 inte mer än 72 000 invånare. Jämförelsevis hade London 650 000 invånare 1750, och runt 1 000 000 invånare 1800, emedan Paris hade 565 000 invånare 1750, dock inte så många fler vid seklets slut.²⁰ Kort sagt, förutom skådespelare och teatrar måste det finnas åskådare och de pengar som de för med sig. För det andra, vad gällde skådespelare, dansare, och musiker, fanns för dessa professioner ingen utbildning, eller institution, i Sverige som kunde upptäcka, utbilda och stödja

19. En god, koncis överblick om teatertrupper i Stockholm under 1720–30-talen är Gunilla Dahlbergs »Hovens och komediantens teater« i *Ny svensk teaterhistoria 1*, (red.) Sven-Åke Heed, Hedemora: Gidlunds, 2007, s. 102–164, särskilt s. 153–164.

20. Den statistiska basen för Sverige 1732 finns på www.historia.se, och för Stockholm 1732: <http://statistik.stockholm.se/images/stories/excel/Tabell%202.3.htm>. För London: <http://demographia.com/dm-lon31.htm>, och för Paris: <http://www.demographia.com/dm-par90.htm>.

dem i deras yrke och yrkesutövning. Något sådant uppstod inte förrän i mitten av 1700-talet, och rent formellt inte förrän 1773. Som skådeplats fanns väl förvisso Bollhuset.

Rosidor var dock snart efterträdd av flera resande teatersällskap, tyska såväl som franska. Bland de professionella utlänningarna fanns dansaren Jean Baptiste Landé (?–1748). Hans ambitioner innefattade emellertid även teater, och 1723 fick han tillstånd att hämta franska skådespelare och musiker till Stockholm, och 1726 anlände flera från Bryssel. Så vitt man vet förde han en repertoar som liknade Rosidors, grundad i flera av de franska klassikerna från 1600-talet med ett tillskott av mera moderna stycken. Han förblev i Stockholm med sin trupp till 1728 då han, efter ett trassel med en kollega i truppen, Charles Langlois, flyttade med sitt sällskap till Köpenhamn.

Läsaren är i sin fulla rätt att, mitt i allt detta franska med lite insprängt tyskt, fråga sig när vi kommer till *svensk* teater. Eftersom det inte finns något ofullständigt språk är det svårt att idag begripa varför intelligenta 1700-tals svenskar trodde att svenskan inte dög som kulturspråk. En sådan uppfattning var desto

Teater var dock i ropet under >> 1730-talet och komedien var den << mest populära genren

ovanligare under 1600-talet då svenska teaterstycken av Johannes Messenius (1579–1637), Anders Prytz (1590–1655), Jacob Persson Chronander (1620/25–94) och Urban Hjärne (1641–1724) spelades och gavs ut. Dock är det sant att från mitten av 1600-talet blev den bildade klassen mer och mer indränkt i det franska språket och i fransk kultur, och började betrakta den som ton- om än inte normgivande. Men det förklarar inte varför de ansåg svenskan vara opassande på scenen. Det finns inte heller mycket samtida diskussion om precis *hur* eller *på vilket sätt* den var opassande, endast påståenden om att så var fallet.²¹

Mitt i allt detta franska, kom det åtminstone två intressanta nya försök att skapa ett svenskt teaterspråk. 1721 kunde man i Stockholms boklådor köpa *En Bättrad Will-Gerna*, en översättning gjord av diplomaten, politikern och teaterälskaren Carl Gyllenborg (1679–1746) av den vanligen lyckade engelska teaterförfattaren Richard Steeles (1672–1729) enda teaterflopp: ett

21. Lennart Breitholz, *Våra första fransk-klassiska dramer*, Uppsala: Lundeqvistska bokhandeln, 1944, tar upp denna inställning koncist utan att erbjuda en förklaring av den, s. 7–16.

fem-akts, djupt sentimentalt stycke med titeln *The Lying Lover* (1703). Så vitt man vet har Gyllenborgs tappert genomförda översättning aldrig spelats. Utan att nedslås fortsatte Gyllenborg likväl sin teaterverksamhet genom att 1723 ge ut *Andromache eller Ett Ömt Moders-Hjerta*, en svensk version av Racines tragedi från 1667, dock utan att namnge Racine som upphov, och översatt via en engelsk översättning gjord av Ambrose Philips. Men det som är av intresse här är att *Andromache* kanske är den första seriösa teaterpjäsen skriven på orimmad svensk vers. I och för sig var orimmad svensk poesi inte okänd – till exempel Stjernhielms *Herkules* (1648–58) – men dess bruk i seriösa svenska teaterstycken är svårt att hitta. *Andromache* kom dock inte på scen förrän 1745, och spelades då endast en gång, såvitt vi vet.

Efter brytningen med Landé 1728, stannade Charles Langlois (1692–1762) kvar i Stockholm med familjen, och 1729 fick han tillstånd att börja ge teaterföreställningar i egen regi. Vi vet nästan inget om hans repertoar, men det lilla vi känner till visar att den huvudsakligen var fransk, men kanske icke alltid framförd på franska. Exempelvis gavs åtminstone två av Molières komedier 1731 ut i svenska översättningar.²² 1734 hade Langlois slagit sig ihop med Anders von Höpken (1712–89) och Christian von Olthoff (1691–1751), två ädla ämbetsmän med intresse för teater, som kunde hjälpa honom att segla säkert i de administrativa farvattnen. Vad som är viktigt här är att detta nya teatersällskap, ännu utan namn men senare känt som Svenska comedien, tog som sin uppgift att framföra originella svenska pjäser.²³

Förvisso har det alltid funnits språknationalister, men under 1730-talet, kanske delvis stimulerat av Dalins skarpa och djuplodande diskussion i *Argus* I:45, uppstod ett nytt intresse för svenska som publikspråk, som teaterspråk. Dalins position fick 1738 stöd av en *Pro memoria* av Carl Gustaf Tessin (1695–1770), samtidigt med starten av en ny svensk teater.

Vi vet mycket om Svenska comedien (1737–54) – dess medlemmar och en stor del av dess repertoar, till exempel – men det är svårt att placera den i sin tids Stockholm.²⁴ Teater var dock i ropet under 1730-talet och komedien var den mest populära genren. Svenska comedien öppnade sin verksamhet den 4 oktober 1737, på Bollhuset, med en *Prolog* av Gyllenborg och Christian von Olthoffs svenska översättning av *Plutus, eller Mammon* (1720) av Marc-Antoine Legrand (1673–1728). Veckan

22. Klemming, 1863–1879, s. 69.

23. En bra överblick av Svenska comedien ges av Marie-Christine Skuncke, »Frihetstidens teaterliv i Stockholm« i *Ny svensk teaterhistoria 1*, (red.) Sven-Åke Heed, Hedemora: Gidlund, 2007, s. 165–78. En mer detaljerad studie, med repertoarkronologi, är Tryggve Byström, *Svenska komedien 1737–1754*, Stockholm: Norstedt, 1981.

24. Byström, 1981, s. 7.

därpå kom *Crispin médecin* (1674) av Noël le Breton d'Haute-roche (1617–1707), troligen spelad på svenska, någon gång därefter åtföljd av Gyllenborgs *Swenska sprätthöken*. Eric Wrangels *Fröken Snöhvits tragædia* spelades i december.²⁵

I sin *Pro memoria* såg Tessin ingen orsak till att svenskan inte skulle vara kapabel att uttrycka allt som behövdes. Vidare insisterade han på att teatern var nyttig för att kunna lära de unga hur man talar och uppför sig väl, att den var ett i stort sett harmlöst nöje, trots det som kyrkokonsistoriet tyckte, samt att den var ett sätt att ge vanliga människor något att tänka på som inte rörde politik. Han påpekade vidare att den gav extra inkomster till två statliga institutioner, eftersom en del av intäkterna från varje föreställning måste gå till dessa.²⁶ Tessins syn på språket, och respekten för dess karaktär och möjligheter, tillsammans med ett upprop för dess kreativa bruk, sammanfaller med Dalins återkommande argument i *Argus*.

Även om vi inte har direkta bevis är det svårt att tro att Dalin inte var medveten om vad som skedde på teaterscenen i Stockholm under 1730-talet. Till exempel, bland annonserna i slutet av *Argus* II:45 (oktober 1734) fick man läsa:

Nästkommande Fredag upføres Ett Drama, Poésien och Ticketterne finnas uti Wedewågs Manufacturie-Bod wid Riddarhus-Torget. Börjas kl. 5. Samma gång låter en ny ankommen Virtuoso sig höra Vocaliter.

Om denna föreställning vet vi ingenting, inte ens om den faktiskt ägde rum till slut. Vid just den tiden fanns ett tyskt resande teatersällskap i stan, och ett amatörsällskap under Magnus de la Gardies ledning.²⁷ Därutöver är det intressant att, apropå Dalins egen stora boksamling, notera att bouppteckningen endast nämner två identifierbara skådespel, bägge tillkomna efter hans egna pjäser: Henry Brookes (1703–83) *Gustavus Vasa, the Deliverer of his Country* från 1739²⁸, och Prosper Jolyot de Crébillons (1674–1762) *Catilina* från 1748. Däri fanns också *Oeuvres de Voltaire*, och

25. Se Byström, 1981, s. 112ff, för en dag-för-dag redovisning av Svenska comediens föreställningar.

26. Tessin, Carl-Gustaf, »Allerunderdånigste Pro Memoria, hwad betänkligheter som kunde wara at förbiuda Svenska Comoedier«, (red.) Gunnar Frunck, i *Samlaren* årg. 4 (1883). s. 180–85. Dokumentets datering, 8 december, 1738, är inte av Tessin, men texten verkar vara ett svar på kritik som det nya sällskapet hade fått. De två institutionerna som fick pengar från teatern var Rasp- och Spinnhuset (för kvinnor) och Stockholms Stads Husfattige (för de hemlösa).

27. Dahlberg, 2007, s. 161–164

28. Denna pjäs innehar den dubiösa utmärkelsen att ha varit den första förbjudna pjäsen i London efter införandet av den nya censurlagen 1737. Den trycktes först i Dublin, sedan i London 1739.

man kan förmoda att åtminstone några av Voltaires pjäser ingick i den utgåvan.²⁹

Som dramatiker *in spe* var Dalin begränsad av två problem. För det första fanns inte tillräckligt utrymme i ett nummer av *Argus* för att trycka en hel pjäs, inte ens en kortare efterpjäs. Exempelvis består stycket i I:39, som omtrycktes flera gånger, endast av tre scener, eller *inträden*. Denna begränsning leder, tror jag, till det andra problemet: en dramatiskt tillfredsställande utveckling av en karaktär, av en handling, eller av ett tema. Dalin är medveten om detta redan i I:39, då han i andra inträdet försöker utvidga och detaljteckna Herr Sprätthöks och Herr Gräls manier, men det leder inte till en teatermässig upplösning, endast till ett slut. Men det är också viktigt att komma ihåg att mer behövdes inte inom *Argus* kontext.

Det är klart att de små dialogerna i *Argus* uppvisar ett element av retoriskt spel, en sorts förförelse av läsaren, liksom ett första försök att ge svenskan en knuff i en riktning hittills icke anträdd i skriftspråket. *Argus* språkliga och moderna vitalitet representerar ett stort steg framåt, inte så mycket för dess bidrag till svenskan *per se*, utan för dess inympning av ett rationellt muntligt bruk i den litterära medvetenheten i 1700-talets Sverige. Denna så påtagliga riktning i *Argus* kan ses som en sorts teater i tryck.

Under sin tid i kansliet lärde Dalin känna inte bara bröderna Carlsson, utan också Carl Gyllenborg (1679–1746), kanske även dennes vän Eric Wrangel (1686–1765), samt Reinhold Gustaf Modée (1698–1752), alla tre teaterintresserade kanslistar som senare också bidrog med pjäser under Svenska comediens första spelår. Emellertid är det ett stort steg från korta, ofta fragmentariska, scener i en icke-teatralisk kontext till en pjäs som måste stå på egna ben.

Det är likväl värt att påpeka att tiljan, vilken Svenska comedien tog i besittning, alltsedan 1660-talet varit en professionellt använd scen. Det fanns ju två bollhus, ett större och ett mindre, och teatern hade blivit inrättad i det större.³⁰ Dess parter och två rader kunde rymma 800 människor, givet att teaterpubliken då stod upp på parterren. Själva scenen hade måtten 14,23 x 13,64 m med en approximativ spelyta av 9 x 12 m. Vad för sorts scenmaskineri som användes är obekant, likaså om den hade en ridå, men man förmodar att det åtminstone fanns kulissvagnar och suffiter.

29. Henrik Schück i *Sammlaren*, Ny följd, årg. 2 (1921), s. 134–151. Man får dock anta att han hade tillgång till sina vänners större bibliotek; Rålamb's, naturligtvis, men också den högst teaterintresserade Tessins. Under 1730-talet kom ett växande antal teaterpjäser i svenska översättningar från tryckerierna, mest av Holberg och Molière.

30. Det mindre, Lilla Bollhuset, blev också använt som teater men inrättades 1725 till Finska Kyrkan.

Efter sista numret av *Then Swänska Argus*, i mitten av december 1734, dröjde det tre och ett halvt år innan Dalins dramatiska ansikte visade sig offentligt, om än anonymt, med komedien *Den Afwundsuke* som spelades för första gången den 6 juni 1738. Om hur den kom till vet vi nu något, men varför och av vilken orsak är svårare att besvara.

‡ ‡ ‡

Det finns två tidiga texter till *Den Afwundsuke*: Dalins manuskript som kan hittas i Uppsala universitetsbibliotek [N96], och den tryckta versionen från 1739.³¹ Det finns så vitt vi vet inga rollböcker eller sufflörexemplar till denna pjäs, men det kan hända att den tryckta versionen ligger närmare det som spelades ett år tidigare än vad handskriften gör. Likväl är manuskriptet, vilket jag utgår från här, intressant för oss eftersom det kan säga något om hur Dalin tänkte då han skrev sin komedi.



Titelsida till Dalins *Den Afwundsuke* (MTB).

31. Båda texterna finns nu utgivna i Olof von Dalins *Samlade skrifter*. Se: *Dramatik*, (red.) Ingemar Carlsson, Stockholm: Svenska vitterhetsamfundet, 2008, (Samlade skrifter ; 3). Det finns också en tredje version, tryckt i den postumt utgivna *Witterhets-Årbe-ten*, 1767

Varje gång vi träffar någon, framför allt någon som vi inte känner, är ofta det som sker vid första ögonblicket viktigt för att kunna tolka det som följer. Detsamma gäller romaner, dikter, symfonier, dans med mera, och förstås även teaterstycken. Somliga börjar lugnt och leder oss långsamt in i en handling och en stämning. Andra börjar rappt och raskt och kastar oss rakt in i en redan utvecklad intrig, eller visar oss genast en karaktär fullt uppslukad av sin mani, vilket är fallet med Herr Styrbjörn som vi möter i *Den Afwundsiuke*. Det är som nämnts inte belagt ifall Bollhuset hade en ridå vid den här tiden, men de flesta pjäserna, inte minst *Den Afwundsiuke*, har ändå inget behov av den. Dalins komedi börjar faktiskt mitt i en diskussion som mycket väl kan ha inletts redan under själva scenentrén.

Styrbjörn kommer in, beklagande sin olycka visavi Herr Philip som nyss har fått ansevärd ekonomiska och sociala förmåner, vilka får Styrbjörn att brinna av avund. Och därmed är pjäsens motor snabbt igångsatt. Hans motpart i den följande snabba ordväxlingen är hans svägerska, den intelligenta Sophia. Av deras namn kan vi uttyda följande: Styrbjörn, som vi har träffat redan i *Argus* II:13, är ett gammalt, närmast ursvenskt, namn som åsyftar något stort och okontrollerbart emedan Sophia är det grekiska ordet för visdom och kunskap. De går fram och tillbaka, och varje gång Sophia avslöjar ytterligare något om Herr Philips nyligen erhållna lycka, hopar hon fler olyckor över Styrbjörn ända till den stund då Sophia, nästan i förbigående, säger:

S[ophia]. ... jag blef rätt glad igår när Kungen gjorde honom til

Baron.

St[tyrbjörn]. Baron?

S. ja Baron.

St. Baron in blåkulla. Baron?

S. ja, hwad mer? Är det också illa?

St. Baron? Nu må jag le. Neij, det är bäst jag går min wäg: star jag

här längre, så blir han wäl rättnu Storvizir.

(: will gå bort, men kommer tillbaka:)

Baron? H. Philip Baron?

Detta är ren fars. Styrbjörn undgår inga fler olyckor men fortsätter att klaga högt. Jag pekar på detta lilla moment för att uppmärksamma ett rent komiskt grepp; det vill säga, det som sker i Styrbjörns sista replik, där han avviker men strax kommer tillbaka och vidhåller sin häpnad över denna förfärliga utveckling. Scenanvisningen här, den första av 95 i pjäsen, är också ett tecken på en dramaturgisk utveckling. Scenanvisningar förekommer inte ofta i pjäser förrän mot början på 1700-talet och beskriver

då mest hur man kommer in, när man lämnar scenen eller talar vid sidan av (*à part/aside*). I *Den Afwundsjuke* finns de dock i manuskriptet och är tecken på hur sceniskt Dalin tänkte, framför allt när det gällde de stora komiska greppen och det är också de två centrala komiska gestalterna, Styrbjörn och drängen Nisse, som får de mest detaljerade anvisningarna.³²

Det är viktigt att notera att fram till detta ögonblick kan vi inte utifrån orden själva bedöma om vi här har med en komedi eller en tragedi att göra. Orden kan uttalas med ett allvarligt, kanske till och med ett hotande, tonfall, och man måste medge att nästan all text kan spelas seriöst eller komiskt av en god skådespelare. Inom loppet av fyra till fem minuter kan vi i denna scen ana vem den avundsjuke är och att han ska behandlas komiskt, men det är egentligen överflödigt. Därför har detta slutgrepp en extra funktion här. Eftersom det just knappast kan spelas annat än komiskt, även farsaktigt, ger det den som spelar Styrbjörn en utmärkt chans att understryka det burleska i karaktären, och samtidigt försäkra åskådarna att det som kommer blir komiskt och inte solent.

Utan att hävda att detta tillvägagångssätt saknar jämförelse i tidens teater – det blir oftast tjänarna i komedin som utför något liknande, och det inträffar oftast mot slutet – blir det likväl ett grepp som återkommer i senare komedier och farser.³³

Med de centrala kontrasterna, irrationell avund gentemot sunt förnuft, utlagda framför oss, måste Dalin nu förse oss med en rad scener som visar oss konsekvenserna av missämjan han tecknar. Vi möter då en serie karaktärer som utvecklar handlingen: fru Ramborg, Styrbjörns hustru, som låter sig indragas av hans avund; drängen Nisse som är kär i pigan Brita; Baron Philip, som tror att hans son, Baron Adolf, skall gifta sig med Styrbjörns myndling, fröken Augusta; och Herr Kalf, en sprätthök i bästa Gyllenborg-stil, som Styrbjörn nu ärnar åt Augusta som straff för att Herr Philip har avancerats framför honom. Mot slutet, träffar vi Gref Conrad, fröken Augustas bror, som har varit bortrest och kommit hem för att gifta sig med fröken Sophia.

Vad som är intressant här är att, såsom ofta i italienska komedier, det är tjänstefolket, Nisse och Brita, som för oss till det lyckliga slutet. Det sker med ytterligare två komiska grepp.

32. I samband med sin diskussion av *Brynilda*, argumenterar Lennart Breitholz för att åminstone en del av de 86 scenanvisningarna han räknar i den tryckta texten – den enda vi har – kommer från skådespelarna själva eller från någon regi-nära text, och konkluderar därifrån att den tryckta texten gjordes utifrån ett sådant exemplar. Se Breitholz, 1944, s. 293f. I fallet med *Den Afwundsjuke*, däremot, överensstämmer de med Dalins egna anvisningar, som vi ser i N 96, och man kan förmoda att scenanvisningar även förekommer i *Brynildas* manuskript, vilket vi saknar.

33. Såsom tjänaren Philip i Hauteroches *Le Soupé mal-apprêsté* (1669), som genom flera imitationer blev titelfiguren i Olof Kexéls succé, *Michel Wingler* (1788).

I II:10 presenterar Brita en förklädd Nisse för Styrbjörn och hävdar att han, Nisse, är en stor trollkarl som kan uppfylla önskingar och göra Styrbjörn lyckligare än någon annan. Betalningen ska ske genom att Styrbjörn för varje önskan mottar ett antal slag. Till exempel:

N[isse]. ... *hvem ä det I har agg til?*

S[tyrbjörn]. (:hwiskar åt honom, at det likwäl hörs:) *Herr Philip och hans Hus. (:högre:) wi ä eljest goda wänner . . . förstår I mig . .*

N. *Jag förstår . . . men det ä en förnäm man, at giöra honom olyckelig, kostar många slängar . . . lät höra hwad I wil honom:*

St. *först, at han kommer i onåd hos Kungen . .*

N. *kostar 3 gånger 3 slängar.*

Och så går det till. Det blir till slut 150 slag, och efter att ha erhållit några stycken konstaterar Styrbjörn, »ahi, det kostar på at fälla en favorit ...«. Denna scen vari en tjänare slår sin mästare är en upp-och-nervänd version av liknande situationer i den

En helt annan teatervärld och >> atmosfär, en värld som i stort sett << är oss helt främmande idag

italienska *commedia dell'arte* som markant överskrider den fasta klassfördelningen. Faktiskt, även om man inte kan säga det med absolut säkerhet, tror jag att just denna variant är unik i den komiska teatern under 1600- och det tidiga 1700-talet. Dramatiskt sett är den dock fristående, ett komiskt mellanspel nästan helt utan relevans till händelseförloppet. Men den är väl rolig, om än aningen grym.

Nu kommer Philip, Sophia, Adolf, och Nisse (i sina vanliga kläder) in, och Brita ser till att Styrbjörn kommer under bordet så att han inte syns, där han »biter på tänderna« över vad han får höra om Adolfs och Augustas glädje inför den kommande trolovingen. Denna scen, II:11, leder oss tillbaka till handlingen och framstår som en direkt variant av en liknande, om icke särskilt komiskt, scen i Molières *Tartuffe* [IV:5]. Vi har inga bevis för att Molières mörka komedi spelades i Stockholm innan Dalin skrev sin pjäs, men en svensk översättning gjord av Magnus Lagerström (1691–1759) fanns tillgänglig redan 1731.

Dalin har ytterligare ett komiskt grepp att ta till. I den korta tredje öppningen, sätter Brita på Styrbjörn en magisk hatt som gör honom osynlig så att han kan se och höra, men inte bli sedd eller hörd. Han noterar först att Gref Conrad, Augustas far, har

kommit tillbaka från en tioårig utlandsresa och att Styrbjörns makt över hennes öde därmed är förbi. Till slut blir han rasande, slår av sig hatten, begriper att han har narrats och avviker med ett nästan melodramatiskt »ack, om jag nu fick se min Graf öpen...« Såsom ofta i *commedia dell'arte*, liksom hos Haute-roche och Holberg, men inte hos Molière, slutar Dalin med en *sens moral* uttalad av en tjänare, i detta fallet Nisse.

När stycket sattes upp 1738 förefaller det, att döma av den tryckta versionen 1739, som om varje akt hade utökats med en slut-sång, troligen skriven av Dalin själv. Vi har musiken till två av dem: den som avslutar första akten, »Så följas Guld och slagg«, och den som avslutar den tredje, »Sanning, Sanning, dina strålar«; andra aktens »En ren och stadig Dygd« fattas. Vi vet ingenting om hur dessa sånger utfördes, men Axel Reuterholm berättar i sin dagbok 24 augusti 1738 att »en ung gosse siöng med en täck och skiör röst några ganska wackra verser, som hörde til Comedien.«³⁴

Den Afwundsiuke är både till stoff och handling helt typisk för sin tid: ett olyckligt kärlekspar blir återförenat genom vänner och kloka tjänare. Rollernas karaktärer är givna för oss genom sina namn och våra första intryck av dem och de ändrar sig inte under pjäsens lopp. Men vad som skiljer *Den Afwundsiuke* från andra pjäser i samma genre är att huvudkaraktären, Styrbjörn, mot slutet inte har tuktats eller ändrat sig ett dugg, utan lämnar scenen lika arg och avundsjuk som han var i pjäsens början.

Men roller i en pjäs måste andas luft, utföra gester, yttra ord. Lyckligtvis känner vi namnen på fem av dem som troligen spelade i *Den Afwundsiuke* eftersom någon har infört deras namn i Dalins manuskript, och namnen överensstämmer med dem som vi känner till från tre föregående pjäser under Svenska comediens första år.³⁵

Styrbjörn spelades av Johan Palmberg (1712–81). Liksom Dalin var han också anställd i det statliga maskineriet. I de pjäser för vilka vi har skådespelarnas namn, spelade han alltid ledande komiska roller, dock kanske inte under truppens sista år.

Det är svårt att säkert identifiera aktrisen som spelade Sophia, men det kan väl ha varit Magdalena Wijktman (fl. 1737–38), som spelade i alla fyra pjäser för vilka vi har rollernas besättning. Om det var hon, vet vi att hon var kammarjungfru hos familjen De la Gardie.

Beata Sabina [Straas] Åberg (fl.?–1773), som spelade Fru Ramborg, var också kammarjungfru. Hon spelade sensibla äldre fruar, och lämnade teatern kring 1738–39 för att idka kaffehusnäring med sin man.

34. Citerad ur *Dalin*, 4, 2009, s. 3.

35. Det mesta av denna biografiska information kommer från Byström, 1981, s. 69–80.

Herr Philip spelades av Nils Flodell (1718–59), en icke-examinerad juridikstudent som anlände Stockholm som informator. Hans roller blev mest stadiga äldre män. Efter sin teatertid, hade han flera tillfälliga arbeten innan han slutligen tog värvning som soldat.

Carl Fredrik Rinck (1721–91) är det yngsta namnet vi har. Han spelade Baron Adolf men var samtidigt soldat vid ett lokalt regemente.

Peter Lindahl (1712–92) var mycket känd för sina harlekinska roller, och kan väl ha spelat Nisse.³⁶ Han blev kvar i truppen till dess upplösning 1754.

Vad som är värt att notera är att alla dessa skådespelare var svenska och därför, så vitt man vet, helt nya till yrket. Det hade det engelska sändebudet Edward Finch märkt och antecknat i sina dagböcker då Svenska comedien öppnade sin verksamhet. Den bestod, sade han, av »students, clerks and chambermaids.«³⁷ Axel Reuterholm hade hårdare ord: »Piecen war så fullkomlig men Acteurerne ganska släta.«³⁸

Den Afwundsiuke blev dock väl emottagen, med åtminstone fjorton framföranden till 1784, ungefär lika många som *Modées Fru Rangsjuk*, men betydligt fler än Gyllenborgs *Swenska Sprått-höken*. Den har en doft av *commedia dell'arte*, en nypa Holberg, och lite Molière som kryddar den relativt konventionella handlingen med ett okonventionellt slut. Och den är rolig!

Populariteten och det positiva omdömet varade emellertid inte seklet ut. I ett tal till Svenska akademien 20 december 1796 förklarade den nyromantiska diktaren, Carl Gustaf af Leopold, att pjäsen var bra trots en del brister, men hörde till en annan tid.³⁹ Diktaren, pjäsförfattaren och kritikern Johan Henric Kellgren, kallade den 1790 för »gammal smörja.«⁴⁰

‡ ‡ ‡

Att Dalin kunde dikta fram och skriva snabbt visade han i *Argus* då han vid två tillfällen (II:15, 33) måste förse censorn med en ny essä kort innan den skulle tryckas. Dessutom intresserade han sig för pågående riksdagar, skrev dagligen poesi och, får man förmoda, skötte sitt ämbete. Att döma av vännen Axel Reuterholms dagbok var ett utkast till pjäsen

36. Byström, 1981, s. 78.

37. Byström, 1981, s. 69.

38. Byström, 1981, s. 29ff.

39. Talet blev tryckt i *Läsning i blandade ämnen*, Stockholm: 1799, årg. 3, s. 1–39.

40. Johan Henric Kellgren, *Samlade skrifter. Del 6, Brev*, Stockholm: Bonniers, 1922–23, s. 303.

Brynilda klart den 2 september 1738, vilket sedermera färdigställdes i slutet av oktober, början på november.⁴¹ Den sattes sedan upp 14 november 1738.

Steget från *Den Afwundsiuke* till *Brynilda* leder oss in i en helt annan teatervärld och atmosfär, en värld som i stort sett är oss helt främmande idag, där vi finner endimensionella hjältar och hjältinnor av likartat slag endast i wagneriansk teater, fantasifilmer, och politisk propaganda. Men 1700-talets tragedier beboddes av sådana människor, de flesta av klassiskt ursprung, såsom i Gyllenborgs *Andromache* (1723). De enda nordiska vi känner till vid tiden för Dalins pjäs är Olof Celsius *Ingeborg*, troligen från 1737 och spelad i Uppsala, samt Erik Wrangels *Torilla*, som spelades av Svenska comedien två månader innan Dalins *Brynilda*. Trots enstaka undantag skulle det dröja till 1770-talet innan ett större intresse för nordisk forntid började ta fart.

Om rekvisiterna för *Den Afwundsiuke* är få – en spegel, ett bord, några filtar, en stock, och en hatt – är de för *Brynilda* minimala – ett svärd – eftersom pjäsen äger rum i textens ord. Det finns här inte en handling i vanlig mening: karaktärerna utför nästan inga gärningar på scenen, men de rapporterar vad som har skett eller, oftast, hur de känner sig i förhållande till vad som har skett.

Den öppnar, liksom *Den Afwundsiuke*, med en dialog mellan två av huvudkaraktärerna. Sigurd Sven stöter på sin gamla vän och vapenbroder, Atle, och berättar att han vill ha hans syster, Edla, till brud. Men Edla har givit sin tro till Hjalmar, bror till Brynilda. Atle är kär i Brynilda, som dock brinner för Sigurd Sven. Var denna diskussion äger rum, när den äger rum, vet vi inte, och behöver vi heller inte veta. Det enda som är viktigt att känna till är att vi har en allvarlig kärleksintrig utlagd framför oss.

Dalin tecknar allt i alexandrin, den klassiska franska formen som vid den här tiden nästan uteslutande används i tragedier. Han är inte rädd för att låta deras naturliga elegans ge vika för ett mer direkt tilltal som vi hör i allra första början:

Sigurd Sven. *Men Atle är det du? Ack, Ödet ware Lof,
At jag dock har en Wän uti Brynildas Hof!
I Kärleks Öma Wärf, där Bloden Snillet dämpar,
Det är en Redlig Wän långt mer än Hundra Kämpar.*

Atle. *Ey lär nu Sigurd Sven ha Atles hjälp behof:
Gå Printz, grip an dit Wärf, war säker om dit rof:
Den utan samwet kan så tappert til sig rycka,
Hwad andras swett förwärf, den plär ju mäst ha Lycka?*

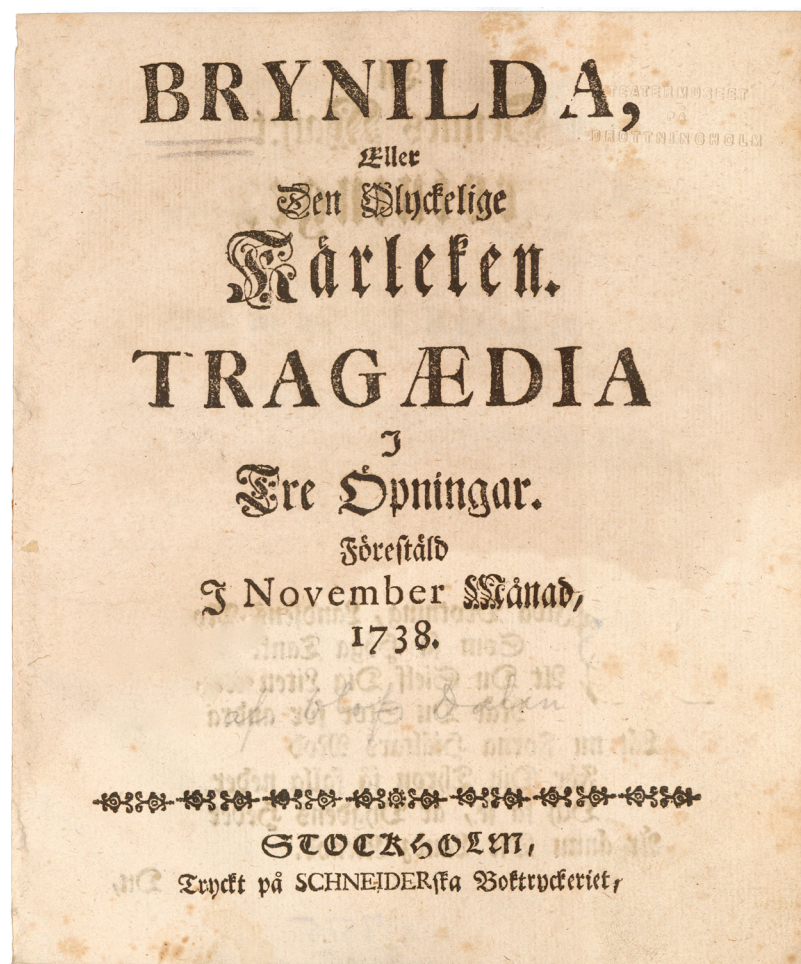
41. Dalin, 2009, s. 83.

Men wet, förmätna Printz, at denna Wårjan än
Är om min Heder mohn.

Trots en klassisk versform kan man inte säga att Sigurd Svens rader flyter lugnt, men de påvisar väl hans impulsivitet och kanske hans självsäkerhet, som dock omedelbart motsägs av Atles kallare beskrivning av honom som »förmätna Printz.« I pjäsens tio första rader har Dalin således tecknat två olika sinnelag för oss.

Sigurd Sven gör klart att han vill ha Edla medan Atle, som älskar Brynilda, argumenterar att Brynilda egentligen förtjänar en hjälte som Sigurd Sven. Men Sigurd håller fast vid Edla och lovar att Atle skall få Brynilda. Där slutar scenen och påbörjar intrigen sin utveckling.

Och »intrig« är det rätta ordet. Jämfört med handlingen i *Den Afwundsuke*, där det gäller att »handla«, att på scenen visa hur man frambringar ett önskat slut, pågår allting i *Brynilda* inom huvudpersonerna. Det händer nästan ingenting på scenen. Passionerna rasar fram inuti, såsom hos Brynilda och Sigurd Sven, eller öppnar sig sakta och mjukt, såsom hos Edla och Hjalmar. Det står



Titelsida till Dalins *Brynilda* (MTB).

klart att efter ha visat sin komiska förmåga, ska Dalin nu använda sig av dess motsats i dramatiken.

Vad som är intressant att se under pjäsens lopp är att Dalins versifiering faller mer och mer naturlig i munnen, och som bäst framhäver och underströker den känslorna i replikerna än mer. Passionen kan bli rätt kylig, men den är kompakt och ibland kraftig, framför allt i styckets senare delar, som om det tog Dalin ett tag att hitta verktygen han behövde. I andra akten (II:8) finns ett ställe där Brynilda nyss har kastat den oskyldiga Edla i fängelset endast på grund av hon ofrivilligt blivit Sigurd Svens kärleksobjekt, det vill säga prinsen som Brynilda själv åtrår och vill ha. Hon rivs sedan av motstridiga känslor och passioner av vånda, kärlek, skuld och hat:

- - - - *Kanskie hon orätt lider:*

Men dock - - lät bli derwid: alt nog, mitt Hiärta swider:

Alt nog, den grymma Printz, som mig otacksam är,

Til Straff en ängslan får - - - dock, GUD wet, hur jag är!

Den, som jag älskar mäst, den wil jag mäst bedröfwä,

Hwad Kärlek skänka will, det will min Harm beröfwä.

Min Kärlek och min Harm, de hwälfwas af och til:

(Gråter.)

Ack gråt, Brynilda, gråt, du wet ej hwad du will.

Du har en enda Printz, du älskar fram för alla,

Den plågar du med Sorg, den röner nu din galla,

Om du har Honom kär, så bör du willa'n wäl,

Din kärlek och hans Lust bör wara Lif och Siäl.

Hwi will du Tyranni på Hiältens Willja bruka?

Du bör ju ditt Behag för Hans Behag ödmjuka?

(Häftigt.)

Dock nej - - jag unnar ej en an en sådan Printz;

Hans like är ej til, om den i mig ej fins.

Naturen sielf har sagt, at wi sku Makar wara.

Wårt öde bör bli likt; jag will det samman para:

När jag bedröfwad är, bör han bedröfwad bli;

Men ack! Han kommer der - - -

En del av kraften i denna utläggning ligger i dess klassiska disposition – skuld/makt, kärlek/hat, svaghet/styrka – som mynnar ut i detta ovanliga, ja, högst arroganta krav på jämlikhet ända ner till känslorna: »När jag bedröfwad är, bör han bedröfwad bli; ...« som avspeglar den tidigare »Den, som jag älskar mäst, den wil jag mäst bedröfwä...« Dessa alexandriner är inte särskilt racinianska, men deras nästan våldsamma kontraster visar fram för oss de starka böjelserna som rasar inom henne.

Varje huvudperson i *Brynilda* får ett sådant ögonblick, och

man kan säga att de fungerar likt operans arior, förutom att det är orden själva som också innehåller musiken genom sina starka rytmer.

Men det finns även tillfällen av rörande ömhet, som i III:6, mellan Edla, orättvist satt i fängelse av Brynilda, och Hjalmar, Brynildas återkomna bror och Edlas fästman. Det blir icke ett ögonblick av plötslig passion där de omedelbart och vilt kastar sig i varandras armar. I stället får vi en osäker erkännelse av två människor så ofta svikna av det som sker omkring dem:

Hjalmar, *Ack, Edla, är det du?* - - -

Edla, - - - - *Ack, Himmel, hwem är der?*

(Wänder sig bort.)

Hjalmar. *Din* Hjalmar. - - -

Edla. - - - - Hjalmars *Siäl* - -

Hjalmar. - - - *Neij*, Hjalmar *sielf det är.*

Edla. *Hans Skugga kommer up, mitt fehl at för mig sätta.*

Hjalmar. *Ack, Edla, hur står til?*

Edla. (Wänder sig ömt til honom.)

- - - - - *Så är du dock den rätta;*

Men ack, jag är eij wärd, at du mig hälsar på.

Och så fortsätter det. Edla ser att det är den levande Hjalmar och de bedyrar varandra sin kärlek och återfår sin tro på livet. På en nivå kan man säga att detta är relativt konventionellt, vi har sett sådant förr. Men det finns en nästan ballettlik subtilitet här som visar oss att Dalin var på väg att upptäcka något viktig rörande den dramatiska dialogen, det vill säga möjligheten som ligger immanent i poetiska former. I den rytmiskt tilltagande hastighet som äger rum i raderna tre till fem fångar Dalin en känsla av ungdomlighet hos detta par, som om de långsamt vaknar i en ny realitet, nu definierade av att äntligen vara tillsammans. Dess enkla mänsklighet sätter pjäsens tragiska slut i ett nytt ljus genom att för åskådarna lyfta fram en mänsklig kontrast till det vi hittills har fått erfara under pjäsens lopp.

Vi kan väl igen fråga oss vad publiken fick se den där novemberkvällen. Det är då värt att hålla i minnet att vid den här tiden syftade ordet *comédie* inte automatiskt på något roligt, utan kunde också betyda »skådeplatsen«, »teatertrupp« eller helt enkelt »teaterstycke.« Och som tragedi *strictu sensu* har *Brynilda* ett svårt dramaturgiskt problem: titelfiguren förblir osympatisk, oföränderlig och, trots sina tårar, kall. När hon till slut begår självmord gör hon det inte som en god människa som inser att hon har valt fel, utan hon gör det i trotsig egenkärlek. I stället är det hos karaktärerna Edla och Hjalmar som vi kan skönja ett nytt sorts sätt att dramatiskt behandla ett seriöst tema, och

som snart kommer att få namnet *dram*. Man skall absolut inte överdriva den här företeelsen, men det är likväl intressant att notera att i de två tragedierna vi känner till som framfördes av Svenska comedien innan *Brynilda*, Erik Wrangels (1686–1765) *Fröken Snöhvits tragædia* och *Torilla eller Regner och Swanhwita*⁴² finns ingenting som liknar denna scen.⁴³ *Brynilda* spelades tio gånger fram till 1779.⁴⁴

Det är svårt för oss idag – dränkta i en teater som prioriterar aktion framför idéer, rörelser framför reflektion – att lyssna och förstå meningen och klangen i en teater där åskådaren själv måste bidra till ögonblicket genom att bilda och sammansätta handlingen i sin egen medvetenhet. Men genom att kräva detta försöker Dalin att föra fram en teater som eftersträvar aktivitet.

Teatern äger ju också rum på en faktisk plats med levande människor som antar rollkaraktärer för att kunna gestalta en handling. Vi vet inte vilka som fyllde rollerna i *Brynilda*, men om vi utgår från de namn vi känner från *Den Afwudsiuke* kan vi spekulera lite kring vilka som medverkade i Dalins tragedi. Johan

En teater där åskådaren själv
» måste bidra till ögonblicket genom «
att bilda och sammansätta hand-
lingen i sin egen medvetenhet

Palmberg var en av truppens ledande skådespelare, dock mest i samband med komiska roller, men bör ändå kunnat ha spelat Sigurd Sven. Atle kan väl ha spelats av Nils Flodell, som ofta spelade just sådana sensibla roller, emedan rollen som *Brynilda* kan ha gjorts av Beata Åberg som hade spelat fru Ramborg tidigare på året. Magdalena Wijktman, som spelade Sophia, kunde nog ha spelat Edla mot Carl Fredrik Rincks Hjalmar.

Tragedin var inte Dalins starkaste kort, och vi måste också erkänna att pjäsens handling är direkt. Han utnyttjar inte möjligheten att utveckla karaktärer eller intrigen – det vi ser är det vi får – men, vilket visas i den lilla scenen ovan, han kunde också teckna

42. *Fröken Snöhvits tragædia* den 3 december 1737 och *Torilla eller Regner och Swanhwita* i september 1738.

43. Samma gäller Olof Celsius d.y. tragedi *Ingeborg* som trycktes i Uppsala 1737 samt 1739, och framfördes i Uppsala 1739.

44. Det är en annan fråga, men det är också intressant att märka ett intresse för nordiska sagoberättelser som källa för nyare litterära tolkningar, såsom i Erik Branders *Habor och Signild* (1767) eller Gustaf III:s *Frigga* (1787). Tillsammans med Johan Messenius (1579-1636) *Drottning Disa* (1611) som trycktes flera gånger under 1700-talet, verkar Dalins och Wrangels pjäser vara de enda tragedierna med fornnordiska motiv som spelades av Svenska comedien.

intima ögonblick i ett annars mycket kallt och publikt spelrum. Dessutom blir hans poesi säkrare under pjäsens gång, framför allt i de längre passagera. Att ta del av Dalins ordmusik skänker gott om nöje.

Vi kan ta för givet att åtminstone ett av Dalins motiv för att skriva dessa två pjäser var att förse det nya svenska teaterföretaget med svenskt material. Sådan var säkert grundarnas önskan, och dess svenskhet låg nära Dalins eget hjärta, som man lätt kan uttyda på *Argus* sidor. Vi kan också se pjäserna som vidare experiment med dialogformen. Dessutom kände Dalin en del av dem som var inblandade i Svenska comediens verksamhet.

Det kan också ha varit att han kände att han nu började begripa hur en levande teatertext fungerar och vad för sorts uttrycksmöjligheter den hade att erbjuda, och han påbörjade ett nytt teaterstycke omedelbart efter *Brynilda*.

‡ ‡ ‡

Vi vet inte varför Dalin åter gav sig i kast med en klassisk berättelse. Det finns ingen information om och inget manuskript till *Catos död*, endast texten som ingår i *Wit-terhets-Arbeten* (1767). Fragmentet verkar ha skrivits strax efter det att *Brynilda* kom på scenen, någon gång mellan mitten av november 1738 och början av juni 1739, då Dalin anträdde sin enda utlandsresa.⁴⁵ Problemet är att det endast består av två scener med 92 rader taltext i 46 Alexandriner. Dock finns det ett par intressanta saker vi kan få fram ur denna korta text.

Först, den tilltagande säkerheten i användandet av alexandriner som vi kunde se i *Brynilda* fortsätter i *Catos död*. Versen får en ny naturlighet som tidigare saknats och ger en mänsklighet till den högvördige Cato då han talar till sin son Portius. Vårt problem som potentiella åskådare är att vi inte får någon uppfattning om vart Dalin vill ta pjäsens handling, men vi kan ana att han hade dragit lärdom av *Brynilda* och insett att det i dess upplösning fanns både ett dramaturgiskt problem och en möjlig solving. I *Catos död* gör han redan i inledningen klart för oss var det tragiska i denna berättelse ligger. Portius älskar sin far och stödjer sin fars strävan att återställa republiken och frånta Caesar makten. Samtidigt är han kär i, kanske gift med, Julia, Cæsars brorsdotter:

Portius Kan någon dödlig finna
Min Julias förtjänst och ej af wördnad brinna?
Kan någon henne se, som strax ej blir deß slaf?

45. Dalin, 2009, s. 106.

Är hon ej wärd et Rom? Men dock - - - hwar blir jag af?
Ack, Gudar, Catos Son! kan han så nedrigt tänka?

.....

Men ack! det är för hårdt, som jag af dig törs kräfwa.
Du kan ju ej för mig natur och blod förqwäfwä?
Nej, nej, jag ser min lott, mitt ödes tyranni,
At den jag älskar högst, den skal min fiend bli.

Portius är fast mellan två motsträvande och lika krävande plikter. Här i pjäsens början, väljer han sin plikt gentemot staten och sin far framför kärleken. *Hélas!* Ty historien hjälper oss inte: man känner inte alls till om de historiska personerna Portius och Julia faktiskt hade ett förhållande, och i vilket fall stupade den verkliga Portius i det andra slaget vid Philippi.

‡ ‡ ‡

Det dröjde tolv eller tretton år efter *Catos död* innan Thalia åter kom på besök hos Dalin. Nyss adlad och utnämnd till en av kronprinsens lärare, hade han kommit in i sammanhangen runt Lovisa Ulrika, och på sommaren 1751 framfördes vid hovet Dalins *Calotte-predikningar*, också de en sorts teater. Dalin var förtrogen med Lovisa Ulrika och skrev predikoparodier och sånger åt hennes kalottsällskap, en slutna krets i hennes hov.⁴⁶ I dessa skämt blev han »fältprästen Nicopompi« men så vitt vi vet framfördes monologerna av någon annan i »församlingen«

Calottiske Handlingarne heter ett manuskript som tillhört Lovisa Ulrika.⁴⁷ Vi vet inte om manuskriptets tillkomst är samtida med sitt innehåll eller om det är komplett. Det består av en samling parodiska predikotexter med invävda dikter, sånger, »psalmer« och ett par udda Calottiska skrifter. En del av dessa användes i någon form av ritual – involverande en slags predikostol och en »prästm« med röd kappa och kalott – som ägde rum i Drottningholms slott eller på gården Malmvik. Så vitt man kan gissa bestod ritualen av en predikan och några »psalmer« som Dalin hade skrivit för tillfället, men det står också klart att

46. Marie-Christine Skuncke, *Gustaf III : det offentliga barnet : en prins retoriska och politiska fostran*, Stockholm: Atlantis, 1993, se s. 52–55 om Dalin som lärare, s. 92–97 om teater i barnets uppfostran. I sin *Olof von Dalin: samhällsdebattör, historiker, språkförnyare*, Varberg: CAL-förlaget, 1997, har Ingemar Carlsson tecknat Lovisa Ulrikas »kalottregemente«, s. 48f. I *Ämneswennen & hofskalden: om sambandet mellan Olof von Dalin och Carl Michael Bellman*, Varberg, CAL-förlaget, 2013, beskriver James Massengale insceneringen av dessa sceniska ritualer, s. 15–18. Två predikningar finns avskrivna i modern stavning i Olof von Dalin, *Sagan om hästen och annan prosa*, (red.) Sven G. Hansson, Stockholm: Norstedt, 1977, s. 136–50, kommentar s. 279–87.

47. *Calottiske Handlingarne* KB Ms. Vf 79

en del av de många dikterna framfördes som efter-måltiden förströelser. Det är också sannolikt att meningen var att allt skulle fungera som lätt underhållning. Detta uppnåddes och ryktet om deras innehåll spred sig snabbt. Tillsammans med *Herde-Spel* följande år skulle de vålla stora politiska problem för Dalin 1756–57.

Av sin natur blir alla parodier med tiden utbrända, och det ännu fortare om man inte erfar eller känner till parodins mål. Det som delvis räddar Dalins parodier är hans melodiösa språk som han varierar ändlöst för att fånga alla åhörare i den slutna kretsen. Han utövar allt från ren fars till ett komiskt användande av mer allvarliga referensramar. Till exempel, i hans »Introductions-Predikan wid Calottiska Församlingen« svänger han sig med citatreferenser till böcker som icke existerar, som vore de Bibelns boktitlar:

Himmelen vare lof för goda Capitainer, sade Pigan (af Gardes Capitlets 806.): Mit hjärtafägnar sig af en nådig Öfwerhet och goda förmän wid Regementet: min trohet skall däremot följa Dem liksom ohyran med tiggaren (af Den Isabelliska Paltebokens 53.), så at om än alla foglar flögo bort, skall ändå Uglan sittja qwar (af De närsyntas 4): Wälsignad wara Den mund mig kallat hafwer, säger Profeten Olaus, många rida til hofwa för en mans lycka (af Epistelen til de trappsopare och det 6).

Här servi de grova parodierna i referenstitlarna och skämtsamma förvrängningar av ordens former. Dikterna och sångerna kräver vanligen en viss bevandring i de klassiska gudarnas och herdarnas namn och betydelse, och här möter vi exempelvis åter, bland andra, *Argus* Celadon. Med allt detta sagt, måste man påpeka att manuskriptet vi har förefaller avsett att läsas; det vill säga att det är renskrivet och vackert utlagt. Dessutom framstår många av »referenserna« som besvärliga att uttala, och vore nog svåra att muntligt passa in i Dalins ordmusik.

Men det besvärliga för oss med just detta sorts spelande, denna sorts teater, är att vi knappt har någon information om hur den framfördes. Säkert är att de två predikningarna i samlingen hårt satiriserade den pompösa predikostilen och att när de lästes upp i Riksdagens Sekreta utskott i samband med den kommande processen mot Dalin, vållade de storskratt.⁴⁸ Men sommaren 1751, talar vi fortfarande om en intim teater med en invigd publik. Vi är också mitt uppe i en helt ny fas av hans dramatiska författarskap, förorsakad av att han nu hörde till hovet och skrev det som hovet krävde.

48. Carlsson, 1997, s. 50.



I juli/augusti 1752 fick Dalin ett uppdrag av drottningen att snabbt skriva något lämpligt till kung Adolph Fredriks hemkomst från Finland. Intresset för antiken fanns kvar, inte minst vid hovet, men varför en pastoral skulle passa bäst till just detta tillfälle är svårt att säga. Det kan väl vara att drottningen själv bestämde temat, och att Dalin redan hade författat ett *Herde-Spel / En Öpning* som kan ha lett tankarna åt det hållet.⁴⁹

Hursomhelst, *Herde-Spel / Tre Öpningar* ägde rum den 11 augusti 1752 i en liten anlagd utomhusteater i Drottningholms franska trädgård, och Dalin använde sina hovkolleger och vänner som skådespelare samt Hofkapellet, troligen under Per/Peter Brant, för att ordna en del av musiken.⁵⁰ Herdinnorna Iris och Daphne spelades av systrarna Ulrika och Agneta Strömfelt, och Flora av Ulrika von Düben. Hon var gift med Dalins lärarkollega Nils Adam Bielke, som spelade Arcas. Dubbelrollen som Damon och Lycas fylldes av Carl Gustaf Barck. Celadon spelades troligen av Carl Gustaf Lieven och Tirsis av Wilhelm Sprengporten. Bond-drängen var Melker Falkenberg. Dessutom fanns det en okänd kvinnoröst bakom scenen, samt »den omtalade dansmästarinnan«, vilka båda är okända. Av de åtta sångerna i pjäsen, var en sjungen av kvinnorösten, tre av Bond-drängen som dök upp i god tid innan slutet, och fyra av Tirsis. Dessutom dansade Arcas och dansmästarinnan. Man måste anta att Dalin skrev rollerna utifrån varje innehavares teaterförmågor.

Vi har idag svårt att sätta oss in i pastoralens värld: herdar och herdinnor – och får, för all del – är inte så prominenta i våra dagliga högteknologiska liv, utom kanske som skämtfigurer. Men det pastorala var ett populärt, till och med seriöst, tema i den högre klassens teater- och låtsas-kultur under 16- och 1700-talens först växande, sedan långsamt avtagande, intresse för klassicismen. Förutom Argus själv, hade Dalin också väckt Celadon och andra pastorala gestalter till liv i *Argus* I:47, lika så året innan i samband med de calottiska predikningarna. Att Adolph Fredrik skulle välkomnas tillbaka till Sverige ute bland Drottningholms buskar och natur tillsammans med hovet, i stället för i Stockholms nästan färdigbyggda slott med Riksrådet, säger oss något om de nya kulturidealen drottningen ville föra fram, samt kanske också något om den politiska inriktningen.

Även om man inte kan säga var och om Dalin hade sett en

49. Ingemar Carlsson har gett ut detta stycke för första gången i Dalin, 2008, s. 121–35. Se också hans diskussion i Carlsson & Massengale, 2009, s. 109ff.

50. Se James Massengales musikkommentarer i Carlsson & Massengale, 2009, s. 143–51, 160–63.

pastoral, är det likväl möjligt att föreställa sig att sådana framfördes av ett eller annat resande teatersällskap, kanske kompletterad av en längre pjäs för att fylla en kvälls förnöjelse. Han kunde väl också ha sett dem i Paris då han reste dit 1739–40. Som av en händelse kom Pietro Metastasios *Il Re pastore* i tryck 1751, tonsattes 1752 av svensken Arvid Niklas von Höpken, vilken följdes av senare tonsättningar av bland andra Mozart.⁵¹ 1752 kom Jean-Jacques Rousseaus *Le Devin du village* som efter flera adaptationer blev den tolvåriga Mozarts andra opera, *Bastien und Bastienne*.⁵² Dalin har inte kunnat se dessa, men de representerar den samtida kärleken för pastorala berättelser.

Något som är av intresse här är dock att Dalin, till skillnad från Metastasio och Rousseau, inte iscensätter handlingen på okänd ort, utan specifikt på själva Lovön. Det vill säga att skådespelet utspelas på samma plats där det faktiska välkomstmottagandet skall äga rum. En sådan överensstämmelse mellan pjäsens och publikens geografi finns nästan aldrig i övriga samtida pastoraler.

Vad åskådarna fick se var en idealbild av enkla »naturfolk« vars största bekymmer är förberedelserna inför *vår milde Herres* återkomst, som genomförs i ord, musik, sång och dans. Först mot slutet avslöjas att Herrn är Kungen själv.



Titelsida till Dalins *Herdspel* (MTB).

51. W. A. Mozart, (K. 208), 1775.

52. W. A. Mozart, (K. 50), 1768.

I dess första »öppning« möter vi alla herdar och herdinnor. Även om de talar något om »Herrens« återkomst, handlar det mesta om vem som har vem kär. Utöver detta ger Dalin flera av karaktärerna en personlig egenskap. Lycas, till exempel, kan inte läsa och vet att han är lite dum men det spelar ingen roll för de andra eftersom han är en av dem. Arcas kan dansa, Tirsis älskar mat och vin och sjunger, och så vidare. Flickorna kommer in och språkar om vem som tycker om vem, och akten slutar med en sång av Tirsis. Andra öppningen börjar med Damon som berättar att »Hans Nåd i väntan är: i morgon lär det gälla« och Celadon svarar med ett förslag om en kamp om vem som bäst kan säga något poetiskt om kärlek. Han fortsätter med att påstå att alla flickor tycker om honom, naturligtvis, men de andra närvarande är skeptiska. En kvinnoröst som Damon kallar »Oraklet« sjunger en visa till kungens ära. De övriga kommer sedan med idéer för att kunna fira Milda Herrens återkomst och de når fram till en sorts plan, delar upp sig i par, och lämnar därefter scenen. Akten slutar med »En *Solo*-dans af den omtalade dansmästarinnan.«

Den tredje öppningen börjar med herdinnorna som sammankommer för att planera en dans. Lycas kommer in och meddelar att Herrn faktiskt är här, åtföljd av Arcas som säger att det blir imorgon, åtföljd av Tirsis som bekräftar att han är redan här, åtföljd av Bond-drängen som säger att »Kungen i sitt Hof/Kan inte bättre må.« Tirsis frågar drängen om han kan sjunga, och de två sjunger till alla flickorna och sedan till herdarna, bland vilka en infogad kör ger sig tillkänna, och Arcas dansar. Det hela avslutas med en »Ballet.«

I *Herde-Spel* är det inte tal om handling, långt mindre intrig. Vi får en del simpla hovskräddade komplimanger och lätt badi-nage emellan personerna i en överraskande välutbildad lantlig skara – Damon kan franska och Arcas kan dansa solo. Styckets funktion är inte att visa fram något realistiskt om lantfolk utan att prisa de kungliga. För att öka förnöjelsen för en kulturellt erfaren krets, som säkert inkluderade den sexåriga prins Gustaf, finns det mycket musik och dans i pjäsen, mest påtagligt i sista akten, med sång, dans, kör, och balett.

Såsom vi såg med *Brynilda* är Dalins poetiska språk i inledningen av *Herde-Spel* en aning stelt, som om han igen måste uppöva sig i alexandrinens hemligheter. Men det lossnar något då han börjar styra formen mot ett mer naturligt språkbruk. Till exempel: det vi hör först är Arcas och Lycas som talar om något som Lycas säger sig ha sett.

Arcas. *Saj, Lycas! är det sant, at du en skatt upfunnit.*

Lycas. *Nej, Arcas ! hvad jag sedt, det är var ljuset brunnit:*

personerna, i alexandrin med två eller fyra versrader, svarar med samma inledning och ger förslag på vad de kan göra för att fira kungens återkomst till Lovön.

Det finns inga rubriker eller anteckningar som tyder på att dessa två ställen ackompanjerades av musik, men deras form är så musikalisk och egendomlig inom genren att de erbjuder åskådarna en retorisk överraskning, en ord-dans.

Vid samma tid kom också en kort *Scène* med *Marionetter wid Ulriksdahl* om vars utförande vi inte vet någonting. Manuskriptet är i Dalins handstil och består av en liten fars på prosa.⁵⁴ Det finns fyra roller: Hustru Ragnhild, hennes döttrar Maja och Lisa, och Monsieur Polichinell, som vi känner igen som komedianten i *commedia dell'arte*.

Scenen börjar mitt i en ordväxling mellan Maja och Lisa över vem som har det bäst ställt och har mer av saker och ting:

Maja. ... *men Lisa, du ser inte min nya Myßa.*

Lisa. ... *men Maja, du ser inte mina nya Skor.*

M. ... *jag har wäl det, som är än wackrare.*

L. ... *än jag då? mon jag är så gemen? än den hwita katten? den har jag fått och inte du.*

M. ... *än lilla Kurre? den har jag fått och inte du.*

L. .. *än min Ring? han kostar en daler.*

M. *än min halsband? den kostar 6 mark.*

Och grälet stegras. Båda bär på en hemlighet som de vill den andra skall avslöja först. Maja kan inte hålla sig och säger att M. Polichinell är kär i henne, varvid Lisa utbrister att han tvärtom är kär i henne. Dags för M. Polichinell att göra entré, och han kommer in, sjunger en visa och friar i smyg till bägge flickorna. Mor Ragnhild »som stått bakom och hört altsammans« träder fram, förklarar flickorna okunniga i saken och viftar bort dem, frågar Polichinell om han kan franska, tyska, latin och engelska, vilket han besvarar med korta standardmeningar, och tar honom för sig själv. Flickorna återkommer och sjunger en vers.

Stycket är faktiskt mycket roligt, och emedan även barn och ungdomar lätt kan fatta den större handlingen, går det inte förvänta sig att de ska begripa att det roliga, men grovkorniga, slutet också har en ganska mörk sida. Det finns många kvicka ordlekar, framför allt lagda i Ragnhilds mun. Likväl är situationen helt klar, karaktärerna tydliga genom sina ord, och slutet oförväntat. Ragnhilds beskrivning av sig själv som kärlekskandidat för M. Polichinell är ett mästestycke av självförminskning:

54. Skuncke, 2007, s. 97–107, beskriver hovfesterna 1749, 1751, 1752 organiserade av Carl Gustaf Tessin, kronprinsens guvernör, i vilka det ingick marionettspel. Ingemar Carlsson ger en kort beskrivning i *Dalin*, 2009, s. 165f.

Polichinell. *men min högtärade Madame*

Ragnhild. *damma mig hit och damma mig dit, Herr Wisper, så är jag den jag är . . jag har godt minne . . . jag skall kunna saija Ehr hwad jag gjorde i dag för 20 åhr sen . . . I har en gång gifwit mig Ehr hand . . . är jag inte så skiön, så är jag ändå wacker, är jag inte wacker, så är jag ändå täck, är jag inte täck, så är jag ändå ährlig, och är jag inte men hurudan jag är, så är jag ändå god nog åt honom, Munsior*

Och så fortsätter det. Deras nya gemenskap stadfästes i följande köpslagan:

R.

. . . se här . . . om I will älska mig, så gier jag Ehr en kanna dubbelöl

. . . .

P. *nå, lägg då en sup bränwin därtil . .*

R. *wälan, jag är aldrig den som prutar mycket.*

P. *Kansie en plåt på köpet? Jag kan på mit samwete inte görat bättre.*

R. *topp*

Detta lilla stycke ställer inga stora krav på åskådaren. Viktigt är också att det har en handling som för oss till ett oföväntat men dramaturgiskt logiskt slut. Scenen är enkel, snabb och direkt och den har en charm som möter oss än idag. Yngre personer kunde väl nöja sig med dess tokiga spel, och man kan fråga sig om det bara är våra moderna behov av djupare, och helst mörka, meningar i alla konstverk som leder oss att uppfatta det slutliga förhållandet mellan Ragnhild och Polichinell som socialt utmanade. Ungdomarna har kanske rätt.

Man kan vidare undra om stycket är ett försök av Dalin att komma bort ifrån alla herdar och herdinnor han annars måste föra fram. Man kan också ana något av den sortens diskussion vi tidigare såg mellan Johan och Johanna i *Argus* II:50 – som om Dalin sökte sig till enklare, glada grepp utan invävda betydelser eller externa förväntningar.

Vid samma tid var Pietro Metastasio (1698–1782) tvivelsutan en av 1700-talets mest populära operalibrettister, och hans *opere serie* var mycket omtyckta av Lovisa Ulrika. Den franska översättningen av hans verk som gavs ut i Wien 1751 fanns i hennes bibliotek och användes av Dalin för de två excerpter han själv översatte till svenska: två arior från *La clemenza di Tito* (1734) och en från *Demofonte* (1733), bägge ursprungligen tonsatta av Antonio Caldara, och sedan av flera andra. *Demofonte*, vars översättning Dalin själv daterade till 1753, har aldrig spelats i Sverige, och Mozarts *Clemenza* kom i en pastischversion på ita-

lienska 1818 och först 1823 i en komplett svensk översättning av Anders Lindeberg.

Vi har ingen aning om varför Dalin arbetade på dessa översättningar. Han var kanske trött på herdar och herdinnor, på pastorala panegyriker, eller helt enkelt på teater där ingenting händer. Men vad som väcker vårt intresse här är att dessa är operatexter.

I och för sig var opera inte helt okänt i Sverige: Handels *Acis and Galatea* (1718) hade givits på svenska fyra gånger 1734 och Georg Philipp Telemanns intermezzo *Pimpinone* (1725) hade framförts konsertant 1744. Annars förefaller det inte som om det kom opera på tiljan förrän den nya drottningen 1754 anställde flera italienska sångare och dansare, samt komponisten och dirigenten Francesco Antonio Uttini (1723–95) som hovkapellmästare. Medan hov- och överklasskulturen i allmänhet, och talteatern i synnerhet, blev mer och mer franskinriktad, blev opera kulturen huvudsakligen italienskt influerad fram till Gustaf III:s instiftelser av Operan och Kungliga Musikaliska Akademin. Uttini använde exempelvis under lång tid italienska texter i sina operor.

Efter tre intensiva teaterår 1751–53 blev det tio år av politiskt trassel och förvisning från hovet (1756–61), under vilken tid Dalin fortsatte skriva *Svea Rikes historia* liksom dikter och sånger. 1763 skrev han sitt sista teaterstycke *Möte af Flora, Mälaren och en Zephir* – en födelsedagshälsning till kungen. De tre rollerna utfördes av de tre yngre kungabarnen Karl, Sophia Albertina och Fredrik Adolf på Drottningholm. Den sextonåriga Gustaf var nu vuxen och bortom slika skådespel.

Möte af Flora är på prosa och har fyra scener samt en dans mot slutet. Såsom är vanligt med kungliga lovsånger förväntar man sig inte mycket, och det är inte annorlunda här. Schablonernas språk flyter som en bäck och det händer ingenting förutom att vi försäkras om att vädret nu blir bättre eftersom vintern är förbi och kungen ju är här. Enligt den danske ministern, Jochim Otto Schack framfördes det berömligt av barnen.⁵⁵

Men det ligger något immanent i detta stycke, mer så än i *Herde-Spel*. Visst äger bägge två rum på den pastorala Lovön, men genom att personifiera Flora, Mälaren och Zephir som aktiva var-elser, har Dalin visat fram en teatral och dramatisk möjlighet som skulle få sin fulla blomstring i de många prologerna som präglade den åskådande kronprinsens senare regeringstid. Det vill säga att prologerna under Gustaf III kommer att använda svenska och nordiska metaforiska gestalter (samt enstaka romerska gudar) – Swea, Bore, Mälaren, Nordanvädren och så vidare, som ofta utför en ritualiserad handling för att bekräfta det som prologen firar.

55. Ingemar Carlsson, Dalin, 2009, s. 171.

Möte med Flora, Mälaren och en Zephir spelades den 14 maj 1763. Dalin dog på Drottningholm den 12 augusti samma år.

‡ ‡ ‡

Denna översikt om Dalin på tiljan vimlar av uttryck som »Det är svårt att säga ...« och »Jag/Man/Vi vet inte ...«. Det är en besvärlig nödvändighet. Men det som man kan konstatera är att Dalins explicit sceniska arbeten, alltifrån *Argus*, överraskar oss än idag med sin mångfaldighet – det är som om han ville pröva och försöka sig på alla teatrala genrer. Av det kända materialet att döma pågick dessa försök under tre korta, intensiva perioder: 1733–34, *Argus*-åren, 1738–39, Svenska comediens år, och 1751–53, tiden vid hovet, med en pendang 1763. Varje period bär sina egna ämnen, sin egen form och stil. Varje stycke är unikt, bjuder oss på något vi inte uppmärksammat förut. Mer kan man inte begära av en konstnär.

Frågan uppstår dock: varför skulle vi vara intresserade av Dalins språk och dessa stycken idag? Han är förevigad i den sällan lästa, men mycket omtalade *Then Swänska Argus*, och som den som genom denna tidskrift introducerade ett vardagligare tilltal i skriftspråket. Men det är inte det kända namnet som är viktigt här. Han begrep skillnaden mellan det seriösa och det solenna; han begrep att skratt kunde vara seriöst. Vad som är påtagligt är att om vi tar Dalins språk på allvar, det vill säga att vi försöker höra och uppleva hans språk som muntligt, som uttalade, levande teaterelement och inte bara som ord på papper, får vi begripa, ja, delta i den *utile dulci* varmed han möter oss på första bladet av sin *Argus*.

Referenser

Otryckt material

KB Ms. Vf 79, Kungliga biblioteket.

Tryckt material

Primärkällor

- Dalin, Olof, *Then Swenska Argus*, Stockholm: Benjamin Schneider, 1733.
- Dalin, Olof, *Then Swänska Argus [1–3]*, (red.) Bengt Hesselman & Martin Lamm, Stockholm: Bonniers, 1910–1919.
- Dalin, Olof, *Dramatik*, (red.) Ingemar Carlsson & James Massengale, Stockholm: Svenska vitterhetssamfundet, 2008.
- Dalin, Olof, *Sagan om hästen och annan prosa*, (red.) Sven G. Hansson, Stockholm: Norstedt, 1977.

Sekundärkällor

- Breitholz, Lennart, *Våra första fransk-klassiska dramer*, Uppsala: Lundeqvistska bokhandeln, 1944.
- Byström, Tryggve, *Svenska komedien 1737–1754*, Stockholm: Norstedt, 1981.
- Carlsson, Ingemar & Massengale, James, *Kommentar till dramatik*, Stockholm : Svenska vitterhetssamfundet, 2009.
- Carlsson, Ingemar, *Olof von Dalin: samhällsdebattör, historiker, språkförnyare*, Varberg: CAL-förlaget, 1997.
- Dahlberg, Gunilla, »Hovens och komediantens teater« i *Ny svensk teaterhistoria 1*, Hedemora: Gidlund, 2007.
- Forselius, Tilda Maria, *God dag, min läsare*, Lund: Ellerströms, 2015.
- Hillman, Rolf, *Svensk prosastil under 1700-talet : Dalin, Linné, gustaviansk talekonst*, Stockholm: Läromedelsförlagen, 1970.
- Kellgren, Johan Henric, *Samlade skrifter. Del 6, Brev*, Stockholm: Sv. vitterhetssamf., [1922]–23.
- Klemming, G.E., *Sveriges dramatiska litteratur till och med 1875 : bibliografi*, Stockholm: Norstedt, 1863–79.
- Lagerkvist, Lars O. & Nathorst-Boos, Ernst, *Vad kostade det? Priser och löner från medeltid till våra dagar*, Stockholm: LT, 1984.
- Läsning i blandade ämnen*, Årg. 3 (1799) [<https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/53463>]
- Massengale, James, *Ämneswennen och hofskalden: om sambandet mellan Olof von Dalin och Carl Michael Bellman*, Varberg, CAL-förlaget, 2013.
- Ny svensk teaterhistoria 1–3*, (red.) Tomas Forser, Hedemora: Gidlund, 2007.
- Schück, Henrik, »Ur gamla anteckningar« i *Samlaren*, Ny följd årg. 2 (1921).
- Skuncke, Marie-Christine, *Gustaf III : det offentliga barnet : en prins retoriska och politiska fostran*, Stockholm: Atlantis, 1993.
- Skuncke, Marie-Christine, »Frihetstidens teaterliv i Stockholm« i *Ny svensk teaterhistoria 1*, Hedemora: Gidlund, 2007.
- Swanson, Alan, »Mottorna i Then Swänska Argus« i bilaga till *Meddelanden från Svenska Vitterhetssamfundet*, nr 82, (övers.) Erik Frykman & Hans Aili, Stockholm, 2018.
- Tessin, Carl-Gustaf, »Allerunderdånigste Pro Memoria, hwad betänkligheter som kunde wara at förbiuda Svenska Comoedier« , i *Samlaren*, Årg. 4 (1883).

Dokument och förteckningar

Musik- och teaterbibliotekets skriftserie innehåller bibliografier, kataloger och andra förteckningar samt dokumentära utgåvor eller studier med tonvikt på att presentera källmaterial. Serien startades 1969 som ett samarbete mellan dåvarande Svenskt musikhistoriskt arkiv och Svenska samfundet för musikkforskning. Från och med volym 7 (1994) utges den av Musik- och teaterbiblioteket (före detta Statens musikbibliotek).

Musik i Sverige

1. Hülphers, A. A:sson. *Historisk afhandling om musik och instrumenter*. Westerås. 1773. Faksimilutgåva med inledning av Thorild Lindgren. 1969. Pris: 159 kr
2. Ruuth, Gustaf. *Katalogöveräldremusikalieri Per Brahegymnasiet i Jönköping*. 1971. (gratis)
3. Helmer, Axel. *Svensk solosång 1850–1890. En genrehistorisk studie*. 1972. Sångförteckning. 1972. (Mit einer deutschen Zusammenfassung). Pris: 127 kr
4. Leux-Henschen, Irmgard. *Joseph Martin Kraus in seinen Briefen*. 1978. Utg. av Svenska samfundet för musikkforskning/Ed. Reimers. (slutsåld)
5. Rudén, Jan Olof. *Music in tablature*. 1981. Pris: 165 kr
6. Henrysson, Harald. *A Jussi Björling Phonography*. 2:a uppl, 1993. (Reviderad och utökad upplaga). Pris: 300 kr
7. Holm, Anna Lena. *Tematisk förteckning över J. H. Romans vokalmusik*. Stockholm 1994. Utg. av Mus. akademiens bibliotek. Pris: 350 kr
8. Gasparini, Francesco. *En uti Harmoni öfvad på Clav-Cymbal* (översatt av J.H. Roman, vetenskapligt bearbetat av Kathleen K. Hansell, Martin Tegen och Eva Nordenfeldt). 1994. Pris: 265 kr
9. Lomnäs, Bonnie & Erling. *Stiftelsen Musikkulturens främjande. Catalogue of music manuscripts*. 1995. Pris: 212 kr
10. Jonsson, Leif. *Offentlig musik i Uppsala 1747–1854. Från representativ till borgerlig konsert*. 1998. OBS! Denna utgåva prissänkt p. g. a. sämre tryckning och limning! Pris: 240 kr
11. Lomnäs, Bonnie. *Stiftelsen Musikkulturens främjande. Catalogue of letters and other documents*. 1999. Pris: 212 kr.
12. Bengtsson, Britta. *1751 års män. Anteckningar om amatörer och hovkapellister vid »Kongl. Begravnings och Kongl. Krönings Musiquerne år 1751«*. 2001. Pris: 212 kr
13. Barth Magnus, Ingebjørg. *Här är spel och dans. Musikmotiv i svenskt folksligt måleri på bonad och vägg*. 2009. (slutsåld)

Volym 9 och 11 till paketpris 350 kr. Samtliga priser inkl. 6 % moms. Vid försändelse tillkommer porto.