



STIFTELSEN INTERNATIONELLA
VADSTENA-AKADEMIEN

Layout, original och produktion: Astrid Lande
Vadstena Affärstryck 1977



Med anledning av
Kejsar Leopolds
förlovning och födelsedag
ges
Alexanders Adelmot
opera i prolog och
tre akter till text av
F. Barra. Satt i musik
av
Giuseppe Tricarico

Alexanders Ädelmod

Originalets titel: La generosità d'Alessandro, 1662

Kapellmästare musikalisk bearbetare	Arnold Östman
Notkopist	Jim Lindeborg
Andre kapellmästare	Maria Wieslander
Sceniska instruktörer	Gunnel Bergström Torbjörn Lilliequist
Medhjälpare	Anders Bäckström
Språkinstruktör	Ake Sällström
Balettmästare	Mats Isaksson
Ljusbästare	Torkel Blomkvist
Kostymskapare	Gunnel Bergström
Sömmerskor	Helene Handke Ingrid Görling
Scenarkitekter	Gunnel Bergström Astrid Lande
Målare	Birgitta Algesten Jenny Burle
Snickare	Lars Lande Sten Lande
Attributmakare	Gunnel Bergström Gunilla Häggstam Ingrid Görling
Perukmakare och maskörer	Kajsa Himmelstrand Eva Sellgren

SVENSKT URUPPFÖRANDE I BRÖLLOPSSALEN PÅ VADSTENA SLOTT
TISDAGEN DEN 19 JULI 1977 KL. 21.00

Följande föreställningar: 21/7, 23/7, 24/7, 26/7, 27/7, 29/7, 30/7, 31/7 kl. 21.00
Paus efter första akten. Servering i Drabantsalen. Föreställningstid ca 2 timmar.

SÅNGARE

Alexander, kejsare	Birgitta Stiernspetz
Talestria, landsflyktig drottning	Carina Strandberg
Eusifride, prinsessa i fångenskap	Marianne Häggander
Aurelio, astrolog och rådgivare	Lars Fredén
Leodoro, ädling	Mikael Samuelson
Celia, "den himmelska"	Torbjörn Lilliequist
Carbone, "lilla kolet"	Dinah Harris
Muscone, "spyflugan"	Gösta Zachrisson
Amor	Carina Strandberg
Mars	Mikael Samuelson

DANSARE

Leopold, kejsare	Paul Puekker
Amor	Mats Isaksson
Mars	Thomas Sandberg
Landsflyktig drottning	Gunilla Lervik
Prinsessa i fångenskap	See San Lee
Venus	Gunilla Lervik

MUSIKER

Violin	Els-Marie Landin Charlotte Wargert
Violoncell	Ingrid Modin Lena Thyregård
Kontrabas	Björn Jernberg Yngve Malmus
Traversflöjt	Eric Frieberg
Fagott	Carl Johan Nordin
Oboe	Bertil Färnlöf
Trumpet	Jim Lindeborg Torben Rehnberg
Harpa, pukor	Berit Lindberg
Harpa	Gloria Lundell
Cembalo	Maria Wieslander Örjan Näsborn Arnold Östman

Instrumentariet är till största delen av äldre konstruktion. Vi tackar Musikhistoriska Muséet för lånet av stråk- och blåsinstrument, Clas Pehrson för lånet av cembalo samt Gunnar Häggstam för cembalo och pukor. För de "levande ljusen" tackar vi Cima Lampljus Product AB.

En återfunnen opera och dess bortglömde mästare

Ake Sällström

Vem var han, denne Tricarico, som inte står att finna i något svenskt lexikon och för den delen heller inte i det största och modernaste tyska musik-uppslagsverket. Han är faktiskt relativt okänd i Italien också. Ricordis nyutkomna eleganta musikencyklopedi i 24 band har dock några rader om honom i tjuogoandra bandet, som ger hans levnadsdata: född i Gallipoli – på insidan av den italienska klacken – i Apulien den 25 juni 1623 såsom son av en förmoden köpman kom han i tonåren till ett av de neapolitanska konservatorierna och fick förmodligen sin gedigna kontrapunktiska skolning hos G. M. Sabino, samme som skulle ha handlett den något yngre Provenzale.

Redan i början av 1640-talet lämnade han den syditalienska metropolen och för med sin bror Antonio, som var sångare, till olika platser i det nordligare Italien för att 1649-1654 vara kompositör vid Accademia dello Spirito Santo (Den helige andes akademi) i Rom. 1655 finner vi honom så långt norrut som i Ferrara, där han framför sin första till namnet kända opera, *Endimione*. Fyra år senare får han det ärofulla uppdraget att vara hovkomponist hos änkekejsarinnan Eleonora i Wien, där han i praktiken blev den som inplanterade den italienska operan genom tre verk på lika många år.

1663 återvänder han rik och berömd till hemstaden Gallipoli, gifter sig efter ett par år, får sex barn och öppnar två (!) konservatorier. Han dör i Gallipoli den 14 november 1697 i sin levnads 75:e år.

Detta är alltså ungefär vad det modernaste italienska musiklexikonet uppger om honom plus att hans neapolitanska flerstämmighet influerats av vad som kallas den romerska polykorala sti-

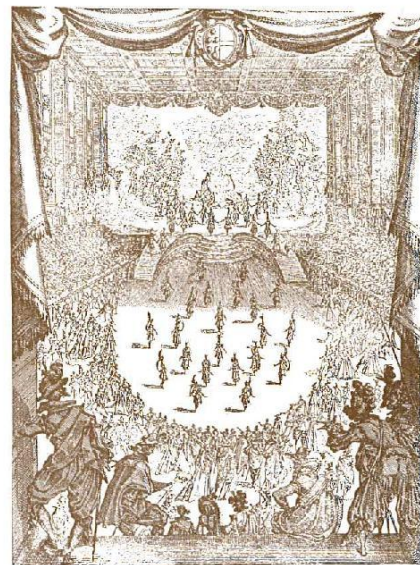
len. Och så beklagar man djupt förlusten av hans teatrala produktion och hänvisar i övrigt till den lilla skrift som konservatoriechefen i det apuliska Lecce G. A. Pastore – f. ö. expert på den i Västena kanske snart aktuella Leonardo Leo – i slutet av femtiotalet publicerade om sin landsman Tricarico. I denna får man ytterligare detaljer om hans släkt, levnadsdata och bevarade produktion av ett par oratorier och några kantater, vilkas kvalitet gett anledning till jämförelser med Stradella och emdömet av tonsättaren är att räkna som en av pionjärerna inom denna 1600-talets typiska vokalkammarmusikform. Och så ytterligare ett beklagande om förlusten av operorna, till vilka också kan föras ett för Neapel skrivet verk om *Endymion* 1670, samma år som den nu aktuella Alexanderoperan i samma stad fick sitt sista kända framförande efter att 1662 ha haft sitt uruppförande i Wien som "förlovningsopera" i Hofburg för Eleonoras son, den musikaliske kejsar Leopold I.

Hur är det möjligt att en på sin tid och tydligen med rätta så berömd tonsättare i praktiken kunnat bli så bortglömd? Var det för att han tänkte för högt om de musikaliska möjligheterna i sin lilla hemstad i den apuliska landsorten, där hans konservatorier inte kunde fortleva så länge efter hans död? Att hans operor försvunnit är ett öde som övergått flera av hans 1600-talskollegers produktion, som inte tryckts. Hans jämnåriga efterföljare i Wien, Marcantonio Cesti – som också var en representant för den romerska flerkörigheten – fick sin stora opera *Il Pomo d'Oro* (Guldäpplet) uppförd till kejsarens bröllop med den spanska prinsessan några år efter förlovnings 1662. Denna opera har delvis blivit bevarad och myc-

ket berömd dels som barocktidens överhuvudtaget praktfullaste spektakel men dels också som den italienska introduktionsoperan, som angav den sydligare, mera insmickrande ton som konstformen skulle få på tysk botten i motsats till den ytterst från Cavalli i Venedig emanerande franska stil som Lully noggrant präglade ut i Paris.

Men äran för den primära romersk-neapolitanska operaintroduktionen i Wien skall alltså inte tilläggas den kejsarlige hovkapellmästaren Cesti utan hans föregångare Tricarico, vilkens sista opera för det heliga tysk-romerska rikets huvudstad dock av en slump blivit bevarad. Handskriften finns i det underbara konservatoriebibliotek i Neapel, som har det klingande namnet San Pietro a Majella, ett f. d. kloster, dit kvarlevorna av de högtberömda fyra tidigare neapolitanska konservatoriernas samlingar överfördes på 1820-talet. I sammanhang därmed måste den inbindning ha ägt rum som åt Tricaricooperan gav ryggtiteln *Alessandro vincitor di se stesso* (Alexander övervinnare av sig själv) med det alls inte bortglömda tonsättarnamnet Cavalli ovanför, ett s. a. s. dubbelt misstag, eftersom övervinnelseoperan, som inbindaren efter en alltför ytlig examination av rollförteckningen måste ha trott det var fråga om, faktiskt var av Cesti.

Men en undersökning av texten, författad av F. Sbarra, med dess tydliga anspelningar på vår drottning Christina i amasonen Talestrias roll, och kontrollerad av den nuvarande lärda och mu-



Uffiziateatern i Florens 1616

sikaliskt insiktsfulla konservatoriebibliotekarien Anna Mondolfi, har alltså givit vid handen, att pärmen ifråga inte kan innehålla den Cavalli eller Cesti tillskrivna Alexanderoperan utan just *La generosità d'Alessandro* (Alexanders ädelmod) av Gioseffo – eller Giuseppe som han så småningom moderniserade sitt förnamn till – Tricarico, kejsarlig hovkomponist från Gallipoli, som 1670 låtit uppföra denna sin opera i Neapel.

En skön opera med märkbara efterklanger av Gesualdokromatik och med folkliga inslag både i själva den melodisk-kontrapunktiska väven och rent sceniskt i de neapolitanska satiriska *commedia dell'arte*-inslagen, som avslöjar en "ny" gammal musikdramatikens mästare, hittills dold bakom en felaktig ryggtitel.

Böcker hava sina öden. Så ock musikhandskrifter.

Vi lyfter ut en bit av tiden

Arnold Östman

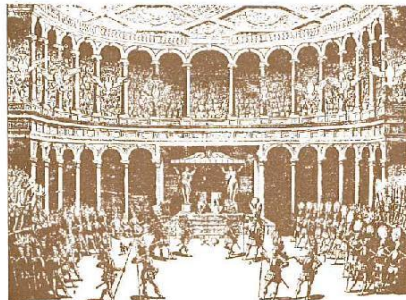
Barockoperan är ett allkonstverk. Det är svårt att ta bort en byggsten utan att hela huset rasar. Musiken hör ihop med rummet, dansen, teatermaskinerna, sången och med publikens egna förhåvanden.

Musik förutsätter tystnad. Den mäter tiden och ger också illusion av annan tid än den på klockan. Den bryter alltid en tystnad och återgår till tystnaden igen. På barockteatern kan den vara svår att skilja från åskan, men också från den mäktiga vreden från krigets gud - eller från ljudet av Amors vinande pilar, men också från hans retsamma skratt och förmädliga tonfall.

Det finns text också. Men texten är aldrig ensam. Den ingår bara som en del i den levande teatern. Samtidigt fladdrar gesterna till i ett varmt ljus. Man drar stråken för att väcka känslan. Vid cembali, harpor och slagverk fantiserar man i stunden. Rörelsen på scenen har ett eget liv och den som har beställt pjäsen - kejsaren - är den som allting kretsar kring. Utan honom och dem som han härskade över är det hela meningslöst. Oss härskar han ju inte över. Men vi sitter ungefär där de satt - och det är värt en del.

Och så sången och människorösten som skall vara själens spegel. Undrar om vi med den här barockapparaten kan se in i för oss främmande skrymslen? Vi hoppas det. Alltid behöver man ju inte känna igen sig själv. Man kan upptäcka något nytt hos sig själv också. Musiken är till skillnad från andra forminnet kapabel att åter vakna och leva en stund. Den går ut ur tavlans

Kejsarens tron i det första operahuset i Wien, 1652



ram. Det fantastiska är att all denna sovan-de konst - insatt i pärmar i de tusentals bibliotekshyllorna - gömmer ett liv.

Musiken och texten är vad vi startade med också när vi arbetade med "den generöse Alexander". Men tiden runt omkring honom behövs också för att kunna läsa verket. Vi måste bokstavligen lyfta ut en bit av tiden för att verket skall komma till sin rätt.

Bröllopsalen är som en present. Den motsvarar rätt väl idén vi har. Vi har hallen, vi har det intima rummet och vi har sommarmattan utanför. Allt är äkta vara. De äldre instrumenttyperna och rekonstruktionen av scen, kläder, spelplatser, rörelser, danser, sångstil, uttryck... ja, vägen vet vi, men vi kommer bara en bit på väg. Upplivar man något får man finna sig i att det har ett eget liv. Som till exempel musiken och rummet. Bröllopsalen bestämmer mycket av instrumentation, nyanser och tempi. Från hallen hör vi den fångna Eusifrides sånger. Salarna runt omkring är kejsarens domäner, därifrån gör han sin entré och sorti. Mittlinjen som skär genom salen fordrar symmetri på båda sidor. Så också i orkestern, där två sidor står mot varandra. I vår opera finns skenden, där allting speglas i sinnrika spegelbilder. Det är en del av en gammal världsordning och där finns musiken som tingens arkitekt. Formerna är släkt med varandra. Ser ögat det djupa perspektivet, så gjuter musikens tonarter ett örats perspektiv. En överraskande tanke ger en rörelse men också en ny tonart. Ser ögat överraskande ljus och färger, så penslar musiken örats spegelvärd.

Ett stycke teater behöver mycket improvisation och fantasi. Det här pånyttfödda livet, som ett gammalt stycke har, kan vara nog så skört. För mycket teori och dagen tar slut innan vi har hunnit leka. En säger: "ni måste säga det på vår tids sätt." Det gör en Tricario i plåtå-dojor. Ingenting som man skall öds-la en sommar på. Den andra: "på den tidens sätt." Det försöker vi.

Så vi lyfter ut en bit av tiden.



Gamla noter — gamla instrument

Jim Lindeborg

Den forskningsverksamhet som Vadstena-Akademien bedriver är huvudsakligen av "operaarkeologisk" art. De senaste åren har det framförallt varit italiensk 1600-talsopera, oratorier och kantater, som grävt fram ur olika bibliotek och arkiv i Italien, mikrofilmats och hemförts till Sverige.

Att tyda notskrift från 1600-talet erbjuder inga större svårigheter, men för att få materialet i sjung- och spelbart skick krävs en "översättning" till modern notation. Sångstämmorna t. ex. noterades i betydligt fler klaver (sopran, mezzosopran, alt, tenor, baryton och bas) än vad som görs idag. Dessutom finns en del fallgropar t. ex. beträffande bruket av förtecken, taktstreck och taktartsignaturer mm, som avviker från sentida praxis och som säkert skulle välla dagens exekutörer avsevärt huvudbry. Originalpartituren är dessutom ofta slarvigt skrivna och på grund av sin höga ålder ibland i dålig kondition.

Utöver sångstämmorna finns i partituren i allmänhet endast två eller tre diskantstämmor och generalbasstämma. Kompositören ger sällan några anvisningar om vilka instrument han tänkt sig, utan man får sträva efter en instrumentation (klangkarakter), som hör ihop med tidsperioden och kompositionen.

De instrument man använde på 1600-talet, skiljer sig i många avseenden från dem som används idag och för att få en stilriktig orkesterklang spelar vi på s. k. tidstroga instrument, dvs antingen originalinstrument eller nyttillverkade kopior.

Orkesterklangen blir mera lågmäld och inte så kompakt som vi är vana vid. (Intressant i det här sammanhanget är att det är först på de sista 100 åren som utvecklingen på instrumentsidan tagit ordentlig fart och orkesterklangen därmed förändrats avsevärt. Något att tänka på när man framför Mozart eller Beethoven m. fl.)

En 1600-talsviolin t. ex. är försedd med sensträngar, halsen är kortare och stråken har en lätt konvex form. Detta ger ett annat klangligt resultat och medför också en något annorlunda spelstil.

Blåsinstrumenten har kanske genomgått ännu större förändringar. På 1600-talet saknade man dagens avancerade mekanik och stora tonvolym. Barocktrumpeten är utan ventiler, har en slank och övertonsrik klang och är möjlig att kombinera med andra, betydligt tonsvagare instrument.

Tvärflöjten, oboen och fagotten saknar i det närmaste helt klaffsystem, som ger ett renare kromatiskt tonförråd, men som samtidigt förändrar tonkarakteren. (Dagens tvärflöjt är ju dessutom byggd helt i metall).

Vadstena-Akademien har fått ett anslag till inköp av några egna instrument, som skall lånas ut till intresserade musiker. Att spela på gamla instrument kräver ofta en speciell teknik och mycket arbete. Vi har därför tänkt försöka bedriva en orkesterverksamhet även under vinterhalvåret, inrymmande utbildning, konserter och förberedelser för sommarens program.

Politisk teater 1662

Gunnel Bergström

Årets Vadstena-opera heter "Alexanders ädelmod". Den skrevs 1662 av den syditalienske kompositören Gioseffo Tricarico, som en tid var anställd vid det österrikiska hovet. Kanske var det änkekejsarinnan, som beställde verket för sin sons, den tyskromerske kejsaren Leopold I:s 22 födelsedag. Opera, som kommit på modet i Wien, uppfördes ofta vid den kungliga familjens privata fester.

Inför festen förberedde sig hovets medlemmar, som själva uppträdde som sångare och dansare, tillsammans med hovets musiker. Komiska roller tillföll sannolikt professionella gycklare. Även kejsaren deltog i förberedelserna och var med i baletterna.

Själva framförandet skilde sig i flera avseenden från vår tids. Verket framfördes inte i ett sammanhang utan avbröts av danser och komiska upptåg som fungerade som små paralleldrömmar där huvudtemat varierades. Den tidens formspråk innebar att varje tema belystes från flera håll. För oss är ofta storyn viktigast. Vi sitter i spänning för att få se upplösningen. I barockoperan avslöjas tidigt avsikten. Det som intresserade var hur handlingen berättades, vilka bilder man skapade, vilka utsmyckningar man använde i musicerandet och i spelet. I föreställningen använde man sig samtidigt av uttrycksmedel som vi vant oss att skilja åt. Tragiskt och komiskt blandades. Akrobatik och grov komik förekom tillsammans med elegant höviskt uppträdande och hovbalett.

Festligheterna var helt ägnade åt att hylla kejsaren, som var den gudomliga makts ställföreträdare på jorden. Det som skedde kejsaren återverkade på alla i hans rike. En framgångsrik och duglig kejsare gav folket fred och goda skördar. En odug-

lig furste ledde sitt folk till nederlag och svält. Beviset på att kejsaren var framgångsrik låg i hans ökade världsliga makt. Den främste blev således världens herre.

Under festligheterna befann sig kejsaren alltid i händelsernas centrum. Han satt mitt i salen så att alla kunde se honom. Han ensam såg den perspektiviskt framåtlade scenen som en sammanhängande tavla. Även handlingen kretsar kring kejsaren. Problemen var hans egna; frågan om krigets och kärlekens plats i hans liv. Detta var således den tidens politiska teater så som den utformades i ett enväldigt styrt samhälle.

För Vadstena-Akademins ensemble och dess instruktörer – musikalisk ledare, koreograf, sceniska instruktörer och belysningsmästare – innebär därför årets instudering att man förflyttar sig tillbaka till barocken för att ta reda på hur opera då framfördes. Vilka var konventionerna då vad gäller musicerande och agerande? Vilka tekniska resurser förfogade man över? Vilken typ av ljus arbetade man med? Utgångspunkten är Tricaricos opera som hittades av en slump av Ake Sällström i Neapels konservatorium i en pärm som uppgavs innehålla ett verk av Cavalli.

Vår önskan är att detta arbete skall ge oss idag en förståelse för och en erfarenhet av barockens tid. En första blick på en barockoperas handling ger lätt uppfattningen att det är fråga om ett ganska naivt och oskyldigt musikaliskt drama. Men det är ett misstag. Text och musik som de nedtecknades var bara utgångspunkten för den allegoriskt uppbyggda handlingen kring ett aktuellt politiskt ämne. Kring detta improviserade man sedan ohämmat både vokalt och instrumentalt, både i spel och i dans.

Det komiska mellanspelet

Torbjörn Lilliequist



Det komiska mellanspelet är som princip universellt och tidlöst vare sig vi nu stöter på det som burleskt upptåg i antikens teater eller som komiskt klädsim vid tävlingar. Det är legio i indonesisk skuggteater liksom i cirkustältet. Vi finner det i medeltidens kyrkospel och ordensspel. Det har sin funktion som underhållande avkoppling, det kan ge ny kraft att följa den seriösa huvudhandlingen, det kan locka publiken, det kan vara språkrör för ironi och satir.

Den komik vi möter i barockens allvarliga operor i form av t. ex. marknadsscener eller komiska tjänare hade sitt ursprung och sin inspiration i 1500- och 1600-talets teater. Vid jesuitkollegierna framfördes av eleverna dramer med komiska intermedier. Liksom vi i 1600-talets operor hör de komiska rollerna sjungas på olika dialekter, så tilläts intermedierna att framföras på modersmålet medan den seriösa texten framfördes på latin. Handlingen i dessa intermedier var oberoende av stycket. Det var oftast frågan om stående och återkommande skämt och scenerna påminde om de clowntröer vi har i våra dagars cirkus. Intressant nog framfördes dessa komiska inslag ofta som musikaliska nummer med sång och dans.

Sambandet med italiensk commedia dell'arte är tydligt och denna har också haft det största inflytandet på 1600-talets komiska musikteater. Commedia dell'arte

uppstod i Italien i mitten av 1500-talet. Dell'arte betyder till yrket och betecknar en professionell teater i motsats till den teater som spelades av hovet eller jesuitkollegierna. Den byggde till stor del på improvisation av spel och text inom en given ramhandling. Vi finner här de kända komiska typerna, som den sluge tjänaren (Harlekin), den förälskade gubben (Pantalone), den lärde doktorn, den skrytsamme soldaten, den förslagna tjänsteflickan etc. De sina olika dialekter och hade stort anseende. Deras yrkesskicklighet var stor. De var utbildade akrobater, sångare och skådespelare och instrumentaler. Som tecken på deras stora kunnskap kan nämnas att de bästa truppena inbjöds att spela med i hovoperor och att som professionella dansare också deltaga i hovbaletter.

Komiken under denna tid kunde ofta vara burlesk. Den väckte också tidvis anstöt bland t. ex. kyrkans folk. Långt ifråga än omoral var dock teaterns möjligheter att gissa politiska företeelser och makt-havare. Att teatersällskapen förde en ambulärande tillvaro kunde ibland vara av tvång.

Commedia dell'arte spreds över hela Eu-



Teckningar efter akvareller av Burnacini (1636-1707)

ropa och påverkade de nationella teaterformerna. I Österrike utvecklades en egen komisk teater med fantasifulla och burliska figurer, men även med stående typer (Hans Wurst, Pickelhäring etc.).

Hovspråket i Wien var italienska. Man hade anställda italienska kompositörer och författare, men detta till trots är de ko-

miska scener vi finner i t. ex. Tricaricos opera knappast italiensk commedia dell'arte utan saarare en blandform. Det wienska hovet uppskattade nämligen (mer än t. ex. det franska) den inhemska folkliga teatern och de italienska librettisterna fick tidvis följa med vandrande teatersällskap för att lära sig stilen.

Något om barocktidens dans

Mats Isaksson

Under 1600-talet skedde stora förändringar på dansens område, särskilt under perioden från 1620 till 1670. Samtidigt förändrades kostymerna från de styva, stoppade brokaderna till de mjukare silkes- och satinkläderna. Vi talar här om hovens sällskapsdanser, som senare tillsammans med commedia-truppernas mer akrobatiska och folkliga rörelsespråk bildade grunden för teaterdansen.

Några egendomliga saker hände under denna tid som bidrog till dansens förändring:

Man började sätta klack på sina skor vilket ändrade på kroppens balans så att tyngdpunkten kom något längre fram än den varit tidigare. Man ändrade på sin kroppshållning och över- och medelklassen började gå utåt med tårna. På 1620-talet blev det på modet vid det franska hovet att istället för att svänga benet rakt fram när man gick, svänga det åt sidan innan man med en cirkelrörelse förde det framåt. Denna gång kan endast utföras elegant om fötterna är vridna utåt.

Under 1600-talets första kvartal började nästan alla danser från renessansen att dö ut. En dans som dock överlevde var courante, men den fick nu en ny form och dansades långsamt och värdigt. Den dansen ledde utvecklingen till den franska barockens dansteknik. I den etablerades den utåtvridna positionen av fötter och ben, vilket blev norm i den akademiska tekniken. (Den utåtvridna positionen av benen från höfterna lever kvar och är det viktigaste stildraget i dagens baletteknik).

Vid hovet hade man redan på 1500-talet vid festliga tillfällen börjat uppföra stora allegoriska spel, som innehöll dikt, sång och dans. Hovfolket deltog i danserna, komponerade av italienska balettmästare. Dessa hade ett rikt material av dansrörelser, som utkristalliserats ur medeltidens och renässansens danser. Franska hovet blev på 1600-talet dominerande i Europa. I Paris gavs en rad lysande baletter och opera-baletter. I dessa innehade kung Ludvig XIV oftast själv huvudrollen. Andra seriösa roller dansades av adelsmän. De komiska och groteska danserna utfördes ofta av professionella artister ur commedia-trupper, som vid denna tid började få ett allt större in-

Dubreil: Scaramouche, 1665



flytande. I Italien uppstod redan under 1500-talet commedia dell'arte. Dess utövare hade lång utbildning i dans och sång.

En vändpunkt kom 1671 när Ludvig XIV tillät dessa artister att även besätta de seriösa rollerna i baletterna – sådana roller som han själv dansat tidigare. Artisterna lärde sig nu samma teknik som kungen själv använde och dansade samma danser som hovfolket. Med sin uppdrivna teknik i dans och akrobatik påverkade commedia-artisterna den akademiska danstekniken. Vid den 1661 instiftade dansakademien började professionella dansare utbildas och här lades grunden till den klassiska balettens teknik, som under 300 år utvecklats till högsta perfektion.

Hur användes då dansen vid uppförandet av en opera i mitten på 1600-talet? Om det som i vårt fall med Tricaricos "Alexanders ädelmod" handlar om en kejsares födelsedagsfest, så kan man anta att inramningen utgjordes av dans. Kejsaren själv öppnade festligheterna med att inleda den allmänna dansen. Sedan roade sig hela hovet med olika modedanser, som cou-

rante, gavotte, sarabande, menuett etc.

Operan uppfördes på en scen byggd vid kortsidan av festsalen och kejsaren satt på sin tron mitt emot. Efter varje akt uppfördes baletter, som kommenterade handlingen. Dessa danser utfördes av hovfolket. Ofta deltog kejsaren själv i de dansade huvudrollerna. Kejsaren kunde alltså gå in i olika roller under spelets gång. Efter operans slut fortsatte spelet i salen i form av hovdanser och upptåg av olika slag, där samtliga närvarande fick tillfälle att inom hovetikettens ram – denna mask av hövlighet – uttrycka sig i dans.

Schematiskt kan man uppdelat barockens danser i 3 kategorier: 1) sällskapsdanser, som courante och menuett 2) karaktärsdanser, som de komiska och groteska danserna samt nationella danserna och 3) baletterna, de för ett speciellt tillfälle komponerade danserna. Ett rikt och frodigt material, där nationellt och utländskt, fantastiskt och groteskt, hovmanér och folkligt beteende blandades på ett sätt, som inte för en sekund kunde träka ut vare sig de medverkande eller åskådarna.

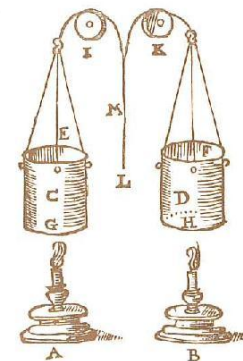
Det levande ljuset

Torkel Blomkvist

Att tro att renässansens och barockens teater utspelades i ett statiskt gulaktigt stearinljussken är en villfarelse. De ljuskällor som användes var levande ljus. Man utnyttjade facklor, oljelampor, talg-ljus och de "ljusstarka" vaxljusen. De senare förekom mest i kungliga sammanhang, dels för att de var dyrast, dels för att de osade minst. Oset var ett ständigt återkommande problem vid teaterföreställningarna; det gjorde det svårt att se och det luktade illa. För att komma till rätta med det senare lät man ofta parfymera eljan och talgen så att det spred en behaglig doft. Detta i kombination med den rörelse i ljuset, som framkallades av ljuslågornas fladder, bör ha lett till att artister och dekor frantonade i ett nästan magiskt skimmer, fjärran från

dagens välkontrollerade och stabila ljus.

Redan under de stora liturgiska spelen i Italien på 1400-talet började man experi-

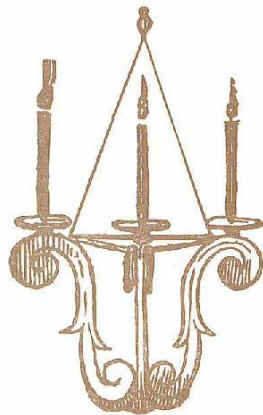


mentera med att förstärka ljusens effekt med hjälp av vätskefyllda glaskolvar och olika typer av speglar. Under den fortsatta perioden fram till 1650 började det mer avancerade ljuskunskandet fördjupas, parallellt med teaterscenens utveckling från öppna spelplatser till slutna rum, med proscenieram och perspektivistiska kulissgator. Tidigare hade man arbetat med synliga ljuskällor runt spelplatsen: lampetter, kandelabrar och fackelhållare. Genom prosceniescenens framväxt började man använda "dolda" belysningskällor inne på scenen. Nu utvecklades en teknik med ramper bakom varje kuliss, i taket och på scenframtakens golv. Det var viktigt att publiken ej såg dessa. Denna typ av rampljus kom i stort att bestå ända fram till 1900-talet.

Vid 1650 hade främst de italienska teatermaskinisterna utvecklat en metodik för ljusets användning i så måtto att man kunde fokusera ljuset till vissa delar av scenen, färga det och reglera dess styrka under pågående föreställning.

För det fokuserade ljuset (Fig. 1) användes vätskefyllda glaskolvar i kombination med polerade barberarspeglar. Med dessa fick de ett begränsat ljus av samma typ som av en spotlight. Vätskan kunde blandas med exempelvis vin eller saffran för att erhålla önskad kulör.

Regleringen av ljusstyrkan avklarades



genom en sinnrik linanordning för att åstadkomma en fördunkling eller en "fade-out" på delar eller hela scenen, utan att behöva släcka ljusen.

För att öka upplevelsen av starkt ljus på scenen började man använda sig av ljusa färger på dekoren och kostymerna, gärna i kombination med en myckenhet av silver, guld och speglar. Det sistnämnda användes med förkärlek under barocken. (Fig. 2)

Åskådarrummet var oftast upplyst av ljuskronor under föreställningen, främst för att kunna belysa spelet på förscenen. (Släckt salong under spel förekom allmänt först under 1880-talet). I hovteatern under barocken fick dock detta salongsljus en dubbel funktion: spelet kunde växa ut till publiken och, inte minst viktigt i de aristokratiska kretsarna, åskådarna kunde se varandra.

Det största problemet i dagens Tricarico-föreställning när det gäller belysningen är att man ej kan använda någon form av levande ljus på Vädstena slott. Vi har då ställt inför situationen att via elektriskt ljus återskapa barockens levande ljus. Med hjälp av "falska" el-ljus, vilka ger samma typ av ljus som ett stearinljus, har vi försökt frammana barockens rörliga ljus. Vi hoppas att det sätt vi placerat, riktat och färgat dessa, kan ge en aning om hur det var att uppleva en teaterföreställning på 1660-talet.

*Varför söker Du Alexanders
till Din Måka den som är Din
fiende intill Döden, Ditt liv
avskyr och hatar Ditt öde?
Mycket mer skulle jag skriva:
O Tyrann och odjur
Om Blodet från Ditt Hjärta
vore bläcket*

Eusifride