

**STM 1950**

**Lars Samuel Lalin**

*En interiör från den gustavianska operans första år*

*Av Einar Sundström*

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

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

LARS SAMUEL LALIN<sup>1</sup>

EN INTERIÖR FRÅN DEN GUSTAVIANSKA  
OPERANS FÖRSTA ÅR

AV EINAR SUNDSTRÖM

NÄR BOLLHUSTEATERN på Slottsbacken den 18 januari 1773 slog upp portarna för Gustav III:s nyinstiftade Opera befann sig bland de uppträdande på scenen Lars Samuel Lalin, som i Thetis och Pélée uppträdde i Jupiters roll. Hans medverkan som lyrisk skådespelare blev emellertid icke långvarig. Någon annan roll än Jupiters anförtrordes honom icke, och han räknades aldrig till de prominenta scenartisterna. I stället gjorde han under de första tio åren av teaterns tillvaro en insats bakom ridån, som är värd att ihågkomma. Men innan vi kommer in på denna hans verksamhet först ett ord om hans föregående öden.

Sammanställes uppgifter hos F. A. Dahlgren i hans förteckning över stockholmsteatrarnas repertoar med vad J. Flodmark i sin bok om Elisabeth Olin och Carl Stenborg har att berätta, befinner det, att den 1729 födde Lalin tidigt slets mellan plikter som civil tjänsteman och medfödda musikintressen. Han var en tid anställd i generaltullarrendesocieteten och titeln hovsekreterare pekar på, att han tillhörde ämbetsmannaståndet. Men han verkade redan såsom ung man även som musiker och benämningen kungl. kammarmusiker klasserar honom i de fria konstnärernas yrkesgrupp. Ett slutgiltigt bevis på, att han till sist bör betraktas som övervägande musiker, är väl att han som en av stiftarna redan från början tog säte och stämma i Musikaliska akademien, hos vilken han även fram till 1772 verkade som sångmästare.

Innan han avancerat så långt, delade han emellertid — som redan sagts — sin tid, om än kanske icke sitt intresse mellan borgerlig näring och musiken. Han fick sålunda 1765 privilegium på att hålla biljard i Stockholm mot förbindelse att göra en utländsk resa för att inköpa noter för kyrkan, teatern och konsertlivet och att efter hemkomsten hålla dem tillgängliga för musikintresserade mot avgift svarande mot kostnaderna för avskrivningen. Resan, som varade i något över två år, så-

ges ha resulterat i en riklig skörd av musikalier, som bl. a. »kommunicerades» allmänheten vid konserter i Riddarhuset och stadshuset på Södermalm. Lalin var själv delvis entreprenör för dessa konserter. Antagligen som bevis på kungligt välbehag över Lalins musikaliska folkbildningsnit erhöll han 1770 för sig och arvingarna rättighet att jämte biljarden driva kaffehusnäring under en tid av fyrtio år.

Kontraktet med den nya Operan gav honom ställning som sångmästare och sångare. Men i teateralmanackan för 1779 är han endast uppförd under de s. k. »Öfningsmagasinen för sången» och betitlas »informationsmästare». Hans ställning vid teatern kan sålunda synas från sistnämnda år vara klart avgränsad. Men befattningen som informationsmästare, vilken i våra dagar ungefär kan jämföras med en repetitörs åligganden, täcker åtminstone tidvis endast ofullständigt hans mångsyssleri vid teatern. Under repetitionerna för invigningsstycket, Thetis och Pélée, var Lalin sålunda på en gång repetitör och vad vi kalla inspicient, men gjorde tillika tjänst som en slags ordonans, villigt brevledes bärande bud till Patrick Alströmer, som efter att hösten 1772 ha medverkat vid engagerandet av artister lämnat Stockholm och dragit sig tillbaka till Alingsås. Det är också i första hand tack vare den Alströmerska brevsamlingen i Uppsala universitetsbibliotek, som vi kan följa Lalins förehavanden, den tid han var verksam vid teatern.

Vi skall emellertid icke närmare följa honom under senåret 1772, då man ansträngde sig för att bli färdig till premiären i januari året därpå. Holger Nyblom har i sin bok till Operans hundrafemtiårsjubileum 1923 redogjort för de många detaljerna i det dagliga repetitionsarbetet. Lalin var visserligen redan nu på sin plats som nyttigt faktotum, men intog ännu så länge ur konstnärlig synpunkt en undanskjuten plats. Kungen själv någon gång och oftare hertig Karl deltog och ledde repetitionsarbetet. Men den verkligt drivande kraften var Karl von Fersen. Hans insats omnämnes i förbigående av teaterns officiella historieskrivare Ehrensvärd och poängteras ytterligare av samtida, delvis ännu otryckt brevmaterial. Lalins krafter togs under denna tid bl. a. i anspråk för planeringen av repertoaren efter Thetis och Pélée. Icke äldre än tjuguet år hade han debuterat som librettörförfattare med herdespelet »Den straffade förmånenheten eller Arachne förvandlad till en spindel», tryckt 1750. Handlingen bär karaktär av menlöst skämt i den tidigare franska burleskens anda med Arlequin som en godmodigt raljerande medspelare i intrigen. Om musiken är intet känt. Men det kan förmodas, att Lalin nöjt sig med att tvinga in den svenska texten under redan förut komponerade melodier. Klemming i sin dramatiska bibliografi och även andra författare förmodar, att Lalin även skrivit texten till det 1747 uppförda sångspelet Syrinx.

<sup>1</sup> Med obetydliga rättelser avtryck av en uppsats med samma titel och ingående i maskinskriven festskrift till Gösta Morin, överlämnad på femtioårsdagen d. 14 april 1950.

Men intet bevis för detta antagande synes ha förebragts, och i betraktande av att Lalin vid styckets premiär icke var äldre än aderton år, förefaller uppgiften misstänkt. I alla händelser var Lalin icke som litterär-musikalisk bearbetare alldeles oförberedd, när teaterdirektionen pålade honom liknande arbetsuppgifter av mera krävande art.

Om hur man tänkt sig spellistan för framtiden, sedan Uttinis opera upphört att dra, finns en del spridda uppgifter i samtida brev och dagboksanteckningar. Fischerström i sin dagbok över teaterns första verksamhetsår omtalar, att man funderat på bland annat en opera, Flora och Zephir. Gjørwell omtalar i ett brev till J. J. Björnståhl (16 nov. 1773), att Christopher Manderström skrev på en opera Julie, som med säkerhet är identisk med den opera-comique av Monvel, som med musik av Dezède gick över scenen först 1786. Ehrensvärd försäkras samtidigt hålla på att bearbeta Creutz' Atis och Camilla för Operan, ett arbete som veterligen aldrig avsatt något resultat. Zibet åter hade redan nu även satt i gång sin bearbetning av Sedaines La reine de Golconde, som blev bekant för svensk publik i Uttinis tonsättning 1776. I den mån dessa planer reflekterar Gustav III:s egna åsikter förefaller de motsägande. Julie exempelvis var ett stycke för förstadsteatern, och kungen tycks åtminstone till en början ha planlagt repertoaren för sin nya teater efter stora Operans i Paris måttstock.

Om den nyss nämnda operan Flora och Zephir eller kanske rättare Zephire och Flora är mycket litet känt, och textförfattaren har förblivit anonym. Icke ens Klemming har kunnat avslöja honom, när han i sin bibliografi under 1781 förtecknar ett litet åttasidigt häfte med titeln: Ord till musiquen på andra nationale concerten, som innehålla favorit-piecerne i första och andra acterna af operan Zephire och Flora. Det är mystiskt med denna opera, vars musik är bekant för publiken, men som icke lämnat spår efter sig i teaterns annaler. Men vad man icke finner i officiella aktstycken, hittar man ibland i skvallerkrönikan. Tidningsskrivaren Johan Simmingsköld, som från Stockholm var korrespondent till göteborgstidningen Hvad nytt, Hvad nytt, kommer i ett brev till Alströmer (28/1 1773) med viktiga upplysningar i författarfrågan. Efter att ha redogjort för teaterns framgång med Thetis tillägger han: »Om söndag blir i kungens rum första repetition af Zephir och Flora. Den är i min n[å]dige] cousins rum först begynt och hoppas jag, att den skall åtminstone bli så god som hr Wellanders.»

Saken tycks alldeles klar. Ingen annan än den då tjugufemårige brevskrivaren kan vara författaren. Simmingsköld hade som Gjørwells medarbetare visat litterärt påbrå och genom C. F. Scheffer lyckats komma in i hovkretsarna. Han var emellertid i grund och botten en äventyrare och kungagunsten blev icke bestående. Förfalskningar

tvingade honom i landsflykt 1784 och han dog som fästningsfånge. Är sålunda författarfrågan med tämlig visshet löst, återstår det att få fram kompositören eller musikarrangören. På Lalin tänker man otvivelaktigt i första hand och även här faller ett brevställe utslaget. Vår sångmästare skriver sålunda till Alströmer (3/12 1772) bl. a. följande: »På min opera blir första acten färdig inom 8 dagar, och har jag äfwen näst halfwa andra acten färdig. Men jag väntar på det lofwade partituret af Rutinis aria, jag kan ej completera 1ste acten, förrän jag fådt henne.» På min förmodan, att Lalin arrangerat musiken kan måhända invändas, att brevstället likaväl kan avse Acis och Galatea, som uppfördes i maj 1773. Men nu vet vi av Lalins meddelande i företalet till den för premiären tryckta textboken, att han utarbetat Acis och Galatea på nio veckor och sålunda satt i gång tidigast i slutet av februari 1773. Simmingsköld skingrar f. ö. även härvidlag alla tvivel, då han i ett odaterat brev till Alströmer (förmodl. från årsskiftet 1772/73) säger: »Var nådig och skrif med nästa påst till Lalin och säg, at jag skall sluta hans opera efter jag begynt densamma.»

Zephir och Flora kom aldrig upp på den gustavianska operascenen, möjligen därför, att texten icke avslutades av Simmingsköld. Men det är ungefär lika sannolikt, att kungen eller någon annan smakbedömare i hans närhet funnit texten för odramatisk. Det är visserligen svårt att av det nyssnämnda textutdraget sluta till, hur författaren tänkt sig handlingen utformad. Men det är troligt, att Simmingsköld i främsta rummet är retoriker. Operans kärlekspar herden Lycast och Daphnis deklamerar ganska vackert, men är ytterligt passiva och deras egentliga uppgift tycks vara att medverka i ett allegoriskt drama, som vill framställa årstidsväxlingarna. Och när ridån går ned för andra akten (slutakten?) meddelar en regianvisning, att »Vintern smälter til vatn och teatern föreställer våren».

Fick Lalin sålunda aldrig tillfälle att från scenen tacka för applåderna för musiken till Zephir och Flora, skänkte publikens bifall i stället honom belöning för hans omarbetning av Handels Acis och Galatea. Denna gång handlade han direkt på kungens uppdrag. I företalet lamenterar han smått över svårigheterna att göra sin höge beskyddare till lags. Helt har han icke heller lyckats i den dubbla egenskapen av musikarrangör och dramatiker. John Gay, författaren till The beggar's opera och även till Acis och Galatea, utformade sin handling till Handels musik som en pastoral. Stycket gör nära nog intryck av en lyrisk-dramatisk ballad. Hos Lalin har allting tagit större proportioner, det hela har efter samtida franskt mönster blivit en heroisk balett i tre akter med inlagda divertissement och utökad antal agerande. Handels musik räckte icke till för hans scenarium och passade endels icke heller till texten. Kungen hade därför på förhand gett anvisning, att musi-

ken skulle kompletteras från annat håll. Lalin själv har nöjt sig med att i förekommande fall transponera originalmusiken och supplera musik till vissa partier, som icke finns i förlagan. Johnsen, den avskedade franska skådespelartruppens kapellmästare, komponerade recitativet, en pastoral, balettmusik och körer. Som vi tack vare Flodmark vet, har Bellman från hans musik lånat melodierna till epistlarna 41 och 51, medan Händels tonsättning av den svenska textens ord »Förr skall en dufva drifva, sin maka bort från sig, förr'n jag kan öfvergifva att troget älska dig» stått modell till episteln 12 »Gråt fader Berg och spela, din pipa sorgligt stäm». Operans finaste nummer är nog den i originaltonarten bibehållna händelmusiken till Polyfems aria. »Det är just du herdinna, som står mig an att vinna». Det är ett även hos Händel sällsynt praktexempel på förmågan att musikaliskt karakterisera ett temperament.

Operan gav anledning till en häftig presspolemik för och emot styckets förtjänster. Levertin har i samband därmed talat om publikens omogenhet. Det är också onekligen ganska överraskande att av en insändare få höra, att samtidens öron ej kunde »tåla så communa och triviala arier, som de en Hendel . . . kunnat göra». Men bortser man från många överord och allt för hastigt formulerade omdömen, så vittnar i själva verket pressinläggen om, att allmänna opinionen smått börjat vakna. Man bör nämligen enligt min mening som kritikens huvudtes inläsa, att stycket saknade enhetlig stil, och denna anmärkning kan icke bortdisputeras.

Framgången på teatern visade å andra sidan, att Lalin och hans medhjälpare icke misstytt den stora publikens smak. Trots den vackra årstiden — man spelade in i juni — gavs operan för fulla hus och uppfördes fram till 1780 vid 44 föreställningar, medan Thetis och Pélée under samma tidsrymd gavs 37 gånger. Rättvisligen bör dock påpekas, att den dekorativa utstyrseln med Rehns beundrade scenbild av Neptuns tempel och den unga mamsell Slottsbergs graciösa dans i baletterna mycket bidrog till publikens förtjusning.

När vi nästa gång möter Lalin som musikarrangör i ett större format, hade tiderna förändrats. Publikens hade fått tillfälle att anställa jämförelser mellan olika musikaliska strömningar och därigenom blivit mera kritisk. På hösten 1773 hade Orfeus, Glucks första steg mot en ny opera, tagits upp. Dömer man av Ehrensvärds i efterhand nedskrivna program för teatern, är man benägen anta, att Gustav III själv, vars språkrör Ehrensvärd var, varit primus motor vid Glucks införlivande med den svenska operascenen. Men kungens föreställningar om det nya konstverket var säkerligen ganska oklara. I sin programförklaring hade han deklarerat, att teatern i Bollhuset skulle bli en nationalteater i den meningen, att alla där framförda stycken skulle återges på

svenska. Redan hans relativa belåtenhet med Uttinis och Wellanders Thetis och Pélée visar emellertid, att planerna på en reformerad opera icke var genomtänkta. Han kände visserligen troligen till Algarottis programskrift i ämnet. Men på vad sätt sammansmältningen av italiensk opera seria med fransmannens tragédie lyrique — det problem som redan ett tiotal år före Orfeus var föremål för överläggningar bland många av Europas litterater — skulle resultera i ett nytt drama, där om hade han knappast någon deciderad uppfattning. Som vi numera vet genom Agne Beijers undersökningar, var det också abbé Michelessi, som var Glucks förespråkare.

Det är av intresse att iakttaga, hur publiken reagerade inför Orfeus. Den musikaliske Anders von Höpken tar händelsen mycket sansat. I brev till dottern, grevinnan de Geer (30/11 1773) anmärker han helt kort. »Le spectacle est tres beau par la musique et par les décorations. Celle qui représente l'enfer est d'une beauté qui ne lui appartient pas». Någon nytändning i känslolivet är det för hans del icke fråga om. Mycket bättre återspeglas borgerskapets reaktion hos den sensible Gjörwell. Några år efter premiären såg han operan tillsammans med Alströmer (brev till Ehrensvärd 18/2 1777) och vittnar, att vännen »fällde tårar» och att han själv var »bara känsla» och de närsittande »hänryckte, åtminstone helt stilla, så mäktigt rörande var spelet». Gjörwell gör för övrigt en fin distinktion mellan teaterns tre första program, då han säger (brev till J. J. Björnståhl 16/11 1773), att Thetis och Pélée var en stor opera »pour les grandes occasions, som Psyché i Frankrike, pompeuse i högsta måtto», medan Acis och Galatea »behagar och rörer mera» och Orfeus »intager mera de ömma känslorna». Någon uppfattning om Glucks formellt stilbildande egenskaper hade man ännu icke, och det vore för övrigt att begära för mycket. Orfeus är blott den första etappen i en reform, som slutgiltigt genomförts i de senare verken. Först sedan Iphigenia i Aulis sista dagarna i december 1778 gått över scenen i Bollhuset kommer småningom omslaget, som gör Gluck till ledstjärna fram till sekelskiftet för svensk operakonst.

När Lalin i januari 1778 satte upp Procris och Cephal kunde han därför icke falla tillbaka på en redan hävdad gluckstradition. Minst av allt förstod han, att den nya stilen omöjliggjorde allt pastischarbete. Ändå har han i sin opera lärt av repertoaren efter Acis och Galatea. Uttini hade delvis hissats nya signaler i körmusiken till Athalie och Iphigenie och förfinat karaktärsteckningen i Aline, drottning av Golconda. Grétry med Lucile hade skänkt nya tonfall åt den musikaliska komedin. Lalin experimenterar icke lika bekymmerslöst som förr, han har sökt nå fram till en viss stilistisk enhet, som saknas i Acis och Galatea. Förunderligt är, att han utvalt Marmontels textunderlag till

Grétrys opera *Céphale et Procris*. Libretten är nämligen blottad på dramatiskt intresse, och trots att Adlerbeths försvenskning, genom handlingens sammandragning från tre till två akter, något spänt intrigen förblir den ett torftigt material för musikalisk omdiktning.

Av Grétrys musik tycks Lalin endast ha bibehållit den förträffliga balettmusiken, som visserligen i partituret blott markeras genom regi-anvisningar. Grétrý är i sin opera, som uppfördes första gången redan innan Gluck kommit till Paris, själv på väg mot en reform. Han vill som Lully hundra år tidigare alldeles särskilt i *Céphale et Procris* nå fram till en ledigare dialog. Men i motsats till Gluck har han ingen tanke på att utmönstra seccorecitativet. För talsången kunde emellertid Lalin icke hämta några direkta impulser från Grétrý, och liksom i *Acis och Galatea* vände han sig därför till Johnsen för de recitativa partierna. Teateralmanackan från år 1779 vittnar f. ö. lakoniskt, att musiken är »av åtskillige auctorer och i ordning satt av Lalin». Vår sångmästare tycker sällan om att bekänna kort.

Redan i första scenen möter oss en stor överraskning. Den italienska serians spartanska iscensättning är satt ur spelet. En stor accompanierad scen, understödd av en ovanligt fyllig orkester (stråkar, horn, flöjter, konserterande fagotter och delvis pauserande cembalo) rullas i stället upp. Det är i själva verket Gluck omplanterad på främmande mark och tanken går närmast till det berömda stället i andra akten, då Orfeus inträder i Elysium («*Che puro ciel, che chiaro sole*»). Antingen det är Johnsen, som fattat pennan, eller det blott är fråga om en retucherad replik från annat håll, är det alldeles tydligt, att arrangören till hälften kommit underfund med hemligheten i det nya dramats teknik. Men också endast till hälften, ty vid satsen häftar ännu något av serians faktur. Deklamationen är sålunda avbruten av melodiskt skildrande partier — musikaliska regianvisningar skulle det kunna sägas — icke såsom hos Gluck helt gjuten in i ett arioso. Själva tendensen är emellertid tydligt framträdande även längre fram i handlingen. Seccorecitativen, som i den gustavianska operan eljest bibehålles långt efter det glucktraditionen rotfästs, är sålunda i *Procris* och *Cephal* inskränkta till ett minimum.

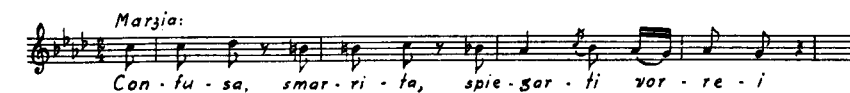
Även dramatiskt-lyriskt efterhärmas det nya stildramats stämton. Så i första aktens duett mellan Svartsjukan och Misstanken, »Hämnom Dianas dyrkan och heder» och den till duetten anknutna kören på samma text. Vem som fått betala fiolerna till denna dramatiskt levande scen är tillsvidare fördolt. Möjligen kan man gissa på Traetta, som vid denna tid kanske lika ofta som Gluck fått stå modell för nya stil-experiment. Lyckad är vidare första aktens fjärde scen, då Morgonstunderna nalkas i Auroras sällskap («*Naturen ledsen är att sömnens värde lyda*»). Man hör vindens sakta susning i basarnas och altarnas

oscillerande sextondelar på d/ciss och fiss/e. Hornen rör sig uppåt i jämna halvnoter, följda i snabbare rörelser av violiner och oboer, medan flöjterna härmar det begynnande fågelkvittret. Det är en brett upplagd naturskildring i den senitalienska serians bästa maner, på vilken Gluck ju själv byggt vidare.

Det kan också löna sig att stanna vid Svartsjukans aria mot aktens slut »*Cephal, ack minns vårt ljufva möte, då här i dessa parkers sköte du nöjd för mina fötter låg*». En egendomligt beslöjad ton vilar över sången. Lalin har också i rytmen lyckats få bra fram Svartsjukans desperat framflämtade kvidan.



Men han har haft svårt att smidigt anpassa texten till melodin. Som vanligt talar han icke om, varifrån han lånat. Men för en enda gång kan man dock avslöja honom. Arian återfinnes hos Johann Christian Bach i hans opera *Catone in Utica*. Fylld av sorg och smärta söker Marzia, Catos dotter, i en av operans slutscener få fram en förklaring till sin älskare Caesar, som ju är faderns politiska motståndare. Melodin beundrades av samtiden som ett av Bachs lyckligaste infall, och han använde den själv senare i annat sammanhang.



Jag har med flit något utförligare dröjt vid *Procris* och *Cephal*. Ett förstklassigt konstverk är visserligen operan icke, och den kunde icke hålla sig kvar på repertoaren, antagligen därför att texten är så föga intresseväckande. Men teaterhistoriskt saknar stycket icke betydelse. Det representerar i själva verket ett karakteristiskt utvecklingskede i den gustavianska teaterns spelplan och är det första tecknet i Sverige med Orfeus som stilmönster på en orientering mot nyklassicismen. På Lalins arrangemang av musik från olika håll anmärkte redan samtiden, och vår egen tid står helt främmande för hans åsikt, att ett operadrama därigenom blir bättre, därför »att smaken i hvar aria blifver mer olika, då den tages af olika kompositörer, och kunna mera jämnogoda samt med flera variationer utökas, än då de sätts af en mästare så skickelig han vara må». Men vad som började bli omodernt, ehuru visst icke helt förkastligt, mot slutet av 1770-talet, var ännu tio till femton år

tidigare en vogue i hela Europa. Lalin hade oturen att vara ute litet för sent med sina experiment och det kan kanske också sägas, att han icke alltid hade tillräckligt fint gehör för vad som rörde sig i tiden. Men just i Procris och Cephal visar han å andra sidan att han följt med utvecklingen och sökt modellera om sin smak utan att likväl korrigerat sin uppfattning om pastischens konstnärliga egenvärde.

Lalin hade också oturen att arbeta under teaterdirektörer, som saknade initiativ och ledaregenskaper. Ehrensvärd var fint bildad men icke vuxen den ansvarsfulla post, han motvilligt åtagit sig. Fersens spelfulla benämning »stora Jofur» tycks stämpla honom såsom en något högdragen hovman, som icke förstod sig på scenens folk. Högre tankar om Lalins kapacitet hyste han icke. I ett brev till Alströmer (14/7 1777) redogör han för Naumanns ankomst till Stockholm. Naumann hade vid en konsert hos hertig Karl »mästerligt» ackompanjerat Operans bägge trumfess fru Olin och Carl Stenborg. Ehrensvärd är belåten att ha fått honom till sitt förfogande och tillägger. »Jag måste tilstå, att det fägnar mig på musiquens vägnar, men nog upväcker detta tracas-serier; gamle Uttini tyckes vara bedröfvad och vår handtverkare Lalin får nu se, at det yppersta mästerstycke ej består uti at sätta ord under giord musique».

Ännu mindre förståelse kunde Lalin påräkna hos Ehrensvärds efterträdare, den oduglige Barnekow och andre direktören Zibet. I alla händelser beklagar han sig hos Alströmer (29/3 1779), att då han blivit bysatt för gäld, ingendera av dem »ville gifva det minsta til min befrielse och villa ej betala en rättmätig fordran för opera-arbeten på inemot 200 Rdr».

Av det sagda framgår, att han alltjämt var verksam vid teatern i litterär-musikaliska angelägenheter. Enligt en uppgift till Alströmer från slutet av 1782 (29/8) säger han om Piccinis Atis, som då höll på att sättas upp, att det var den sextonde operan, som han »lagt handen vid» förutom flera små »operor, intermeder och divertissementer jag ofta genom dag och natt giordt och ofta gifvit plan vid carousellerne och namnsdagars firande så i staden som på lustslotten». Nu är han emellertid trött vid arbetet och proponerar Alströmer att grundlägga en lyrisk scen i Göteborg, där han för operacomiquerepertoaren tror sig kunna inskränka de på scenen uppträdande till tio personer.

Lalin lämnade Operan 1783 och avled den 15 december 1785. Tillvaron vid teatern hade icke gestaltat sig riktigt som han tänkt sig. Som jag förut sagt, var han närmast ett faktotum vid den gustavianska Operan och gjorde sig nyttig på många sätt under en tid, då man ännu saknade regissör. Starkare kan man emellertid trycka på hans ställning som en musikbildad litteratör. För våra öron kuriöst låter ett ibland till kompositörens namn fogat tillägg »lämpat till svenska orden» i de

textböcker, som översatts till svenska. Till den gustavianska operans målsättning hörde, att texterna till musiken skulle vara något så när litterärt oantastliga. Översättarna var också i många fall litterärt skolade män, som förför långt friare med förlagorna, än vad numera är brukligt. Vi har nyss erfarit, att Adlerbeth t. o. m. sammandrog Marmontels librett till Céphale et Procris från tre till två akter. Därvidlag kan man med större rätt tala om en bearbetning än om översättning. Zibets försvenskning av Drottningen av Golconda skiljer sig även icke så litet från originalet. Men i detta fall betydde det icke något, att översättaren tog sig friheter, ity att ny musik sattes till stycket av Uttini. Däremot var det nödvändigt med en finputsning exempelvis vid översättningen av Glucks operor, i den mån icke översättaren redan sört för en tillfredsställande överensstämmelse mellan den svenska versionen och originalmusiken. Uttini betrodde med en revidering av Glucks partitur till Orfeus. Hur han lyckats med uppgiften kan icke avgöras, enär det första italienska partituret, som använts vid föreställningarna i Bollhuset, icke bevarats. Andre kormästaren Daniel Wasenholtz gjorde en översyn av de bägge första akterna i Iphigenia i Aulis och av Grétrys Zemir och Azor, i det senare stycket med hjälp av Per Frigel. Men innan man längre fram kunde disponera över A. F. Ristell och andra lika kompetenta krafter, vände man sig kanske oftast till Lalin. Som litterär-musikalisk finputsare togs han med visshet i anspråk för tredje akten av Iphigenia i Aulis, för Piccinis Atis och Roland samt för Grétrys Lucile. Men får man tro hans egna uppgifter, har han jämkat musiken till svenskan även i många andra operor. Enstaka stickprov utvisar, att han i regel lyckats ganska bra, även om han icke alls kan litterärt jämnställas med Carl Stenborg och Envalls-son, som arbetade för de mindre scenerna.

Direkt medverkade sålunda Lalin i Gustaf III:s program att låta Operan i Bollhuset bli en pionjär för ett vårdat talspråk på scenen. Och ur den synpunkten kanske främst och då han var med redan från början kan han därför också räknas till den gustavianska Operans grundläggare.