

former. En sammenligning med fonograf-optagelserne (på Dansk Folkemindesamling), som Grüner Nielsen foretog i 1916 efter Peder Brinch's sang, viser tillige, at lighederne er større her; dog afspejles en række af de for Fanømusikken karakteristiske violinpassager i Peder Brinch's sang ikke i Grüner Niensens transskriptioner. Bilagets melodiformer er formentlig "gennemsnitsformer", repræsenterende en samarbejdning af flere melodiforlæg, men mange af melodiformerne virker stive og kantede sammenlignet med både optagelserne fra 1916 og nyere optagel-

ser; melodibilaget kan således ikke anses for et fuldgældigt dokument for Fanø-dansenes melodiformer i dette århundrede begyndelse. Gør man indvendinger overfor meloditransskriptionerne, må man formentlig også stille metodologiske spørgsmål til danseoptegnelsernes autenticitet, og der er da også flere problemer af koreologisk art vedrørende blandt andet Fanø-dansene, der fortsat står uafklaret.

Grüner Niensens afhandlinger har dog stadig deres værdi, når de blot læses med fornøden kritisk sans.

*Henning Urup*

*Karsten Biering, red.: Vejviser for viseinteresserede (= Danmarks Folkeminder nr. 82). Bergen/København/Stockholm/Åbo 1976. 80 pp.*

Bogen er en omarbejdelse og udvidelse af en duplikeret rapport med samme titel fra 1972 og indeholder en oversigtsmæssig omtale af viseregistranter og institutioner, som specielt arbejder med viseindsamling i de nordiske lande. Den er en nyttig over-

sigt over en række trykte og utrykte almindeligt tilgængelige registranter over visemateriale – både tekststof og melodistof – i de nordiske lande og er blevet til som resultat af et fællesnordisk projekt støttet af Nordisk Kulturfond.

*Henning Urup*

*Gerhard Schepelern: Italienerne paa Hofteatret I-II. Udgivet i samarbejde med Selskabet for dansk Teaterhistorie. Rhodos, København, 1976. 536 pp.*

Med Gerhard Schepelerns anselige værk er de italienske gæstespil på Hofteatret i perioden 1841-50 og 1853-54 så at sige kulegravet. Det må siges at være noget af en bedrift at have arbejdet sig igennem det trykte og navnlig det utrykte kolossale kildemateriale, herunder kongehusets og hofmarskallatets arkiver, Det kgl. Tea-

ters arkiv m.m. Emnet henvender sig nok ikke til de mange, dertil er det for specielt, men Schepelerns ildhu og uhæmmede forskerglæde ved at sammenstykke de mange oplysninger til en holdbar mosaik, kan ikke undlade at smitte og inspirere selv den uforberedte læser. Hertil kommer, at værket rent faktisk udfylder en

lakune i det 19. århundredes danske teaterliv.

Bøgerne er rigt illustreret, både med sort-hvide gengivelser af litografier og farveplancher af kendte, men også – indtil i dag – ukendte malerier. Det er således lykkedes detektivten Schepelern at opspore Wilhelm Marstrands maleri af den forgudede tenor, Pietro Rossi, et maleri, der taler sit tydelige sprog om en meget smuk mand med store talende øjne; man forstår godt, at han blev damernes yndling og Det kgl. Teaters skræk, forgudet, forkæret og parodieret. Hostrup har jo i denne henseende været en spontan og aktuel leverandør af ros og ris til italienernes triller og tremulanter og udleveret den maniske tilbedelse af ”frikadellen” Rossi.

Fremstillingen har lidt svært ved at komme i gang. Der blændes op med Peris *Dafne* fra 1597 og operakunstens første tid i Danmark. Kapitlet om de musikpolitiske holdninger overfor operakunsten her i landet, kunne nok også have trængt til en saks. Det er kendt stof, men nok alligevel egnet til at spore den læge læser ind på emnet.

Animositeten mod operaen begyndte med Holberg, der nærmest anså kunstarten for en slags sindssygdom. Rosenstand-Goiske og Rahbek fortsatte i de samme baner, sidstnævnte nærede endda det fromme håb, at monarken ville forbyde ”dette sybaritiske skuespilslags”, der både fornedrede og forgiftede vores i forvejen sunkne nationalkarakter. P.A. Heiberg var ikke mindre forbitret, og sønnen J.L. Heiberg, der med den magtposition han besad som datidens smags-orakel, kom til at danne et forsvarligt bolværk mod operaens ud-

vikling i Danmark. Han postulerede, at den danske nation ikke var musikalsk, og at det i det hele taget ikke var værdigt for et ”dannet” publikum at sætte musikken over poesien. Hans værdinormer lignede Rahbeks. Operaen var også for ham utilstedeligt sansepirrende; det var kort sagt ikke ”fint” at hengive sig til denne ørenslyst. Oehlenschläger mente, at der kunne sættes lighedstegn mellem den italienske opera og u-natur. Der var dog undtagelser: Tode indså klart, at operaen burde bedømmes ud fra sine egne forudsætninger: ”I er altid på komedie, aldrig på opera”, skrev han. Disse såkaldt æstetiske synspunkter har undermineret den musikalske side af vor teaterhistorie, dog altid understreget af det ubestridelige faktum, at operaen har været og altid vil være en kostbar kunstart, et argument som politisk aldrig har mistet sin slagkraft.

Det er derfor betydningsfuldt, at Schepelern påviser, i hvor høj grad prins Christian, den senere Christian VIII, på afgørende måde greb ind i operakunstens udvikling. Han formidlede bl.a., at sangeren Giuseppe Siboni blev engageret som syngelærer for operapersonalet, hvilket både fik indflydelse på en ny sangergeneration og på repertoireet på Det kgl. Teater.

Den gennemkomponerede opera havde bemærkelsesværdigt trange kår – man vovede sig nødtigt ud over de strofiske former; de sølle 8 gennemkomponerede operaværker mellem 1789 og 1870, viser i forholdet til udbuddet af syngespil, hvor galt det var fat. Det er derfor spændende at følge monarkens initiativ og hans Celestin-Floridor-rolle som protektor for Det kgl. Teater og samtidig som drivende kraft bag de italienske gæstespil, som han efter

datidens målestok understøttede rundhåndet.

Det var venetianeren Pettoletti, der var kommet til Danmark med Casortis gøglertrup, som engagerede italienerne. De kom direkte fra Berlin, og Schepeleirn vier et helt kapitel til deres virksomhed her. Italienergalskaben begyndte altså på Vesterbros Nye Teater. Det var en tapper lille skare, der frysende steg i land ved Toldboden 15.11.1841, ni ialt: Felicita Forconi, prima donna assoluta, førstetenoren Pietro Rossi, 4 sangere, 2 sangerinder til de mindre partier plus kapelmesteren, Paolo Sperati. Tre dages forberedelse var alt, hvad de havde til premieren på Donizettis *Gemma di Vergy*, et værk, der var totalt ukendt for det danske publikum. Selv uden genkendelsens sødme virkede de dejlige stemmer, levende gestikulationer og livlige mimik som adrenalin på folk fra de "vammelkolde" øer, der var uvante med denne hæmningsløse ekspressivitet. Orkestret, for størstedelen skrabet sammen af amatører, spillede som man kunne forvente efter de få prøver og uden at kende sangernes virtuose kadencer. Koret havde omtrent samme "kvalitet", dekorationer og kostumer kaldte på latteren. Men Rossi og Forconi halede successen i land, hun særligt med sit mageløse foredrag. At hun egentlig var mezzosopran og derfor havde besvær med det høje register, tillagde de velvillige anmeldere det uvante og barske klima. Det viste sig dog desværre, at det upålidelige klima ikke var befordrende for de italienske struber, og at hæshed og indispositioner blev noget permanent.

Det var ikke længe Pettoletti fik lov at beholde sit ensemble, før det overflytte-

des til Hofteatret, som til formålet var frisket op af teatermaleren Troels Lund og havde fået fornødent maskineri, nye lamper, suffitter og fortæppe.

Det er lykkedes Schepeleirn at påvise, at Christian VIII hele tiden opererede i kullissen, og han antyder, at denne første beskedne periode hos Pettoletti blot har været en royal skinmanøvre for italienernes kommende virksomhed på Hofteatret. Havde man dem først i landet, var et behov skabt! At det ikke blot har været helhjertet begejstring for italiensk musik, der har fået kongen til at handle, antyder Schepeleirn også. Den politiske strategi var klar: så længe folk morede sig, tænkte de mindre på en fri forfatning – ligesom når de gik i Tivoli. Her kunne menigmand lade blodets cykloner rase i stedet for at gå på barrikaderne.

Det kgl. Teater følte sig med rette som sorteper i det spil. Italienerinvasionen var jo et livsfarligt indgreb i teatrets privilegier og fremmedelementets tilstedeværelse blev da også taget til indtægt for et stedse dalende besøg; samtidigt fremførtes det, at den italienske opera på længere sigt ville virke nedbrydende på publikums interesse for den mere seriøse kunstudfoldelse. Men kongen hyldede åbenbart kræfternes frie spil, og de kongetro aviser roste foretagendet på Hofteatret, mens den liberale presse fordømte eller forholdt sig tavse. Statsgælden tyngede, og der lød forargede røster om de mange penge og de altfor hyppigt tomme huse, og navnlig at bonden i Jylland ikke fik nogen del i denne københavnske ekstravagance.

Den 6.1.1842 åbnede man med *Lucia di Lammermoor*, som ikke havde været spillet tidligere i København, men som nok

blev den populære opera; atter og atter genoptaget gennem de ti sæsoner, nåede den op på ikke mindre end 80 opførelser. Donizetti var den hyppigst spillede, ellers var det Bellinis og Rossinis værker, der bjergtog det uforberedte publikum.

Kampen pro et contra Rossini på europæisk grund får et helt kapitel i bogen. Rossinismen og anti-Rossinismens danske dønninger blev et anliggende, der satte alle i kog. Kampen førtes ligeså forstokket og forbitret som vore dages EF-debat. Det musikalske aristokrati fnysede ad den vokale bravour, mens de mere jævne, som f.eks. smededøtrene i *Genboerne* helt hengav sig til den iørefaldende melodik. Ved opførelsen af *Barberen* undrede man sig over, at akkorderne til recitativerne kun blev givet på "Claveer", og antog at orkesterstemmerne var blevet væk undervejs. Secco-recitativet var aldeles ukendt her. Schepeleyn citerer under dette gamle Carl Thranes bog om Rossini og operaen, men nævner ikke Ingerslev Jensens bog om Rossini (1959), der har et helt kapitel om Rossini i Danmark. Dette nævnes kun, fordi bibliografien er meget fyldig.

Det tjener til italienernes uvisnelige hæder, at de introducerede den unge Verdi i Danmark, først med *Nabucco*, siden *Ernani*, der blev en af de meget yndede forestillinger i repertoire. *Rigoletto* derimod faldt med et brag. Dagbladet fastslog i nu-er-det-sagt-stilen: "Fred med Rigoletto! – vi see ham aldrig mere". Det ville have været musikhistorisk interessant, om forfatteren kunne have udpeget hvem der afsagde dommen. *Don Giovanni*, hvor Københavnerne for en gangs skyld havde et sammenligningsgrundlag fik også en krank skæbne, særlig på grund af kapel-

mesterens ukendskab til musikken. Under balmusikken i 1. akt kom han ligefrem ud af taktslag og sangernes mærkbare indispositioner gjorde ikke sagerne bedre.

Pressestoffet er fyldigt, men bliver på klassisk teaterhistorisk maner taget for sin pålydende værdi. Interessantere er det derfor, hvad vore kulturpaver oplevede i Hofteatret. Weyse f.eks. led ved de falske intonationer, og fandt, at Forconi sang som folk nu engang synger i Italien, når hun da ikke skreg som en fiskerkælling. Foretagendet betegnede han som 3. rangs, og skriver, at havde de hjemlige sangere præsteret noget lignende, ville alle blade have skrålet op. Men han var jo også som anti-Rossinist forudindtaget. H.C. Andersen, der havde en noget større europæisk bagage at øse af og tilmed var en skarpt hørende teaterkritiker, var mere nuanceret i sin holdning. Han anerkender Forconis talent og livlighed, men finder ikke stemmen smuk. Om hendes udseende, der spiller imod alt, hvad der er tragisk, skriver han: "Hun seer ud som en lille sort Caffekande, der er kogt over!" Dog, Thorvaldsen – vores varmeste linie til Italien – fik våde øjne ved at sidde i Hofteatret, og sangerne takkede da også vores store kunstner ved hans død ved at afsynge en kantate med musik af Sperati til en tekst af H.P. Holst.

Ved Christian VIII's død mistede den italienske opera sin vigtigste støtte. Frederik VII overtog – omend uden synderlig begejstring – de økonomiske forpligtelser. 1848-49 tilbragte italienerne i Sverige og vendte efter systemskiftet tilbage til København, hvor de forblev til 1854. Og hermed sluttede så en epoke i dansk musikliv, som nu er gennemlyst.

Nogen egentlig effekt på teater- og koncertlivet af italienernes virksomhed er ikke at spore. Deres betydning på længere sigt var imidlertid, at de indførte secco-recitativet i Danmark og introducerede Verdis operaer, der først langt senere vandt indpas på Det kgl. Teater.

Schepeletern foretager i bogens slutning en musik-politisk sammenligning mellem Heiberg og Carl Nielsen. Den første forhindrede ved sin magtposition og markante holdning den italienske operas naturlige placering i det datidige musikliv, mens den sidste blev et bolværk mod senromantiske komponister som Bruckner, Mahler, Strauss og Reger, og han konkluderer, at det danske musikliv derved har udviklet sig i spring og ikke kontinuerligt. I historisk perspektiv har disse kategoriske afvisninger af nyskabelser været med til at konservere provinsialismen i det danske

kunstliv. Adskillige paralleller kunne fremdrages fra malerkunstens område, og det danske teater har ligeledes måttet savne væsentlige perioder og genrer, der til stor skade er blevet stoppet ved "grænsen".

Grundigheden i Schepeleterns værk m.h.t. biografiske oplysninger, oversigter og registre kan i første omgang synes overeksponeret, men netop denne formidable dybdeboren gør værket til en enestående materialesamling og dermed udgangspunkt for videre forskning. Man kan ikke andet end glæde sig over, at det i disse ulvetider for humaniora har været muligt gennem Selskabet for dansk Teaterhistorie og med støtte fra Carlsbergs Mindelegat at realisere et sådant projekt, og at netop Schepeletern med sin mangeårige erfaring som musikkforfatter og kapelmester blev manden, der gjorde det.

*Karen Krogh*

*To bøger om musikæstetik:*

*Finn Benestad: Musikk og tanke. Hovedretninger i musikkæstetikens historie fra antikken til vår egen tid. Aschehoug, Oslo, 1976. 468 pp.*

*Børge Saltoft: Tanker om musik (Berlingske Leksikonbibliotek). Berlingske Forlag, København, 1975. 303 pp.*

Enhver, der arbejder med vor videnskabsgren har en tydelig — og vel ofte beklæmmende — følelse af, at de store historiske oversigtsværker i lærebogsform bliver stadig mere umulige at skrive, og at den type bog snart hører fortiden til. Endnu ved århundredets begyndelse kunne en enkelt forsker sætte sig ind i så væsentlige dele af det foreliggende kildemateriale, at han, som Riemann, hovedsagelig på grundlag

af førstehandsviden kunne give en samlet oversigtlig fremstilling af musikkens historie, og så sent som 1934 udgav Rudolf Schäfke sin endnu særdeles brugelige musikæstetikens historie. I løbet af det sidste halve århundrede er imidlertid antallet af specialarbejder inden for snart sagt ethvert tænkeligt delemne vokset med en sådan accellererende hast, at et blot nogenlunde tilforladeligt overblik over "vor