

Uden for operahistoriens hovedspor

Berlioz' Benvenuto Cellini og Schumanns Genoveva

JENS HESSELAGER

Her er et par interessante spørgsmål til den kontrafaktiske operahistorieskrivning: Hvordan havde det nittende århundredes operahistorie mon taget sig ud uden Wagner? Eller uden Verdi? Eller Meyerbeer? Rossini? Weber? Nå ja, måske er de faktisk ikke *så* interessante alligevel. Men de kan i det mindste tjene til at minde om en banal sandhed: At det der i dag er fortid, engang har været et åbent og uafgjort felt af potentialer, visioner, ideer osv. Ja, endnu værre: En slagmark. I tiden op til og omkring de borgerlige revolutioner i 1848-49 synes kampen om operaens fremtid at have været specielt hed, ikke mindst i Tyskland hvor spørgsmålet var dybt politiseret. For mange hang det først og fremmest sammen med behovet for at skabe sammenhængskraft i den tyske kultur. En kulturel dannelsesopgave, der udgjorde en endnu ikke opfyldt forudsætning for dannelsen af en tysk nation. Men samtidig havde problemet også en mere generel side, der handlede om forholdet mellem kunsten og den nutidige virkelighed: “Kein Ruf ist der Zeit gemäßer, als der nach Wirklichkeit”, som fx kritikeren Robert Wolfgang Griepenkerl formulerede det i 1847, idet han lagde vægt på at kunstneren først og fremmest var forpligtet på sit “Zeitbürgerthum”.¹

I den sammenhæng var der specielt én komponist der delte vandene, nemlig Giacomo Meyerbeer. I løbet af 1830'erne havde Meyerbeer og hans librettist, Eugène Scribe, med *Robert le diable* (1831) og *Les Huguenots* (1836), begge skrevet til Pariseroperaen (*Académie royale de musique*), placeret sig som de væsentligste skabere af tidens mest indflydelsesrige model for hvad en stort anlagt opera, der var på højde med tidens tendenser, ville sige: Et historisk drama – en *grand opéra* – gerne i 5 akter, der grundlæggende er bygget op omkring en nummerstruktur (med recitativer, arier, duetter, ensembler, balletter osv.), men hvis dramaturgi desuden lægger afgørende vægt på større, komplekse, ‘spektakulære’ scener, hvor koret spiller en væsentlig rolle for dramaet, og hvor dramaet ikke alene udfolder sig musikalsk og verbalt, men i høj grad også visuelt. Med hensyn til denne visuelle side af dramaet lægges der desuden stor vægt på den realistiske scenografi, dvs. på historisk ‘korrekte’ detaljer og på lokalkolorit.

Richard Wagners opgør med dette musikdramaturgiske paradigme går som bekendt blandt andet på de netop nævnte træk: I stedet for et historisk emne, et mytologisk (ikke fra den antikke mytologi, men fra den nordiske/germanske). I stedet for nummerstrukturen, en ‘symfonisk’ kontinuitet i det dramatiske forløb, hvor grænserne mellem recitativ og arie opløses, hvor de lukkede former nedbrydes til fordel for en ‘uendelig melodi’, og hvor balletnumre intet har at gøre. Og i stedet for den

1 Robert Wolfgang Griepenkerl, ‘Die Oper der Gegenwart’, *Neue Zeitschrift für Musik*, 27 (1847); her citeret fra Hansjörg Ewert, *Anspruch und Wirkung: Studien zur Entstehung der Oper Genoveva von Robert Schumann* (Tutzing, 2003), 40.

sceniske og ofte visuelt spektakulære repræsentation af folket gennem koret, en grundlæggende verbalt funderet og dialogorienteret dramaform.

Disse to dramaformer stod naturligvis aldrig alene og var selvfølgelig heller ikke de eneste musikhistorisk konsekvensrige. Denne artikel retter imidlertid blikket mod hvad der viste sig at blive to mere perifere bidrag til den operahistoriske udvikling i tiden *efter* Meyerbeers *Les Huguenots*, men *før* Wagners mest monumentale teoretiske bidrag til den tyske debat om operaens fremtid, *Oper und Drama*, der udkom i Leipzig i 1852. Det drejer sig om Hector Berlioz' *Benvenuto Cellini*, uropført 1838 på Pariseroperaen, og Robert Schumanns *Genoveva*, uropført i 1850 på Stadttheater i Leipzig.

Der kan være mange gode grunde til at hverken *Benvenuto Cellini* eller *Genoveva* fik de store operahistoriske konsekvenser som musikdramatiske modeller, som afgørende inspiration eller provokation for senere operakomponister eller bare som første forsøg i retninger som andre senere skulle tage op.² For eksempel at de – som mange mener – havde uløste, eller uhensigtsmæssigt løste, dramaturgiske problemer, eller af andre grunde ikke var vellykkede. Formålet med at diskutere de to operaer her er imidlertid ikke at bedømme dem som mere eller mindre vellykkede værker. Snarere er det tanken at tage dem alvorligt som musikdramatiske udkast, som afvigelser fra de mere dominerende og konsekvensrige operahistoriske modeller, og dermed også som en hjælp til at få øje på lidt flere af fortidens pluralistiske, uafgjorte, åbne kvaliteter.

Der er flere grunde til at undersøge netop *Benvenuto Cellini* og *Genoveva* i denne sammenhæng. For det første et vist skæbnefællesskab: Der var tale om velovervejede og ambitiøse operadebuter af to af tidens absolut førende komponister (og musikkritikere) i hhv. Frankrig og Tyskland. Debuter der naturligvis vakte opsigt alene af den grund, og af hvilke man naturligvis måtte forvente, og forventede, markante og personlige bud på hvad aktuel musikdramatik kunne være. En øretæveindbydende situation som det måske næsten ville have været mere besynderligt hvis de var sluppet godt fra. For det andet en række radikale forskelle ved disse bud, der bl.a. gør det muligt at betragte dem som modpoler i en slags 'skygge-dualisme', hvor den ene (*Benvenuto Cellini*) indtager en slags forskudt eller alternativ Meyerbeer-position, mens den anden (*Genoveva*) demonstrerer et alternativ til Wagners Meyerbeer-reaktion.

BENVENUTO CELLINI

Apropos åbenhed og uafgjorte kvaliteter må man starte med at konstatere, at det ikke er så nemt at tale om *Benvenuto Cellini* som et entydigt definerbart og færdigt værk. Den nye Berliozudgaves såkaldte 'Urtext'-udgave af *Benvenuto Cellini* viser da også tydeligt at der var tale om et work-in-progress, hvor der strengt taget ikke kan etableres nogen autoritativ 'Urtext'. I stedet præsenteres tre del-stadier i værkets tilblivelses- og udviklingsproces i en og samme udgivelse: To Paris-versioner (før og efter revisionerne i forbindelse med de første opførelser i 1838) og den mere radikalt

2 Som en undtagelse der bekræfter reglen kan nævnes Peter Cornelius' til dels *Benvenuto Cellini*-inspirerede *Der Barbier von Bagdad* (1858).

reviderede Weimar-udgave fra 1852-53, som blev udgivet i klaverudtog i 1856.³ For at kunne give en nogenlunde kvalificeret vurdering af baggrunden for værkets ret blandede karakter, må man imidlertid tage endnu flere tilblivelseshistoriske aspekter med i betragtning. Da Berlioz og hans to librettister, Léon de Wailly og Auguste Barbier, begyndte at arbejde på operaen i 1834, var den således ikke tænkt til opførelse på *Académie royale de musique*, men på *Opéra comique*.⁴ Derfor var værket altså også i form og indhold først konciperet som en *opéra comique*, hvad der blandt andet indebar talt dialog. Dette synes at have fået vedvarende konsekvenser, specielt for stilen i operaens recitativiske afsnit. Recitativerne forekommer nemlig i højere grad end sædvanligt i samtidige *grand opera*'er at inkorporere stiltræk, der lægger sig op ad 'realistiske' samtalsituationer, hvor fx de samtalende afbryder eller misforstår hinanden (på komisk vis), hvor replikkerne ofte er ordrige og leveres i højt tempo, og hvor der hyppigt indgår små indskudte udbrud på et enkelt eller få ord, såsom: 'Ah, bravo!', 'Paix!' eller 'Mais comment?'

Orkesterets akkompagnement er i sådanne recitativiske afsnit skrevet i en dynamisk og ofte virtuos stil, der understreger situationens og personernes gestiske og dramatiske karakter, sommetider i karikaturens parodierende form. Der indgår jævnligt motivisk arbejde i dette *accompagnato*, men det er også påfaldende hvor ofte dette faktisk *ikke* er tilfældet, eller hvor ofte det motiviske materiale, der måtte være, begrænser sig til melodisk neutrale eller 'lokale' figurer uden erindringsfunktion. Selv de motiver der i løbet af operaen knyttes til bestemte personer bidrager først og fremmest til den løbende musikalske personkarakteristik, mens der ret sjældent er tale om at motiverne udfylder en egentlig narrativ funktion, ved at minde publikum om noget der har relevans for det overordnede plot. Når det alligevel sker, er det som regel i rent instrumentale afsnit. Musikken holder altså i meget høj grad dramaet fast på det nutids- og situationsbundne, i en overvejende *action*-præget form.

DET KOMISKE OG DET SERIØSE

Opéra comique ville ikke have operaen, sådan som Berlioz og hans librettister skitserede den for dem, og da det sidenhen lykkedes at få en aftale med Pariseroperaen måtte der naturligvis tages hensyn til de ændrede omstændigheder. Disse indebar først og fremmest at der ikke kunne indgå talt dialog, men også at der skulle være et vist spektakulært element – et element som dog heller ikke synes at have været fraværende i de hidtidige planer. Som scener der skulle levere "the necessary spectacle", fremhæver D. Kern Holoman i sin Berlioz-biografi de to folkerige scener i første akts andet tableau:⁵ Dels scenen på tavernen, hvor Cellini og hans venner holder drikkegilde, dels karnevalsscenen med dens gevaldige sceniske tumult og musikalske

3 Hector Berlioz, *New Edition of the Complete Works*, vol. 1a-d, *Benvenuto Cellini*, ed. Hugh McDonald (Kassel etc., 1994-96).

4 D. Kern Holoman, *Berlioz* (London, 1989), 157.

5 Dette blev i Weimar-udgaven til anden akt.

groteskerier.⁶ Scenen på tavernen inkluderer bl.a. det første Berlioz komponerede til operaen, allerede i 1834, nemlig den sang hvori Cellini og hans kunstner venner med stolthed besynger deres håndværk, ‘Chant de ciseleurs’.

Blandt de hensyn der skulle tages til Pariseroperaen var dog *ikke* at der nu skulle være tale om en mere alvorstung opera. Man ville nemlig have et værk i den moderate genre: “more gay than tragic”, skriver Holoman.⁷ Men de ændringer der fulgte efter førsteopførelsen synes alligevel overvejende at gå ud på at give værkets karakter en mere seriøs drejning. Allerede i dagene mellem første og anden opførelse tilføjede Berlioz således en arie til starten af andet tableau, Cellinis ‘La gloire était ma seule idole’.⁸ Denne tilføjelse indebar en justering af Cellinis karakter, som i løbet af de første to tableauer ellers overvejende havde været forbundet med hans kurmageri over for Teresa, hans rolle som bohemeagtig lederskikkelse i flokken af kunstner venner, hans fändenivoldske plan om at bortføre Teresa under karnevallet for næsen af hendes far og hans måde at håndtere situationen på da denne plan går i vasken. Her ender det med at han dræber Pompeo (rivalen Fieramoscas hjælper) hvorefter han pågribes, vrider sig løs og flygter i mængden. Igen dagen efter – i tredje tableau – tænker han mere på at flygte sammen med Teresa end på sin kunst. “Til helvede med min statue, og med paven, og loven”, som han formulerer det.⁹ Eftersom han nu er eftersøgt for mord, er det selvfølgelig forståeligt at han tænker mere på at flygte end på at færdiggøre sit mesterværk, men ikke desto mindre forbereder det os ikke på et fjerde tableau og et *denouement* der, for rigtigt at fungere, forudsætter at vi kan overbevises om at hans forhold til kunsten er præget af en kompromisløs seriøsitet. Den tilføjede arie hjælper lidt på det problem.

Som hermed antydnet kan en grundlæggende dramaturgisk problematik i *Benvenuto Cellini* således formuleres som et spørgsmål om hvordan det lader sig gøre at kombinere det komiske med det seriøse. En problematik der altså har noget at gøre med værkets tilblivelseshistorie. Men dermed aktualiseres imidlertid også – til dels på et nyt grundlag – et mere generelt æstetisk spørgsmål for det franske romantiske drama, og et spørgsmål der godt ti år tidligere hang tæt sammen sammen med romantikkens opør med den klassiske regelpoetik og skønhedsæstetik. Det er for eksempel en problematik som Stendhal beskæftigede sig med i *Racine et Shakespeare* fra 1823/25, og Victor Hugo i sit manifestagtige forord til skuespillet *Cromwell* fra 1827. Shakespeare spiller her en afgørende rolle som prototypen på en romantisk kunstner, der forholdt sig frit til klassiske regler og dyder: Han overholdt ikke ‘enhederne’ (i hvert fald ikke tidens og stedets), han vekslede frit mellem vers og prosa, han blandede komiske elementer og personer ind i sine tragedier og omvendt. I Hugos terminologi: han blandede det groteske med det sublime.¹⁰ Stendhal formulerede opgøret med regelpoetikken således:

6 Holoman, *Berlioz*, 179.

7 Ibid.

8 Ibid. 250.

9 Tredje tableau, 2. scene (nr. 17): “Au diable ma statue, et le Pape, et la loi”

10 Se Victor Hugo, ‘Préface de Cromwell’ (1827), i *Théâtre Complet*, vol. 1 (Paris, 1963).

En romantisk tragedie er forfattet i prosa, den følge af begivenheder som den præsenterer for tilskuerne varer flere måneder, og udspiller sig i flere forskellige omgivelser.¹¹

Også for Berlioz, som ellers ikke havde noget tilovers for Rossini-tilhænger Stendhal, var dette opgør med den klassiske regelpoetik afgørende. Så meget endda, at han foretrak Victor Ducanges melodrama *Trente ans, ou La vie d'un joueur* fra 1827 – med prosatekst, en Faust-agtig handling der er spredt over 30 år og en stadig mere for-dærvet gambler i hovedrollen – fremfor det romantiske dramas gennembrudsværk fra 1830, Victor Hugos versdrama *Hernani*.¹²

Alle forskelligheder til trods tilhører imidlertid både *Trente ans*, *Hernani* og *Benvenuto Cellini* – under en bestemt synsvinkel – den samme type drama: De tematiserer ikke bare det romantiske dramas opgør mod det regelbundne i form og opbygning, men indsætter også en oprører og regelbryder som dramaets egen hovedperson. Dermed tangerer de også tidens populære ‘røverromantik’, med dens fascination af banditternes frie liv og selvbestaltede fællesskab uden for loven (og som regel også uden for storbyerne) – fx fremstillet som pirrende eksotisk, om end moralsk problematisk, eller som repræsenterende et rebelsk, måske endda revolutionært politisk budskab. Eksemplerne på tematikkens udfoldelse i forskellige varianter er legio – fra Friedrich Schillers skuespil *Die Räuber* (1781) over Walter Scotts historiske roman *Ivanhoe* (1819) til Prosper Merimées quasi-etnografiske sigøjnerstudie i novellen *Carmen* (1845) og så videre. Et karakteristisk træk ved historier som disse tre er at de fortæller historien om en overskridelse af grænsen mellem samfundets lovregulerede virkelighed og livet udenfor. Banditheltene – Schillers Karl Moor, Scotts Robin Hood og Merimées Don José – er alle ‘i virkeligheden’ af god familie, men havner af forskellige årsager i et konfliktforhold til den bestående orden, går over til den anden side og bliver bandeledere. Modellen genfindes naturligvis i et utal af operaer, hvoraf de mange eksempler i Verdis produktion – fx *Ernani* (1844), *I masnadieri* (1847), *Il trovatore* (1853) – kun udgør toppen af isbjerget.

FRIHEDSTRANGENS STIL

Banditten udgør også en tilbagevendende musikdramatisk figur i Berlioz’ univers. I *Lélio ou Le retour à la vie* (1831), som er udformet som en særegen kombination af talt monolog, vokal- og orkestermusik (Berlioz kalder det et ‘monodrame lyrique’), fantaserer hovedpersonen, Lélio, på et tidspunkt om et liv som simpel bandit. Fantasien følger direkte i hælene på en Shakespeare-lovprisning (‘O Shakespeare! Shakespeare!’) og en deraf afledt tirade imod de fordomsfulde akademiske teoretikere, der ikke forstår kunstens genier, men lever i rutinsens triste tempel. ‘Åh, for en kunstner er et sådant samfund værre end helvede!’¹³ udbryder Lélio, og det er denne bemærkning

11 Stendhal, *Racine et Shakespeare, No. II* (Paris, 1825), 26: “Une tragédie romantique est écrite en prose, la succession des événements qu’elle présente aux yeux des spectateurs dure plusieurs mois, et ils se passent en des lieux différents?”

12 Se Hector Berlioz, *Correspondance générale*, vol. 1 (Paris, 1972), 322.

13 Hector Berlioz, *Lélio ou Le retour à la vie*, Partition chant et piano (Kassel, 2000), 20: “Oh! Une pareille société, pour un artiste, est pire que l’enfer!”

der giver impulsen til fantasien om det frie og enkle banditliv i de italienske bjerg-egne. Klarere kan man næppe udtrykke associationen mellem på den ene side den romantiske kunstners frihedstrang i forhold til den akademiske regelpoetik og banditernes frihedstrang i forhold til de grænser som det moderne (storby)samfund sætter for individet. Her følger nu en musikalsk hallucination, ‘Chanson de brigands’, til hvilken talerollen Lélío, udklædt i italiensk banditudstyr (hat, sabel, pistoler m.m.), udfører en pantomime der “udtrykker den rolle som han forestiller sig at spille, i den scene som han tror at høre”.¹⁴ ‘Chanson de brigands’ præges af energiske harmoniske og rytmiske overraskelsesvirkninger og af den folkelige chansons ligefremme stil og enkle form med dens vekslen mellem forsangeren/solisten (kaptajnen) og mandskoret (flokket af menige røvere).

Røverlivet repræsenterer altså for den følsomme kunstner, Lélío, først og fremmest en drøm om at indgå i et livskraftigt og udadvendt fællesskab, der dog hurtigt afslører sig som groft, udannet og vulgært. Tilsvarende situationer optræder i mange andre af Berlioz’ værker – fx i de to chansons som Faust må lægge øre til da Mefistofeles tager ham med til det frivole og lidet gudsfrygtige selskab i Auerbachs kældere i Leipzig: ‘Chanson de Brander’ og ‘Chanson de Méphistophélès’ fra *Huit scènes de Faust* (1829).¹⁵ Og den samme modstilling mellem den følsomme protagonist og det rå banditfællesskab genfindes desuden endnu engang i fjerdesatsen af *Harold en Italie* (1834), ‘Orgie de brigands’, hvor den lyrisk-melankolske solobratch (Harold) konfronterer orkesterets banditmusik. Her udfoldes tematikken i en instrumental, symfonisk form, hvor et af temaerne nok har karakter af en livlig chanson i stil med de tidlige nævnte,¹⁶ men hvor de virkemidler der skal give banditernes ubændige og rebelske frihedstrang et musikalsk udtryk ellers overvejende består af rytmiske og metriske excentriciteter, udadvendte og energisk fremadstormende tuttupassager samt en instrumentationsteknik, der gennem hyppige og virtuost hurtige replikudvekslinger mellem forskellige instrumentgrupper skaber fornemmelsen af et tumultarisk og grotesk massesceneri.

Som Oliver Vogel har vist i et nyligt studie, pegede Berlioz’ litterære interesser allerede i 1820’erne ofte i en tilsvarende retning. Også selvom han på dette tidspunkt kun ledte efter et stof der kunne give anledning til ‘stor’ musik – dvs. et emne til en seriøs, evt. heroisk opera, ikke en komisk.¹⁷ I Berlioz’ tidlige forsøg med operagenren, den aldrig færdiggjorte *Les Francs-Juges* (ca. 1826-29), styrter tyranen Olmérik fx den retmæssige tronarving Lenor, som derefter må flygte og gå under jorden blandt sigøjnere.¹⁸ En konstruktion, altså, der udviser et vist strukturelt slægtskab med fx Schillers *Die Räuber*, idet dramaets konflikt udspringer af at helten nægtes

14 Ibid.: “exprime la part qu’il prend en imagination à la scène qu’il croit entendre”.

15 Ligesom den øvrige musik i *Huit scènes de Faust* indgår disse chansons også i det senere værk *La damnation de Faust* (1845-46).

16 Optræder første gang i takt 177 (2 takter efter ciffer 43).

17 Oliver Vogel, *Der romantische Weg im Frühwerk von Hector Berlioz* (Stuttgart, 2003), 171.

18 Ibid. 183. I kapitlet ‘Strategien zum Erfolg mit dramatischer Opernmusik’ gennemfører Vogel en udførlig undersøgelse af Berlioz’ forskellige operaideer i 1820’erne, jf. *ibid.* 156-95.

det han ellers burde have retmæssigt krav på i kraft af sin herkomst. Helten kan dermed i en og samme person forene et ‘inden for samfundet’ (som søn og arving, men også som forpligtet af samfundets love) og et ‘uden for’ (som udstødt, men også fri). Det er en dobbelthed der rummer et åbentlyst dramatisk konfliktstof og som samtidig netop åbner op for muligheden for en kombination af heroiske og komiske – eller af noble og kriminelle, sublime og groteske – kvaliteter i tegningen af heltens karakter.

DEN GENIALE BANDIT

Den samme dobbelthed skræver Benvenuto Cellini-figuren over, ikke fordi han er en aristokrat der er drevet i landflygtighed, men fordi han, med Berlioz’ udtryk, er en “genial bandit” (bandit de génie),¹⁹ der i sin personlighed forener kunstnergeniets åndelige overlegenhed med bandittens temperament og amoralske adfærd. Operaen bygger på udvalgte elementer af den florentinske renæssancekunstner Benvenuto Cellinis selvbiografi fra 1560’erne – en selvbiografi hvis popularitet og aktualitet for romantikerne bl.a. hang sammen med at Goethe havde ‘opdaget’ og oversat den til tysk i 1798.²⁰ Det gælder ikke mindst, i frit omskrevet form, de dramatiske omstændigheder omkring selve støbningen af Cellinis mesterværk, Perseusstatuen. Billedet af Cellini som både ærekær kunstner og forbryder – endda morder – har også rod i selvbiografien, om end omstændighederne omkring mordet på Pompeo i karnevals-scenen stort set intet har tilfælles med Cellinis egen beretning.²¹

De væsentligste elementer af andet tableaux karnevalsscene er derimod hentet fra E.T.A. Hoffmanns novelle ‘Signor Formica’.²² Hovedpersonen i denne novelle er maleren Salvator Rosa, som *muligvis* i en periode havde været med i en røverbande i de italienske bjergegne, og som *muligvis* tog del i den folkelige opstand i Napoli i 1647 under oprørslederen Masaniello.²³ Det sagde i hvert fald populære rygter, som Hoffmann ikke undlader at referere. Ligesom Cellini udgør Salvator Rosa det naturlige centrum for en kreds af kunstnervenner, hvis antiakademiske æstetik afspejles i et tilsvarende slagfærdigt og bohemeagtigt kunstnerliv. Handlingen i ‘Signor Formica’ foregår desuden, ligesom *Benvenuto Cellini*, i Rom, og der er dermed tale om en slags oversættelse af ‘røverbande’-tematikken til en mere

19 François Piatier, *Benvenuto Cellini de Berlioz, ou le mythe de l'artiste* (Paris, 1979), 23.

20 Julia Conaway Bondella and Peter Bondella, ‘Introduction’, i Benvenuto Cellini, *My Life* (Oxford, 2002), ix.

21 Jf. Cellini, *My Life*, 122 ff.

22 E.T.A. Hoffmann, ‘Signor Formica’, i *Die Serapiensbrüder*, vol. 4 (1821), (E.T.A. Hoffmann, *Poetische Werke* (Berlin, 1957), viii. 12-97).

23 Igen er der tale om historiske personer. Salvator Rosa levede 1615-73 og Hoffmanns fortælling synes, selvom den har fiktionens form og tager sig kunstneriske friheder, i vidt omfang at lægge sig op ad historiske kendsgerninger om virkelige personer og begivenheder. Historien om Tomas Aniello, kaldet Masaniello (1620-47), var endnu en af de historier om oprørsledere og banditter der var populære i Paris på Berlioz’ tid. Historien var kendt i mange forskellige versioner, bl.a. fra Aubers opera *La muette de Portici* (1829).

urban sammenhæng. Det er en signifikant geografisk forskydning. For hvor der potentielt kunne komme en kritik af det moderne storbyliv til udtryk igennem den type bandit der forskanser sig i bjergegnene, repræsenterer figurer som Rosa og Cellini snarere selv en slags subkulturel avantgardeposition inden for dette moderne storbyunivers.²⁴ Dermed ligger Berlioz' opera i klar forlængelse af en tendens som Anselm Gerhard kaster lys over i sin undersøgelse af *grand opéra*-genren i det nittende århundredes Paris, *Die Verstädterung der Oper*.²⁵ Gerhard peger her på at operaen i Paris på denne tid reflekterer sin samtid på en måde der ikke kan forklares tilfredsstillende udelukkende ud fra en socialhistorisk vinkel – altså fx som udtryk for en borgerliggørelse af genren. Der kræves ifølge Gerhard en bredere kulturhistorisk tilgang, der fokuserer på selve storbyen som et af modernitetens primære erfaringsrum. Og måske blandt andet fordi storbyen er et sted hvor det omgivende samfund dagligt kan erfares som et konkret nærvær af en stor mængde mennesker, er en af de muligheder som operaen har for at reflektere denne modernitet knyttet tæt sammen med spørgsmål om den musikalske artikulation af forskellige typer fællesskaber og fællesskabsfølelser.

EDSAFLÆGGELSE

Netop fællesskaber og fællesskabsfølelser egner sig af oplagte grunde godt til at blive fremstillet musikdramatisk, og variationsmulighederne er mange. Siden den franske revolution (og i nogle tilfælde også før) har man i mange operaer, specielt sådanne med handlinger af et vist heroisk tilsnit, fundet anvendelse for en særlig type dramatisk situation, der egner sig vældig godt til at udtrykke en særlig type fællesskabsfølelse i musik: Den situation, nemlig, hvor en gruppe mennesker, evt. et helt folk, i fællesskab aflægger en ed. Elizabeth Bartlet har vist hvordan denne musikdramatiske topos udnyttedes i en række operaer der blev opført på Pariseroperaen (med slet skjult propagandistisk sigte) under Robespierres terrorregime, og hun peger samtidig på hvordan den samme topos senere blev taget op i fx Spontinis *Fernand Cortez* (1809) og Rossinis *Guillaume Tell* (1829).²⁶ Det er Bartlets pointe at sådanne edsaflæggelsescener på forskellig vis afspejlede aspekter af revolutionens retorik, og at de (magt)relationer der dermed fremstilledes mellem fx en leder og et folk havde en aktuel politisk klangbund. Anselm Gerhard hæfter sig også ved edsaflæggelsescenen som musikdramatisk topos, der kan give koret en aktiv rolle at spille og give anledning til et potent musikdramatisk udtryk med aktuelle politiske overtoner, som fx i 4. akt af Meyerbeers *Les Huguenots*.²⁷

24 Se desuden Mary Gluck, 'Theorizing the Cultural Roots of the Bohemian Artist', i *Modernism/Modernity*, 7/3 (2000), 351-78.

25 Anselm Gerhard, *Die Verstädterung der Oper* (Stuttgart, 1992). Engelsk oversættelse v. Mary Whittall, *The Urbanization of Opera* (Chicago and London, 1998).

26 M. Elizabeth C. Bartlet, 'The new repertory at the Opéra during the Reign of Terror: Revolutionary rhetoric and operatic consequences', i Malcolm Boyd (ed.), *Music and the French Revolution* (Cambridge, 1992), 107-56.

27 Gerhard, *The Urbanization*, 87.

Når Cellini og hans venner aflægger en ed i scenen på tavernen i starten af andet tableau i *Benvenuto Cellini*, er det altså en type musikdramatisk situation som har været prøvet før. Situationen følger efter en scene hvor flokken af kunstner venner først har sunget en drikkevis, dernæst, på Cellinis opfordring, den før omtalte ‘Chant des ciseleurs’. Det foregår i en stil der er tydeligt beslægtet med de tidligere diskuterede eksempler på Berlioz’ ‘banditstil’. Da der herefter efterspørges mere vin, viser det sig at kreditten er sluppet op. Cellinis unge assistent, Ascanio (en bukserolle), dukker nu op med en pose penge, som er det sidste forskud på Pavens betaling for Perseusstatuen. Før han vil udlevere pengene må de imidlertid alle højtideligt love at statuen vil blive støbt allerede dagen efter – en ed som Ascanio formulerer (‘Cette somme t’est due’) og som Cellini og koret af ciselører dernæst gentager. Konstellationen er altså lidt usædvanlig. Der er ikke tale om at en helt står over for et folk, eller om at en flok individer sværger troskab mod en fælles fjende, for fædrelandet eller lignende. En flok kunstnere lover simpelthen et sendebud – en dreng – at færdiggøre et kunstværk (så de kan få noget mere vin at drikke). Men selvom situationen altså på overfladen tager sig mere komisk end heroisk ud, kommer man ikke uden om at fællesskabsfølelsen og kunstnerbandens følelse af faglig stolthed gives et musikalsk udtryk der også vil tages seriøst. I finalen af Berlioz’ næste store værk, den dramatiske symfoni *Roméo et Juliette* (1839), optræder igen en edsafleggelse-scene, ‘Serment de Réconciliation’. Her er det Fader Lawrence der formulerer eden, hvorefter de to kor (Capulet’erne og Montagu’erne) bekræfter den. Situationen er ubetinget seriøs og højtidelig. En del af de stilistiske virkemidler er de samme eller beslægtede: Tempoet er omtrent det samme (andante), tonearterne er hhv. E-dur (*Cellini*) og H-dur (*Roméo*), og taktarterne benytter i begge tilfælde en tredelt underdeling – hhv. 6/8 (*Cellini*) og 9/8 (*Roméo*). Solistens formulering af eden foregår uden fordobling af melodien og til et akkompagnement af akkordrepetitioner i et lavt register i ottendedele med en sparsomt tilføjet baslinie. Da koret overtager melodien foregår det i et højtideligt, messingblæserfordoblet unisono, idet instrumentationen breder ud til et grandios og kunstfærdigt klangtæppe.

I *Benvenuto Cellini* forlades unisono’et dog på ordet ‘promesse’ i sætningen: ‘Crois en notre promesse’ (tro på vort løfte). Her fordeler stemmerne sig pludselig ud på en formindsket firklang, en bidominant til dominantens molvariant, h-mol. Melodistemmen bevæger sig op på den ‘dramatiske’ mol-udgave af hovedtoneartens tredje trin, *g*’, og falder derefter en formindsket septim ned til *ais* (se Eks. 1). Man kan opfatte sådanne mørke og ekspressive farvninger af det klanglige forløb som et narrativt virkemiddel – et forvarsel om at det ikke skal gå så nemt med at holde det løfte. I forhold til operaens større dramaturgiske grundproblematik er det imidlertid en væsentligere pointe at introduktionen af en ‘alvorstone’ i denne situation i det hele taget tjener det formål at skubbe balancen længere over mod det seriøse. Vi skal kunne tage situationernes højtidelighed alvorligt, samtidig med at vi kan se en vis afvæbnende komik i dem.

Eksempel 1. Hector Berlioz, *Benvenuto Cellini*, scene 10, t. 503-6.

Edsaflæggelsesscenen i *Benvenuto Cellini* synes på den ene side at udtrykke et progressivt, elitært, subkulturelt avantgardefællesskab, et moderne storbyfænomen. En slags ‘en-for-alle-og-alle-for-en’-scene for 1830’ernes gryende bohémekultur. Men på den anden side er der også noget politisk uskyldigt, eller noget restaurationstidsagtigt tilbagetrukket og apolitisk – måske skulle man sige ‘apatriotisk’ – over situationen. (Cellini afspejler måske nok visse aspekter af 1820-30’ernes antiautoritære ‘unge Frankrig’ (*jeune France*), men han er ingen politisk revolutionær og det er ikke fædrelandskærlighed der driver ham.) Og det til trods for at netop edsaflæggelsen som musikdramatisk topos hos andre samtidige komponister ofte var forsynet med markante politiske, ofte (som fx i Rossinis *Guillaume Tell*) patriotiske, overtoner.

SCHUMANNS MEYERBEERKRITIK

I *Les Huguenots* anvendte Meyerbeer både edsaflæggelsessituationen specielt, og koret generelt, med betydeligt mere markante politiske konnotationer end Berlioz gjorde i *Benvenuto Cellini*. Som gennemgående musikalsk markør for huguenoternes religiøse fællesskab anvendte Meyerbeer Luther-koralen ‘Vor Gud han er så fast en borg’. Og som en effektiv sluteffekt bliver huguenotterne til sidst mejet brutalt ned af katolikernes geværvalver midt under afsyngelsen af denne koral, hvorefter de fanatiske katolikkers kampsang ‘Par le fer et par l’incendie, exterminons la race impie’²⁸

28 Omtrent: ‘Lad os med sværd og ild udrydde den uhellige race’.

på foruroligende vis får lov at klinge som det sidste man hører før tæppefald. I sin anmeldelse af operaen, skrevet mindre end et år efter uropførelsen, udtrykker Robert Schumann sin store væmmelse over den måde Meyerbeer således udnytter koralen til at fremtvinge krads og uhyrlige sceneeffekter:

Ich bin kein Moralist; aber einen guten Protestanten empört's sein teuerstes Lied auf den Brettern abgeschrien zu hören, empört es, das blutigste Drama seiner Religionsgeschichte zu einer Jahrmarktsfarce heruntergezogen zu sehen, Geld und Geschrei damit zu erheben, empört die Oper von der Ouvertüre an mit ihrer lächerlich-gemeinen Heiligkeit bis zum Schluß, nach dem wir ehestens lebendig verbrannt werden sollen.²⁹

For Schumann ligger der ikke andet end kold, tom og gemen spekulation i publikums lavere instinkter bag Meyerbeers kombination af 'svælgeri' (specielt scenen i anden akt med de badende kvinder), mord og bøn:

... vergebens würde man einen ausdauernd reinen Gedanken, eine wahrhaft christliche Empfindung darin suchen.³⁰

Hvor *Benvenuto Cellini* kombinerer det komiske med det heroiske, konfronterer *Les Huguenots* det groteske og uhyrlige med det uskyldige. Med Victor Hugos krav til det romantiske drama i bagehovedet, kan man altså tale om to beslægtede æstetiske og dramaturgiske problematikker. Men Schumann gik tilsyneladende slet ikke ind på den præmis at dette kunne udgøre det legitime udgangspunkt for Meyerbeers musikdramatiske konstruktion. For ham var det spørgsmål som *Les Huguenots* rejste snarere hvordan religiøse konflikter og følelser lod sig fremstille i musikdramatisk form uden at blive profaneret. Som positivt modeksempel til *Les Huguenots* fremhæver Schumann i sin anmeldelse Mendelssohns 'protestantiske koncertatorium', *Paulus* (også fra 1836). Hermed fremgår det altså i det mindste at hans kritik af Meyerbeers brug af 'Vor Gud han er så fast en borg' ikke nødvendigvis er udtryk for en principiel afstandtagen til inddragelsen af koral eller til anvendelsen af en religiøs tematik i ikke-kirkelige værker. Men han savnede en 'sand kristen følelse' og følte at viljen til at underholde og chokere gik ud over respekten for det emne der behandles. Det er altså både en æstetisk og en moralsk problematik, og andre steder i anmeldelsen fremgår det indirekte at denne problematik også har forbindelse til konkrete kompositionstekniske spørgsmål – fx i den negative bedømmelse af de håndværksmæssige kvaliteter ved Meyerbeers kontrapunkt (og, underforstået, ved den kirkestil der alluderes til i kraft af anvendelsen af kontrapunktiske teknikker), og af det 'grovsmedsagtige' ved Marcells evindelige 'Ein' feste Burg'-inds kud.³¹

29 Robert Schumann, 'Fragmente aus Leipzig' (1836/37), i *Schriften über Musik und Musiker* (Stuttgart, 1982), 129-30.

30 Ibid. 130.

31 Ibid. 131.

KORAL

Schumanns kritik af *Les Huguenots* udgør hans første, mest opsigtsvækkende og oftest diskuterede stykke operakritik,³² og selvom der går 10 år før han skriver den første musik til *Genoveva*,³³ forekommer de problematikker han beskæftigede sig med i denne anmeldelse ikke at have mistet deres aktualitet for Schumann i mellem-tiden. Første akt af *Genoveva* åbner således netop med en koral, sunget af en menighed af riddere, adelsfolk og almindelige mennesker på grev Siegfrieds slotsborg. Siegfried og hans våbenføre undersåtter er på vej i krig imod maurerne, og koralen har således den funktion at give udtryk for et kulturelt og religiøst fællesskab, samtidig med at der for dette fællesskab formuleres en fælles sag, som alle tilslutter sig (“Wir sind bereit!”, svarer folket på biskoppens opfordring, omtrent som om de aflagde en ed). Der er tale om en næsten kantateagtig åbningsscene med tydelige stilistiske referencer til Bach, hvis protestantiske kirkemusik efter Mendelssohns historiske ‘genopdagelse’ af Matthæuspassionen i 1829 havde spillet en afgørende rolle som udgangspunkt for konstruktionen af en tysk national musikalsk identitet.³⁴ Men i øvrigt antyder de religiøse elementer i operaens handling snarere en (syd)tysk-katolsk kontekst. Det gælder specielt scenen i fjerde akt (Nr. 18) hvor Genoveva er blevet ført ud i en vild bjergegn. Hun får her øje på et kors og et Mariabillede som hun henvender sig til i bøn, og oplever dernæst en religiøs vision, idet et rødligt skær udgår fra Mariabilledet, alt imens et usynligt kor bag scenen synger “Frieden sei mit dir!”. Her ligger Schumanns udfoldelse af Genoveva-stoffet i god tråd med visse af de tanker som Franz Brendel, Schumanns efterfølger som redaktør på *Neue Zeitschrift für Musik*, gjorde sig i sin artikel-trilogi, ‘Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Oper’ fra 1845-46. I den midterste artikel, ‘Gegenwart’, betoner Brendel operagenrens særlige rolle som “Trägerin des Zeitbewußtseins” samt behovet for at operaen træder i forbindelse med sin samtid gennem en stræben “nach Erfassung deutscher Nationalität” – en bestræbelse som han jævnfører med fremkomsten af “einer nationalen, einer deutsch-katholischen Kirche”.³⁵

Hvor *Les Huguenots* udnytter konflikten mellem protestantisk og katolsk som dramatisk brændstof, synes *Genoveva* altså nærmere at opløse denne konflikt til fordel for konstruktionen af en nationalt funderet kristelighed, der både gives et kollektivt (‘protestantisk’) musikdramatisk udtryk gennem inddragelsen af menighedssangen i den sceniske handlingssang, og et individuelt (‘katolsk’) udtryk, som et inderligt, personligt gudsforhold, gennem arien.

32 Jf. Ewert, *Anspruch und Wirkung*, 82 ff.

33 Kompositionsarbejdet begyndte i april 1847 og startede, usædvanligt nok, med ouverturen; ibid. 107.

34 Se også Carl Dahlhaus, ‘Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung’, i *Bach Jahrbuch*, 64 (1978), 192-210.

35 Citeret og parafaseret efter Ewert, *Anspruch und Wirkung*, 38.

MONOLOG OG INDERLIGHED

Dette sidste udfoldes naturligt nok i monologens form, dvs. som en slags 'højtænkning', der måske nok er henvendt til Mariabilledet, men som samtidig er helt privat: Vi får indblik i en persons inderste tanker på en måde som ikke tilbyder sig i en dialogsituation. Netop denne form – monologen som vindue til personernes inderste – optræder usædvanligt hyppigt i *Genoveva*, første gang allerede i første akts anden scene, hvor Golo bliver alene tilbage med sine tanker efter at biskoppen og alle andre har forladt scenen. Her får vi præsenteret Golos indre konflikt: Han er splittet mellem sin loyalitet overfor Siegfried og sin ustyrlige forelskelse i dennes unge hustru, Genoveva. Det er denne Golos konflikt med sig selv der udgør det væsentligste dramatiske brændstof hele operaen igennem, også selvom hans indre kamp fører forskellige 'ydre' dramatiske begivenheder med sig der gør at det til sidst bliver afgørelsen af Genovevas skæbne og fremstillingen af hendes forklarede, engleagtige uskyld, der kommer til at stå i centrum. Men også andre af dramaets personer lærer vi at kende 'indefra', gennem monologer. Trolkvinden Margaretha, der tilbyder Golo sin assistance, møder vi første gang i starten af første akts finale, hvor hun gennem en lied, der ikke synes henvendt til nogen (Nr. 7, 'Sieh da, welch feiner Rittersmann!'), lader os høre hvad hun mener om Golo og hvilke skumle motiver hun har for at udnytte situationen (Siegfried har i sin tid jaget hende på porten). Og senere, i tredje akts finale, tilbydes vi endda en psykologisk indsigt i baggrunden for hendes karakter igennem endnu en monolog, der afslører for os hvordan hun kæmper for at fortrænge mindet om et barn som hun engang har druknet (Nr. 15, 'Ich sah ein Kind im Traum').

Carl Dahlhaus opfattede den dominerende monologform i *Genoveva* som et mildt sagt problematisk aspekt ved Schumanns opera og mente at det skyldes forlægget – eller rettere et af forlæggene, nemlig Friedrich Hebbels drama, *Genoveva* (1842):

Daraus, daß Schumann eine Dialogoper komponieren wollte, aber an eine Vorlage geriet, deren Substanz in Monologen besteht, erwachsen musikalisch-dramaturgische Schwierigkeiten, die unlösbar waren.³⁶

Spørgsmålet er imidlertid om det virkelig kan passe at Schumann dels overså at Hebbels drama ikke i sig selv var indrettet sådan at handlingens essentielle affekt-konflikter udfoldede sig i dialogform, dels så at sige glemte at gøre noget ved dette problem i den libretto han selv skabte, ikke kun på baggrund af Hebbels drama fra 1842, men også af Ludwig Tiecks *Leben und Tod der heiligen Genoveva* fra 1799. Det virker mere sandsynligt at Schumann netop søgte en dramaturgi, der mere konsekvent end sædvanligt arbejdede med personernes – og ikke kun hovedpersonernes – indre psykologiske liv gennem den direkte eksponering via monologen.

Tendensen mod en sådan fokusering på personernes indre drama fremfor handlingsafviklingens ydre viser sig nemlig også i andre scenetyper. Selv i dialogscenerne er der sjældent tale om en decideret udveksling af informationer eller meninger som har

36 Carl Dahlhaus: 'Einsamkeit und Innigkeit: Schumanns "Genoveva" scheitert an der Zeit', *Opernwelt* (dec. 1999), 22.

relevans for afviklingen af plottet, ligesom sådanne scener ofte tenderer i retning af 'kontemplative' situationer, hvor den egentlige samtale (med replikker der entydigt er henvendt til den anden på scenen) er suspenderet. Sommetider komponeres sådanne kvaliteter endda ud i situationer hvor librettoen ikke entydigt lægger op til det. I tredje akts finale forekommer et særligt tydeligt eksempel. Siegfried og Golo opsøger her Margaretha for i hendes magiske spejl at få 'sandheden' om Genovevas utroskab med Drago at se (en falsk mistanke som Golo og Margaretha har plantet tidligere). Margaretha og Golo har for længst sluttet ledtog med hinanden, men her hvor skruen strammes bliver Golos samvittighedskvaler større, og han tøver med at gå videre. I den situation henvender Margaretha sig til Golo, mens Siegfried ikke hører det, og siger: "Was bebst du, Feiger! Denke dran, wie dich die Gräfin höhnte! Dein muß sie werden noch!?" Allerede imens Margaretha synger denne replik til Golo, hører vi de tanker hendes ord vækker i ham: "Sie reit zu Sønd' und Schande mich fort, zu Sønd' und Schande!?" Denne samtidighed af Margarethas 'talte' replik og Golos 'tænkte' refleksion realiseres endda overvejende gennem parallelle tertser, altså med en vis musikalsk skyhed overfor det faktum at der på det ydre handlingsniveau synes at udfolde sig en konflikt mellem de to personer. Det bliver ikke bedre af at Siegfried jeblikket efter også blander sig, først ligesom Margaretha med en replik til Golo (som Golo dog ikke synes at opfatte, eftersom han stadig er beskæftiget med selv at tænke højt): "Was bebst du, Golo! Denke dran, wie du mich rch'st!?" og straks derefter til sig selv: "Die Wahrheit will ich wissen, ob auch das Herz mir bricht!?" Kontrasten mellem på den ene side sådanne situationer, hvor personernes indre tanker hele tiden blander sig med de replikker der er henvendt til de andre personer i dramaet, og på den anden de 'realistiske' samtalsituationer i *Benvenuto Cellini* kunne dårligt være større.

MOTIVFORBINDELSER

Den dramaturgiske betoning af monologformen fører naturligt en tendens i retning af det liedagtige med sig – en tendens der viser sig adskillige steder, ikke mindst i de mere *Volkslied*-agtige numre, som fx Margarethas tidligere nævnte 'Sich da, welch feiner Rittersmann!'. Men som bl.a. dette nummer viser, ligger der samtidig en anden bestræbelse bag Schumanns fremgangsmåde, nemlig en bestræbelse i retning af en overordnet quasi-symfonisk motivisk-tematisk integration af operaens materiale, specielt som det udfolder sig i orkesteret. De første fire toner i første frase i 'Sich da, welch feiner Rittersmann!' er således såvel diastematisk som rytmisk nært beslægtede med de første fire toner i den første scenes koral – men karakteren er ændret, først og fremmest på grund af det højere tempo, akkompagnementets karakter, toneknskiftet fra dur til mol og den anderledes videreføring af det afspaltede motiv (se Eks. 2a-b). Et tilsvarende åbenlyst motivisk slægtskab forbinder imidlertid også disse to tematiske forekomster med et motiv, som Hansjörg Ewert forbinder med Golo, og som for øvrigt spiller en prominent rolle i ouverturen (Eks. 2c).³⁷ Og desuden med

³⁷ Ewert, *Anspruch und Wirkung*, 110.

på scenen ikke er andet end “erschichtlich gewordene Thaten der Musik”.⁴³ Med Ewerts ord:

In der *Genoveva* kehrt sich das opernübliche Verhältnis von Bühne und Musik um: Die Oper spielt eigentlich im Orkestergraben, die Figuren agieren nur, vergleichbar den Mottos und Zitaten in Schumanns Instrumentalmusik, zur nicht vereindeutigenden Verdeutlichung des ‘symphonischen’ Dramas auf der Bühne.⁴⁴

Også Ewert antyder altså at de symfoniske kvaliteter ved *Genoveva* må forstås som symfoniske i en særlig schumannsk forstand. Det indebærer nu også ideen om at musikkens poetiske indhold – knyttet fx til et ‘karakteristisk’ musikalsk udsagn såsom et musikalsk motto – ikke lader sig bestemme entydigt, hverken gennem en oversættelse til et sproglig udsagn eller til en bestemt dramatisk handling. Deraf altså den noget paradoksale ide om det sceniske drama som en ikke-entydig tydeliggørelse af det symfoniske drama og i det hele taget forestillingen om et forhold mellem scene og orkestergrav der er præget af at der er tale om to distinkte ‘lag’ i dramaet.

De symfoniske kvaliteter som Ewert og Dahlhaus opfatter som henholdsvis et visionært træk og en musikdramatisk defekt ved *Genoveva* har under alle omstændigheder med en opprioritering af det der foregår i orkesteret at gøre – en tendens som mange af Schumanns samtidige kritikere også hæftede sig ved, som regel med en vis misbilligelse. Men dette sker, som de altså også begge bemærker, uden at det indebærer en konsekvent semantisering af orkesterets motiviske og tematiske materiale. Når man er blevet vænnet til at forbinde forestillingen om en ‘symfonisk’ musikdramatik med den wagnerske ledemotivteknik er dette jo i sig selv bemærkelsesværdigt.

Endnu mere bemærkelsesværdigt er det imidlertid at anvendelsen af symfoniske strategier ikke (som hos Wagner) skal tjene som middel til at nedbryde konventionen om ‘nummeret’ som en privilegeret musikdramatisk kategori. For Schumann synes nummeret nemlig stadig at byde på uundværlige musikdramatiske muligheder:⁴⁵ Det gælder først og fremmest muligheden for med jævne mellemrum at forlade det ydre dramas jævnt fremadskridende, ‘realistiske’ tid for i stedet at vende sig mod personernes indre drama, formuleret i et andet, mere ‘poetisk’ tidslag. På den måde giver det mening at se interessen for personernes indre dramaer, og dermed også for monologformen, som en særlig schumannsk motivation for at lade orkesteret spille en væsentligere rolle som medium for en ikke-verbal artikulation af disse

43 Richard Wagner, “Über die Benennung “Musikdrama””, *Musikalisches Wochenblatt*, 8. november 1872.

44 Ewert, *Anspruch und Wirkung*, 303.

45 Richard Wagners beretning i *Mein Leben* om Schumanns reaktion på en højtlesning af *Lohengrin*-teksten vidner tydeligt om at Schumann opfattede det på den måde, også selvom Wagners pointe med historien er at vise Schumanns manglende blik for *Lohengrin*-tekstens musikdramatiske potentialer: “Bereits im November las ich dieses Gedicht [*Lohengrin*] meinen Hausfreunden, bald auch dem Hillerschen Kränzchen vor. Es wurde gelobt und »effektvoll« gefunden, auch Schumann war ganz damit einverstanden; nur begriff er die musikalische Form nicht, in welcher ich es ausführen wollte, da er keinerlei Anhalt zu eigentlichen Musiknummern ersah. Ich machte mir den Spaß, ihm verschiedenes aus meinem Gedicht in der Form von Arien und Kavatinen vorzulesen, worüber er sich lächelnd befriedigt erklärte”; Richard Wagner, *Mein Leben* (München, 1963), 384.

dramaers psykologiske og emotionelle karakter. De ‘symfoniske’ strategier for orkesteret og den fastholdte interesse for nummerstrukturens dramaturgiske muligheder kommer dermed ikke til at stå som en art uløst selvmodsigtelse, men som logisk sammenhængende tendenser.

UDEN FOR HOVEDSPORENE

Benvenuto Cellini og *Genoveva* peger i to forskellige retninger og vidner om to forskellige visioner for en fornyelse af den romantiske musikdramatik. To visioner der relativt nemt lader sig stille op som modsætninger: *Benvenuto Cellini* benytter et historisk stof, som udfoldes i en overvejende ekstrovert, handlingsorienteret form, der blandt andet omfatter kvikke replikvekslinger i en ‘realistisk’ stil. *Genoveva* henter sit stof fra en (kristen) legende og udfolder i relativt stort omfang sin handlingskonfliktstof gennem introverte monologer. Ensemble- og massescenerne i *Benvenuto Cellini* synes at reflektere erfaringer forbundet med den moderne storby – oplevelsen af tumult, vigør og offentligt leben, af muligheden for at forsvinde i mængden, af eksistensen af subkulturer osv. – men uden at tilbyde en politisk farvet fremstilling af et nationalt fællesskab. *Genoveva* foregår i ‘poetisk tid’, på ingen måde i et moderne bysamfund, men lader til gengæld flere gange en nationalt (og religiøst) farvet fællesskabsforestilling komme til orde gennem brugen af koret.

I begge tilfælde holdes imidlertid grundlæggende fast i at strukturere det dramatiske forløb i numre, og dermed i de virkemidler der er forbundet med at kunne veksle mellem og spille på forskellige former, ‘tidslag’ og musikdramatiske topoi. Og ingen af de to viser synderlig interesse for at gøre udvidet brug af erindringsmotivteknikkens narrative potentialer. Hvis man i Schumanns tilfælde kan sætte det sidste i sammenhæng med et generelt ubehag ved en for bastant semantisering af musikken, så er det næppe et sådant æstetisk ubehag der har forhindret Berlioz i at udvikle erindringsmotivteknikken til et centralt musikdramaturgisk virkemiddel i *Benvenuto Cellini* (eller for så vidt i hans andre, senere operaer). Snarere afspejler det et behov for at afvikle handlingen i en udpræget nutids- og situationsbunden form igennem en model for det dramatiske der, ligesom den handlekraftige improvisator Cellini, ikke bliver hængende i fortidens synder, men som først og fremmest dyrker det dramatiske nærvær i situationerne. Selv spørgsmålet om operaens historiske aktualitet – dens bejlen til en status som moderne musikdramatik anno 1838 – synes at hænge sammen med forsøget på at formidle netop denne *følelse* af dramatisk tilstedeværelse i en nutidig virkelighed.

Hvis man holder de to operaer op mod operahistoriens hovedspor, vil man måske have en tendens til at opfatte de to netop nævnte træk – at der holdes fast i en mere eller mindre traditionel nummerstruktur og at erindringsmotivteknikken ikke udvikles i retning af en mere gennemgribende ledemotivteknik – som mangler, eller i hvert fald ikke som decideret progressive træk på dette tidspunkt i operahistorien. Men ligeså muligt er det at se dem som symptomer på at her er tale om måder at tænke musikdramatik på som netop falder uden for hovedsporet, eller hovedsporene, om man vil – som vidner om en historisk situation hvor det stadig var uafgjort og åbent,

om fx nedbrydningen af nummerstrukturen og narrativiseringen af orkesterstemmen nødvendigvis måtte betragtes som dramaturgiske fordele, for ikke at snakke om historiske nødvendigheder. En åbenhed som forhåbentlig stadig kan inspirere til en fordomsfri tilgang til sådanne grundlæggende musikdramaturgiske spørgsmål.

SUMMARY

Outside the central developments of operatic history
Berlioz' *Benvenuto Cellini* and Schumann's *Genoveva*

The names of Hector Berlioz and Robert Schumann do not figure centrally in the history of opera. Yet both composers made highly ambitious debuts in the genre, at points in time when each were already considered to be amongst the leading composers – and music critics – of their age. The two debut-operas, Berlioz' *Benvenuto Cellini* (1838) and Schumann's *Genoveva* (1850), may in hindsight be seen as relatively inconsequential aberrations from the main developments of the genre, but rather than being therefore historically uninteresting, this quality may, the article argues, instead be seen as a positive quality for the historian: an opportunity to study the openness of the historical situation. The two works are seen as representing original visions for a contemporary music drama – visions that differ significantly, not only from each other, but also from other visions (such as Wagner's) that eventually became the more influential.