

OM PARALLELLER MELLEM ROMANTISK HISTORIEMALERI OG ITALIENSK MELODRAMA I FØRSTE HALVDEL AF DET 19. ÅRH.

Skitse til en undersøgelse

Ole Nørlyng

For at forstå en bestemt periodes kunstneriske frembringelser — der være sig litteratur, billedkunst eller musik — som et levende udtryk for netop denne periodes særlige kunstneriske kultur, er vi nødt til i bred generalitet at have kendskab til periodens særlige socio-økonomiske strukturer, periodens vigtigste ideologiske tænken og debat samt periodens etiske og æstetiske teorier. Med baggrund i en sådan stadigt voksende viden og erkendelse, bliver vor fornemmelse af periodens identitet præget af dens vigtigste ”ideer”, hvormed menes en række gennemgående, væsentlige og dybtliggende temaer, som determinerer hele periodens reproducerende, imaginative bevidsthed og kunstneriske kreativitet. Ved videre studier i periodens kultur ses, hvordan disse mere eller mindre klare ”ideer” dukker op i utallige motiver, former og forbindelser, og hvordan ideerne stadig bestemmer de forskellige kunstneriske udtryk. Det er disse ideers interrelationer indenfor de to kunstmedier — maleriet og musikken (melodrammaet) vi skal se på i det følgende. Den historiske periode er romantikken, og geografisk vil vi i hovedsagen holde os til Italien.

En sådan undersøgelse, hvorunder forskellige kunstarter sammenlignes, medfører store metodiske, erkendelsesteoretiske og fortolkningsmæssige problemer. Den følgende artikel kan ikke tage væsentlig principiel stilling til disse problemer endside løse dem. I erkendelse af dette vil artiklen først og fremmest omhandle ganske konkrete elementer indenfor de to udvalgte kunstarter i den italienske nationalromantik, og kun til slut komme lidt dybere ind på de generelle problemer i forbindelse med sammenligninger mellem de visuelle og auditive kunstneriske udtryksformer.

Indledningsvis må jeg dog klargøre visse teoretiske og metodiske problemstillinger. Traditionen har medført en meget høj grad af isolation i studiet af de enkelte kunstarter. Det har ført til en uheldig og ufugtbar, ja misvisende opdeling i adskilte faglige discipliner, som vanskeliggør f.eks. udvælgelse, afgrænsning og sammenligning af periodernes kunstneriske udtryk. Derudover hersker der en stærk og vedvarende forvirring med hensyn til de faglige terminologier. En betegnelse som neo-klassicisme henviser f.eks. til vidt forskellige stiltræk og tids-

perioder i henholdsvis billedkunst og musik. Med den generelle og omfattende periodebetegnelse "romantikken" er forvirringen ingenlunde mindre. For at rydde lidt af denne uklarhed af vejen vil jeg i det følgende benytte de, omend diskutabile betegnelser, som anvendes i "kulturhistorien", idet jeg betragter den samtidige litteratur, filosofi og ideologi samt den æstetiske tænken som tilsammen udgørende den mest indflydelsesrige del af en periodes kultur. Disse områder er alle sproglige og intellektuelle, medens musikken og billedkunsten beror på direkte sanseoplevelser. Sprogets udtryk for kulturen betragtes som overordnet.

Af pladsmæssige grunde er jeg desværre nødt til at udelade et egentligt rids af den socio-økonomiske struktur, som danner den uhyre vigtige basis for det kulturelle gennembrud, første halvdel af ottocento (det 19. årh.) bragte. Italiens materielle og politiske rejsning, der i anden halvdel af århundredet muliggjorde den endelige nationale enhed og frihed, er den elektriske situation, som betinger ottocentos kulturelle blomstring, og det er denne basis, som i høj grad giver os de dybere årsagssammenhænge og forklaringer på, hvorfor det kulturelle billede ser ud, som det gør. Jeg vil dog i enkelte tilfælde drage disse perspektiver ind i fremstilling, så sammenhængen bliver klar.¹⁾

Generelt for den vesteuropæiske kulturhistorie er den almindelig og vidtgående centrale placering, litteraturen får som værende den kunstart, hvori en periodes ideer klarest manifesteres, og hvorfra de udgår til de øvrige kunstarter og hele det øvrige kulturelle liv. For romantikkens vedkommende er det ikke urimeligt at betragte litteraturen som periodens bannerfører. I mit særlige sigte — den italienske romantiks ideer illustreret gennem billedkunsten og melodramaets kunst — er litteraturen tillige det helt naturlige udgangspunkt, idet det er de ideer, der udtrykkes i litteraturen og i de litterære motiver, der i første række forbinder de enkelte kunstarter med hverandre, således at de alle kan siges at være repræsentative for den italienske nationalromantik.

Det vil her være tjenligt med en summarisk indføring i det, der særlig giver den italienske romantik dens identitet. Som formuleret åndsretning og kunstnerisk, dvs. litterær bevægelse opstår den italienske romantik i ottocentos andet årti. Normalt betegner årstallet 1816 det egentlige gennembrudsår, idet forfatteren G. Berchet udgiver essayet "Lettera semiseria di Gristomo".²⁾ I 1818 får romantikerne deres eget tidsskrift "Il Conciliatore" — "Forsoneren" —, og dette tidsskrift er det første talerør for "romanticismo's" ideverden. En systematisk formulering, en broget polemik og en langvarig udvikling tager hermed sin begyndelse.

Man kan ud fra det enorme materiale, som romantikernes polemik og hele produktion udgør, sammenholdt med de særlige socio-økonomiske og politiske forhold generelt uddrage visse vigtige træk, som giver den italienske romantik dens særegne fysiognomi. Nogle vigtige punkter er:

1) *Den italienske kulturs autonomi*: Italiensk kultur har altid været præget af

en overlegen selvstændighed, og kulturens autonomi har været noget selvføl- geligt. I kulturelle nedgangsperioder virkede den autonome tradition som et jerntæppe, der forhindrede import af fremmed kultur. I slutningen af det 18. årh. og i begyndelsen af det 19. er Italiens forbindelser med det øvrige Europa, trods politisk, materiel og kulturel udmarvethed, inde i en stærk udvikling, og import af kultur er uundgåelig. Det nationale, autonome princip er uhyre vigtigt for forståelsen af den måde, hvorpå tysk og senere både engelsk og fransk romantik bliver indført og omformet efter særlige italienske behov og traditio- ner. Romantikken er som sagt i høj grad blevet importeret til Italien, og den er på en måde fremmed for et latinsk land, hvis hele kultur ellers er baseret på an- tikke og klassiske traditioner. Fremmede romantiske kunstnere kommer, som vi senere skal se, til at spille en meget betydelig rolle i den italienske romantik; men karakteristisk er den måde, hvorpå deres ideer omformes i national, etisk og politisk såvel som i stilistisk henseende. Den særlige oversættelse og konsu- mering af tysk romantisk litteratur er her illustrativ, idet den er præget af en meget tydelig respekt for de nationale italienske traditioner.

Romantikens ideologi omfatter bl.a. patriotisme, og i Italien er man på det- te tidspunkt voldsomt optaget af at finde sin nationale identitet. De italienske romantikere følte, at traditioner "sprang af folkets hjerte"³), hvilket medførte, at romantikken i Italien langt fra blev et oprør mod tidligere tiders rationalisme; men tværtimod et kompromis mellem de nationale traditioner og de udefra kommende radikale ideer. Den romantiske ideologis patriotisme kom til at styr- ke den italienske kulturs princip om autonomi, og de politiske forhold i Italien styrkede romantikkens radikale tendenser! Forskellige faktorer er afgørende; særlig vigtige i denne sammenhæng er følgende:

II) Den politiske baggrund og de succesivt formulerede politiske mål i "risorgi- mento", — den politiske bevægelse, der førte til Italiens nationale enhed og selvstændighed.

III) Det særlige religiøse og etiske liv, som præger Italien i samme periode.

Den politiske virkelighed, som er Italiens i begyndelsen af det 19. årh., be- stemmer i høj grad den udformning, romantikken får, idet den romantiske ideologi først indgår som et middel i den større politiske kamp, hvorefter der fra ca. 1820 sker en sammensmeltning mellem den litterære romantiks ide- verden og den voksende risorgimento-bevægelse. Romantikens ideologi hvi- ler på middelklassens magtovertagelse og frihedsideal⁴), og i Italien fænger disse ideer stærkt, dels fordi landet igennem århundreder havde været split- tet op og underlagt fremmedherredømme, dels fordi der især i Nord- og Mel- lemitalien var vokset en middelklasse og et progressivt aristokrati frem, som ønskede enhed og frihed. Enhed og frihed blev nøgleord i periodens kulturelle liv. Romantikken giver de realpolitiske enheds- og frihedsmål en ideologisk baggrund, og periodens kunst stiller sig i disse måls tjeneste. Uhyre mange af

de ideer, emner og motiver, som præger tidens kunst, har direkte adresse til den politiske kamp. Disse ideer findes udtrykt først og fremmest i litteraturen og dernæst meget tydeligt i det historiske nationalromantiske maleri: F.eks. hos periodens vigtigste maler Francesco Hayez og hans store historiske tavler med motiver fra "I vespri siciliani", eller i melodramaet f.eks. folkeopstanden i "Norma" af Bellini, tyranhadet i Donizettis "Anna Bolena", den glødende patriotisme i Rossinis "L'Assedio di Corinto" og det stærke exil-motiv i Donizettis "Belisario".

Helt afgørende for den særlige fysiognomi, romantikken får i Italien, er foruden patriotismen de meget stærke religiøse traditioner. Katolicismen har altid været en bestemmende kraft i Italiens kulturelle liv, og romantikken, der i sit væsen er mystisk-religiøs, puster nyt liv i de katolske traditioner. Man betegner med rette ottocento som neo-katolsk. For næsten alle romantikkens og risorgimentoets betydelige personer og for hele det italienske folk spiller katolicismen og den etiske højnelse afgørende ind på udformningen af det kulturelle liv. Den religiøse digtning, det religiøse maleri og kirkemusikken blomstrer.

IV) Litteraturen: Romantikken i Italien betyder et vældigt opsving for litteraturen. Medarbejderne ved "Il Conciliatore" ønskede at udvide litteraturbegrebet, således at man fik skabt nyt liv i en ellers stivnet kunstform. Litteraturen skulle være det nye centrum for alle livets rørelser og et primært anliggende for hele nationen. Fanebærerne fra "Il Conciliatore" tog afstand fra den tidligere situation, hvor litteraturen kun var et anliggende for en lille kulturelt og stilistisk skolet elite. Nu skulle litteraturen være moralsk og politisk, og det gennemgående krav om folkelighed fik overordnet betydning. "Il Conciliatore"s skribenter prædikede, at al litteratur og kunst skulle besidde folkets dybeste vilje, følelser og sjæl.⁵⁾

Litteraturen bliver periodens dominerende kulturelle element. "Ordet" får overordnet betydning som det, der udtrykker og videregiver sindets og følelsernes rørelser, som forkynder moralen, og som maner til national befrielse. "Ordet", dvs. ordet, som formidler af et indhold om livet og ikke ord med et abstrakt indhold, løsrevet fra virkeligheden, som settecentos stilsikre klassicister dyrkede, blev den bestemmende faktor i hele det kulturelle spektrum. "Cose e non parole". Man fordrede indhold, moralsk alvor og ægte kontakt med den omgivende hverdag. Det er karakteristisk, at der overalt i de øvrige kunstarter er en stadig tendens til at fylde litterært indhold ind. Billedkunstens vigtigste genrer er udpræget litterære og instrumentalmusikken uddør næsten til fordel for en fantastisk opblomstring af melodramaet.

V) Romantikkens historieopfattelse: Med romantikken ændres forholdet til historien. Man erkender i 1700-tallet at fortiden er en kæde af historiske begebenheder, og at disse igen betinger den aktuelle situation. For Italien blev dette af afgørende betydning i kampen for national identitet. Nu så man, støttet af den romantiske ideologis historiesyn, i fortidsforskningen et middel til at

skabe denne identitet. Historien – vel og mærke den nationale historie efter antikken, bliver herved periodens helt centrale grundlag. Man benytter bevidst historien som et spejl, og igennem dette spejl når man til erkendelse af sin egen nationale identitet. Historieforskningen blomstrer, og der udgives utallige værker, der begejstret behandler middelalderen, renæssancen og barokkens historie. I denne historieproduktion, der i højeste grad er farvet af samtidens holdninger og politiske mål, betragtes middelalderen som den ideale periode, medens Italiens forfald som fri nation placeres i renæssancen. Historien bliver på en gang benyttet som manende eksempel for samtiden (middelalderens demokratiske frie bykommuner) og samtidig som forklaring på Italiens sociale og kulturelle dekadence (de udmarvende slægts- og partifejder, fremmede fyrsters invasion og barokkens totale splittelse og forfald). Risorgimentos målsætning og romantikkens ideologi afspejles tydeligt i disse synspunkter.

*VI) Revivalbevægelserne*⁶⁾: Allerede i slutningen af settecento havde en stadig større interesse for fortidens store kunstværker og stilarter gjort sig gældende. Neo-klassicismen er således indtil 1815 den dominerende revivalbevægelse, der dyrker den antikke verden og de græske stilarter. Ved siden af denne revivalbevægelse, der jo i sit væsen besad meget af den traditionelle akademiske klassicisme, fandtes der andre, som kom til at spille en afgørende rolle i romantikken. Middelalderen var også blevet populær, og Italiens store middelalderdigter Dante var blevet genstand for voksende interesse. I den romantiske periode bliver denne interesse til en Dantekult. Dante kommer til at stå som idealet på den sandhedskærlige digter, der i sin poesi, i sit moralske liv, i sin religiøse hengivenhed og i sin politiske lidenskab sammenfatter alle de holdninger, som både risorgimentoet og romantikken ønskede at fremme.

Dantekulten følges af en sand middelalderdyrkelse, der i høj grad er hentet i fremmed romantisk litteratur. Middelalderbegejstringen står i modsætning til neo-klassicismens antikdyrkelse. Heri ligner italiensk romantik de øvrige bykommuner, de betydningsfulde forbund, der kunne holde fremmedherredømmet borte for en tid, det er den gotiske stil, etc. der danner den væsentlige inspiration i det glorificerende billede, kunstnerne i ottocento tegner af middelalderen. På den anden side er det middelalderens udmattende stridigheder mellem guelfer og ghibelliner og de forræderiske handlinger mod fædrelandet, der danner grundstammen i de romantiske kunstneres tragiske skildringer af fædrelandets fornedrelse.

Litteraturen er den kunstart, hvor alle disse ideer og motiver findes udtrykt. Den romantiske litteratur, mod dens nye genrer, som f.eks. det historiske drama og den historiske roman, er den progressive zone, hvorfra det nye spredes til de visuelle og auditive kunstarter. Inden vi dykker ned i det meget store antal eksempler på ideernes og motivernes interrelationer de forskellige kunstarter imellem, vil et par historiske fakta og lidt kronologi være nyttigt.

Det romantiske litterære gennembrud sættes, som nævnt, til 1816. Den ita-

lienske romantiks mest indflydelsesrige litterære personlighed, Alessandro Manzoni, udgiver sine vigtige historiske dramaer "Il Conte di Carmagnola" og "Adelchi" i henholdsvis 1819 og 1821. Hans historiske roman, periodens vigtigste litterære værk, "I promessi sposi" påbegyndes i 1821, men er først færdig i sin originale form i 1827. Meget vigtig er også den religiøse digtning, det er en genre, hvis betydning vi i Norden er tilbøjelig til at overse. Efter 1816 oversvømmes Italien af en lang række udenlandsk romantisk litteratur i oversættelse. Således bliver Schiller, Goethe, Schelling, Byron, Scott, Chateaubriand, Hugo, etc. videregivet i oversættelser i stort omfang. Her og på alle andre områder melder der sig et særligt problem: Alt var afhængigt af den allestedsnærværende censur, der stadig op i 1820'erne strammede grebet.

Den romantiske ideologi begynder allerede omkring 1820 at vandre fra litteraturen ud til de øvrige kunstarter. De første historiske malerier, hvori den romantiske ideologi afspejles, er fra 1820, hvormed "Storico-romantici" er kommet for at blive i henved hundrede år⁷). Kort efter begynder den romantiske opfattelse af naturen at trænge ind i landskabsmaleriet⁸). Den litterære romantiks ideer og motiver møder vi meget hurtigt i melodramaet, udtrykt i librettoen; men først i slutningen af 1820'erne begynder de for alvor at influere på konceptionen af selve det auditive.

I det følgende skal vi se en række eksempler på, hvordan alle periodens kunstarter udtrykker en i høj grad fælles ideologi, ikonografi og stil. Udgangspunktet for undersøgelsen er den romantiske litteraturs behandling af en række typiske ideer og motiver; men sigtet er ikke at belyse denne litteratur, men derimod at fremhæve parallellerne mellem billedkunstens og melodramaets behandling af disse.

Fra Dantes Guddommelige Komædie stammer en meget stor og meget populær gruppe motiver og ideer, som er blevet benyttet i både billedkunsten og melodramaet. Disse motiver er i deres nye anvendelse klare udtryk for nogle af den romantiske periodes vigtigste ideer: Følelseseksaltation, middelalderdyrkelse, religiøsitet, patriotisme og kærlighedstradition. Vi har især tre motiver, som er af særlig interesse: I) Francesca da Rimini, II) Il Conte Ugolino og III) Pia de Tolomei. De to første motiver er fra "Inferno" henholdsvis canto V og XXXIII, medens historien om Pia berettes i "Purgatorio" canto V.

Francesca da Rimini- eller Paolo e Francesca-motivet: Allerede i slutningen af det 18. årh. hentes Dantes Inferno frem af adskillige billedkunstnere, som illustrerer disse sange med en inspiration, udtrykskraft og stil, som gør, at man føler dem hørende til den romantiske følemåde. (Fussli, Blake, etc.). Grobunden for romantikkens Danteinspiration var allerede gravet af præ-romantikerne. I 1815 opføres Silvio Pellico's romantiske kærlighedstragedie "Francesca da Rimini" med den berømte Charlotta Marchionni på Teatro Re di Milano, og hermed er Dante-revivalen ført ind i de romantiske lidenskabers verden. Tragedien, hvis

titelrolle forblev et paradenummer for alle store skuespillerinder op gennem århundredet, blev øjeblikkelig meget populær. Motivet, der indholder en række typisk romantiske ideer så som den tragiske kærligheds side, de elskendes uretfærdige død i et samfund præget af slægtsfejder etc., behandles nu på alle mulige måder og i alle kunstneriske udtryksmedier. Ingres vidunderlige malerier "Paolo e Francesca" fra 1819 åbner for behandlingen af motivet i det romantiske historiemaleri.

I den musikalske verden — i melodramaet — dukker Dante-motiverne op i samme periode. Berømt er den lille Dante-strofe, Rossini har ladet en ensom gondoliere synge bag scenen i operaen "Otello" 1816. Netop dette lille sted i III. akten er overordentlig stemningsmættet og betegnes med rette som et af de første eksempler på den følelsesladede musik af suggestiv og eksalteret karakter, som præger musikken i den romantiske periode. Teksten til den lille strofe lyder: "Nessun maggior dolor/che ricordarsi del tempo felice/nelle miseria." (Der findes intet smerteligere end i ulykken at mindes en lykkelig tid.). Den er hentet fra canto V af Inferno, — sangen hvori Francesca da Rimini historien fortælles! Musikken svarer i elegisk udtryk til teksten, og bemærkelsesværdig avanceret er hele denne akts musikalske intensitet.

Hele Paolo e Francesca-motivet introduceres som melodrama i 1823 med F. Strepponi og F. Romanis "Francesca de Rimini", hvorefter følger en lang række melodramaer af forskellige komponister, der stort set alle benytter Romanis libretto⁹). Hverken Donizetti eller Bellini har dog anvendt dette motiv til en opera; men Donizetti har i lighed med Rossini ("Racconto di Francesca da Rimini nella Divina Comedia" 1848¹⁰) sat Dantes ord fra canto V i musik. I pariserkonservatoriet findes en musikalsk udsætning af Francescas klage, der daterer sig fra 1843/44¹¹). Denne komposition, der er en af Donizettis sidste, begynder med ordene "O amine affannata, venite a noi parlar", (Oh I sorgsyge sjæle, kom at tale med os en stund hvis ej det nægtes Eder) direkte taget fra Dantes værk. Donizetti giver sin komposition en religiøs karakter, musikken er enkel, elementær og fyldt med indre symbolik. Ordene gives "timbre" af de akkompagnerende dybe strygere, — en klangfarve, der genfindes overalt i Donizettis religiøse musik og tragiske højdepunkter i de sene operaer. Et sådant værk, — en helt personlig svanesang af stor åndelig betydning, kan meget vel sidestilles med en tilsvarende visuel behandling af samme motiv. Vitale Salas maleri fra 1823 "Paolo e Francesca"¹²) viser os netop det samme enkle, dybt-følte mørke; en ekspressivitet, der taler sit eget stille sprog gennem en klar formal opbygning og de neddæmpede dystre farver. (Illustration I).

Dantekulturen tog alle del i. F.eks. var Donizetti i høj grad begejstret for den Guddommelige Komædie. Derom vidner dels hans stadige litterære interesse og dannelse dels den overordentlige glæde Donizetti udtrykker, da han af en barnsdomsven i 1844 gik en pragtudgave af Divina Comedia forærende.



Illustration I) Vitale Sala: "Paolo e Francesca" 1823



Illustration II) Giuseppe Diotti: "Il conte Ugolino" 1832

Il Conte Ugolino-motivet: Det næste vigtige Dante-motiv er beretningen om grev Ugolino, der led sultedøden sammen med sine sønner i et fangetårn i Pisa. Var Paolo e Francesca-motivet et typisk eksempel på den romantiske tragiske kærligheds- side, så er ideindholdet i dette motiv mere dobbelttydig. På den ene side er Ugolino opfattet som en tyrann, der straffes af folket; på den anden side lider han en urimelig grim død, der ikke står i mål med hans handlinger, hvorved han kommer til at stå som en stoisk helt eller endog en martyr. Motivet tiltrækker først og fremmest ved sin dystre, brutale og rædselsvækkende dramatik, og moti- vets ide er i høj grad den vilde, groteske og frygtelige tragedie, samt faderens fø- lelser overfor de uskyldige sønner!

Dantes ætsende beretning havde længe i litteraturen skabt inspiration, og i sidste halvdel af det 18. årh. findes en række dramaer og andre litterære bear- bejdelser af stoffet.¹³⁾ I ottocento benyttes motivet flittigt indenfor litteratu- ren, f.eks. af forfatteren Rosini¹⁴⁾. I billedkunsten har foruden David først og fremmest Giuseppe Diotti benyttet det¹⁵⁾. Blandt musikalske bearbejdelser er den af Donizetti komponerede store kantate for basstemme og klaver til Dantes tekst den vigtigste (1828). Lad os se lidt nøjere på denne: Donizetti har valgt at benytte de første 84 vers af Dantes tekst. Heri beretter Ugolino selv med stor styrke og uhygge om den grusomme sultedød han led, og særlig ekspressive er stroferne: "Come un poco di raggio si fu messo nel doloroso carcere/ed io scorsi per quattro visi il mio aspetto istesso/ambo lemani per dolor mi morsi." (Men da en smule af dens (solen) stråler spillede/ned i tårnet, som ellers lys ej kender,/ og jeg på fire åsyn så mit billed:/ Bed jeg af kval i mine begge hænder".¹⁶⁾ Til denne voldsomt imaginative tekst har Donizetti, på et tidspunkt hvor han næp- pe var nået udover den golde Rossini-imitation, skabt en fantastisk sitrende og malende dramatisk musik. (Musikeks. A).

Kantaten, der først og fremmest er bemærkelsesværdig ved sin kvalitet, er skre- vet til den store bassanger Luigi Lablache, som i denne periode hørte til Donizet- tis faste stab af sangere i Napoli. Donizetti har adskillige gange i 1828–29 været meget inspireret af Lablaches umådelige vokale og dramatiske talent. Der er in- gen tvivl om, at denne personlighed har virket befordrende på Donizettis grad- vise modning frem til det selvstændige gennembrud i 1830 med den geniale ope- ra "Anna Bolena". Det er dog ikke Lablache alene, der skaber den kunstneriske forløsning. Den litterære dannelse, det generelle stigende kulturelle engagement, oplevelsen af de nye strømninger i det kulturelle liv og hele romantikkens ide- verden har også været afgørende. Intuitivt har Donizetti i sin Danteinteresse følt, at den dystre dramatiske og rædselsvækkende beretning om tyrannen Ugolinos martyrdød har talt til noget særligt i tiden, og samtidig har han ved hånden haft et af det 19. årh.s største dramatiske sangere, der netop ville kunne forløse dra- maet og følelseseksaltationen i en vokal bearbejdelse af dette stykke berømte litteratur. Hermed har betingelserne været til stede for skabelsen af et af den tid- lige Donizettis mest personlige og originale værker.

Formalt er kantaten bygget op som en stadig vekslende mellem dramatiske, deklamatoriske recitativer og ariose, melodiske følelsesfulde afsnit. Hele kantaten flyder sammen som en lang episode med store kontraster gående fra det sarte *dolce* til det voldsomme *FF con forza*. Kantatens karakter er på grund af den dominerende *d*-mol tonalitet båret af en sjælden indlevelse i tekstens malende dystre tone. Værkets emotionelle spændvidde og udtryksstyrke er på samme niveau som f.eks. Schuberts store ballader.

Interessant er at sammenstille denne musikalske bearbejdelse med en samtidig visuel. I 1832 maler G. Diotti sit mesterværk "Il Conte Ugolino"¹⁷). Diotti viser os Ugolino siddende rank, men dystert skuende omgivet af de døende sønner. Det er Diottis elever, der har tjent som modeller for de udhungrede unge; et interessant eksempel på hvordan man i romantikken lod samtidens virkelige personer optræde som fortidens berømte skikkelser. Trods indholdets romantiske karakter er maleriets formsprog klassisk, idet den klare frontale trekantkomposition viser tilbage til de akademiske formtraditioner. Det er typisk for den italienske romantik, at man langt ind i den romantiske periode stadig er tro mod de nationale, klassicistiske formtraditioner. (Illustration II).

Dette billede er som Donizettis kantate båret af stor indlevelse i Dantes tekst, og Diotti har med sit kunstmedie givet et dystert og storladent visuelt udtryk for den berømte Ugolinos lidelser.

Pia de Tolomei-motivet: Det tredje af de vigtige Dante-motiver er beretningen om den ulykkelige Pia de Tolomeis ægteskabstragedie, hentet fra *Divina Comedia*, *Purgatorio*, canto V. Vigtig for formidlingen af dette motiv, hvis ide bl.a. er uretfærdighedens tragiske konsekvens, er Sestinis verseroman "Pia de Tolomei" fra 1822; en historisk roman der tager udgangspunkt i det middelalderlige *Maremma* og i det voldelige, uforskyldte drab på Pia, som Dante i nogle dunkle vers hentyder til. Sestinis roman betyder en popularisering af dette dystre middelalderstof, og i løbet af 1830'erne dukker en række forskelligartede bearbejdelser op i alle kunstarter. I 1835 maler G. Poggetti et maleri med titlen "Pia e il sospettoso marito", og i 1835 kommer, så vidt jeg ved, det første melodrama med dette motiv, idet L. Orsini og G. Marianis opera "Pia de Tolomei" opføres i Firenze¹⁸). Året efter følger endnu en litterær bearbejdelse, nemlig Carlo Marcencos tragedie "Pia de Tolomei", et stykke der i samtiden opnåede stor succes. Endelig skaber Donizetti i 1837 sammen med librettisten S. Cammarano "Pia de Tolomei", en betydelig opera seria i to akter.

Desværre har jeg ikke set Cammaranos libretto, hvorfor en videregående omtale er umulig. Vigtig i operaen er dog den psykologiske karakteristik: Pias personlighed har en interessant psykologisk dobbelthed. På den ene side er hun præget af en feminin lethed og munterhed, på den anden side har hun en meget fast og lukket karakter. Cammaranos intentioner har været at skabe en slags "katharsis" i lighed med den katolske forestilling om frelse. Anger og tilgivelse spiller

her en væsentlig rolle. Når disse stadier er realiseret, så opstår en transfigurativ sfære, hvor hovedpersonens moralske niveau hæves op blandt helgenernes. Pias finalearie står i et sådant lys, – et temmelig almindeligt træk i Donizettis operaer, og her mærkes tydeligt den stærke katolske etik, som er typisk for italiensk kultur¹⁹). I de maleriske bearbejdelser af Pia-motivet skinner denne religiøsitet også igennem, idet Pia ofte ikonografisk har fællestræk med fremstillingen af Jomfru Maria eller bestemte helgeninder.

Foruden disse tre vigtigste Dante-motiver er der en række mindre udbredte, f.eks. beretningen om Sordello og Buondelmonte, der ligeledes er blevet behandlet af alle kunstarter i den romantiske periode²⁰).

Med Paolo e Francesca-motivet fik vi introduceret den tragiske kærligheds side, en af de mest udbredte ideer i den romantiske periode. De væsentlige bestanddele i denne ide er følgende: De elskende kan ikke få hinanden af samfundsmæssige grunde (kampen mod de sociale institutioner), men alligevel drives de stadig mod hinanden. De er desperate og prisgivet deres lidenskaber. Livet er kun meningsfyldt, når de elskende trods alle mulige farer er sammen. Der er hyppigt tale om erotisk besættelse af abnorm og skæbnesbestemt art. På et eller andet tidspunkt bliver konflikten mellem de elskendes drifter og det omgivende samfunds forbud for stor. Spændingen udløses i en række tragiske begivenheder, hvori bl.a.: vanvid, fængsel og exil ofte er stadier. De elskende når som regel til den erkendelse, at i dette usle jordeliv er deres kærlighed umulig, hvorefter ideen om den forløsende død opstår, – den romantiske kærlighedsdøds side! De elskende dør begge, enten hver for sig eller sammen, med eller uden total erkendelse af deres situation; men altid med henblik på at mødes i det hinsides, hvor deres kærlighed endelig kan leve. Hermed får kærligheds ideen en religiøs dimension, der i høj grad reflekterer den katolske teologis transcendentale kærlighedstradition²¹). Denne noget katolske opfattelse af kærligheden er typisk for romantikken, og den findes overalt i periodens kunst. I Italien bliver den især fremherskende, og i forhold til de romantiske bevægelser i de nordlige lande er den stærke katolske pointering af kærligheds ideen karakteristisk. I Nordeuropa svælger man derimod i hårrejsende uhygge og brutalitet og udelader ofte den katolske dimension. Den romantiske tragiske kærligheds side og den katolske transcendentale kærlighedstradition går igen i alle periodens kunstarter. Det er ingenlunde en ide, der er isoleret i Dante-revivalen, men den findes i alle mulige forbindelser.

Romeo e Giuletta-motivet: Dette motiv rummer en lignende tragisk romantisk kærligheds side, som den vi så i Paolo e Francesca-motivet. Det dramatiske forløb er noget anderledes; men strukturen og ideerne er parallelle. Oprindelsen til stoffet går til en vis grad også tilbage til Dante (Purg. VI), men præsenteres første gang som en selvstændig historie i Masuccios "Novellino" fra 1476, og derefter i den komplette skikkelse i Luigi da Portos "Historia novellamente ritrovata

di due nobili amanti" 1524. Motivet er altså i sin oprindelse italiensk, og har dermed en særlig affinitet, idet det også rummer nationale træk²²).

I den præ-romantiske periode dukker motivet atter op, men dette kan for Italiens vedkommende ikke betragtes som et egentligt udslag af den i det øvrige Europa verserende Shakespeare-revival, idet Shakespeares drama på dette tidspunkt næppe var kendt i Italien. Her er det den originale italienske legende, man henter frem. Interessant er det, at flere bearbejdelser fra tiden før 1800 stikker så dybt i klassicismen og rationalismens traditioner, at motivet omformes således, at Romeo og Giulietta til sidst får hinanden. Med happy-end ændres motivets ideindhold fuldstændigt.²³) Motivets tragiske slutning, og dermed dets romantiske natur, får vi fastslået i Zingarellis opera fra 1796²⁴). I ottocento bliver motivet stadig mere og mere populært, og vi finder i den romantiske periode et utal af bearbejdelser i alle kunstarter. Det vil føre for vidt at komme ind på dem alle, hvorfor jeg istedet vil slå ned på periodens mest lødige og indflydelsesrige eksempler: Bellini og Romanis melodrama "I Capuleti e i Montecchi" fra 1830 og Francesco Hayezs malerier. Begge værker har dybe rødder i såvel den melodramatiske som den ikonografiske tradition.

Francesco Hayez begynder at beskæftige sig med motivet i 1823, hvor han maler "Ultimo bacio di Giulietta e Romeo" og "Sponsali di Giulietta e Romeo procurati da fra' Lorenzo"²⁵). Det er især "Ultimo bacio . . .", der opnår berømmelse, og det er også dette, som Hayez gang på gang vender tilbage til. Således maler han en række replikker af "Ultimo bacio . . ." i 1833/1834, og senere bliver motivet videreudviklet til det mere almene og anonyme "Il bacio" fra slutningen af 1850'erne (Illustrationer af begge disse billeder, III, IV).

Med malerierne fra 1820'erne er vi i den italienske national-romantiks dansesbrændpunkt! "Sponsali di Giulietta e Romeo" rummer mange litterære, etiske, politiske og billedformale karakteristika, der hjælper os til at indkredse den italienske romantik. Romeo e Giulietta-motivet har tydelige politiske allusioner til den italienske samtidige situation. Middelalderstridighederne mellem guelfer og ghibelliner er den ødelæggende faktor i legenden²⁶), og denne historiske strid bringer tankerne frem til den aktuelle ottocentostrid mellem neo-guelfiske og neo-ghibellinske tendenser i rosorgimentos første fase²⁷). Brylluppet mellem Romeo og Giulietta foretages af "kirken", dvs. forsøget på at forene guelfer og ghibelliner, de stridende parter, gøres af den overordnede magt. Også dette kunne bringe tankerne hen på de aktuelle tilstande i Italien i 1820'erne, da mange netop ønskede et sådant "ægteskab" mellem de to neo-tendenser, og i kirken så den åndelige og institutionelle magt, der kunne foretage en sådan sammensmeltning.

Ser vi på Bellini og Romanis opera, så finder vi samme tanker udtrykt, selvom giftermålsscenen mellem de to elskende her er udeladt²⁸). I operaen er det Romeo, der i I.akts entrearie præsenterer disse ideer. Romeo foreslår, idet han



Illustration III) Francesco Hayez: "Il bacio" 1859

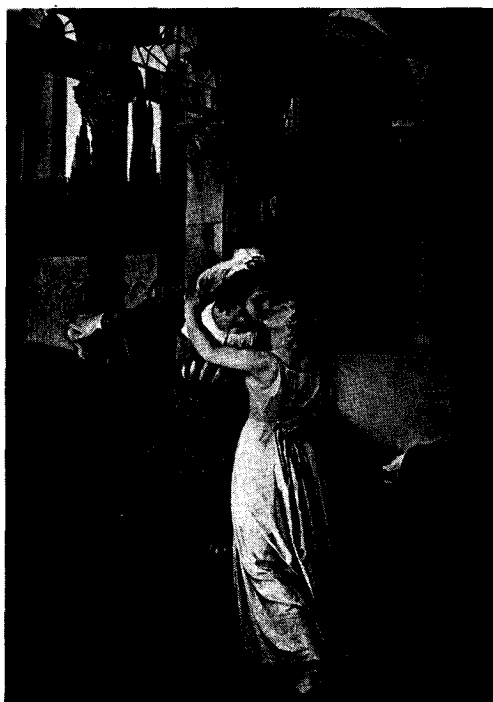


Illustration IV) Francesco Hayez: "Ultimo bacio di Giulietta e Romeo" 1823

skulle ægte Giulietta, fred mellem partnerne på en slags demokratiske vilkår, men Capellio og guelferne afslår. De ønsker krig, og rasende over dette vanvid lover Romeo, at de skal få blod: Se Romeos strofe i I.akts finale, "Sangue, o barbari,/Ed il sangue scorrera" (I beder om blod, barbarer. Og blodet skal flyde) (musikeksempel B), – et absolut dramatisk højdepunkt, der musikalsk bliver stærkt understreget!

"Ultimo bacio . . .", Hayez andet maleri, er en klar visuel eksemplificering af de romantiske kærlighedsideer. I melodramaet har vi samme ideer udtrykt dels i de elskendes duetter og i hele III.akt. Maleriet beherskes af en detaljeret miljøbeskrivelse og det blide, stemningsvækkende morgenlys, der vælder ind ad det åbentstående veronesiske middelaldervindue. Romeo er i sidste øjeblik ved at forlade Giulietta. Det er deres sidste farvel, – deres kærlighed er umulig her på jorden. Det åbentstående vindue har foruden ren funktionel betydning en hel række symbolske kvaliteter: Håb, længsel, melankoli og flugt²⁹). Det udbrændte lys, spejlet og krucifixet har lignende symbolske kvaliteter. Bemærk de historisk korrekte detaljer, klædedragter, arkitekturen, etc. Bag det hele ligger en bevidst nationalromantisk middelalderdyrkelse. Er indholdet og hele stemningen i pagt med romantikkens ideer og følelseseksalteration, så er den teatraliske og klare opbygning af billedrummet stadig et udtryk for de klassicistiske formprincipper.

Det kan måske synes mærkeligt at Hayez, der nu har givet os visuelle versioner af to af motivets vigtigste momenter og ideer, ikke også har skabt en version af det meget vigtige tredje moment: Scenen med de to elskendes død i gravkapellet. Netop denne scene præsenterer motivets tredje ide: Den romantiske kærlighedsdød! Scenen rummer dog elementer, der i det katolske Italien virkede voldsomt kontroversielle, og det forklarer måske, hvorfor Hayez har undladt at behandle det. Romeos selvmord er problematisk, fordi den katolske kirke fordømte selvmord meget strengt. Den selvmordsfeber som f.eks. Goethes "Die Leiden des jungen Werthers" spredte ud over hele Europa, vandt mindre genklang i Italien end i de øvrige lande. Selvmordsideen findes dog også i Italien, både i litteraturen og i melodramaet, men den mødte ofte stor modstand³⁰). Et selvmord var ihvertfald ikke et nobelt emne for en historiemaler.

I melodramaet havde der derimod siden Zingarellis dage været tradition for at lade de elskendes død i gravkapellet afslutte en Romeo e Giulietta opera, og Bellini har benyttet lejligheden til at skabe en vidunderlig, emotionelt gennemtrængt musikalsk illustration af denne kærlighedsdød. Slutscenen – III.akt – er musikalsk en lang integreret følge af udtryktfulde, elegiske cantilener, og musikken er her fuldtud sat i udtrykkets og de romantiske ideers tjeneste. Vidunderlig i sin melodiske rigdom, ekspressive karakter og klare deklamation er Romeos arioso, der indledes med ordene: "Deh! tu deh tu bell'anima che al ciel ascendi a me rivolgiti con te, ect." (Oh, du vidunderlige ånd (Giuliettas), der er steget til himlen/vend tilbage, og tag mig med. etc.). Teksten udtaler med al tydelighed

den katolske romantiske kærlighedstradition, som gennemsyrrer hele perioden, og musikken illustrerer den med intens glød. (Musikeks. C).

Imelda e Bonifazio-motivet: Et andet tragisk romantisk kærlighedspar, mindre kendt i det nordeuropæiske, er Imelda de Lambertazzi og Bonifazio Geremei. Geografisk er vi her flyttet fra Romeo og Giuliettas Verona til det Bologna, der i middelalderen var splittet og forpint af de uheldsvangre guelfer og ghibelliner stridigheder. Som årsag til Imelda e Bonifazio-motivets popularitet i ottocento nævnes atter den betydningsfulde Dante-revival, de nationalhistoriske interesser og interessen for de desperate kærlighedstragedier. Det tragiske kærlighedsforløb ender også her med de elskendes successive død. Motivets rødder er at finde i lokale legender, og de første bearbejdelser dukker op i begyndelsen af ottocento, dvs. at der ikke til emnet er forbundet den lange tradition, som f.eks. til Romeo e Giulietta-motivet. Efter hvad jeg har kunnet opspore, er Antonio Gasparinettis drama "Imelda Lambertazzi" fra 1821 den første litterære bearbejdelse af legenden³¹). Af forordet til dette drama fremgår det, at emnet er originalt og nyt! Allerede i 1822 bringer billedkunsten de første visuelle bearbejdelser af motivet, idet Hayez maler et billede med titlen "Imelda de Lambertazzi". Billedet forestiller Imelda og guelferen Bonifazio sammen, i det øjeblik, de bliver overrasket af Imeldas brødre, ghibellinerne. Det er et lidenskabeligt og teatralisk meget effektivt billede, som Hayez gentager i 1829 og 1853. (Illustration V). Maleren A. Zona har også malet billeder med scener fra dette motiv, og op i sidste halvdel af århundredet vedbliver motivet med at være temmelig anvendt³²).

I 1830 kommer den vistnok første musikdramatiske version. Donizetti, der står lige foran sit personlige gennembrud, skriver sammen med librettisten A.L. Tottola melodramaet "Imelda de Lambertazzi", – et overgangsværk, der ikke fik succes og siden er blevet totalt glemt. Værket besidder dog mange interessante elementer, skønt der vitterlig ikke er tale om noget musikalsk betydeligt værk. Til grund for librettoen ligger foruden Gasparinettis drama, den mere kendte roman "I Lambertazzi e i Geremei" af D. Sacchi, en historisk roman, der er skrevet i 1825, men først blev publiceret i 1830³³).

I forbindelse med Donizettis melodrama, der er stærkt passioneret, og som levende betoner de ulykkelige tilstande for folket partistridighederne skabte³⁴), er det interessant at se G. Pagliannis maleri "Imelda e Bonifazio" fra 1835.³⁵) (Illustration VI). Her ser vi en følelseseksalteret og appellerende fremstilling af den døende Bonifazio, der udånder i Imeldas arme. For at redde ham fra den sikre død, – resultatet af Lambertazziernes forgiftede dolk, søger hun at suge hans sår rent; men herved bliver hun blot selv forgiftet, og hun udånder kort efter. I maleriet er de politiske og nationale ideer i motivet bortelemineret, og maleren har koncentreret sig om det erotiske og makabre. Det er en klar, veldefineret følelseseksalteret situation vi ser, velegnet som et musikdramatisk følelseshøjdepunkt i et melodrama, en ægte "situazione musicale". Donizetti har

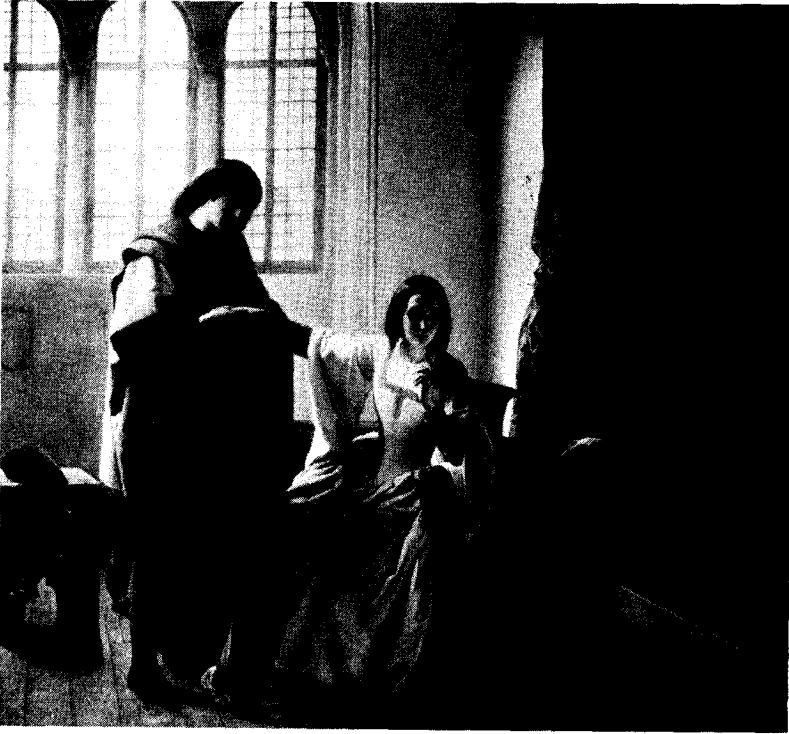


Illustration V) Francesco Hayez: "Imelda de Lambertazzi" 1853



Illustration VI) Giovanni Pagliarini: "Imelda e Bonifacio" 1835

med melodramaet søgt at kombinere den lidenskabelige tragiske kærligheds- side med ideerne om det lidende folk; men trods enkelte gode og imaginative musi- kalske numre lider værket af mangel på inspiration og selvstændighed.

I forbindelse med Imelda e Bonifazio-motivet kan lige nævnes, at også ballet- ten benyttede dette motiv³⁶). I 1831 opføres således "Imelda Lambertazzi, un Ballo storico in cinque atti" af Italiens betydeligste koreograf A. Cortesi på La Scala.

Med Romeo e Giulietta-motivet så vi, hvordan man i Italien stort set så bort fra Shakespeares berømte drama. Et andet eksempel, der viser os en lignende mangel på interesse og respekt for Shakespeares berømte dramatik, er "Hamlet", der bliver til "Amletto" – et melodrama af Romani, der mere minder om antik- kens "Oreste" end om den nordiske prins Hamlet. Denne ikke særlig autentiske eller respektfyldte holdning overfor fremmed litteratur er et træk i den italien- ske kultur. Et andet træk, der står i modsætning til dette, er den voldsomme im- port af udenlandsk romantisk litteratur, der netop sker i første halvdel af otto- cento. Ikke mindst de engelske forfattere og deres værker kommer til at spille en stadig større og større rolle i løbet af 1820' og 1830'erne.

Byron, denne excentriske, depraverede, frodige og geniale engelske digter, der i det 19. årh.s første årtier kom til at præge hele Europas kulturelle liv, udøvede også en afgørende indflydelse på italiensk åndsliv og kunst. Om Byrons betydn- ing for den europæiske romantik er der skrevet meget, og jeg vil med det sam- me prøve at fokusere på Byrons betydning for de to kunstarter i Italien, vi sær- lig behandler. Trådene er ikke helt enkle at udrede, idet Byron med sin stærkt kontroversielle livsførelse rejste moralske proteststorme, samtidig med at han, der jo døde som frihedshelt under den græske frihedskrig, stod som et roman- tisk ideal for samtiden. Byron betød både vind i sejlene for de progressive natio- nalromantikere og for de mere konservative klassicister. – Ja – Byron – og det røre, han skabte, er uhyre spændende, kompliceret og tidstypisk. Han var en, der katalyserede periodens mest komplekse og ekstreme holdninger frem.

Byron havde et særligt forhold til Italien. Personligt elskede han landet og brugte dets historiske stof til utallige digterværker. Han boede i Italien i lange perioder, og han tilsluttede sig landets mest revolutionære bevægelser grebet af frihedstrang, had til tyranner og undertrykkere. Byrons digterkunst bliver hur- tigt skattet i Italien, og efter hans helledød i 1824 kan Italien som det øvrige Europa fremvise en hel Byronkult.

Indenfor musikken giver denne Byronbegejstring sig også udslag. F.eks. er Rossini en begejstret Byron-beundrer, der endog hædrer hans minde med en stor kantate³⁷). I en samtale med en italiensk digter – gengivet i "Gazzetta di Firenze" 7/9 1826, – forklarer Rossini, hvordan han under indflydelse af de nye tider, de nye litterære strømninger og den voldsomme følelseseksaltation har udviklet sin musikalske stil for at imødekomme de nye krav om engagement og medrivende intensitet. Det følgende citat er taget fra den del af samtalen, der

især omhandler Byron og hans indflydelse.³⁸). Rossini siger: "Cio che voi dite spiega il perche ho scelto il genere di musica, che parecchie persone chiamano romantico, dicendo che io introduco nelle armonie troppi corni da caccia, troppe trombe, tamburi, e va discorrendo; ma non sanno eglino che se la guerra fosse continuata in Europa, avrei messo il cannone in ogni finale, e data musica a colpi di fucile . . ." (Det I siger (om Byrons digtning) forklarer, hvorfor jeg har valgt den musikgenre, som mange mennesker kalder romantisk, idet de siger, at jeg indfører for mange jagthorn i harmonierne, for mange trompeter, trommer osv.; men de ved ikke, at hvis krigen var fortsat i Europa, havde jeg indlagt kanoner i hver finale og givet hele musikken karakter af geværskud!(?). Citatet viser med al tydelighed i hvor høj grad litteraturen og de historiske begivenheder har haft indflydelse på udviklingen af musikkens imaginative elementer og hele den klangfulde ekspansion, der netop finder sted i den romantiske periode.³⁹)

Det er ikke blot Rossini, der er Byron-begeistret. Mazzini, Italiens store patriot, betragter Byron som en af de vigtigste figurer i den moderne revolutionære tænkning. Klassicisterne, der især holdt på traditionerne og de klassiske formprincipper, afskyede derimod Byron. For dem stod han som det personificerede ryggesløse begær og indbegrebet af alle forbryderiske tilbøjeligheder. Byron var ikke så let at acceptere i et katolsk rationalistisk og klassicistisk orienteret land.

Den popularitet, Byron alligevel nød, var umådelig, og den bar hyppigt præg af sensation og skandale. Et utal af Byrons værker satte med deres lidenskabelige kærlighedsskildringer og intense foragt for tyranner dybe spor i italiensk kultur, og ihvert fald følgende er blevet behandlet af både billedkunsten og melodramaet: Childe Harold, The Bride of Abydos, The Corsair, Lara, The Siege of Corinth, Parisina, The Prisoner of Chillon, Manfred, Marino Faliero, Sadanapalus, The Two Foscari, Heaven and Earth, Cain og The Lament of Tasso.

Parisina-motivet: Byrons lange digt, om den uheldige Parisina d'Este der elsker stedsønnen Ugo, giver os endnu et eksempel på anvendelsen af den romantiske tragiske kærligheds side. Stoffet er af Byron hentet fra Gibbons Antiquities, der igen skulle hvile på originalt legendestof fra Ferrara. Parisina-motivet har altså, som alle de tidligere nævnte kærlighedsmotiver, nationale rødder, idet handlingen udspilles ved Esternes hof i Ferrara. Derudover er der også i dette motiv refereret til de ulyksalige stridigheder mellem guelfer og ghibelliner⁴⁰). I 1833 skriver Romani en libretto over dette stof til Donizetti, og hermed bliver en af periodens bedste og mest ekspressive operaer skabt⁴¹). Skildringen af Parisinas og Ugos forbudte kærlighed, der stadig driver dem sammen, og Parisinas talen i søvne, hvormed hun afslører den hemmelige kærlighed for ægtemanden, Azzo, er meget intens. Melodramaet slutter med, at Azzo lader Ugo henrette, hvorved han bliver sønnemorder. Parisina udånder ved synet af Ugos blodige lig, som Azzo i hævnørst afslører for hende.

Vi præsenteres igen for en lang række af de typiske ideer, der præger den ro-

mantiske periode: Den desperate mandlige helt for hvem livet er meningsløst, når han ikke er ved sin elskedes side. En heltinde, der er totalt i lidenskabernes vold, og i søvne afslører sin amoralske kærlighed. Azzo er den magtinstitution, der forhindrer deres kærlighed. Han er, som en anden Otello, drevet af nærende og begrundet jalousi, og han hævner sig frygteligt, hvilket gør ham til et billede af den fordømte tyrant. Både Ugo og Parisina dør med tanker om, at kun hinsides denne jord kan deres kærlighed, der er så stærk, at den er guddommelig, realiseres, — den katolske kærlighedsdødside!

De dramatiske vigtige situationer er meget indgående skildret både som teatralisk virkelighed og som musik. To af de mest "visuelle" momenter i dramaet, — momenter der også særlig hyppigt benyttes i billedkunsten, gør Donizetti og Romani meget ud af. Således er Parisinas og Ugos kærlighedsmøde i I. akt et musikalsk højdepunkt af melodisk enkelthed og følelsesintensitet, (duetto)⁴², der indenfor billedkunsten kan sidestilles med f.eks. B. Giulianos maleri "Addio di Ugo a Parisina" fra 1863⁴³.

I II. akt har vi den pragtfulde, dramatiske situation ikke ulig III. akt af Otello, hvor Parisina røber sin kærlighed, medens hun sover. Som melodrama er denne akt et absolut højdepunkt i Donizettis produktion, hvor han i den stærkt differentierede duetto giver al sin musikdramatik frit løb. Den uhygge og følelsesekstase, som situationen skildrer, har musikalsk fået et udtryk, der i intensitet og dynamisk vildskab rækker frem til den modne Verdis musikalske stil. I billedkunsten skildres denne scene som regel med et sanseligt og uhyggeligt tableau af den uroligt sovende Parisina, overvåget af den sygeligt jaloux ægtemand, Azzo. Se f.eks. G. Berinis maleri fra 1854⁴⁴ (Illustration VII). Som eksempel på den imaginative og melodramatiske musik, der understreger den dramatiske handling, kan især henvises til duettoen i II. akt mellem Parisina og Azzo, samt hele den afsluttende scene med Parisinas død.

Vi vil nu bevæge os bort fra de motiver, der især rummer de tragiske romantiske kærlighedsideer; men inden vi forlader dem helt, må det bemærkes at disse motiver er meget fremtrædende. Deres betydning og deres forekomst er noget forskellig fra kunststart til kunststart. I melodramaet er det næsten utænkeligt ikke at bygge handlingen op omkring en kærlighedshistorie, medens man i billedkunsten kun dårligt kan give udtryk for disse ideer. Det historiske er som nævnt i indledningen uhyre afgørende, og ved siden af de omtalte romantiske kærlighedsideer indtager de historiske, nationale, patriotiske og religiøse ideer de mest fremtrædende pladser blandt periodens ideer. De italienske nationalhistoriske romaner og dramaer bliver hovedsagelig det stofområde, hvorfra billedkunsten og melodramaet henter deres emner; men også de store engelske, tyske og franske romantiske forfatters værker bliver til stor inspiration. Vi skal herefter se på nogle motiver, benyttet både i billedkunsten og melodramaet, og som især rummer de historiske, nationale, patriotiske og religiøse ideer.



Illustration VII) Giuseppe Bertini: "Parisina" 1854

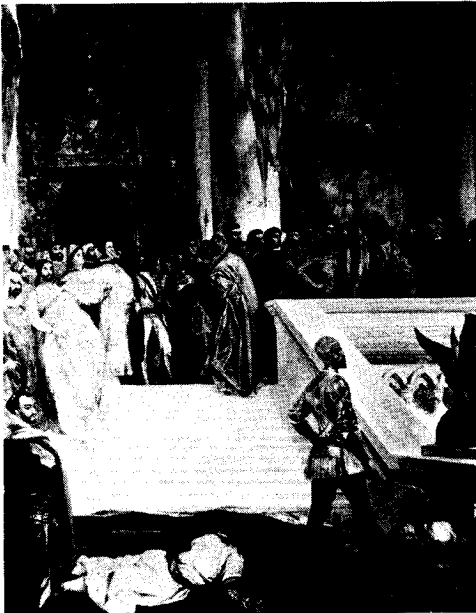


Illustration VIII) Eug. Delacroix: "La Décapitation du doge Marino Faliero à l'Escalier des Géants" 1826

Marino Faliero-motivet: Med dette motiv er vi på helt konkret historisk grund, idet Marino Faliero var en berømt doge i Venezia, der kun styrede i et år, 1354–55, hvorefter patricierfamilierne henrettede ham, fordi han i harme over deres opførsel havde sluttet sig til en folkeopstand, som imidlertid slog fejl. I 1821 skrev Byron et pragtfuldt 5-akts læsedrama, og det betød en voldsom beskæftigelse med denne "oprører" fra middelalderen, der havde talt folkets sag og prædikeret retfærdighed for alle. Vigtig var også den stoiske holdning, hvormed Faliero gik i døden.

Voldsomt og hurtigt kom der en række reaktioner på Byrons drama. I 1826 malede Delacroix "La Décapitation du doge Marino Faliero à l'Escalier des Géants", der illustrerer slutscenen fra Byrons drama, — et storslået og teatralisk effektfuldt billede Delacroix selv satte stor pris på⁴⁵) (Illustration VIII). I 1829 opføres Casimir Delavignes drama "Marino Faliero" i Paris, og efter sigende skulle Delacroixs maleri i forbindelse med Byrons drama være udgangspunktet for Delavignes bearbejdelse af motivet. Karakteristisk er det, at Delavigne udvikler og ændrer handlingen en del i forhold til Byrons drama. Dette sidstnævnte var et læsedrama, der ikke egnede sig til en scenisk realisation, bl.a. fordi der ingen kærlighedshistorie var⁴⁶). Den bagvaskelse dogen udsættes for af den unge adelsmand Steno, der går ud på, at dogens unge kone Elene er dogen utro, er i Byrons drama en løgnagtig bagtalelse, idet Elene ikke er utro. Delavigne ændrer dette, således at Elene i hemmelighed elsker Falieros nevø, Fernande, og at Faliero i sidste øjeblik før henrettelsen erfarer, at bagtalelsen var sandfærdig. Dette forandrer unægtelig hele handlingen og gør den noget ulogisk; men det var nødvendigt, hvis man skulle have effektivt teater ud af historien. Det var hvad Delavigne var mand for. Stykket blev en succes, og Marino Faliero-motivet blev endnu mere velkendt i Paris.

I 1835 gør Donizetto sin Pariserdebut på Theatre Italien, og med sikker sans for den stedlige teatersmag vælger han og librettisten E. Bidera netop dette nationalhistoriske emne, der allerede længe havde været populært i byen. Det er Delavignes drama, der er den umiddelbare kilde til librettoen. Melodramaet blev en rimelig succes⁴⁷). Op gennem århundredet vedbliver motivet at udøve tiltrækning på såvel kunstnere som publikum. I 1867 skaber Hayez et af sine allerbedste historiske tavler, "Ultimi momenti dei Doge Marin Faliero sulla scala detta del Piombo", men allerede i 1840'erne har Hayez arbejdet med motivet⁴⁸). (Illustration IX).

Med fremkomsten af den radikale, religiøst lidenskabelige patriot, Mazzini, får dette Faliero-motiv, ligesom f.eks. Mosé-motivet fra Rossinis opera af samme navn, en særlig national-patriotisk accent, som har betydet overordentlig meget i den melodramatiske verden.

I Mazzinis lille, men betydningsfulde bog "Filosofia della musica" fra 1836, der giver et dybt indblik i Mazzinis tanker og tidens musikæstetiske overvejelser, roses denne opera på linie med mesterværket "Anna Bolena". Mazzini be-



Illustration IX) Francesco Hayez: "Ultimi momenti dei Doge Marino Faliero" 1867



Illustration X) Eug. Delacroix: "Le Tasse dans la maison des fous" 1832

D. Donizetti: Marino Faliero. I akt, Duetto: Faliero og Bertuccio!

Moderato

Faliero Bert:

Manderò di feo agli empj! Di Ma ch'era pugnal, a noi?

piano

Faliero: Bert:

Vi ne svenò, e sognarilla. Ca d'na tutti, o chi' cadri.

piano

Og senere i duetten

Moderato

Faliero Bert:

Silenz! In que - de mura. Si: ascoltar ne può.

piano

og videre

Berti

Zi Bran do, il mio ca-rag- gù a - le sofferen- za in giu- nà,

piano

ect

tegner Donizetti som et "ingegno altamente progressivo", hvorefter han leverer en analyse af Marino Faliero⁴⁹). Pointen i denne analyse er at vise, i hvor høj grad Donizetti giver det folkelige en kraftig musikalsk accent. Mazzini viser hvordan f.eks. gondolierekoret i II. akt er ægte folkeligt, fordi det i tonen ligger helt tæt op af de venezianske folkemelodier. Duettoen mellem Bertuccio og Faliero i I. akt karakteriseres som sublim. Med begejstring viser Mazzini, hvordan Bertuccio repræsenterer den folkelige ide — folkets vilje —, der ikke vil acceptere undertrykkelsen. Faliero er derimod en aristokrat, der føler sig vanæret af patricierne — undertrykkerne. Dette illustreres musikalsk på en original måde: Orkestret spiller en folkelig melodi, der repræsenterer hele folkets vilje — den folkelige ide —, medens sangstemmerne samtidig er individuelt udformet⁵⁰). Ved hjælp af en varieret, deklamatorisk teknik lykkes det Donizetti at give de to personer musikalsk forskellige fysiognomier. Mazzini beundrer, hvordan denne "musikalske videnskab" hos Donizetti stemmer overens med den "humanistiske videnskab", — de menneskelige, etiske og politiske idealer Mazzini kæmpede for. (Musik. D). Donizetti har åbenlyst søgt at lade musikken illustrere den folkelige ide, ligesom historiemalerne søgte visuelt at fremstille den i store malerier.

Bemærkes må det også, at i denne opera har Donizetti bevidst arbejdet med en række musikalske lokalkoloristiske elementer. Den helt særegne venezianske stemning søgte Donizetti at illustrere med gondolierekoret og romanzaen i åbningen af II. akt. Denne musikalske lokalkolorit svarer meget til den omhyggelighed, hvormed historiemalerne søgte at skildre de udvalgte miljøers individuelle særpræg, ved at fange så mange karakteristiske visuelle detaljer som muligt.

Med Marino Faliero-motivet ser vi, hvordan det oprørske folk blev glorificeret, hvordan oprørerne med sand stoisk holdning lider martyrdøden, og hvordan de nationalhistoriske emner blev populariseret og udnyttet i den politiske sammenhæng.

Romantikens opblussende historieinteresse betød ikke at man blot hentede berømte og manende historiske begivenheder frem til kunstnerisk behandling. Denne interesse indgik i sammensmeltninger med mange af romantikkens øvrige ideer, bl.a. genidyrkelsen. Tidligere perioders store genier og kunstnere blev i romantikken genstand for stor interesse. Jeg har allerede nævnt det i forbindelse med Dantekulden, og man hentede foruden Dante en lang række andre personligheder frem, dels for at lade sig inspirere af deres værker, dels for at dyrke deres biografi. Personligheder, der i deres samtid havde stået som oprørere, omfattedes med særlig stor interesse. I ottocento dyrkes således i Italien især følgende berømte genier. Blandt malere Giotto, Leonardo da Vinci, Raffaello, Michelangelo, Correggio — blandt forfatterne Dante, Ariost, Petrarca, Boccaccio, Torquato Tasso, Goldoni og Alfieri, — blandt videnskabsmænd især Galilei og af opdagere især Columbus. Som et eksempel på denne biografisk orienterede beskæftigelse med de store genier kan vi slå ned på renæssanceforfatteren, Tasso.

Torquato Tasso-motivet: Tasso har altid stået som en af Italiens helt store digtere, og hans litterære produktion har lige fra hans egen tid spillet en betydelig rolle i al italiensk kunst. Interessen for Tassos store epos "Gerusalemme liberata" var aldrig ophørt, og det litterære gennembrud i ottocento forstærker interessen. Ligesom Dantes Divina Comedia danner baggrund for megen anden litteratur og kunst i romantikken, så gør Tassos poesi det også.

Tassos liv, der var præget af en urealisabel kærlighed til Eleonora d'Este, for hvilken Tasso måtte sidde i fængsel i mere end ti år, opviser en række af de ideer, romantikken helst dyrker: Den uretfærdigt behandlede kunstner, det store og uhyre følsomme geni, hvis kærlighed er af næsten guddommelig karakter, det følsomme sind, der i fængslets rædsler bryder ud i vanvid, det omgivende samfunds stupiditet, borgerlighed og rænkespil, etc. Det er temmelig vanskeligt at få rede på udgangspunkterne for det 19. årh.s Tasso-interesse, men meget vigtigt er de biografiske studier, der netop i denne periode bliver gjort.

Den første store og afgørende litterære bearbejdelse af Tassos liv, som får voldsom effekt i det 19. årh. er Goethes "Torquato Tasso, ein Schauspiel" fra 1789.⁵¹) Hermed er grobunden skabt for den Tassokult, der nu dannes. I Italien skriver G. Rosini et skuespil "Tasso", og Byron skriver digtet "The lament of Tasso". I Frankrig maler Delacroix "Le Tasse dans la maison des Fous" i 1824, — en usædvanlig stærk romantisk karakterisering af det isolerede geni, der spottes for sin galskab.⁵²) (Illustration X).

Italienske billedkunstnere beskæftiger sig gennem hele ottocento med scener fra Tassos liv.⁵³) Fra 1830 er det et almindeligt motiv, der giver rig lejlighed til farverige og detaljerede miljøschildringer af alle de lokaliteter Tasso i sit liv betrødte.

For Donizetti, der som Tasso var fra Bergamo, blev det en hjertesag at sætte Tasso et minde i form af et melodrama. Sammen med librettisten J. Ferretti skabte han i 1833 en ejendommelig semiseria opera, der bærer Tassos navn. Donizetti har følt dette emne som noget ganske særligt, og som J. Allitt skriver i "Donizetti and the tradition of love", kan man tale om en typisk romantisk selvidentifikation.⁵⁴) Donizetti skriver i et brev til P. Salatino om årsagen til begejstringen for Tasso.⁵⁵) Han siger: "Quel Genio sol, immenso ed infelice, / Giace da rozza pietra ricoperto, / Rimprova l'Italia e a quella dice: / "Cosi de' figli tuoi compensi il merto? / Oh amato avessi men di farti chiara / Che non-dorreimi nel nederti avara!". (Det geni, helt alene, umådeligt og ulykkeligt / hvilende under et dække af grove stene, / bebrejder Italien og siger til Italien: "Er det sådan du belønner dine sønner for deres fortjenester / Oh elskede havde jeg blot langt mindre at gøre dig klart / at jeg ikke skulle smertes ved at se dig være gerrig"). Donizetti ville råde bod på den skam, der var overgået Tasso ved at vise os hans lidelser og kvaler for til sidst at hylde ham. Vi har derfor i denne opera de mest ejendommelige sammenblandinger; miljøbeskrivende komiske elementer, den tragiske kærligheds side, en vanvidsscene for en baryton — Tasso

—, og endelig happy-end med Tassos befrielse og hyldest. Imidlertid er det med sorg at Tasso efter befrielsen erfarer, at hans elskede Eleonora er død. Her kommer hans styrke ham til hjælp, idet han med stor åndelig kraft rejser sig og synger beslutsomt: "Parlera ne sogni miei lascera la terza stella. Meno altera e assai bella al suo fido tornera" etc. (Hun vil tale i mine drømme, hun vil forlade den tredje stjerne, mindre hovmodig meget smukkere vil hun vende tilbage til sin trofaste, etc.) (Musikeks. F). For Tasso bliver Eleonora det samme, som Beatrice var for Dante: En guddommelig ånd, der fører den trofaste elsker gennem livet. Dette er kærlighedens transcendentale dimension, som den romantiske ide-verden genoptager.

Vi har nu set, hvordan en række af de typiske romantiske ideer gennemspilles i såvel billedkunst som melodrama. Den romantiske tragiske kærligheds-ide, den nationale ide og patriotismen, den folkelige ide, genidyrkelsen etc. etc. Som et sidste eksempel vil jeg fremdrage et motiv, der ikke har nogle egentlige nationale ideer; et motiv der går tværs over grænserne, og som derfor i forbløffende grad har været genstand for bearbejdelser i både billedkunst og melodrama over hele Europa. Selv om romantikken så udpræget er nationalismens tid, så interesserede man sig i næsten lige så høj grad for det fremmedartede, — det eksotiske. Denne interesse for det fremmedartede — den eksotiske ide — kombineret med det faktum, at romantikken i sin oprindelse og i sit væsen er en nordalpinsk bevægelse, gør det forståeligt, at en lang række engelske, skotske og franske miljøer og historiske begivenheder blev populære i italiensk kunst. Den skotske middelalder og barske højlandsstemning kender vi så godt fra Lucia di Lammermoor, og en lang række engelske miljøer gennemspilles i andre melodramaer. Tudortidens England er en stadig inspiration i det solbeskinne syd, og man henter utallige motiver fra de kongelige begivenheder omkring Henry VIII og Elizabeth I's hoffer. En særlig tiltrækning på periodens kunstnere udøvede den skotske dronning Mary Stuart.

Maria Stuarda-motivet: Interessen for Mary Stuart var ikke ny. Denne kongelige figur og hendes skæbne har altid vakt opmærksomhed. Blandt de litterære bearbejdelser af Mary Stuarts liv, der spiller en afgørende rolle i den italienske romantik, er Alfieris og Schillers dramaer de vigtigste. Schillers drama introduceres på italiensk i 1819 i forbindelse med den Schiller-begejstring, der startede i 1816 med de første italienske Schillerforestillinger. I disse år henrev Schiller og ikke mindst "Mary Stuart" alle romantikere. Frankrig havde en lignende Schiller- og Mary Stuart entusiasme, og i England havde både Schiller og især Walter Scotts "The Abbot" gjort figuren umådelig populær. I begyndelsen af 1820'erne dukker der flere forskellige dramatiske bearbejdelser af motivet op, og vigtigst er nok det franske melodrama "Le chateau de Loch-Leven" eller "L'Élévation de Marie Stuart" fra 1822 af succesdramatikeren R.C. Guilbert de Pixérécourt.⁵⁶⁾ Det er i samme periode, at Maria Stuart-interessen begynder

at sprede sig til alle kunstarter i Italien. Det første melodrama, der benytter stof fra Maria Stuarts liv er, såvidt jeg ved, Mercadante og Gonellas "Maria Stuarda, Regina di Scozia" fra 1821.⁵⁷⁾ Herefter følger et større antal musikdramatiske bearbejdelser, hvoraf Donizetti og Bardaris "Maria Stuarda" 1834 er det væsentligste. Blandt det store antal malerier, der benytter Maria Stuart-motivet, er der en billedcyklus, som Hayez skaber i 1826 og 1832, der er yderst interessant. Denne billedcyklus opviser en række illustrative paralleller til Donizettis opera, idet Hayez har fremstillet næsten alle de højdepunkter, som findes i operaen, hvis libretto netop er baseret på Schillers drama.

I 1825–26 læser Hayez med romantikerens begejstring både Schillers "Mary Stuart" og Robertsons "Storia d'Inghilterra"⁵⁸⁾, og året efter maler han følgende billeder:

I) "*Incontro di Maria Stuarda con Leicester*", der svarer til flere episoder i Schillers drama og II. akt II. scena, Duetto, i Donizettis melodrama.

II) "*Incontro di Maria Stuarda con Elisabetta al Parco*", der svarer til Schillers III. akt IV. scene, og hos Donizetti II. akt IV. scena, Dialogi delle due Regine.

III) "*Maria Stuarda riceve l'annuncio di morte*", der svarer til en episode i V. akt hos Schiller og III. akt IV. scena, Scena hos Donizetti.

IV) "*Morte alla Stuarda*" eller "*Maria condotto al supplizio*", hvilket svarer til V. akt IX. scene hos Schiller og III. akt IX. scena i Donizettis opera, Aria del supplizio, Scena Ultima.

Det eneste af de store højdepunkter, i såvel Schillers drama som Donizettis opera. Hayez ikke har malet, er den berømte skriftemålsscene. Denne scene var i Italien måske dramaets mest kontroversielle, da det var forbudt at give religiøse handlinger en scenisk fremstilling.⁵⁹⁾ Indenfor maleriet havde man lignende regler for, hvad der var tilladt. Der er skarpe grænser mellem historiemaleri og det religiøse maleri, og i historiemaleriet vistes ikke den type scener, der hørte under det religiøse. Heri ligger måske forklaringen på, at Hayez ikke har malet skriftemålsscenen.⁶⁰⁾

I Donizettis og Bardaris melodrama får vi en koncentreret, men alligevel nuanceret udgave af Schillers scenario. Portrætterne af de to dronninger giver adskillige menneskelige træk. I artiklen "Maria Stuarda-notes on aspects of platonian and traditional thought" af J. Allitt leveres en meget interessant analyse af dramaets indre ideverden, med dens dybsindige og religiøst prægede tankeverden.⁶¹⁾ Elisabetta repræsenterer her den "matrice", der holder Maria "sjælen" som fange. Leicester "det faldne intellekt" står mellem dem. Leicester er ude af stand til at tjene to ideer, og alle tre er bestemt til at gennemleve deres skæbne, selv om Leicester søger at "befri" sjælen. Trods det, at "sjælen" er fængslet, kan den hæve sig op i det transcendent og derigennem befries, idet Maria skrifter og søger om tilgivelse for det liv hun har lever. Hermed får hun del

i den guddommelige, frelsende kærlighed, og hun kan rensat og moralsk hævet gå som en helgeninde i døden. Lad os se på de fire scener, der er blevet udtrykt i såvel billedkunst som melodrama.

I) "Incontro di Maria Stuarda con Leicester", svarende til duettoaen mellem de samme personer i II. akt. Desværre har jeg aldrig set dette billede, hvorfor en nøjere sammenstilling er umulig. Duettoaen er et undertrykt kærlighedsmøde, hvor Elisabetta hænger som en sort truende sky. Det er i denne scene, at Leicester for alvor viser, at han vil befri Maria fra fangenskab. Musikken til duettoaen er taget fra operaen "Fausta", og er altså ikke originalt komponeret til "Maria Stuarda".

II) "Incontro de Maria Stuarda con Elisabetta al Parco", svarende til operaens "Dialogo della due Regine". Denne scene er et af dramaets vigtigste højdepunkter. Lad os først se på Hayezs maleri.⁶²⁾ (Illustration XI). Her ser man den knælende Maria og den afvisende Elisabetta omgivet af deres nærmeste hoffolk. Ialt er der seks personer: Maria omgivet af Anna og en tredje person. Leicester tjener som kommunikationsled mellem Maria og Elisabetta, der sammen med endnu en person (Cecil ?) danner den anden gruppe. Bemærk de historisk nøjagtige dragter, arkitekturen i baggrunden, den levende naturgenivelse, der indbefatter lys- og atmosfæregenivelse. Personkompositionen og hele billedet er teatralisk struktureret. – Til maleriet svarer en fuldstændig analog melodramatisk situation, nærmere betegnet begyndelsen af "Dialogo. . .". Musikalsk er dette nummer et individuelt udformet afsnit med tydelig duetto-karakteristika; men som samtidig også fungerer som en udvidet mellemdel i aktens store Sextetto og Stretta-finale.⁶³⁾ Efter de første indledende replikker synger Maria knælende: "Morta al mondo, morta al mondo/, e morta al trono. Al tuo pie son io prostrata. /Solo imploro il tuo perdono; / non mostrati inesorata. / Sorella omai ti basti, omai ti basti/ quanto altraggio a me recasti!" (Død for verdenen, og død for tronen, ligger jeg i støvet for dine fødder. Jeg beder ydmygt om tilgivelse; vis dig ikke ubønhørlig. Søster, vær nu tilfreds med alle de krænkelse, du har tildelt mig). Se hvor levende Donizetti lader dette blive til musik: (Musikeks. F). Intensiteten, inderligheden og den sikkert disponerede, emotionelle opbygning af Marias strofe, – som efter traditionelt duetprincip senere gentages af Elisabetta, – er af overvældende musikdramatisk virkning; klart, elementært og melodisk iørefaldende. Sammenhængen med det historiske maleri og de litterære kilde er indlysende. Det åndelige slægtskab kan næsten ikke være tættere imellem disse to forskellige kunstmediers behandling af Schillers berømte scene. Både Donizetti og Hayez er i høj grad tro mod såvel selve Schillers ord som stemningen og dramatikken i dem. Schillers fiktive dronningemøde er her genialt transplanteret i overensstemmelse med den romantiske konception til henholdsvis den visuelle og auditive verden. De klassiske formprincipper er både i maler-



Illustration XI) Francesco Hayez: "Incontro di Maria Stuarda con Elisabetta al Parco" 1827



Illustration XII) Francesco Hayez: "Maria Stuarda riceve l'annuncio di morte" 1827

E. Donizetti: Torquato Tasso. III akt Finale

Cantabile affettuoso

Tasso

p parlarà ne sogni miei la sera la terza stel- la, menouthera e assai più bella al suo fi do al suo fi do tornerà

F. Donizetti: Maria Stuarda. II akt Diologo delle due Regine

Maria

Tiano

Dim.

Mori- ti al mo- do, mor- ta al mon- do e mor- ta al tri- no

G. Donizetti: Maria Stuarda. III akt Scena IV

Maria

Piano

Cecit

Ch. v. di?

Larghetto

piu

piu

Di tas'incar- ca io vengo e -secu- tor -

iet og i melodramaet trådt lidt i baggrunden til fordel for en mere individuel skildring af udtrykket. Begge bearbejdelser er teatralisk meget sikre.

III) *"Maria Stuarda riceve l'annuncio di morte"*, svarende til operaens III. akt, scena IV, Scena. — Det næste dramatiske højdepunkt, som både maler og komponist har behandlet, er den sitrende, nervøse og psykologisk differentierede scene, hvori Maria modtager den dødsdom, Elisabetta har fældet. På maleriet ser vi Burleigh, Paulet, Melvi og en gruppe hoffolk spændt siddende og stående omkring Maria, der med en forfærdet og afvisende gestus modtager det kongelige budskab. (Illustration XII). Scenen udspilles i en gotisk sal, og baggrunden dannes af en væg med en stor monumental, spidsbuet portalåbning, der virker meget dramatisk pointerende. Den dramatiske og psykologiske intensitet er omhyggeligt skildret gennem hovedpersonernes attituder — parallelle til den samtidige spillestil i skuespil og melodrama — og udtryk. De omkringståendes forfærdede reaktioner er sammenlignelige med et kors kommenterende funktion i et melodrama. Maria lægger hånden på den bibel, der ligger på bordet. Hermed understreges hendes religiøsitet og uskyld. Billedets øjeblikkelige retorik, der er tidstypisk, giver en særlig åndelig intensitet og nerve. Det er et frosset øjeblik, der netop, fordi det er frosset, giver frit spillerum for øjeblikkets dybtgående, moralske og åndelige perspektiver. Vi må erindre de to dronningers modsatte religiøse tilhørsforhold, og mange puristiske og neo-katolske ideer ligger gemt her. Hayezs maleri er typisk for det italienske historiemaleri: Et romantisk emne, et stærkt religiøst, moralsk, åndeligt indhold udtrykt med klar teatralisk dramatisk retorik. Selve billedopbygningen viser de stærke bånd til de neo-klassicistiske formtraditioner, og billedets perspektiv og hele komposition er klassicistisk. Mazzini udtrykker klart, hvad det var der gjorde Hayez til periodens førende maler. I bogen *"La pittura moderna"* fra 1840 skriver han således om Hayez: *"Nessuno fin qui, tra i pittori, ha sentito come lui la dignità della creatura umana, non quale brilla agli occhi di tutti sotto la forma del portere, del grado, della ricchezza, del genio, ma quale si rivela agli uomini di fede e amore, originale, primitiva, inerente a tutti gli esseri che sentono, amano soffrono e aspirano, secondo le loro anima immortale."*⁶⁴) ("Ingen indtil nu, blandt malere, har følt som ham menneskevæsnets værdighed, ikke den som skinner alle i øjnene i form af magt, position, rigdom, geni; men den som viser sig hos troende og kærlige mennesker, original, primitiv, forbundet med alle de mennesker, som føler, elsker, lider, stræber ifølge deres udødelige sjæl.").

Lad os nu vende blikket mod den analoge situation i Donizettis melodrama, og se hvordan dette bliver udtrykt auditivt. Det er umiddelbart klart, at melodramaets tilsvarende situation ikke rummer maleriets miljøskildring. Situationen er her trængt sammen og begivenheden udspilles mellem Maria, der sidder alene tankefuld, og Cecil, der ankommer sammen med Talbot for at overrække dødsdommen. Maleriets store persongalleri er i operaen indskrænket til en

meget tæt og kort konfrontation mellem offer og bødlens sendebud! Donizetti har arbejdet med den for ham så typiske enkelthed og klarhed. En instrumental indledning (scena III, *Andantino*) af stor udtrykskraft leder op til Marias deklamatorisk recitativiske monolog, i hvilken hun udtrykker sin ulykke og vrede.⁶⁵) Herefter kommer Cecil og Talbot (scena IV, *Allegro*) med dommen. I allegro-passagens *crescendo* ligger et brat atmosfærisk skift. Tempoet skifter atter – *Larghetto* –, idet Cecil overrækker dommen. Den dystre situations alvor males frem med de mørktfarvede akkorder, spillet af horn og fagotter. (Musikeks. G). Marias indestængte vrede og had udmales nu – *Allegro* –, da hun med hån modtager dommen. Fantastisk karakteriserende er Marias udbrud *Forte tutti*: ”Or basta, — Vanna, — Talbot rimanti.” (Færdig — Gå — Talbot bliv!) (Musikeks. H). Maria vil ikke have noget at gøre med den tilbudte præst fra den anglikanske kirke, og hun viser Cecil døren, medens Talbot bliver. Herefter følger den pragtfulde skriftemålsscene mellem Maria og Talbot, der nu viser sig at være katolsk præst. (Gran scena e duetto della confessione.)

Donizetti har benyttet det dramatiske afsnit til en kort og meget præcis scene, der i beundringsværdig grad følger den af teksten fremkomne atmosfære. Teksten og tekstens musikalske deklamation er her det vigtigste, medens større musikalske lukkede former er undgået. Det er en scene med deklamation, recitativ, og dialog, der står levende tegnet med en række følelsesreaktioner udtrykt i teksten og understreget af orkestrets økonomiske akkompagnement, — et fint eksempel på Donizettis musikalske karakteriseringskunst.

I Donizettis opera tjener denne heftige situation som overledning til skriftemålsscenen, der er et absolut musikalsk højdepunkt, og som samtidig rummer operaens etisk-religiøse budskab. Det var bl.a. denne scene, der virkede anstøgende på den samtidige censur, fordi der i scenen indgår en teatralisk fremstilling af et sacramente. Censuren forbød disse religiøse handlinger, og forbudet var en realitet.⁶⁶) I billedkunsten var det nok tilladt at skildre sacramenter, men Hayez har som omtalt ikke maler scenen.⁶⁷)

IV) ”*Maria Stuarda condotta al Patibolo or supplizio*”; svarende til III. akt, *Aria del supplizio* og scena *Ultima*. Slutscenen fra Schillers drama har både Hayez og Donizetti benyttet som afslutning, og Hayez pragtfulde visuelle version kan tjene som en glimrende pendant til melodramaets slutableau. Maleriet er opbygget som et storslået teatralisk øjeblik. (Illustration XIII). I en tætpakket gotisk sal tager Maria afsked med sine hofdamer, medens Leicester er ved at følge hende til skafottet. Salens gotiske arkitektur, alle de dekorative detaljer og klædedragterne er skildret med stor nøjagtighed og historisk akkuratess. Maria, der sammen med de øvrige personer i forgrunden danner en meget plastisk udtryktfuld gruppe, er klædt i den historisk korrekte, sorte dragt.⁶⁸) Bemærk endvidere den klart tegnede værdighed og majestætiske ro, som Maria udtrykker. Maleriet viser os, hvordan Maria, der gennem skriftemålet, er nået til mo-

ralsk afklaring og næsten guddommelig styrke, tilgivende går roligt, som en helgen i døden. Scenens religiøse dimensioner understreges af det sorte krusifix og den bedende Talbot. Helt umiddelbar er den velkomponerede teatraliske billedopbygning, – billedet er som skabt til en scene!

Hayezs monumentale billede modsvarer i operaen af en lang række stadig mere og mere intense dramatiske scener, der tilsidst munder ud i scene ultima, operaens konklusion. Led for led opbygges den vældige, definitive kulmination fra korets indledende "Inno della morte"⁶⁹), via dramatiske deklamatoriske scener og den overordentlig ekspressive "Preghiera degli Scozzesi" til det afsluttende nummer "Aria del supplizio". Preghieraen er indholdsmæssig såvel som musikalsk meget vigtig. Maria kan her, efter i skriftemåls-scenen at have fået syndsforladelse, vende blikket mod himlen, og hun leder alle i en usædvanlig storstilet bøn til Gud om tilgivelse. De religiøse ideer, som maleriet rummede, udtrykkes musikalsk her. Musikken er ekstatiske, og den vulkanagtige kulmination munder ud i det første af de tre kanonskud, der melder Marias henrettelse, – sand melodramatik! Cecil kommer nu ind (scena VIII og IX, Aria del supplizio, Allegro) og selve eksekutionen kan begynde. Maria beder endnu engang for alle (Larghetto, f-mol), og derefter er hun parat til at gå i døden som en politisk og religiøs martyr renset og lutret som en helgen. Ved det andet kanonskud kommer den fortvivlede Leicester løbende ind (scena ultima, Allegro) for at forsøge at standse henrettelsen. Det er dog forgæves, og i stedet beder Maria Leicester om hans hånd, så han kan føre hende i døden: (Maestoso, sidste arietempo) "Ah! se un giorno da queste ritorte/ il tuo braccio involarmi dovea, /or mi guida a morire da forte/ per estremo conforto d'amor". (Ah! Skønt din arm engang ønskede at lede mig bort fra dette fængsel, så led mig nu mandigt som den sidste kærlighedsgerning til min død) (Musikeks. I). Med ophøjet ro synger Maria denne sidste del af arien. Bemærk melodien ædle simpelhed. Cecil, Leicester, Talbot, Anna og hele koret falder ind, og de er med til at bygge operaens afsluttende musikalske højdepunkt op. Den musikalske konception af denne slutscene stemmer i så høj grad overens med maleriets visuelle, som det overhoved er muligt for disse to forskellige udtryksformer. Donizetti har, gennemtrængt af Schillers drama, givet sit musikalske udtryk indenfor melodramaets rammer, ligesom Hayez har gjort det indenfor historiemaleriets, – sammenstillingen er slående. Typisk for periodens formale og æstetiske følelse er den bevidste og sikre teatraliske opbygning, de stadig klassicistiske strukturer, hele fremstillingsformens elementære enkelhed både i maleri og melodrama. De visuelle strukturer: Rumopfattelse, liniespil, konturer, de klare lokalkoloristiske farver, etc. kan siges at være i slægt med de musikdramatiske strukturer så som: Faste formdannelser – f.eks. cavatina/caballetta ariestrukturen –, den elementære og altdominerende melodik, den herskende stil indenfor harmonik og instrumentation etc. At der også er tale om et meget vidtgående fællesskab, – ja overensstemmelse indenfor det indholdsmæssige har jeg vist i det foregående.⁷⁰)



Illustration XIII) Francesco Hayez: "Maria Stuarda condotta al supplizio" 1826



Illustration XIV) Aless. Sanquirico: "Volte sotterrane" Scenebillede fra Pacini's
Gli Arabi nelle Gallie. 1827

H. Donizetti: Maria Stuarda. III akt, IV Scena

All.^o *Cant. Maria.* *Larghetto*

Maria: Deste Ma or ba
 Piano: *F. mai* *cl. solo* *p*

I. Donizetti: Maria Stuarda. III akt Scena Ultima

Maestoso *p*

Maria: Ah! Scungorno da queste ri-tor-te il tuo braccio in dar-ma do-ve-va
 Piano: *p*

Vi har nu gennemgået en række paralleller mellem romantisk italiensk malerkunst og melodrama. Parallellerne beror først og fremmest på de fra litteraturen stammende ideer og konkrete motiver, — dvs. en intellektuel, indholdsmæssig parallel. Men er der også tale om mere vidtgående paralleller mellem det visuelle og auditive kunstmedium i denne periode? Jeg har allerede undervejs i eksemplerne antydningvist berørt nogle af disse mere subtile paralleller; lad os prøve at se lidt nøjere herpå.

Et melodrama beror til en vis grad af en sammensmeltning mellem flere forskellige kunstneriske virkemidler, og det vil her være på sin plads at ridse visse vigtige sider op, vedrørende de genrer vi sammenligner: Melodramaet består basalt af tre dimensioner:

I) Den litterære dimension, der er umiddelbar afhængig af og sammenlignelig med den almindelige litteratur.⁷¹⁾

II) Den musikalske dimension, dvs. melodramaets akustiske udtryk, — den klingende musik og det vokale.

III) Den teatraliske dimension, hvortil jeg henregner alle melodramaets visuelle udtryk: Scenografi, instruktion, spillestil med gesti og bevægelser, lys, etc. etc.

Disse tre dimensioner virker konstant sammen i en operaopførelse, og de er alle nødvendige. Deres indbyrdes forhold er stadig i bevægelse, — snart dominerer den musikalske dimension (f.eks. i arier og finaler, etc.) eller den litterære (f.eks. i de handlingsmæssige aktivt fremadskridende afsnit, revitativer, etc.)

Den teatralisk-visuelle dimension er aktiv fra det øjeblik tæppet går, til det falder. Mest dominerende er den visuelle dimension, når et scenebillede åbenbares, når der sker en eller anden forandring i scenebilledet i form af bevægelser, skiftende lysætning, og i de store melodramatiske tableauer. De tre dimensioner er som nævnt aldrig isolerede. De supplerer hinanden, de bestemmer hinanden i karakter og form, og de forstærker oftest hinanden, således at man ikke kan betragte en af dem isoleret uden at forsynde sig mod totaliteten. Melodramaet har altså to udtryksformer, der henvender sig til sanserne, øret og øjet, samt en intellektuel dimension; det litterære indhold.

Historiemaleriet, der er en særlig genre indenfor billedkunsten, rummer også en litterær dimension, — billedets indhold. Det er mindre letsammenligneligt med dets udgangspunkt litteraturen og historien, end tilfældet er med melodramaets litterære dimension. Maleriet rummer (normalt) ingen tekst, men kun en ofte udførlig titel. Maleriet er statisk modsat melodramaet, der forløber i tid. Ifølge sagens natur har historiemaleriet ingen auditiv dimension. Til gengæld afhænger alt i maleriet af den visuelle dimension.

Det litterære indhold, og de paralleller, der derved fremkommer mellem melodrama og historiemaleri, er belyst. Lad os herefter se på de to dimensioner, der er afhængig af sanseoplevelser, hvorpå de to kunstneriske medier særlig hviler, og hvorpå deres væsentlige forskelle beror. Melodramaets visuelle dimension

er det umiddelbare forbindende led mellem de to medier. Scenografien er det mest koncentrerende udtryk for melodramaets visuelle dimension. I den romantiske periode sker der en næsten eksplosionsagtig udvikling af scenografien. Frankrig er her, som på så mange andre områder i denne periode, landet, der fører an. Det franske folkelige "mélodrame" er en banebrydende, ny teatergenre, i hvilken den nye, overraskende scenografi spiller en vigtig rolle. Det er bl.a. de af Diderot formulerede principper om den naturalistiske dramatiske ide⁷²⁾ – og revolutionstidens bloddryppende og tårepersende borgerlige dramatiske underholdning, der ligger bag den nye folkelige teatergenre. Det var middelklassens teater og ikke længere aristokratiets, – borgerskabet ville have letfattelig underholdning, der overraskede og rørte. Nye visuelle eksperimenter dukker regelmæssigt op på teatre som "Panorama Dramatic" og "Theatre d'Optique". Daguerre og Ciceri vandt enorm berømmelse ved at forbløffe publikum med det ene illusionistiske eksperiment efter det andet⁷³⁾. Ved hjælp af nye opdagelser og det revolutionerende gaslys skabtes de mest fantastiske spektakulære, illusionistiske scenebilleder, der absolut var teateraftenernes clou. Malede transparenter og særlig lyssætning muliggjorde fremstillingen af alle tænkelige atmosfæriske fænomener. Panoramaer med store bjerge, eksotiske lande, byer der falder i grus, paladser i brand, søslag, fatale og uhyggelige ruiner, kirkegårde i måneskin, dystre fængsler og pragtfulde festsale, etc. etc. vekslede med en hidtil ukendt hyppighed aftenen igennem. Alt blev fremstillet med en illusionistisk naturalisme, der henrev umådeligt.

Scenografien i Paris påvirkedes af og gennemspillede i høj grad de samme elementer som det samtidige romantiske maleri. Lokalkolorit, nøjagtig karakteriseret miljø, manende nationale monumenter, naturfænomener af usædvanlig karakter, og særlig emotionelt ladede belysninger som f.eks. solopgang, solnedgang, og måneskin var fællesgods. Den nye scenografis skildring af "naturen" er overordentlig vigtig. Her er man meget direkte forbundet med det samtidige romantiske landskabsmaleri. Det emotionelt stemningsskabende natursceneri er uhyre typisk og vinder vid udbredelse. Den romantiske naturopfattelse, som malerne visuelt eksemplificerer, videregives af teateret i de stærkt stemningsbærende naturscener.⁷⁴⁾

Det visuelle sprog i romantikkens maleri og i den tilsvarende scenografi ligger tæt op af hinanden. Maleriet har påvirket scenografiens udvikling meget stærkt, og teatrets opbygning af tableauer har influeret på maleriets stil. Den teatraliske stil er fælles. Som en lille illustration til dette gengives her A. Sanquiricos "Volte sotteranee" fra scenografien til Pacinis opera "Gli Arabi nelle Gallie" 1827.⁷⁵⁾ (Illustration XIV). Sammenlign dette scenebillede med de allerede viste billeder af Hayez og endnu bedre med dette blad af samme malers illustrationer til W. Scotts "Ivanhoe" 1828.⁷⁶⁾ (Illustration XV).

Lad os herefter se på eventuelle paralleller eller sammenstillingsmuligheder de visuelle og auditive kunstmedier imellem. Vi er her på vej ind i det farlige om-



Illustration XV) Francesco Hayez: "L' appartamento di Lady Rowena" litografi fra "Ivanhoe" illustrationerne 1828



Illustration XVI) Friedrich Overbeck: "Italia e Germania" 1811–28

råde, hvor man søger at sammenligne de forskellige kunstneriske udtryksmidler; hvor man med ord søger at beskrive lighedspunkter mellem to kunstmedier, der begge henvender sig til sansedområder væsensforskellige fra ordets intellektuelle, analytiske verden. Det kan synes helt urimeligt, da man prøver på noget, der aldrig fuldt skal lykkes, fordi en verbal beskrivelse af en visuel eller auditiv oplevelse aldrig vil kunne blive dækkende. Alligevel er der fællestræk, som hele vor kultur igennem har fået mennesker til at sammenstille, sammenligne og uddrage generaliseringer, mellem de forskellige kunstarter. Æstetikken har bl.a. det som opgave, og måske kan det hjælpe at se kort på nogle af de vigtigste æstetiske teorier som har præget periodens opfattelse af kunstbegrebet og de mulige interrelationer mellem de forskellige kunstmedier.

Slutningen af det 18. årh. bragte nogle vigtige æstetiske systemer, som i vid udstrækning kom til at danne grundlag for romantikkens opfattelse af kunstbegrebet. Imanuel Kant har med sin "Kritik der Urteilskraft" 1790 skabt en vigtig systematisk æstetik. Det vil her føre for vidt at gennemgå det i detaljer, og i vor sammenhæng er det kun visse dele, der er relevante.⁷⁷⁾ Kant deler kunstbegrebet – "de skønne kunster" – op i tre dele: "Redende Kunst" (sproget), "bildende Künste" og "künste des schönen Spiels der Empfindungen". Disse tre inddelinger er baseret på en analogi til de tre udtrykstyper: Ord, gestus, og lyd. Mest interessant for os er, hvad Kant mener med "Künste der schönen Spiels der Empfindungen". Denne gruppe er nemlig delt op i følgende to kategorier: "Musik" (Musik som kunst og ikke brugsmusik, "taffelmusik") og "Farbenkunst" som værende kunstnerisk "leg" med hørelsen og synet, de to abstrakte sanser. Begge kunst kategorier opfattes abstrakt og ikke repræsentativt, og der er ingen specifikationer vedrørende mediets art. Det, som hæver disse "kunst kategorier" op i den skønne kunsts sfære, er den grad af "formoplevelse" f.eks. farvekontraster, tidsintervaller, matematiske intervaller mellem tonerne og almindelige formdannelser, der er involveret i disse. Senere omtaler Kant, hvordan kunst kategorierne kan kombineres til mere sammensatte frembringelser såsom drama, sang, opera, dans, oratorium etc. Vi ser altså, hvordan musik, – lyd, et auditivt udtryk, sættes i samme gruppe som farven, – et malerisk visuelt udtryk. Det er de to sansoplevelsers kvaliteter, der sættes i samme gruppe, og det er igennem det, at man i æstetikken kan sammenstille dem.

Kants æstetik er baggrunden for den romantiske periodes "trancendentale idealisme".⁷⁸⁾ Denne trancendentale idealisme er også en væsentlig del af den ideologi, vi finder i den neo-katolske italienske romantik. Ser vi på den basale holdning til kunstbegrebet, som behersker de italienske romantikere, så stemmer den i det væsentlige overens med det ovennævnte. Det sublime, det guddommelig skønne bliver renest udtrykt af de abstrakte sansoplevelser, det visuelle og auditive. I sin oprindelse er kunsten dermed guddommelig. Dette kan udbygges med bl.a. citater fra f.eks. Mazzinis æstetiske skrifter og Giovanni Simone Mayrs notesbog.⁷⁹⁾

Kants æstetiske tanker var relativt velkendte i hele Europa, og har dannet en vigtig optakt til romantikkens æstetik. Schelling er den næste tyske filosof, der bidrager til debatten med nye æstetiske overvejelser. I "Philosophie der Kunst" 1802–03 tager han udgangspunkt i Kant; men hans videre tanker betegner en udvikling i retning af Hegels "Aesthetik" 1835, — romantikkens vigtigste æstetiske system. Hegel taler i sin æstetik om udviklingen af en verden af skønhedsideal, der følger menneskets udviklingstrin. Der dannes her tre hovedtrin indenfor kunsten: Det symbolske, det klassiske og det romantiske. I hierarkiet af værdinormer indtager disse tre typer kunst tre niveauer. Den samtidige kunst repræsenterer det "romantiske" trin. De tre generelle typer af kunst åbenbares klart til forskellige tider i forskellige kunstarter, og det romantiske — de romantiske skønhedsideal — findes først og fremmest udtryk i de kunstmedier, der betinges af de abstrakte sanseoplevelser. Musikken opfattes som den mest romantiske af alle kunstarter, medens farven og de øvrige maleriske dele af den visuelle kunst følger lige efter. Meget groft kan dette forklares på følgende måde: Menneskets bevidsthed har altid haft en tendens til at objektivere alle fænomener. Dette præger både det "symbolske" niveau og især det "klassiske". Romantikken stræber derimod bort fra klare objektiveringer. Indenfor de forskellige kunstmedier er det først og fremmest musikken og farvernes rene auditive og visuelle sanseeffekt, som ikke udtrykker klare objektiveringstendenser; men derimod befordrer kontakten til det intuitive, det mystiske og religiøse.

I den romantiske periode står musikken altså i forgrunden som værende den mest romantiske kunstart. Dette sker samtidig med, at sproget og litteraturen har en overordnet betydning.⁸⁰) Musikken udvikler sig voldsomt, den bliver mere litterær, den bliver mere malende — imaginativ —, den bliver mere klingende. Om maleriet kan med en vis forsigtighed siges det samme; det bliver mere musikalsk, og det bliver mere litterært. Farveintensiteten og de øvrige maleriske elementer ekspanderes. Kunstarternes indbyrdes forskellige bliver stærkt udviklede, samtidig med at de stadig søger mod en større integration af de forskellige medier. "The unification of the artistic experience was, as is well known, a nineteenth ideal", skriver E. Lockspeiser i bogen "Music and Painting."⁸¹) Det lå i romantikkens ideologi.

Overalt indenfor de forskellige kunstmedier gør der sig samtidig et overordnet krav om ekspanderende — ja, næsten vildvoksende ekspressivitet gældende. Den romantiske periodes kunst er således præget af en stadig forøget udtryksintensitet, af formopløsende tendenser, anti-objektiveringsbestrebelse og total integration. Jeg behøver blot at erindre om den tyske musikkultur i første halvdel af det 19. årh. Her ser vi, hvordan en komponist nu f.eks. hedder "Tondichter" (Beethoven) eller "Tonkünstler" (Weber), og komponisterne omtaler selv deres kompositioner som "tonemalerier" eller "tonedigte". Udtryksekspansion og formopløsning er også velkendte træk i den tyske musikkultur i romantikken.⁸²)

Italien blev påvirket af disse nye tendenser; men som omtalt i indledningen,

er der et stærkt autonomt princip i den italienske kultur, hvorfor vi ikke uden videre kan sætte lighedstegn mellem den æstetiske tænken og dens konsekvenser i Tyskland og i Italien. Umiddelbart fremstår kravet om forøget ekspressivitet som noget fælles, og det er i høj grad virksomt i det italienske melodramas musikalske dimension. Udtrykskraften ekspanderer i alle melodramaets musikalske led. Orkesteret udvides, hvorved den klanglige differentiering og spændvidde er i stadig udvikling. Det samme gælder den melodiske og harmoniske ekspressivitet. Donizettis hele produktion, der strækker sig fra 1818 til 1844 er her meget illustrativ.

Er den musikalske ekspressivitet i konstant udvikling, så er de musikalske formale strukturer derimod forbløffende statiske. Der er ikke mange væsentlige formopløsende tendenser at spore i det italienske melodrama sammenlignet med tysk og fransk musik, førend den modne Verdi gør op med visse konventionelle strukturer.

Tekstens betydning for udformningen af musikken er stadig voksende og viser integrationen af det litterære i melodramaet. Musikkens imaginative elementer er også i rivende udvikling.⁸³) Musikken reflekterer i stadig højere grad den romantiske naturfølelse, og vi får flere former for musikalsk symbolisme, der strækker sig fra de helt realistiske – lyn, torden, fuglesang, hornsignaler, ekko, etc. – til det mere diffust atmosfærebetonede associative. Musikkens evne til at skabe atmosfære og stemninger udvikles, ligesom dens emotionelle udtrykskraft ekspanderer i dannelsen af de store kulminationer.

Lader vi blikket glide hen over periodens maleri, så er vi i stand til at iagttage mange lignende træk. I maleriet er det især den udviklede brug af farven og de opløsende tendenser i tegningen, der er med til at skabe forøget udtryk. Formalt er der, som i musikken, heller ikke her tale om den store fornyelse. Klassicismen holder sig levende i de formale strukturer, fordi de betragtes som indbegrebet af tradition.

I denne forbindelse er det interessant at læse lidt i Mayrs notesbog, og se i hvor høj grad han, når han søger at beskrive noget særligt ved musikken og dens væsen, tyr til betegnelser, udtryk og metaforer hentet fra billedkunsten. Det drejer sig næsten altid om tanker vedrørende musikkens oprindelse, inderste væsen, den musikalske tradition og musikkens særlige udtryksmidler. Udgangspunktet for Mayrs overvejelser, er hans stærkt forankrede katolske tro og platonistiske filosofi. J. Allitt skriver i sin introduktion til oversættelse af Mayrs notesbog følgende: "He subscribed to the view that music was the source of the Creation. He believed the rules of harmony echoed the deepest mysteries of life, and thus he considered harmony to depend on a sacred arithmetic."⁸⁴) Mayr citerer et sted Blainvills "L'Esprit de l'art musical" for følgende sentens: "La melodie est à la musique ce que les pensées sont aux discours", dvs. at melodien, det determinerende strukturelle element i Italiens musik, sættes i forbindelse med den intellektuelle verden, idet melodien er musikkens "indhold". Der-

udover kan vi læse følgende to sentenser: "Music – the art of painting with appreciable sounds of the emotions in a way that affections of whosoever is listening give birth to joy and delight", "Music is like painting with its colours and shades".⁸⁵) I venetiansk åndsliv havde det længe været en tradition at betone og uddybe forbindelsen mellem musik og maleri.⁸⁶) Alle kunstarter opfattes som flydende ud fra et fælles guddommeligt udgangspunkt, og relationerne mellem kunstarterne var begrundet i dette. Man konkretiserede relationerne på følgende måde:

- I) Relationerne mellem musik og maleri ligger først og fremmest gemt i forbindelsen mellem klang og farve. Orkestrering og klangfarve sidestilles med maleriets farver og valører. – Jævnfør dette med Kants kunst kategorier.
- II) Harmoni, modalitet, former og komposition er lige vigtige begreber i musikken og i maleriet. De sidestilles og de er begrundet i mystiske, hellige principper.⁸⁷) Heri er den italienske romantik stærkere knyttet til de klassiske traditioner, end de øvrige romantiske bevægelser.
- III) Melodien i musikken sidestilles med ideindholdet i tanken, talen og litteraturen.
- IV) Vigtig er endvidere de fælles overordnede ideer indenfor alle kunstarterne. Det drejer sig om de ideale krav til det moralske indhold, samt kravet om ekspressivitet, anti-objektivering og total integration.

S. Mayr omtaler selv sin instrumentationsteknik som skyggelægning i stil med maleriets "chiarocuro".⁸⁸) Disse effekter, som man skabte ved hjælp af klangen, skulle til stadighed behandles med smag, dvs. at de først og fremmest skulle tjene en ærlig interpretation af teksten og hele den dramatiske situation. Orkesterklangen måtte ikke overdøve deklamationen, og den måtte ikke bero på effektjageri, der kun blev fanget af det "ydre øre".⁸⁹) Unødvendigt effektjageri, ekstrem individualisme og traditionsopløsende subjektivisme fordømmes af den traditionsbevidste og autonome italienske kultur.⁹⁰)

Ligesom klangen ikke bliver det narkotiske brus og formerne ikke opløses i musikken på samme måde som i Tyskland og Frankrig, så får farven heller aldrig et sådant tag over linien i maleriet i Italien. Tegningen – "La bella ideale" – de klare kompositioner bevares og er underordnet maleriets højere moralske ide. De klare konturer, den sikre tegning, den beherskede lokalkolorit og de overskuelige kompositioner i Hayezs malerier er altid underordnet et ønske om at fremhæve maleriets moralske, intellektuelle og emotionelle indhold på samme måde, som den enkle folkelige melodik, den klassiske harmonik, de traditionelle formdannelser og der beherskede klanglige udfoldelse er underordnet melodramaets etiske, politiske og emotionelle ideverden. Mayrs og Donizettis musikdramatiske ideal "Il bello ideale" er i nær slægt med, hvad man i samtidens billedkunst betegner som "La bella ideale".

I Donizetti og Hayez har vi to repræsentative kunstnere, der berettiger disse sammenstillinger. I løbet af 1820' og 1830'erne modnes disse kunstnere og deres internationale horisont udvikles betydeligt, samtidig med at de livet igennem forbliver tro mod de særlig italienske romantiske æstetiske ideer. Den ensidige italienske kulturelle autonomi bliver bevidst draget i tvivl og erstattes af en italiensk kulturel identitet, der hviler på en bred europæisk basis. Både Hayez og Donizetti har adopteret mange tyske og franske træk i deres kunstneriske skaben. I denne forbindelse er det interessant at vende blikket mod Mazzini og hans æstetiske skrifter. I "Filosofia della Musica" skriver Mazzini bl.a. indgående om de forskellige skoler indenfor musikken, og han ser en syntese af den tyske og italienske skole som et ideal. Dette skulle ske ud fra en social hensigt – "helligheden" i den tyske musik skulle forenes med "handlekraften" i den italienske. Det musikalske udtryk skal sammenknytte to fundamentale ideer: Det guddommelige og det individuelle. Hermed får musikken mulighed for at have praktiske funktioner udover det underholdende. Mazzini skriver begejstret om det dybt animerende indhold musikken skal rumme, og som vil trænge ind i folkets bevidsthed og kraftigt bidrage til den åndelige og politiske fornyelse romantikerne ønskede. I bogen om maleriet proklamerer Mazzini den samme sociale malerkunst og omtaler sammensmeltningen mellem den italienske og de øvrige europæiske skoler.⁹¹⁾

Donizetti var besjælet af disse tanker, og i 1842 omtaler han i talen til det franske akademi konflikten mellem tysk og italiensk tradition.⁹²⁾ Mozart er den eneste, siger han, for hvem det lykkedes at forene disse to traditioner. Donizetti søgte mod en syntese af det tyske – det romantiske, gotiske – og det italienske – det klassiske. I malerkunsten findes disse tanker bedst realiseret af den tyske kunstnergruppe "Nazarenerne", der var bosat i Rom. Maleren F. Overbeck siger dette med billedet "Italia und Germania".⁹³⁾ (Illustration XVI).

Noter:

- 1) Der henvises til følgende relevante litteratur:
O. Barie: L'Italia nell'ottocento, Societa e Costume. Unione Tipografico – Editrice Torinese 1964.
G. Proccaci: History of the italian people. Penguin books 1970.
J.L. Talmon: Romanticisme and Revolt, Europe 1815–48. Thames and Hudson, London 1967.
A.J. Whyte: The Evolution of modern Italy. Basil Blackwell, Oxford 1944.
- 2) Se vedrørende den italienske romantiske litteratur i følgende:
W.A. Vetterli: Gescichte der Italienische Litteratur des 19. Jahrhunderts. A. Franche A.G. Verlag. Bern 1950. Forkortes til Vetterli
G. Zamboni: Die Italienische Romantik. Ihre auseinandersetzung mit der Tradition. Krefeldt 1953.
C.J. Elmquist: Italiensk litteratur. G.E. Gad. København 1975.
- 3) Se bl.a. Vetterli, Kapitlet: Den italienske romantik. Tendens og polemik.
- 4) Se *A. Hauser: The social history of Art. Routledge & Kegan, London 1968. Kapitel 6: German and Western Romanticisme.*
- 5) Se litteratur under note 2).
- 6) Det engelske ord "revival" – genoplivelse – anvendes her i stedet for det danske ord "pastiche", dels på grund af dets mindre nedsættende betydning, dels fordi det er en bredere betegnelse, og dels fordi det er en almindelig anvendt betegnelse i kunsthistorien. Tænk på "The Gothic Revival", etc.
- 7) "Historiemaleriet", se følgende litteratur:
C. Maltese: Storia dell'arte in Italia 1785–1943. Giulio Einaudi Editore 1960.
F. Bellonzi: La Pittura di Storia dell'ottocento Italiano. I serien Mensili d'Arte. Fratelli Fabbri Editore. Milano 1967.
 Kataloget til udstillingen "*Romanticismo Storico*", Firenze, La Meridiana di Palazzo Pitti, dic.1973–feb.1974. CentroDi. 1974 Forkortes til *R.S.C.*
 Kataloget til udstillingen "*1770–1860 Pittura Neoclassica e Romantica in Liguria*". Genova Palazzo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti. 1975. Ente Manifestazione Genovesi. 1975.
- 8) Denne rækkefølge er typisk for den italienske romantik. I andre landes romantiske bevægelser var fornemmelsen for "naturen" noget af det første, der fik betydning. Tænk på den Rousseauske naturbegejstring, og dens betydning for dannelsen af romantikken.
- 9) Se *R.S.C.* side 246–250. Indtil 1850 er der mindst 12 operaer med dette emne. Om Felice Romani se bl.a. følgende litteratur:
M. Rinaldi: F. Romani. Edizione de Santis. Roma 1965.
- 10) Se *H. Weinstock: Rossini – a biography. side 514. Oxford University Press. London 1968.*
- 11) Se *J. Allitt: Donizetti and the Tradition of Romantic Love. Kapitlet: Donizetti and The Romantic Age. side 157. The Donizetti Society. London 1975. Forkortes: D.T.R.L.*
- 12) Se *R.S.C.* side 327.
- 13) Se *E. Frenzel: Stoffe der Weltliteratur. side 756–57. Kröner. Stuttgart 1970.*
- 14) Forfatteren Giovanni Rosini 1776–1855. Foruden den under note 2) nævnte litteratur, se bl.a. følgende:
H. Weinstock: Donizetti – and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of The Nineteenth Century. side 90 Methuen & Co. L.T.D., London 1964.
- 15) Om Ugolino–motivet i kunsten se bl.a.
F.A. Yates: Transformations of Dantes Ugolino. Artikel i Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 14 1951. The Warburg Institute. University of London. 1951 side 92.
 Kunstmuseets Årsskrift XVI–XVIII. København. 1931.
 H. Rostrup: Delacroix og hans arbejder i danske samlinger.

- 16) Det er netop det øjeblik Carpeaux skildrer i sin skulpturgruppe, se herom bl.a. Ny Carlsberg Glyptoteket. Katalog over Moderne Skulptur. København. 1964.
- 17) Se om G. Diotti i R.S.C. side 330, samt i lexikonet Tieme & Becker.
- 18) Se R.S.C. side 250–51, samt
A. Caselli: *Catalogo delle opera liriche pubblicate in Italia*. Leo S. Olschki Editore 1969.
Forkortes: C.O.L.
- 19) Se D.T.R.L.
- 20) For Donizettis vedkommende er "Buondelmonte" interessant, idet operaen "Maria Stuarda", da den i Napoli 1834 blev forbudt, i hast omarbejdes til "Buondelmonte". Se bl.a. herom i R.S.C. Tidsskriftet "Opera", red. H. Rosenthal. Dec. 1973, London 1973
P. Schmidt: "Maria Stuarda" and "Buondelmonte". side 1060–66.
- 21) Se mere herom i D.T.R.L., der netop analyserer disse forhold.
- 22) Se om motivets videre udvikling i E. Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart 1970.
- 23) Det samme gjorde man f.eks. med "Otello".
- 24) Librettoen til Zingarellis opera er af G.M. Foppa. Den er skrevet i 1784 til komponisten Luigi Monescaichi. Se bl.a. C.O.L.
- 25) Om Francesco Hayez se bl.a. følgende litteratur:
G. Nicodemi: *Francesco Hayez I–II*, Casa Editrice Ceschina. Milano 1962.
"L'Opera completa di Hayez" i serien *Classica dell'Arte* Rizzoli Editore. Milano 1971.
- 26) Dette går igen i utallige motiver.
- 27) Se den under note 17 nævnte litteratur.
- 28) Romanis libretto var oprindeligt skrevet i 1825 til N. Vaccaj.
- 29) Se følgende artikler i serien "Beiträge zur Motiwkunde des 19. Jahrhunderts." i "Studien zur Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts" f.eks. J.A. Schmall: *Fensterbilder. Motiwketten in der europäischen Malerei*. Munchen 1970.
L. Eitner: *The open window and the Storm Tossed Boat*. Munchen 1970.
- 30) Tænk bl.a. på Edgardos selvmordsscene – slutbilledet – i Lucia di Lammermoor. Denne scene blev ofte strøget. Selvmords-motivet i italiensk litteratur manifesteres kraftigst i Ugo Foscolos roman "Ultime lettere de Jacopo Ortis" 1802.
- 31) Dette drama "Tragedia in cinque atti" er udgivet i "Nuova Raccolta Teatrale", Tomt VII, Milano MDCCCXXI, et tidsskrift redigeret af professore Gaetano Barbieri. Tidsskriftet publicerede både nye italienske dramaer og franske i oversættelse til brug ved de italienske teatre. Kilden til Donizetti/Tottolas melodrama har hidtil været uidentificeret. Se W. Ashbrook: *Donizetti*. side 474. Cassell. London 1965.
På Livia Simone biblioteket i Milano, Museo Teatrale alla Scala fandt jeg imidlertid ovennævnte drama, der tjener som kilde.
- 32) Se R.S.C. side 48–49 og side 337–339.
- 33) 1830 er et skæringsår, idet de rene nationalhistoriske motiver nu for alvor trænger ind i melodramaets emnekreds.
- 34) Slutscenen i operaen er et ophidset borgerkrigsbillede, hvor folkets lidelser og ulykke udtrykkes.
- 35) Se R.S.C. side 337.
- 36) Utallige af de motiver, som benyttes af historiemaleriet og melodramaet, anvendes også i balletten. Se bl.a. i C. Catti: *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte 1778–1963*. I–II Bd. II side 181 *Ricordi* Milano 1964.
- 37) "Il Pianto delle muse in morte di Lord Byron", 1824. Se herom i H. Weinstock: *Rossini*. side 516.
- 38) Se R.S.C. side 261–62.
- 39) Jeg kan anbefale at læse lidt videre i dette meget interessante citat. Cataloget rummer i det hele taget umådelige oplysninger.
- 40) Byron blev taget til indtægt for ghibellinske synspunkter. Se her om bl.a. "Byron" *Catalogue* by A. Burton and J. Murdoch. London 1974.
- 41) Samtidig skriver Romani librettoen "Beatrice di Tenda" til Bellini. Det er også et nationalhistorisk motiv, der blev behandlet i alle kunstarter.

- 42) Det er umuligt at citere kun et par enkelte takter. Som altid hos Donizetti beror den emotionelle effekt på helheden. Jeg henviser derfor til duetten i dens fulde udstrækning.
- 43) Se R.S.C. side 49–50 og side 338–341.
- 44) Se R.S.C. side 338.
- 45) Se *Wallace Collection Catalogues. Pictures and Drawing*. London 1968. side 84–86.
- 46) Man opførte Byrons drama mod hans vilje i London i 1821. Det blev en skandale. Se i litteraturen nævnt under note 40).
- 47) Bellini beretter dog det modsatte, men det skyldes den voldsomme jalousi. Bellini nærede overfor enhver rival. Samtidig med "Marino Faliero" havde Bellini en umådelig succes med "I Puritani" på samme teater. Se herom i *H. Weinstock: Bellini – His life and his operas* Weidenfeld and Nicolson. London 1972.
- 48) Se R.S.C. side 361–62 og litteraturen nævnt under note 25).
- 49) Se *Mazzini: Filosofia della Musica. Fratelli Bocca. Milano 1943*. R.S.C. side 286.
R. Monterosso: La Musica nel Rosorgimento. Dott. Francesco Vallardi Milano 1948.
- 50) Dette er virkelig et nyt træk i opbygningen af en duet. Verdi videreudvikler senere dette betydeligt bl.a. i Rigoletti, I. akt, duettoen mellem Rigoletto og Sparafucile.
- 51) Se E. Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur*.
- 52) Katalogiseret hos *Robaut* nr. 88. Se endvidere bl.a. *L'Opera pittorica completa di Delacroix*, i serien *Classici dell'Arte* nr. 97. Rizzoli, Milano 1972.
- 53) Se R.S.C. side 101–104.
- 54) Se D.T.R.L. Kapitlet: Donizetti and the Romantic Age.
- 55) *G. Zavadini: Donizetti. Vita – Musiche – Epistolario*. side 133. Istituto Italiano d'Arti Grafiche. Bergamo. 1948.
- 56) Se mere herom i følgende litteratur:
H. Kindermann: Teatergeschichte Europas. Bd. V–VI. Otto Muller Verlag. Salzburg. 1964.
F. Rahill: The World of Melodrama. The Pennsylvania State University Press and London 1967.
- 57) Se C.O.L. Allerede Rossini havde med "Elisabetta, Regina d'Inghilterra" 1815 arbejdet med Tudortidens historie.
- 58) Læg mærke til den omhyggelige historiske efterforskning der ligger til grund for et historiemaleri. Se endvidere R.S.C. side 336 og den under note 25) nævnte litteratur.
- 59) Se bl.a. W. Ashbrook: Donizetti. Index under censorship.
- 60) Først langt senere dukker visuelle bearbejdelser af skriftemålsscenen op. Se R.S.C. side 50–51.
- 61) Se *J. Allitt: "Maria Stuarda"* artikel i *Donizetti Society Journal* nr. I, London 1974.
- 62) Se note 25).
- 63) I Hayez billede har vi netop 6 personer.
- 64) *Mazzini: La Pittura Moderna. Leipzig 1840*. Se R.S.C. side 336.
- 65) Rossini-imitationen er helt forsvundet. De deklamatoriske monologer er et nyt træk, som senere Verdi udvikler stærkt.
- 66) I Napoli 1834 blev "Maria Stuarda" forbudt på grund af dronningemordet i slutbilledet. I Milano 1835 blev operaen efter nogle få opførelser forbudt på grund af skriftemålsscenen. Se bl.a. W. Ashbrook: Donizetti side 175–180.
- 67) Dette sker først en del senere, og da som religiøst maleri. Se R.S.C. side 50–51.
- 68) Til Milano-opførelsen havde sangerinden Malibran, der sang Maria hentet skitser af de originale dragter hjem fra England. Se videre i litteraturen nævnt under note 66).
- 69) En af Donizettis smukkeste og mest storladne korsatser.
- 70) Parallellerne mellem Donizetti og Hayez er i tilfældet Maria Stuarda meget påfaldende. Det er nærliggende at opkaste den teori, at Hayezs malerier har inspireret Donizetti til at skabe en Maria Stuarda opera. Jeg har dog ikke endnu fundet noget bevis herpå, men vidst er det, at Donizetti besad stor følsomhed overfor samtidens malerkunst. Derudover var han en yndet gæst i de bedste milanesiske salonkredse. Her kom også Hayez, og her hang hans malerier!

- 71) Librettoen har dog en særlig formal struktur, der er betinget af de musikalske konventioner.
- 72) Se *A. Hauser*: The social history of art. Bd III. Kapitlet: The origins of domestic drama. side 82.
- 73) Se *H. Kindermann*: Theatergeschichte Europas. Bd. VI. Kapitlet: Das Romantische Theater in Frankreich.
- 74) Dette vækker også genklang i musikken, se senere.
- 75) A. Sanquirico var en af periodens vigtigste scenografer. Han dyrkede både den neoklassiske og den romantiske stil. Litteratur se:
V. Mariani: Scenografia Italiana. Rinascimento del libro. Firenze 1930 VIII. Kapitlet: Neoclassicismo e Romanticismo.
C. Ricci: La Scenografia Italiana. Fratelli Treves Editori. Milano 1930.
- 76) Typisk for den romantiske periode er den slags populære illustrationer. Tænk på Delacroixs Faust-illustrationer. Se Nicodemi: Francesco Hayez. Bd. I–II.
- 77) Se bl.a. *Th. Munro*: The Arts and Their Interrelations. The Liberal Arts Press. New York. 1949. Part Two: Relations between the Arts. Kapitlet V: Philosophical classifications of the Arts.
- 78) Se den i note 77) nævnte bog side 173 "Metaphysical idealisme".
- 79) Johan Simon Mayr 1763–1845. Operakomponist og religiøs komponist. Donizettis læremester, for hvem han livet igennem bevarede den dybeste respekt og hengivenhed. Litteratur om Mayr, se bl.a. *J. Allitt*: An introduction to the life, music and thought of Johan Simon Mayr. Artikel i D.T.R.L. Mayrs notesbog er oversat i fragmenter af J. Allitt. Se Donizetti Society Journal nr. I afsnittet Maysr Note-books.
- 80) Se indledningen.
- 81) *E. Lockspeiser*: Music and Painting. A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg. Cassell. London 1973.
- 82) Se Lockspeiser side 15.
- 83) Se Lockspeiser. Kapitlet: Evocation and Colour.
- 84) Se Donizetti Society Journal nr. 1 side 141.
- 85) Se Donizetti Society Journal nr. 1 side 147
- 86) Se D.T.R.L. side 36
- 87) Se D.T.R.L.
- 88) Se D.T.R.L.
- 89) Se D.T.R.L.
- 90) Se D.T.R.L.
- 91) Se litteraturen nævnt under note 49)
- 92) Se D.T.R.L. side 87. W. Ashbrook: Donizetti side 370.
- 93) Se bl.a. "The Age of Neo-Classicism", Catalogue. The Arts Council of Great Britain. London 1972. *K. Andrew*: I Nazareni. fra serien Mensili d'Arte. Fratelli Fabbri Editori. Milano 1967. D.T.R.L. side 92–93.

SUMMARY

A cultural period's identity is characterized by a group of "Ideas" which determine the period's creativity. These ideas are to be seen in all art-forms and it is useful to begin a comparison of the arts from this starting point. Ordinarily literature is the art in which the ideas of a period are first formulated and from which they spread to the other forms of art. This was very much the case with Italian romanticism.

Certain important conditions for, and ideas of Italian romanticism are discussed: the autonomy of Italian culture, the political background, the particular religious and ethical life, the literature, the concept of history, the "revival-movements", besides which the formation of romantic historical painting and romantic melodrama is touched upon. Following this a series of typical motives are reviewed which are treated both in the melodramas and the historical paintings. The motives encompass all characteristic ideas from the romantic world. Three motives are borrowed from Dante's *Divine Comedy*: Paolo e Francesca, Il Conte Ugolino and Pia de Tolomei, and examination of which reveals the romantic aspects of transcendental love and worship of the Middle Ages. In the motives of Romeo e Giulietta and Imelda e Bonifazio one sees the same, while at the same time ideas associated with the conflict between Guelfs and Ghibellines, the grotesque and macabre, as well as the sufferings of the people are referred to. An attempt is made to place these ideas in the socioeconomic and political situation as it was in Italy at the beginning of the 19th century.

Byron's literary work also had great importance for Italian romanticism. Here two motives from Byron are studied: Parisina and Marino Faliero, both of which are used in melodrama as well as historical painting. The Parisina motive is a typical tragic love story with the element of the romantic love-death, whereas the Marino Faliero motive is concentrated on injustice and popular insurrection. Romanticism's worship of the lonely genius who is unfairly treated is encountered in the Torquato Tasso motive. The Maria Stuarda motive is closely examined. All four episodes from Schiller's drama are treated both in melodrama (Donizetti) and painting (Hayez).

After this series of examples of motives with romantic content common to both melodrama and historical painting, our view is enlarged to embrace wider comparisons and broader parallels between the two forms of art. The point of departure is the romantic aesthetic philosophy as found in the writings of Kant, Hegel and Mazzini. I attempt to show how this aesthetic justifies a comparison of the different art-forms and to what extent it is just this point of view which was held by artists in Italy in the first half of the 19th century. Considerations of principle concerning the relationship between music and painting, and a comparison of Donizetti and Hayez undertaken on the basis of these considerations, conclude the article.

Translated by John Bergsagel.