

## Friedrich Kuhlaus operaer og skuespilmusik og deres opførelser på Det Kongelige Teater i København (1814-1830)

Et spejl af den europæiske musikdramatik og et indblik i den danske operatradition.

Af Gorm Busk

København var i begyndelsen af 1800-tallet en by med et musikliv af intereuropæisk ry. I centrum stod *Det Kongelige Teater*, byens vigtigste og eneste virkelige kulturinstitution, samlingssted for dansk åndsliv og ved siden af de musikalske foreninger (bl.a. *Det Harmoniske Selskab* og *Det Musikalske Akademi*) også forum for koncertoptræden af tilrejsende kunstnere.

Formålet med denne artikel er først og fremmest at præsentere den tyskfødte, men fra 1810 til sin død i København virkende komponist Friedrich Kuhlaus operaer – alle af syngespiltypen – og skuespilmusik og gøre rede for den måde, han komponerede dem på. Men den har også til hensigt at give et indtryk af den reception hos det københavnske publikum, hans dramatiske værker fik på *Det Kongelige Teater*, hvor han sammen med periodens anden store danske komponist C.E.F. Weyse fuldstændigt dominerede repertoiret af danske operaer. Da Kuhlau var en meget kosmopolitisk orienteret kunstner, skal artiklen endelig tjene til at vise hans værkers stærke afhængighed af samtidens operamusik.



Litografi af Kuhlau af Emil Bærentzen efter tegning 1830. Det kgl. Bibl.

*Friedrich Daniel Rudolph Kuhlau* blev født i den nordtyske by Uelzen (mellem Hamburg og Hannover) 11/9 1786 og tilhørte en slægt af militærmusikere (hobolister). Faderens forflytninger medførte bopæle i forskellige nordtyske byer: Lüneburg (hvor Kuhlau ved et fald på gaden 1796 mistede det højre øje), Altona, Braunschweig og til sidst Hamburg (1802/03-1810). Her fik han sin egentlige musikalske opvækst, mindre som elev af stadskantoren C.F.G. Schwencke, der kun gav ham en sporadisk indføring i harmonilæren, men til gengæld mere ved et frugtbart bekendtskab med datidens forskellige musikformer inden for koncert- og operalivet i en af Europas største musikalske metropoler, centrum for alt nyt i tidens musikliv.

I oktober 1810 flygtede Kuhlau til Danmark af frygt for at blive indlemmet i den franske hær efter franskmændenes besættelse af byen. Han slog sig igennem i København ved at give koncerter, undervisning, udgive mindre klaver- og fløjteværker og være korrespondent for det store Leipzigske musiktidsskrift *Allgemeine musikalische Zeitung*. 1813 fik han dansk statsborgerskab og blev udnævnt til Kammermusikus, dog uden gage, som han først opnåede 1818. Trange økonomiske kår prægede Kuhlaus liv i Danmark. Som forsørger for en stor familie (der flyttede til København i 1814) måtte han supplere sin faste løn på 300 rigsdaler med en strøm af letspillelig, diverterende musik for fløjte og klaver, tidens modeinstrumenter, en indtægtskilde, der endda blev stoppet i de perioder, hvor han som følge af sin lønnede ansættelse hvert år, fra 1821 dog kun hvert andet, måtte komponere kantater, men især operaer til *Det Kongelige Teater*. En udnævnelse til professor 1828 i forbindelse med den succesrige opførelse af *Elverhøj* medførte en gageforhøjelse til 600 rigsdaler, men de sidste år var fulde af sørgelige hændelser: hans hus nedbrændte til grunden i 1831, hvorved han mistede næsten hele sit indbo, en hospitalsindlæggelse fulgte, og et stigende alkoholforbrug oven i et stadigt skrantende helbred forårsagede hans død af tuberkulose i Nyhavn i København 12/3 1832.

I denne tilsyneladende glædesløse tilværelse var der dog mange lyspunkter. Først og fremmest de udenlandsrejser Kuhlau som ægte boheme foretog, når de hjemlige forhold og det københavnske musikliv blev ham for provinsielt. Han foretog enkelte koncertturneer i Sverige og Norge, men de fleste rejser gik til Tyskland og Østrig. I 1816 dirigerede han en succesfuld opførelse af sin første opera *Røverborgen* i Hamburg. 1821 tog han på sin længste rejse til Tyskland og Østrig, men nåede dog ikke som planlagt til Italien. 1825 var han igen i Wien, hvor han mødte Beethoven og endelig sidste gang i Tyskland 1829. Han oplevede store succeser med mange af sine dramatiske værker ved siden af fiaskoer, og var både i udlandet og herhjemme anerkendt som en betydelig komponist, hvis værker fik

en respektfuld omtale i datidens musiktidsskrifter, en anseelse, der ikke svækkedes af hans noget isolerede stilling i dansk musikliv og hans manglende deltagelse i det højere københavnske selskabsliv.

Kuhlau var en flittig og hurtigt arbejdende komponist, der med sine 127 opusnumre og et lignende antal mindre værker uden opusnumre bevægede sig inden for næsten alle datidens værkkategorier. Han er i dag især kendt for sine mange værker for klaver og fløjte (for en til fire fløjter), men »At skrive Operaer var hans største Lidenskab«<sup>1</sup>, fortæller en af hans elever, og vi har hans egne ord for, at de omtrent halvårslige perioder, i hvilke han komponerede dem, var anstrengende, men også kærkomne oaser i hans ofte stærkt rutineprægede levebrødsarbejde.

Fra sin tid i Hamburg med dens rige udbud af operaer inden for alle periodens former havde Kuhlau fået den bedst tænkelige mulighed for at gøre sig bekendt med operaens væsen. Der blev på byens franske og tyske operahuse spillet italiensk *opera seria*, *opera buffa* og den meget udbredte mellemting *opera semiseria* eller *eroicomico*, fransk opera i højtidelig stil *tragédie lyrique*, men navnlig den i hele Nordtyskland populære *opéra comique* (med talt dialog) og det deraf udsprungne tyske *Singspiel*. Kernen i repertoiret var Mozarts operaer, derefter kom franske *opéras comiques* og endelig tysk-østrigske *Singspiele*.



Kongens Nytorv. Den fremskudte bygning til højre er det gamle Kongelige Teater. Det nuværende blev anlagt til venstre herfor, hvor den aflange bygning, kanonstøberiet Gjethuset, lå. Havnebassinet til venstre er Nyhavn, hvor Kuhlau døde i nr.23 på venstre side. Efter tegning af H.G.F. Holm fra midten af 1800-tallet. Teatermuseet.

Fra 1804 til 1810 medvirkede Kuhlau ved seks koncerter i Hamburg, mest som pianist, men også som komponist, ved den første koncert (3/3 1804) med en »Overture aus der neuen Oper *Amors Triumph*.<sup>2</sup> Hverken ouverturen eller operaen er bevaret eller omtalt af samtiden, men det siger noget om hans interesse for genren, at han allerede som 17-18-årig har gjort sig gældende, sandsynligvis med et mindre hyrdespil i italiensk-fransk stil, der kan have været opført i private kredse, måske hos Schwencke. Først ti år efter dette ungdomsforsøg fik Kuhlau sin egentlige, offentlige debut som operakomponist med *Røverborgen* på *Det Kongelige Teater* i København.

Da Kuhlau kom til Danmark i 1810, var det operahus (opført 1748), der lå på Kongens Nytorv, omtrent hvor det nuværende Kongelige Teater (opført 1874) nu ligger (se illustrationen s. 91) rammen om opførelser af både skuespil, balletter og operaer. Fremhæves skal inden for alle genrer den *nationale retning*, der – efter en periode med rørstrømske, tyske borgerlige komedier (Kotzebue og Iffland) og franske *opéras comiques* – kom til udtryk i teatrets kapelmester fra 1787 til 1795 J.A.P. Schulzs folkelige syngespil (*Høstgildet*, *Peters Bryllup* og *Indtoget*), kapelmesteren fra 1795 til 1817 F.L.Æ. Kunzens operaer (bl.a. *Holger Danske* 1789) og syngespil, Oehlschlägers tragedier og Galeottis balletter med musik af kapelmesteren fra 1817 til 1834 Claus Schall. Hvad angår selve operaen havde repertoiret i årtiet før Kuhlaus ankomst til København et vist gammeldags præg, trods Kunzens ihærdige anstrengelser for at få Mozarts operaer, der blev anset for moderne, romantiske og svært tilgængelige, igennem, hvilket kun lykkedes med *Così fan tutte* (én opførelse i 1798), *Don Giovanni* (1807) og *Die Entführung aus dem Serail* (1813). *Figaro* kom først op i 1821 og *Die Zauberflöte* 1826.

Repertoiret havde mange lighedspunkter med Hamburgoperaens, i hvert fald frem til omkring 1820, hvor komponister som Rossini, Weber og Auber indleder en ny periode i det hjemlige såvel som i det udenlandske repertoire, og den europæiske opera udvikler sig henimod en mere romantisk stil.

Af de danske operaer eller rettere syngespil – man brugte kun talt dialog, ingen recitativer og erstattede endda disse med dialog i italienske operaer, f.eks. Mozarts – var inden 1820 Kunzens syngespil de førende: bl.a. *Vinhøsten*, *Hemmeligheden* og *Dragedukken*, men man hørte stadig de ældre syngespil af Schulz og enkelte af Schall (*Kinafarerne*). De to mest opførte danske syngespil var dog Edouard Dupuys *Ungdom og Galskab* (1807), der havde så stor succes, at den opera, den bygger på, Méhuls *Une folie*, som blev spillet overalt i Europa, aldrig kom op på *Det Kongelige Teater*, og Weyses *Sovedrikken* (med tekst af Oehlschläger, 1809 og handlingsmæssigt beslægtet med Dittersdorfs *Doktor und Apotheker*).

Weyses øvrige syngespil *Faruk* (Oehlschläger, 1812), *Ludlams Hule*

(Oehlenschläger, 1815), *Floribella* (Boye, 1825), *Et Eventyr i Rosenborg Have* (Heiberg, 1826) og *Festen paa Kenilworth* (H. C. Andersen efter W. Scott, 1836), der alle kun opnåede begrænsede opførelser, blev komponeret parallelt med Kuhlaus, og i hvor høj grad disse to komponister dominerede repertoireet ses af, at der i perioden 1810-1832 kun blev opført to syngespil af andre danske komponister (C. Braun og J.F. Frøhlich), som forøvrigt begge hurtigt blev taget af plakaten. Til gengæld blev der komponeret meget musik til forskellige skuespil, der med undtagelse af Weyses til *Macbeth* (1817) og Kuhlaus skuespilmusik nu er helt glemt, og hvortil både Kunzen og Schall, men især teatrets syngemester L. Zinck var hovedleverandører.

Som tidligere nævnt var *Det Kongelige Teater* i København det absolutte centrum for byens kulturelle liv. Det var her, man mødtes, gav sine meninger til kende om dette og hint, naturligvis først og fremmest om opførelserne, ofte i højlydt form, sikkert som kompensation for den manglende mulighed for at kunne udtrykke sig om politik i et samfund, hvor kong Frederik VI herskede enevældigt og ved forbud, bl.a. mod trykkefriheden på det kraftigste undertrykte enhver ansats til demokratisk meningstilkendegivelse.

## Røverborgen

Da Kuhlaus opera *Røverborgen* med tekst af Oehlenschläger (efter en roman af C.L. Heyne) havde premiere 26/5 1814, betød det ikke blot et gennembrud for komponisten, men tillige en fornyelse af den traditionelle danske opera. Det er svært at forstå i dag, hvor vi ser operaen som en udløber af Mozart, Cherubini o.a. og i det store og hele af et klassicistisk præg, men den følte dengang som noget nyt og optog sindene meget, hvilket ses af, hvor hyppigt den optræder i datidens skriftlige kilder. Oehlenschläger fortæller:

»Weyse ønskede sig paa den Tid (1814) igien et Syngespil at componere, og den herlige Kuhlau, som endnu kun var bekiendt af sin Instrumentalmusik, bad mig ligeledes at skrive sig et. Jeg overveiede, hvad der kunde passe sig for Begges Genie. Kuhlau syntes mig mere rask og effectfuld, i Weyses Musik havde altid en vis dyb, anende Phantasie henrykket mig med sine hulde Drømmerier. Jeg skrev »Røverborgen« for den Første og »Ludlams Hule« for den Anden.«<sup>3</sup>

Efter premieren skrev skuespilleren H.C. Knudsen i sin dagbog: »Om Aftenen spillede »Røverborgen« af Hr. Professor Oehlenschläger. Musikken af Hr. Kuhlau.

Der var fuldt Huus. Stykket blev godt spilt, og Musikken er ypperlig.«<sup>4</sup> Men der var også kritiske røster. Forfatteren Jens Baggesen gav en sønderlemmende kritik af Oehlenschlägers tekst, der også må karakteriseres som et udpræget venstrehåndsarbejde, der står langt under hans store skuespil, og han kunne kun forklare sig stykkets sceneheld ved Kuhlaus »fortryllende Musik« og de udførendes »fortræffelige Spil.«<sup>5</sup> Operaen gik på teatret næsten hvert år i Kuhlaus levetid og var med sine i alt 91 opførelser, hvoraf den sidste fandt sted i 1879, næst efter *Elverhøj* hans mest spillede stykke. Som det eneste af hans dramatiske værker blev det også opført i udlandet, i alt syv forskellige steder i Tyskland og Rusland.<sup>6</sup> Handlingen foregår i Frankrig i middelalderen og er en temmelig naiv og forvrøvlet historie om ridderen Aimar, der lokkes op på røvernes borg, hvor i forvejen en kvinde ved navn Juliane holdes fangen. Ved den venligt stemte røver Camillos hjælp undgår Aimar flere mordforsøg fra røvernes ondsksfulde husholderske, sigøjnerkællingen Birgitte og forenes til slut med sin elskede Adelaide, der ellers mod sin vilje af sin far Bernhard var bestemt til adelsmanden Amalrik. Denne genkender til gengæld til sidst i Juliane sin kone, som han troede død.

Genremæssigt er *Røverborgen* en udløber af den før og omkring århundredeskiftet så populære *redningsopera* (rescue opera), hvis vigtigste handlingsmæssige kendetegn er, at stykkets helt eller heltinde holdes tilfangetagen af en ond tyrant på dennes borg og efter forskellige forviklinger befries af sin ægtefælle, det hele udmundende i en lovprisning af ægteskabelig trofasthed. En operatype, der i dag kun kendes fra Beethovens *Fidelio*, men dengang havde en central plads i repertoire. Cherubinis *Lodoïska* (1797) og *Les deux journées (Der Wasserträger)* (1800), der begge havde en kraftig indvirkning på Beethovens opera, er ved siden af denne nok genrens mest typiske eksempler.

Stilistisk er operaen et blandingsprodukt af elementer fra italiensk, fransk og tysk opera og et helt resumé af tidens tendenser, hvori også indgår træk fra dansk operatradition, men alt sammen dog af et vist personligt præg. Mod italiensk *opera seria* peger Julianes store bravurarie *Stærke Judith* (nr.8), mod den nyneapolitanske opera (Simon Mayr) Adelaides recitativ og arie *St. Georg* (nr.6) og mod *opera buffa* Birgittes snakkesalige parlandomelodik i den originale »Æggekagekvartet« (nr.9), hvor hun assisteret af en røver forsøger at servere forgiftet æggekage og vin for Aimar, mens den rædselsslagne Camillo ser til. Om fransk opera minder de mange strofiske sange, bl.a. Bernhards vise (nr.4), første røversang (nr.11) (Grétry) og Camillos arie *Jeg gierne dør* (nr.13) (Cherubini, se senere), og inspireret af fransk revolutionsopera med dens ostinate motivteknik (Cherubini) er duetten mellem Aimar og Camillo (nr.2), hvis første del bygger på et stadigt gentaget firtone-



Tilknytningen til tysk opera viser sig først og fremmest i den Mozartstil, som gennemsyrrer operaen – og alle Kuhlhaus øvrige -, men også i den omhyggeligt udarbejdede orkestersats. Dansk operatradition er tydelig i romancen *Kong Ludvig* (nr.3) med dens 6/8-melodik og punkterede sicilianorytme:

Andantino

Kong Lud - vig dra - ger med sin Hær, alt ly - ne tu - sind christ - ne Sværd,

Heller ikke den i italiensk og fransk opera yndede »sceniske bøn« mangler, her udformet som en kort homofon, trestemmig sang (nr.15).

Et centralt punkt i Kuhlhaus operastil er hans særlige *parodi-* eller *modelteknik* i form af *musikalske lån fra andre komponisters værker*. Mozart er den, der leverer ham de fleste modeller, men ellers tager Kuhlhaus især fra værker af Cherubini, Paer, Beethoven, Weber, Rossini og fra enkelte andre af samtidens komponister. Et væsentligt træk ved dette musikalske fænomen, der kendes fra hele musikhistorien, er bibeholdelsen af tonearten, sandsynligvis et levn fra baroktidens affekt-lære, som et vigtigt aspekt af den komposition, man er inspireret af, men i mindre grad taktarten og tempoet. Hos Kuhlhaus er dette afhængighedsforhold til et fremmed værk – der langt fra gør ham til en plagiator eller eklektiker, idet det for det meste blot er springbræt for en helt selvstændig komposition, der kan være forbilledet jævnyrdigt – af melodisk-tematisk, satsmæssig eller formal art. I enkelte tilfælde er modellen grundlaget for hele kompositionen. Et meget håndgribeligt eksempel herpå er vandbærerens i datiden kendte arie fra *Les deux jour-nées* (som han kort forinden havde skrevet klavervariationer over, op. 12):

Cherubini  
Allegro

Micheli: Gui - de mes pas o pro - vi - den - ce, d'mon plan se - con - de le suc - ces

Kuhlhaus  
Allegro non tanto

Camillo: Jeg giær - ne døer, skönt u - den Mod, et Mord mig paa mit Hier - te bræn - der

Et andet eksempel, hvor modellen er bestemmende for hele kompositionen, her dog mindre af melodikken end af formen, er den terzet, udformet som en kanon, der indleder 1. akts finale, og som har en tilsvarende *Hoffnung*, *du trocknest wieder*

*sanft die Augenlider* (nr.12) fra Cherubinis redningsopera *Faniska* (uropført 1806 i Wien) som sit lige så tydelige forbillede. Tempo, tone- og taktart er ens (B-dur, 2/4, Andantino hos Cherubini, Andante quasi Adagio hos Kuhlau), og den musikalske sats og fordelingen af afsnittene er helt identiske. Begge kanoner indledes med et frit, dvs. ikke tematisk forspil for træblæsere og dybe strygere, Kuhlau på fire, Cherubinis på 18 takter. Nu følger i begge tilfælde fem præsentationer af temaet (Kuhlau altså kun med en svag lighed med Cherubinis), Kuhlau på otte, Cherubinis på 18 takter og med ens stemmeindsatser: 1) sopran I (Adelaide, *Faniska*), 2) tenor (Richard, *Rasinski*), 3) sopran II (Therese, *Moska*), 4) sopran I, 5) tenor og til sidst en homofon a capella-sats, Kuhlau på fem, Cherubinis på 19 takter. Det afsluttende instrumentale efterspil er hos Kuhlau af noget større omfang end hos Cherubini på grund af modulationen til tonikaparallellen g-mol, hvis halvslutning lægger op til den efterfølgende G-dur *pastorale*. Også de akkompagnerende og stemmerne kontrapunkterende orkestersatzes er meget lig hinanden i de forskellige afsnit med en gradvis livligere bevægelse.

Det hører dog til sjældenhederne (i alt seks numre i Kuhlau's dramatiske musik), at forbillede og efterligning er så ens. I flere tilfælde (i alt 17 numre) er der kun tale om, at *begyndelsen af en fremmed komposition*, som regel dens første tema, har været katalysator for Kuhlau, men at han ellers udformer den på sin egen måde. Til gengæld bemærker man så en påfaldende tematisk lighed, hvorpå vi har et eksempel i ouverturens åbning, hvis tema med de hamrende tonegentagelser er et lån fra den tilsvarende ouverturebegyndelse til Paers opera *I Fuorusciti* (*Die Wegelagerer, Skovens Sønner*):

Paer:  
Allegro vivace



Kuhlau:  
Presto



I de fleste tilfælde er der tale om, at et *bestemt sted inde i en fremmed komposition* parodieres, og det ytrer sig så i en tematisk, rytmisk, modulatorisk eller satsmæssig lighed. Et godt eksempel er den første røversangs afhængighed af drikkesangen med kor *Que le sultan Saladin* (nr.8) fra Grétrys redningsopera *Richard Coeur de Lion*: tonalt plan (mol-dur), melodibegyndelsen og ikke mindst efterspillet's violinfigurer.



## Trylleharpen

Kuhlaus næste opera *Trylleharpen* med tekst af Baggesen, der havde premiere 30/1 1817, vakte ikke mindre opmærksomhed end *Røverborgen*, men på en helt anden og for komponisten meget uheldig måde. Skæbnens bitre ironi ville, at manden der fuldstændig nedgjorde librettoen til Kuhlaus første opera, blev den, der gav ham en tekst til hans næste, som på grund af tragikomiske misforståelser under dens udarbejdelse og ikke dens egen værdi forårsagede, at den blev en lige så dundrende fiasko som den første en strålende succes. *Trylleharpen* blev ikke blot tidens største teaterskandale, den blev en sag, et symbol på en litterær strid og en af musikhistoriens mest omstridte librettoer.

Dens forhistorie går 40 tilbage i tiden, da Baggesen havde givet Kunzen en ufuldført libretto *Arions Lyre*, som denne ti år senere i udlandet fik færdiggjort på tysk ved en andens hjælp efter Baggesens udkast, men uden dennes vidende, og hvortil han komponerede en opera, der uropførtes i Wien 1800 med titlen *Ossians Harfe*. 15 år senere fuldfører Baggesen så selv sin tekst, nu omdøbt til *Trylleharpen*, som han får Kuhlau til at sætte i musik, efter at Kunzen og Weyse har afslået. Den egentlige skandalesag begynder et par dage inden premieren, da en stud.teol. Peder Hjort, en fanatisk Baggesen-hader og Oehlschläger-tilbeder, udsender et skrift, hvori han beskylder Baggesen for at have stjålet handlingen i *Trylleharpen* fra *Ossians Harfe*, der jo i virkeligheden blot er en tysk oversættelse af hans egen opera! Sagen tilspidises så meget, at Kunzen dør efter skænderier med Baggesen to dage før premieren. Denne gennemføres under nogenlunde ro, da kongen er til stede, men andenopførelsen dagen efter udløser en kæmpeskandale i teatret med formidabel hyssen og udpibning af teksten, mens enhver bifaldsyttring bliver ledsaget af råbet: »For Kuhlau!«. Det sidste kunne dog ikke forhindre, at operaen foreløbig blev taget af plakaten og først kom op igen to år senere, efter at Baggesen i mellemtiden havde vundet den sag, han havde anlagt mod Peder Hjort for beskyldningen for plagiat. Den tredje og sidste opførelse (24/2 1819) udviklede sig i endnu højere grad end den foregående til tumultariske tilstande i teatret, der først ophørte ved militærets indgriben.

Operaen blev aldrig trykt og var derfor kun kendt fra dens tre opførelser, hvilket forhindrede sam- og eftertid i at bedømme den efter fortjeneste. Ganske vist sagde teaterkritikeren Thomas Overskou, at det var et »genialt Værk, fuld af henrivende Melodier, især i de erotiske og pathetiske Partier«. <sup>7</sup> Men de fleste i samtiden mente, at musikken var »eensformig« og »trættende« og ikke kom op på siden af *Røverborgen*, og eftertidens dom over et værk, den havde endnu mindre mulighed for at bedømme seriøst, var endnu mere ukyndig. For hvad har vi foran os i denne opera? En logisk klar og velkonstrueret handling og en musik, der

måske mangler *Røverborgens* mange musikalske »træffere«, men har så mange andre og dramatisk langt større kvaliteter.

Den handler om prinsesse Dione, der overfalder af en flok sørøvere, men reddes af den omvandrende sanger Terpander, hvis sang og harpespil fortyller røverne. Efter at krigeren Skopas har bejlet til hende, bestemmer hendes fader hende til den af dem, der ved det største offer kan bevise hende sin kærlighed. Det bliver Terpander, som efter at han med Dione er strandet på en øde ø, knuser sin harpe for deraf at tænde et livgivende bål.

Hvad der adskiller *Trylleharpen* fra *Røverborgen* er, at musikken efter fransk mønster er komponeret handlingsbefordrende *til* teksten (hvilket i *Røverborgen* kun var tilfældet i enkelte større ensembler og i 1.akts finale) og ikke som i *Røverborgen* som indskud i denne i form af enkeltstående sangnumre, der ganske vist var virkningsfulde, men uden indbyrdes dramatisk sammenhæng. Den tætte forbindelse mellem drama og musik viser sig især i den for et syngespil på den tid usædvanlige sammenkædning af flere musikalske numre i første halvdel af 1.akt (nr.1-3) og midt i 2.akt, hvor Kuhlau har været så medrevet af handlingsflugten, at han har glemt at nummerere stykkerne (harpepræludium-duet-sørøverkor) eller måske har opfattet dem som et hele, for hvilket den tonale enhed (F-dur-F-dur-f-mol) taler. Musikken sammenfattes herved til stort udbyggede musikalske scener, som sine steder, især i 1.akt giver den et gennemkomponeret præg. Som den eneste af Kuhlaus operaer indeholder *Trylleharpen* desuden balletmusik, der bl.a. afslutter hver akt, og enkelte instrumentalnumre, hvad der yderligere giver den et vist fransk udseende.

Som eksempel på sammenkædningen af musiknumre skal anføres den omtalte introduktion til 1.akt. Den består af: hyrdindekor (Allegro, A-dur, 6/8), afbrudt af et C-dur march, når kongen og Dione kommer ind, gentagelse af anden del af hyrdindekoret (D-dur), hyldestkor med dans (Allegro, A-dur, 2/4), som straks forbindes med en instrumentaldans (Allegretto, fis-mol, 3/4), igen efterfulgt af anden del af hyrdindekoret. Derpå en klagearie for Dione (Andante con moto, g-mol, 2/4), som i tematik, tonalitet, modulationsgang og hele opbygning (sonateform med ufuldstændig reprise, dvs. begyndelsen af denne mangler) har arien *Padre, germani* (nr.1) fra Mozarts *Idomeneo* som en så direkte skabelon, at ligheden mellem de to satsbilleder visse steder virker som et fotografisk aftryk. Dens forventede slutakkord erstattes af et recitativ, som dramatisk oplæg til den følgende, stort anlagte, solistisk-koriske Allegro, d-mol-D-dur, 4/4 sats: Til æggende, ostinate rytmer i orkestret styrer sørøverne ind på scenen, Dione og hendes fortrolige Myris tilbyder dem alverdens skatte, som de foragteligt afslår, røverhøvdingen pisker tempoet op (skift til D-dur) og befaler sine mand at gribe pigerne, og en

hel orgiastisk modstilling af røvernes trusler (markerede fjerdedele) og kvindekorets bønfoldelser (halvnoder) udmunder i Terpanders harpeakkompagnerede sang (Larghetto, B-dur, 4/4). Efter forbillede fra *Die Zauberflöte* og talrige andre af tidens operaer fortryller den røverne, så de slipper deres bytte og flygter (Allegro non tanto, b-mol-B-dur, 6/8 og mellem de to tonearter anden del af Terpanders sang), hvorefter hele dette kompleks af numre, Kuhlaus hidtil største dramatiske ydelse, afsluttes af en takkesang (Andante-Allegro, D-dur, 4/4).

## Elisa

Den tekst, Kuhlau fik til det som »lyrisk Drama« betegnede *Elisa eller Venskab og Kjærlighed*, et debutdrama af digterpræsten og Oehlschlägerepigonen C.J. Boye, var til gengæld noget af det mest udramatiske som tænkes kunne. Det er et ridderstykke, hvor titelpersonen, der tror sin elskede Albrecht død under et korstog, ser sig nødsaget til at gifte sig med ridderen Vilhelm, da hendes fars gods ellers vil tilfalde en grisk abbed. I næste akt vender Albrecht naturligvis hjem samme dag, som brylluppet skal stå, men i slutakten afstår Vilhelm galant fra Elisa efter at have forklaret sagens sammenhæng. Denne tyndbenede handling trækkes unødigt i langdrag ved snakkesalige, lyriske partier og bipersoner som Elisars far og abbeden, der kun omtales, men ikke optræder i stykket, mens til gengæld Elisars fortrolige, munken Anton er en overflødig, evigt moraliserende og dræbende kedsommelig person, der optager lige så meget plads som hovedpersonerne. Mere berettigelse har Albrechts ven, ridder Volf og hans mænd ved i begyndelsen at fortælle om baggrunden for handlingen, bidrage til den lykkelige slutning, når de besejrer abbedens hær og ved deres festlige kampkor at give stykket en tiltrængt oplivning. »Denne yderst fattige Handling«, skriver Overskou, »var endydermere paafaldende tørt behandlet; der var ikke af den udviklet en eneste interessant dramatisk, end sige musikalsk Situation«, og han mente, at Kuhlau kun havde sat musik til en »saa aldeles umusikalsk behandlet Text«, fordi han ansættelsesmæssigt var forpligtet dertil, og at der »i hans Musik var mere Livfuldhed og Phantasie, end man skulde troe at en saa uinteressant Opgave kunde have indgivet ham.«<sup>8</sup> Premiereren fandt sted 17/4 1820, og stykket faldt da også efter at have været spillet i alt fire gange.

De lyriske partier breder sig uhæmmet i form af arier og duetter (seks af hver af operaen 19 numre), og værkets hovedskavank er, af der af større ensembler kun findes en terzet og en kvartet, og at længere finaler helt mangler. I.akt slutter med

munken Antons triste *monolog* (altså uden musik!), og hans efterfølgende Es-dur arie *En yndig Blomst* (formet efter Sarastros *In diesen heil'gen Hallen* fra *Die Zauberflöte*) er, så vidt man kan se, kun kommet med på Kuhlaus foranledning for ikke at lade 1.akt slutte helt uden musik, hvilket må siges at ville have været et særsyn i operalitteraturen! 2.akt slutter i piano med det langsomme brudekor og 3.akt med en kort vaudevillefinale.

Til gengæld er korenes andel betragtelig og en nyskabelse i forhold til de to første operaer og fremadvisende til de to sidste, idet de udgør eller medvirker i ni af de 19 numre, dvs. at de enten optræder *selvstændigt* som de førnævnte rammekor for Volfs krigere eller endnu hyppigere som medfølgende *kommentator* til hovedpersonernes arier og ensembler. Begge funktioner er et stiltræk, der bliver mere og mere almindeligt i den romantiske opera, især den tyske middelalderopera med dens masseoptrin (f.eks. Webers *Euryanthe*).

Nævnes skal også, at *Elisa* viser de første tilnærmelser til Rossini, som Kuhlau udvikler i sine senere operaer. Her er det et citat fra *La gazza ladra* (nr. 11, *Aria con coro*) i den korsats, der følger efter Vilhelms *Aria e coro* (nr.5) med et nodebillede, der ganske svarer til Rossinis: en staccato-korsats til orkestrets triolakkompagnement, ligesom også den tonale disposition af Kuhlaus nummer (Arie: E-dur – Solo med kor: C-dur-e-mol-E-dur) peger hen på lignende i italienske operaer af Paer og Rossini (bl.a. *Tancredi*).

## Lulu

Kuhlau trængte til en succes efter fiaskoerne med de to sidste operaer, og den fik han i fuldt mål med den store trylleopera *Lulu*, hans dramatiske hovedværk, der havde premiere 29/10 1824. Teksten var af C. C.F. Güntelberg, en af tidens mindre poeter, efter fortællingen *Lulu oder die Zauberflöte* af A.J. Liebeskind i C.M. Wielands eventyrsamling *Dschinnistan* (III bd. 1789), som også var et af forlæggene for Schikaneders og Mozarts *Die Zauberflöte*. Stykket var blevet indleveret til teatret allerede i august 1822 og straks antaget på grund af sine poetiske kvaliteter. Teksten udkom i januar 1823, og københavnernes stillede store forventninger til operaen, ikke mindst da man siden *Elisa* havde savnet et originalt dansk syngespil. Kuhlau lagde sig kritikken af sine to sidste operaer på sinde og satsede nu virkelig på, at *Lulu* skulle blive en succes. En anmelder havde f.eks. efter premieret på *Elisa* udtalt, at den var »mere tænkt end nye ... røbende mere Aand end Følelse« og sluttede med følgende:

Man kan ikke undlade at gjøre den talentfulde Componist opmærksom paa, at hans Producter upaatviveligen vilde vinde, dersom han ofrede sig mere til de udmærkede franske og italienske Componisters Studium end udelukkende til de Tydskes, dersom han stræbte at forene Cherubinis dybe Følelse, Paers Ild, Nicolos [Isouard] Lethed, Boyeldieus Smag og Paisiellos Gratie med Beethovens Grundighed, Kraft og Dristighed.«<sup>9</sup>

Ved den nye teatersæsons begyndelse i september 1823 ansøger Kuhlau om fribilletter til teatrets forestillinger »for ved nøjere Bekjændtskab med Scenen og Syngepersonalets Evner at begrunde min Kunst som dansk Komponist«. <sup>10</sup> Hans søgen efter at gøre sin opera så scenisk og dramatisk som muligt gav sig især udslag i et meget tæt samarbejde med Güntelberg, der ikke var uden gnidninger og som medførte en så kraftig omarbejdelse af teksten, at denne udkom i en ny version kort før premieren. Vi ved også, at Kuhlau i »meer end et Aar med en næsten mageløs Opofrelse af sin Tid har anvendt den yderste Flid paa Operaen«, <sup>11</sup> og han »havde efterhaanden under Udarbejdelsen af »Lulu« levet sig mere og mere ind i Charaktererne. Særligt interesserede Sidi ham. Om hende sagde han: 'En saadan Kvinde kan jeg lide, en saadan Hustru gad jeg haft', <sup>12</sup> idet han dermed hentydede til en skjult kærlighed til Marie E. Thomsen, senere gift Zinck, der som de fleste af teatrets kunstnere optrådte både som skuespiller og sanger.

Operaen udspiller sig i et orientalsk eventyrrige, hvor prins Lulu får at vide, at feen Periferihmes datter Sidi er blevet bortført af den onde troldmand Dulfeng. Udstyret med en magisk fløjte, hvis spil fortryller alle, og en ring, som kan få ham til at antage forskellige skikkelser og, når den kastes bort, påkalder feens hjælp, drager han bort for at frelse Sidi. – I Dulfengs underjordiske hule er hans søn, dværgen Barca sat til at bevogte Sidi, og troldmanden forsøger med elskov og gaver forgæves at lokke hende til bryllup og truer hende til sidst ved at tilkalde en hekseflok, der piner hende, til hun styrter omkuld.

I 2.akt inviteres Lulu i skikkelse af en gammel mand ind i hulen af Dulfeng, for at han ved sit spil kan gøre Sidi føjelig. Han vinder hendes fortrolighed og, da han antager sin rigtige skikkelse, tillige hendes kærlighed. Barca aner uråd, men Dulfeng slar det hen, indtil han endelig i raseri tilkalder sine ånder og befaler dem at forberede bryllupsfesten, hvortil også Sidis veninde Vela bliver indbudt. Lulu søger at slippe bort fra Barca og de drilske ånder, hvilket først lykkes, da han har fortryllet dem med sit fløjtespil.

I 3.akt opfordrer Lulu Sidi til at flygte, men det er umuligt, så længe Dulfeng gemmer en magtgivende rosenknop på sit bryst. Bryllupsfestlighederne begynder

med sang og dans, men Lulu dysser med sit spil alle undtagen Sidi i søvn og tager rosenknoppen fra Dulfeng. Han vågner og fremmaner et voldsomt uvejr, Lulu søger at flygte med Sidi, Barca lægger sig imellem, men styrter ramt af lynet i afgrunden, Vela kaster ringen, Dulfeng iler bort blændet af lyset, og feen forener til slut de elskende.

*Lulu* fik en lidt uheldig start på grund af dårlig instruktion og anvisninger til maskineriet, der af ukyndighed fra Güntelbergs side oversteg, hvad man kunne præstere, hvilket fremkaldte publikums latter. Ved andenopførelsen meldtes der, at »Bravoraab vexlede med Piben og *Gongonen* maatte frem.«<sup>13</sup> *Trylleharpens* skandaler havde medført den foranstaltning, at publikum kun havde ret til at give sin mening til kende i ti minutter, senere indskrænket til fem, hvorefter gongongen lød. Men nogen egentlig skandale som ved opførelserne af *Trylleharpen* blev det slet ikke til, og fra den fjerde opførelse en måned efter premieren meddeltes der, at *Lulu* nu går »for fuldt Hus«.<sup>14</sup> Man roste sangerne, og især Barca vakte jubel ved hele aftenen, godt udstoppet, at køre rundt på en af ham selv konstrueret dræsinde (se ill. s. 103). Men når man kender københavnernes behov for meningstilkendegivelser i teatret, var det naturligt, at der også var modstandere. Den gennemgående – og berettigede – anke fra de mere kunstforstandige var, at teksten var alt for langstrakt, hvilket den bredt anlagte musik kun havde forværret. Værket blev udråbt til en *Rossinade*, og modstanderne af Rossini og den nyere musik samledes om opførelserne af Weyses nye opera *Floribella*, der havde premiere kort efter (29/1 1825). Det var et af mange forsøg på at spille datidens to største danske komponister ud mod hinanden, hvilket forøvrigt var dem begge inderligt imod. Denne gang ebbede det ud, da *Floribella*, mest på grund af Boyes kedelige tekst, blev taget af plakaten efter ni opførelser, mens *Lulu* opnåede 32 og kun skulle være gået ud af repertoiret (1838), fordi teatrets primadonna E. Zrza opgav Sidis parti. Weyse selv udtalte:

»Kuhlaus Opera Lulu har gjort Furore, skjøndt alle Mennesker finder Stykket kjedeligt og Musikken for langtrukken og støjende, hvilket ogsaa er min Mening. Der ere mange smukke Ting i Musikken, men den vilde betydeligen vinde ved Afkortning, hvortil Componisten imidlertid ikke vil bequemme sig.«<sup>15</sup>

Forkortelser i operaen er også det tilbagevendende tema i den usædvanlig fyldige omtale af *Lulu* i datidens presse. Som det var almindeligt dengang, omtaler den næsten udelukkende teksten og opførelserne, men af ukyndighed fra anmeld-



Sidi



Barca



Periferihme



Dilfeng



Lulu

Kostumetegninger til Lulu fra Christian Bruun: Det danske Theaters Costumer II, 1828.

dernes side (hvilket de ofte selv indrømmer) siger den meget lidt om musikken. I en lang anmeldelse i et af bladene er der dog nogle udmærkede betragtninger over denne, bl.a. følgende:

»Man bemærker strax, at den aandrige Componist har anlagt den efter en større Plan og udført den i en høiere Stil, end i sine forhen bekjendte Operacompositioner.»<sup>16</sup>


og han har heri fat i noget centralt. Operaen som kunstart var i de fem, seks år, siden Kuhlau havde skrevet *Elisa* undergået en forandring henimod det større anlagte og mere romantiske udtrykfulde, som man kan studere i Rossinis og Webers værker, for blot at nævne de to mest berømte komponister af den nye generation. Og netop disse to havde fået en afgørende indvirkning på Kuhlaus musikalske stil, uden at han dog på nogen måde havde svigtet sine store forbilleder – »ich küsse Paer die Hände, Cherubini die Füße«, men om Mozart: »Jeg er ikke værdig at løse hans Skotvinge«, udtalte han – eller mistet sin egen personlighed, for han lod de nye tendenser på naturlig og overbevisende vis smelte sammen med sin egen skrivemåde.

*Lulu* indeholder noget af Kuhlaus mest farverige og fantasifulde musik af en hidtil ukendt melodisk og harmonisk opfindsomhed. Det er et operapartitur, der er gennemsyret af inspiration, og selvom mange numre, især fra midten af 2.akt til begyndelsen af 3.akt er dramatisk overflødige, er ingen musikalsk ligegyldige, og meget rager op over det meste og tåler sammenligning med det bedste i samtiden.

Efter en fyrrig ouverture med dynamiske kontraster mellem et markeret hovedtema og furiøse tuttsteder og sangbare side- og epilogtemaer (sidstnævnte en passage i Sidis parti fra 1.akts finale) åbner 1.akt med en stor introduktion. Den begynder med et pastoralt G-dur kor i 6/8 takt, hvori hyrder priser naturen, og man hører tonemaleriske naturbeskrivelser af vagtelens triller og den rislende bæk. Vagtelens motiv med rytmen:  $\sqrt{7} \cdot \sqrt{7} | \sqrt{7} \cdot \sqrt{7} | \sqrt{7} \cdot \sqrt{7} | \sqrt{7} \cdot \sqrt{7}$  i forskellige instrumentkombinationer er hentet fra Beethovens sang *Der Wachtelschlag*,<sup>17</sup> og anvendelsen af det giver et lille indblik i samarbejdet med librettist og forfatter. Det må have været Kuhlaus idé at få denne tekst om vagtelslaget med, for den findes ikke i førsteudgaven, og han er sa glad for motivet, at han også benytter det i de følgende afsnit, hvor det ikke er betinget af teksten. Det sker som tonikaorgelpunkt i bassen til korets »Hvilken Rosenglød i Lundens hellige Skjød«, der i den omarbejdede tekst står *inden* »O, hør Vagtlens Slag«, og derefter udharmoniseret i korets »Og den rislende Bæk«. Her akkompagneres det af »mumlende« sekstendedele i bassen,



som forøvrigt meget følgerigtigt er en videreudvikling af de foregående takters omvendte trille, der som orgelpunkt fulgte efter vagtelslagsmotivet. Efter en recitativisk-korisk del, hvor en hyrde styrter ind og rapporterer om Lulus kamp med en angribende tiger – et afsnit der bærer umiskendeligt præg af d-mol duetten (nr.2) mellem Donna Anna og Don Ottavio fra 1.akt af *Don Giovanni* – istemmer koret en jubelsang, hvor Kuhlaus modelteknik får en ny og mere subtil udformning. Temaet viser sig nemlig at være en kunstfærdig omstilling af takterne i melodien fra den hurtige del af Agathes kendte scene og arie (nr.8) fra *Der Freischütz*, det tema, der også optræder som sidetema i ouverturen og som har været de fleste københavnere bekendt fra denne operas mange opførelser på *Det Kongelige Teater* siden premieren i 1822 (et år efter uropførelsen i Berlin):

Webers indflydelse viser sig også i Vela's C-dur kavatine i polaccarytme (Ännchens ariette (nr.7)) og i mellemdelen af Lulus store D-dur kamparie, som er en vekselsang mellem Vela og Lulu med melodiske, harmoniske og instrumentatoriske paralleller til Agathes kavatine (nr.12) og Ännchens g-mol romance (nr.13). Duetten mellem Vela og Lulu har derimod sit forbillede i Taminos arie *Dies Bildnis* (nr.3) fra *Die Zauberflöte*, og i slutningen af Lulus nævnte kamparie lægger Kuhlau sig utilsløret op ad Rossini ved at lade et lille tretonemotiv fra 1.akts finale af *Otello*:  blive taget på skift mellem Lulu og koret, et af de mere beskedne lån, da de to satser er udformet helt selvstændigt. Koret spiller en stor rolle i alle numre i 1.akt som medfortolkende faktor (med undtagelse af Lulus lyriske bel canto kavatine).

1.akts og måske hele operaens musikalske højdepunkt er den gigantiske finale i Dildfengs underjordiske klippehule. Den indledes med Barcas spottevis over ægtestanden *Naar Møen bliver Kone*, en original strofisk sang, hvori hans ondskabsfulde latterudbrud kommenteres af orkestret, og som senere i operaen udnyttes i større dramatisk sammenhæng. Nu følger en række ensembler mellem Sidi, Dildfeng og Barca, først en duet i D-dur mellem de to første, hvori han forsøger at tage hende med det gode, derefter en klagesang for Sidi, som Barca i slutningen kommenterer ved at istemme sin spottevis, en original sammenstilling af de to melodier, der viser os Kuhlau som den dygtige kontrapunktiker, kendt i datiden for sine mange komplicerede gådekanoner:

Larghetto non troppo

Sidi: tun - ge Pil. Mil - de Soel, hvor er din

Barca: Naar Mø - en bli - ver Ko - ne, ha, ha, ha!

Lu - e, ly - se Dag dit Søl - ver - smil?

ha, ha, ha! hun bær en Ro - sen - kro - ne,

I det følgende intensiveres den rige harmonik og kromatik, bl.a. bratte, en stor sekund nedadrykkende toneartsskift, der kendetegner operaen i forhold til de tidligere, og til dels de senere, og hvis kromatisk førte mellemstemmer næsten ledemotivisk symboliserer troldmandens dæmoniske underverden. Det ender med, at han slår sin tryllestav mod klippevæggen – det unisone bankemotiv på tonen F vækker uundgåeligt associationer til stengæstens banken i 2.akts finale af *Don Giovanni* – hvorpå en hekseflok styrter skadefro grinende frem. Det er en musikalsk rigt nuanceret sats med kromatiske passager, der understreger tekstens uhygge-romantiske billedsprog, en pendulerende bevægelse i strygerne, skildrende rokken, der spinder Sidis brudekrans og derefter den servile Barca efterplaprende sin fars ordrer ved at gentage hans melodi takten efter. Det hele kulminerer i en stor Rossinisk a-mol Presto, hvor rokkens snurren fortsætter til heksenes messende advarsler (på grundtone og kvint) og i den afsluttende stretta rasende kromatisk op- og nedadgående akkordgange mellem solisters og kors a capella-afsnit, inden en markeret molplagal kadence sætter punktum.

2.akt begynder med en stor instrumental-vokal introduktion i h-mol, hvis langsomme, instrumentale del skildrer en »Vild phantastisk Natur« og i visse henseender, bl.a. ved sin harmonik og instrumentalsoloer er et dansk sidestykke til *Wolfschlucht*-scenen i *Der Freischütz*, men omskabt fra tysk rædselsromantik til et mere eventyragtigt stemningsbillede. Den får et helt Mendelssohnsk anstrøg i det følgende, hvor alfer og nisser synger en folkeviselignende tekst til en valseagtig 3/8-sats og, efter at Lulu er kommet ind til tonerne af en lang fløjtesolo (med citat af hans kavatine i 1.akt), i den afsluttende vekselsang. Det er Kuhlaus mest udprægede foregribelse af dansk nationalromantik, som den senere kom til fuld

udfoldelse hos J.P.E. Hartmann og N.W. Gade. Den samme eventyratmosfære mærkes i det næste nummer, heksenes spindesang *Slunken Edderkop sidder paa Tue*, hvor heksene i en romanceagtig melodi i fis-mol, 6/8-takt fortæller Sidi om edderkopen, der får den fine flue i sit net, og Barca, der med pisken i hånden holder opsyn mellem dem, kommer med hånlige bemærkninger ind imellem stroferne, slutter sig til de øvrige i sidste omkvæd med brudstykker af sin spottevis og efterligner fluens summen.

De to næste numre er stort opbyggede af mange dele sammensatte musikalske scener. Først en kvartet, når Sidi møder Lulu, hvis uendelige fløjtesoloer i de lyrisk-pastorale afsnit omsider udmunder i en magtfuld Es-dur Allegro for operaens fire hovedpersoner Sidi, Lulu, Barca og Dulfeng, kvartetens hovedsats, der som så mange af numrene i Kuhlaus operaer er i sonateform (her uden gennemføring). Det gælder også den virtuoso og noget bastante slutsats af den følgende C-dur duet mellem Sidi og Lulu, i hvilken han viser sig for hende i sin rigtige skikkelse. Dulfeng fremmaner sine ånder i en E-dur Maestoso fyldt med kromatik, hvorefter de hylder ham i en afsluttende, diatonisk allegrodel. Sidi og Vela genser hinanden i en A-dur duet, ligeledes i to dele: en Andante pastorale, 9/8 af poetisk karakter og en virtuos, koloraturfyldt Allegro alla polacca. I finalen søger Lulu at slippe bort fra ånderne i en livlig allegrodel, hvilket først lykkes, når han griber fløjten, der har en velformet solo oven over det luftige »Aandechor«, hvis enkle staccatosats viser hen til det idémæssigt tilsvarende slavekor i 1. akt af *Die Zauberflöte*.

3.akt indledes med hele to store arier for Sidi, der begge er genbrug af musik fra Kuhlaus lyrisk-dramatiske scene *Eurydice in Tartarus* fra 1816. Den første en omarbejdelse af et lidenskabeligt d-mol parti, den anden næsten identisk med den afsluttende D-dur bravurarie, en sand »Reitpferd«, som den føromtalt anmelder beskriver den, og kun medtaget for, som Kuhlau sagde, at give frøken Zrza »was zu gurgeln«. <sup>19</sup>

I det hele taget må de fleste numre i de to sidste akter som nævnt karakteriseres som værende af betydelig musikalsk gedigenhed, men for langstrakte og hæmmende en i forvejen langsommelig handlingsgang (fra midten af 2.akt til slutningen af 3. akt sker der praktisk taget intet). Den følgende march med kor af sylfer (hvis begyndelse er taget næsten uændret fra en arie fra Paers opera *Griselda*) beskrives f.eks. af en anmelder således:«I 3die Act komme de bevingede Aander svævende ind under en saa massiv og militair Marsch som vel nogensinde er passeret Gothersgaden». <sup>20</sup> Et nummer lyser dog op i sidste akt som operaens helt store »hit« og et af komponistens mest personlige, Barcas drikkevis med kor *Kloden maatte styrte sammen*. Koret gentager den iørefaldende melodi:

Vivace molto

Barca: Klo - den maat - te styr - te sam - men, var ei Viin en mæg - tig Gud;  
Dybt i Mul - met ko - ger Flam - men, slaer af Pur - pur - sky - en ud.

musikken rykker brat til Es-dur, når Dölfeng selv synger en strofe, en tonal lige så overvældende effekt, som når der derefter rykkes tilbage til G-dur, hvor koret istemmer sidste strofe og fortsætter med en koda, der med enharmoniske ryk og kraftige modulatoriske sekvenser giver nummeret en enorm fremdrift. Dets popularitet ses bedst af, at det senere blev anvendt i flere af Heibergs dengang yndede *vaudevillier*.

Den lange finale begynder med, at Lulu dysser alle i søvn i en differentieret vokalsats: Sidi og Vela øverst i parallelle tertser, Barca nedenunder med den tidlige nævnte, kommenterende *staccatomelodik* (sml. s. 100 og 107) der her imiteres takten efter af koret og endelig Dölfeng nederst med en bred melodiføring. I et *melodrama* tager Lulu den magtgivende rosenknop fra Dölfengs bryst, de elskende får en ekstatiske, meget Rossinisk C-dur polacca, som, når Dölfeng vågner, går over i en stærkt modulerende recitativisk-korisk ensemblesats, hvis uvejrsmusik i c-mol kulminerer *forte fortissimo* på en formindsket septimakkord. Musikken går til Es-dur ved sceneskiftet til Periferihmes lund, hvor hun (der kun har en talerolle) reciterer over en langt udholdt Es-dur akkord i strygerne, efterfulgt af slutkoret med ballet; alt sammen naturligvis inspireret af slutscenen i *Die Zauberflöte*, som Kuhlaus store opera jo må betegnes som et dansk sidestykke til.

## William Shakespeare

Kuhlaus næste værk for scenen var musik til Boyes »romantiske Skuespil« i fire akter *William Shakespeare* (premiere 28/3 1826).

Shakespeares skuespil oplevede en række førsteopførelser i København i disse år, bl.a. *Hamlet*, *King Lear*, *Macbeth*, *The Merchant of Venice*, *Merry Wives of Windsor* og *Romeo and Juliet*, hvoraf de tre sidste blev oversat af Boye, der ligesom andre danske guldalderdigtere blev inspireret af Shakespeare i sine egne skuespil (f.eks. librettoen til Kuhlaus sidste opera *Hugo og Adelheid*). *William Shakespeare* er et af Boyes mere acceptable arbejder, baseret på en vandrehistorie fra Shakespeares ungdom om hans krybskytteri og rivalisering med den lokale godsejer. Heri er indflettet figurer og reminiscenser fra forskellige Shakespeareskuespil, blandt hvilke Oberon, Titania og alferne fra *A Midsummer Night's Dream* står centralt ved at optræde som hans beskytter og gode ånd og gribe ind i handlingsgangen.



Af de sidste tre alfekor vækker det første associationer til de tre drenges parti i *Die Zauberflöte* og slutter med samme ekkomusik som første kor. Særlig smukt er koret *Syng nu, Bæk* med sine glidende, parallelle tertser i sangstemmer og klarinetter og små tonemalerier (vestenvinden, den raslende esp og nattergalens sang). Med dette kor dysser alferne William i søvn for ved hans opvågningen at foranstalte en pantomimisk opførelse af hovedscenerne i *Macbeth*, hvorefter han nu overbevist om sit kald som digter sammen med sin kæreste drager til London. Alferne istemmer et hurtigt slutkor, hvis afsluttende »Hil, Shakespeare!« blev omformet til »Hil, Dannerkongen!« til ære for majestæten Frederik VI, der altid var til stede ved alle premierer på teatret. *William Shakespeare* opnåede stor succes og gik i alt 27 gange, sidst i 1859.

## Hugo og Adelheid

Den sidste opera Kuhlau skrev, *Hugo og Adelheid*, der havde premiere 29/10 1827, var atter til tekst af Boye.

Handlingen foregår i en tysk hansestad, hvor et fjendskab mellem adelen og borgerne har fået sidstnævnte til at beslutte, at ingen købmand må give sin datter til en ridder, og at hun, hvis en sådan forbindelse afsløres, skal anses for vanæret; en beslutning, hvori den rige købmand Gerhold er særdeles urokkelig, men samtidig uvidende om, at hans datter Adelheid nærer en gengældt kærlighed til ridderen Hugo. De elskende aftaler stævnemøde i haven til hendes fars hus, hvor to tyve beslutter at begå indbrud, da Gerholds handelssvende vil være væk til et planlagt slagsmål med riddersvendene.

I 2.akt overraskes de to tyve af stadens nattevagt, men slipper dog fra dem og smutter ind i Gerholds hus. Samtidig med dette mødes de elskende og Adelheids fortrolige Therese i haven. Da kravler de fra slagsmålet hjemvendte handelssvende over muren og griber sammen med nattevagten og den tililende Gerhold Hugo, som for at redde Adelheids ære lader sig anholde for det nu konstaterede tyveri og føre i fængsel.

I 3.akt afslører Adelheid sit forhold til Hugo over for faderen, der, da Hugo føres ind på stadens torv, nu giver sit samtykke til de elskendes forening.

Operaen er et ejendommeligt hybridt produkt, en mellemting mellem et idylliseret Romeo og Julie-kærlighedsdrama og en vaudeville. Eller man kan opfatte den som et stykke, der spiller på to planer: Selve hovedhandlingen, en for Boye typisk sentimental, langstrakt og stereotyp kærlighedshistorie og indflettet i denne flere betydelig mere spændende, realistiske biepisoder med et righoldigt person-

galleri: de to tyve, nattevagten, ridder- og handelssvendene, fangevogteren og fangerne, hvis gøremål både griber ind i de andres og i hovedhandlingen og er det eneste, der gør stykket tåleligt og også det, der inspirerede Kuhlau til den bedste musik. Operaens dramatiske og musikalske højdepunkt er derfor 2. akt fra det sted, hvor tyvene planlægger indbruddet, med havescenen som det handlingsmæssige vendepunkt og fængselsscenen (2. akts finale), hvor de hujende fanger stikker hovederne ud mellem tremmerne, som den følelsesmæssige kulmination. Denne sidste scene gjorde imidlertid mod komponistens beregning et frastødende indtryk på publikum, da den jo viste et miljø fra hverdagen, det ikke brød sig om. Men man kan måske undre sig over, at de komiske numre i 2. akt: de to duetter med kor mellem tyvene og nattevagten og den mellemliggende morsomme dialog med den barokke situationskomik fuld af dansk lune og i det hele taget operaens mange andre musikalske kvaliteter, som også blev påskønnet, ikke kunne sikre den en mere varig plads i repertoiret. Forklaringen er sandsynligvis en kraftig reaktion fra hoffet, der har misbilliget at se en ridder fremstillet som tyv og har modarbejdet yderligere opførelser, end de fem den opnåede.

En anmelder mente, at »dette Emne ikke er bedre end de fleste andre Operaers«, men efter at have påpeget tekstens mangler roste han til gengæld musikken i næsten overdrevent høje toner:

»Hvad Digteren kun svagt har angivet, den barnligt naive men dog standhaftige Kjærlighed i Kamp med lidenskabelige Fordomme, har Componisten udmalet med imponerende Sandhed«,

hvorefter han fremhæver forskellige numre og især er begejstret for korene

»paa hvilke Tonedigteren synes at have anvendt al sin Kraft og hvori han paa det heldigste har benyttet alle de barokke Sammenstillinger hos Digteren til høist interessante Situationer« (sandsynligvis de omtalte numre i 2. akt).<sup>22</sup>

Ouverturen har som næsten alle Kuhlaus ouverturer mere eller mindre tydelige relationer til operaen, foruden direkte citater fra dennes musik: de stramme rytmer i E-dur indledningen til riddersvendene, de pulserende ottendedele i e-mol hovedsatsen (der sekvenseres trinvis opad fra en begyndelse i C-dur! over en variant af hovedtemaet fra Beethovens *Prometheus*-ouverture) måske til handelssvendene, store akkordslag og et bestemt drejemotiv i slutningen af gennem-

føringsdelen til fængselsscenen og fløjten efterfølgende citat fra den langsomme del af Hugos arie i 1. akt til titelpersonernes kærlighed.

Af operaens numre, hvoraf mange indeholder noget af Kuhlaus mest personlige musik, skal følgende fremhæves: Adelheid præsenteres i en F-dur romance i 6/8-takt, der med sine koloraturer og store melodiske omfang virker mere operagtig end de øvrige romancer i Kuhlaus dramatiske værker, og melodien har forøvrigt også en stærk, men helt tilfældig lighed med Normas berømte kavatine *Casta diva* fra Bellinis opera (1831)! I den følgende duet, hvori Therese bringer Hugo brev fra Adelheid, begynder den første allegrodel i B-dur som terzetten i 2. akt mellem Pamina, Tamino og Sarastro i *Die Zauberflöte* og efterfølges af en F-dur Andante, hvori Hugo til en vidtspunden melodi læser Adelheids brev op. Therese følger sine kommentarer dertil i en ny melodi, og de synger så deres melodier samtidig (sml. duetten mellem Sidi og Barca). Allegroen gentages og udvides med en stor koda, hvis overdrevne koloraturer synes en dramatisk uheldig kompensation for operaens manglende kærlighedsduet mellem de elskende.

2. akt er operaens centrale og både dramatisk og musikalsk så afgjort den mest interessante. Den begynder med en Es-dur terzet mellem Adelheid, Therese og Gerhold, formet som en slags modulerende rondo, idet Adelheids tema både overtages af de andre og fungerer som orkestermellemspil. Det er en fin ensemblesats med individuel persontegning, særlig i en stor stretta, hvor temaet ligesom bønfoldende tætføres af pigerne til Gerholds uforsonligt travende fjerdedele i bassen. Senere kommer de omtalte to duetter med kor for tyvene og nattevagten, der viser Kuhlau som en mester i buffofaget med en situationsbeskrivelse og personkarakteristik, der er enestående i hans produktion, og som man gerne havde hørt mere til i nogle komiske operaer – men de var ikke på mode i dansk opera på det tidspunkt. Igangsat af vagtens hornsignaler præsenteres tyvene i den første duet med parlandomelodik og den udslidte nattevagt med et humoristisk gabe-motiv:

Allegro  
Corno I-II

Anden tyv:

Seer du, nær-me-re de kom-me, vi i Ti-de bort maae

Første tyv:

vi - ge. Rust-ne Spyd og Hier-ner tom-me mig ei brin-ge til at vi - ge, mig ei brin-ge til at vi-ge.

Kor af nattevagten:

*f p* Al - drig *smorz.* kan man so - ve trygt!



Tyvene lokker instruksbogen fra nattevagten, der ikke selv kan læse, for naturligvis at fortolke teksten derhen, at de har lov til at færdes, hvor de vil, og første tyv intonerer den tekstlig endnu vittigere anden duet med en messende oplæsning på samme tone til flere forskellige Mozartske melodier i orkestret.

De elskende og Therese er i haven henfaldet i lovprisning af natur og kærlighed i en bred, klangmættet As-dur Adagio, der gentages efter en allegrodel. De vågner af deres ekstase i et recitativ, hvor nattevagtens råb høres i det fjerne og gentages i den afsluttende Allegro, når de elskende tager afsked med hinanden. I den følgende duet med kor, der afslutter scenen i haven, lusker handelssvendene og nattevagten rundt om hinanden i mørket, og alles afventende usikkerhed skildrer Kuhlau med sikker sans for det specielle i situationen ved korte, afdæmpede korafsnit, adskilt fra hinanden ved lange pauser. Da Hugo endelig findes og pågribes, skifter musikken derimod fra pianissimo til et fortissimo-kor, hvor alle udstøder korte, ophidsede fraser til Hugos lange bel canto tenorsang. Af endnu større udtrykskraft er den store finale, hvori Hugo konfronteres med fangerne, hvis spottende tilråb i 12/8-takt sættes op mod hans egen 4/4 melodi. Flere forskellige dele følger, alle med korets tilråb i baggrunden, til sidst en krigerisk sang, hvor han sætter mod i sig selv, og som afslutter akten i et mægtigt Rossinisk stretta.

## Elverhøj

Med sin musik til Johan Ludvig Heibergs festspil *Elverhøj* opnåede Kuhlau en succes, der set med eftertidens øjne langt overgik dem til *Røverborgen* og *Lulu* og sikrede ham den største plads i dansk musikhistorie. *Elverhøj*-musikken blev Kuhlau livsværk og den, man i videre kredse forbinder med hans navn.

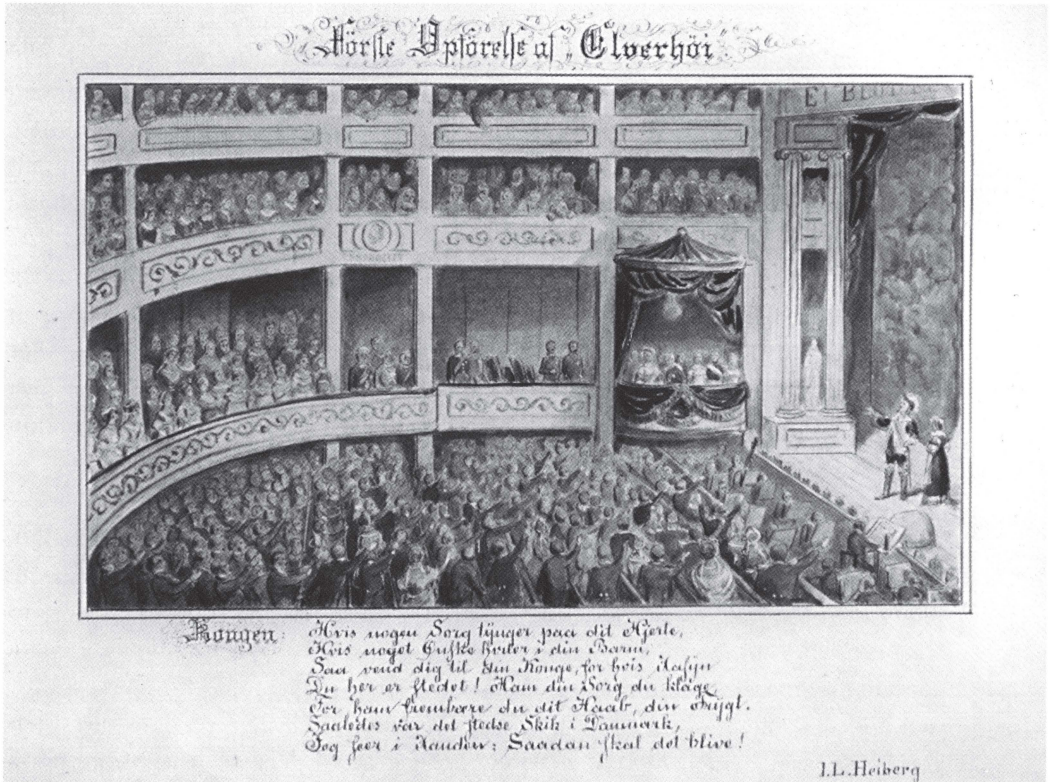
Anledningen til festspillet var et bryllup i kongehuset mellem Frederik VI's yngste datter Vilhelmine og prins Frederik (senere Frederik VII). Teaterdirektionen blev i maj 1828 af kongen opfordret til at tænke på et stykke »med passende Pragt, men uden Allusion til Høitideligheden«<sup>23</sup> og opfordrede Oehlenschläger, Heiberg og Boye til at sende udkast. Heiberg gik af med sejren med sin *Elverhøj*, som han efter opfordring fra teatrets direktør Jonas Collin havde baseret på gamle sagn og folkeviser. Heiberg fortæller selv at

»han følte, hvor meget den [stykkets nationale karakter] vilde forhøies ikke blot ved Musikens Anvendelse i Almindelighed, men fornemmelig ved et Udvalg af nogle af de skjønneste gamle Folkemelodier fra

Middelalderen. Det glædede ham, heri at finde Medhold hos Stykkets Componist...med hvem han let blev enig om Valget. Saaledes ere da alle Sangnummerne i dette Stykke – kun med Undtagelse af Jægerchoret og Slutningschoret – lutter gamle, den nærværende Generation for største Delen ubekjendte Melodier, som ere anvendte, deels uforandrede, deels med meer eller mindre væsentlige Forandringer af den geniale Componist, der maaske aldrig har viist sig mere opfindsom end just i de Baand, han her paalagde sig. De af ham selv komponerede Melodier, deels i Ouverturen, deels i Melodramet i lste Act, deels i Dandsemusikken, (Dandsen i 5te Act indeholder desuden ogsaa et Par gamle Themaer), saavelsom det omtalte Jægerchor, ere saa langt fra at contrastere med de gamle Melodier, at de tvertimod ere i en skjøn Harmonie med disse.«<sup>24</sup>

Handlingen, der til dels bygger på historiske kendsgerninger og lokale folkesagn, foregår under den folkekære danske konge Christian IV's regering (1588-1648), og stykkets ide er modstillingen af denne konge og sagnets elverkonge på Stevns i Sydsjælland, et sagn, der fortæller, at førstnævnte ikke tør overskride grænsen, Tryggevælde Å, til sidstnævntes domæne. Christian IV besøger egnen samme dag, som der om aftenen skal finde et af ham bestemt bryllup sted mellem hans guddatter Elisabeth Munk og lensmanden Albert Ebbesen på pigens værge, Erik Walkendorffs herregård Høistrup på Stevns. Ebbesen elsker og genelskes imidlertid af Agnete, opfostret hos bondekongen Karen og Elisabeth på samme måde af hofmanden i kongens følge Poul Flemming. I stykkets forløb viser det sig, at Agnete i virkeligheden er Elisabeth Munk, der som barn blev røvet af elverfolket og Elisabeth en fjern slægning til Walkendorff, som han har udgivet som sin myndling. I den centrale 4.akt overskrider kongen Tryggevælde Å og møder ved Elverhøjen Agnete, som nu har fået den i mellemtiden nedgravede ring. Han ser, at denne er hans faddergave til Elisabeth og fører straks Agnete med op på slottet. Her er i 5.akt festlighederne allerede i gang, og efter knudens løsning kan de to elskende par nu forenes, ganske i overensstemmelse med kongens bestemmelse; alt sammen udmundende i en hyldest til den retfærdige landsfader, på scenen Christian IV, men i teatret – og nok så vigtigt – Frederik VI. Blot et summarisk referat, der næppe giver indtryk af den poesi og romantiske stemning, der ligger over dette i dansk kulturliv berømte skuespil, litterært langt den bedste tekst Kuhlaus komponerede musik til.

Efterhånden som man nærmede sig brylluppet, steg feststemningen i København, et vældigt apparat blev sat i gang, og der var spænding i luften.



Farvelagt tegning af Peter Klæstrup af premieren på Elverhøj. Teksten nedenunder er en berømt passage fra Christian IV til Agnete, der hentyder til kongens, underforstået Frederik VI's lydørhed over for klager fra menigmand, og udtrykker troen på monarkiets beståen. Enevælden blev dog afskaffet 1849 med indførelsen af Grundloven og det konstitutionelle monarki.

Husene blev smykket med gran, der blev opstillet transparenter, og flag vejede fra alle skibe. Festlighederne varede en halv snes dage, og der udkom et skrift, som dag for dag berettede, hvad der skulle ske. 17/11 blev *Elverhøj* og dens rollebesætning bekendtgjort. Alle offentlige bygninger bar inskriptioner, fra kirkerne lød velsignelser, der var illuminerede huse, fyrværkeri og fakkeltog etc. Det kongelige bryllup fandt sted 1/11, og i centrum for festlighederne var *Det Kongelige Teaters* forestilling, hvor den med spænding imødesete premiere så endelig fandt sted 6/11. Teatrets facade var blevet omdannet til et tempel med inskriptioner af Oehlenschläger, tusinde lamper var tændt og musikkorps spillede på balustraderne. *Kongens Nytorv* var sort af mennesker. Inde i teatret var kapellets medlemmer iført fine, nye uniformer. Der blev fremsagt en prolog af Boye, Ouver-

turen istemtes og tæppet gled til side for det stykke, der med sine over 1.000 opførelser skulle blive *Det Kongelige Teaters* mest opførte forestilling og største succes. Hertil kommer talrige udokumenterede opførelser på landets nationalscener, amatørteatre og lign., der beløber sig til flere tusinde og som især under Danmarks besættelse under anden verdenskrig gjorde *Elverhøj* til et nationalt samlingsstykke. Rollerne var til premieren besat med teatrets førende skuespillere, f.eks. blev Agnete spillet af Heibergs senere kone, Johanne Luise Pätges, den berømteste danske skuespillerinde i forrige århundrede.

Musikken består af 13 numre foruden ouverturen, hvoraf det meste er bygget over folkevisestof: i alt 11 melodier, heri medregnet *Kong Christian*, der anvendes i fem soloromancer, tre kor, en vise med kor, to i sidste akts balletmusik, og hvoraf mange går igen i ouverturen. Helt Kuhlaus eget er, som Heiberg nævner, foruden sidstnævnte det meste af 4. og 5. akts balletmusik, 1. akts indledende melodrama og som det eneste vokalnummer jægerkoret *Herligt, en Sommernat* i 3. akt.

Ouverturen, Kuhlaus største og så kendt, at den blev et begreb i dansk musikliv, er en udpræget potpourriouverture. Den imponerende D-dur maestosoindledning med dens stramme punkteringer og trompetfanfarer (der har hentet inspiration fra flere Cherubini-ouverturer) hentyder til Christian IV, mens oboens nedadgående molmelodi, akkompagneret af basstrygernes pizzicato, stiller ham over for den anden konge, elverkongen. Den efterfølgende Andante med dens sarte strygerklange viser hen til Agnete, ved siden af Christian IV stykkets vigtigste figur, idet den er taget direkte fra indledningen til 4. akts balletmusik *Agnetes Drøm*. Den hurtige hovedsats i d-mol begynder med en livlig triolbevægelse i strygerne, der synes at beskrive elverpigerne, og efter det første store tutti kommer nogle af de mange melodier fra skuespillet: Elisabeths romance *Nu Løvsalen skygger* (side-tema), en variant af *Herligt, en Sommernat* (overledning til) drikkesangen *Bægeret blinker* (epilogtema). Gennemføringen er over hovedtemaets trioler, og reprisen begynder med det første tutti (sml. s. 109) og gentager de nævnte melodier, hvortil kommer stykkets berømteste *Kong Christian stod ved høien Mast* til slut.

Efter det *melodrama*, der åbner 1. akt, en pastoral 6/8-Allegretto i G-dur, får vi så den række af folkevisebearbejdelser, hvori Kuhlaus, som det var almindeligt dengang, har erstattet de mest udprægede kirketonale vendinger med mere afrundende dur-molkadencer, især i slutningen af melodien og i dramatisk øjemed ofte har foretaget en stramning af melodikurverne, udbygget perioderne, harmoniseret enkelt og smagfuldt og sat stemningsskabende for- og efterspil til, der sætter de gamle viser i relief. Seks af disse er fra den i datiden berømte samling *Udvalgte danske Viser fra Middelalderen ... udgivne af Abrahamson, Nyerup og Rahbek I-V*, København 1812-14 (V bind indeholder melodierne), to fra *Alle schwedische Volks-*

Melodien gesamlet von E.G. Geijer und A.A. Afzelius ... harmonisch bearbeitet von P. Grønland, København 1818, en fra det svenske tidsskrift *Iduna* I,3, Stockholm 1816 og resten fra en trykt og en utrykt kilde. At der er benyttet svenske melodier i et dansk nationalt stykke, forsvarer Heiberg i sin »Forerindring«, hvor alle melodikilderne er anført, med at de gamle melodier var fælles for hele Skandinavien. For at give et indtryk af disse melodier i Kuhlaus udformning er nogle af dem gengivet nedenfor (romancen nr.5 sammenholdt med forlægget fra *Udvalgte danske Viser*):

Romance nr. 2

Andantino

Karen: Jeg gik mig i Lun - den en sil - dig Som - mer - qvel, og tøm - te mig et Bæ - ger af sprud - len - de Væld. Men vogt dig, vogt dig, o min Pi - ge, for El - ver - kon - gen seer dig!

Romance nr. 5

Andantino quasi Allegretto

Elisabeth: Nu Lov - sa - len skyg - ger, og Da - gen er lang: hver Smaa - fugl nu byg - ger i blom - stren - de Vang, hver Smaa - fugl nu byg - ger i blom - stren - de Vang.

Folkevise (org. A-dur)

Romance med Dands nr. 8

Tempo di Polacca

Karen: Dybt i Ha - vet, som med stær - ke Bol - ger skum - mer mod Ste - der en Hav - fru sig paa Bun - den dol - ger i det blaa, kjo - vens hvi - de Fjeld, Mogens: - lig fris - ke Væld. Men naar Maa - nen blank paa speil - klar Fla - de staae, hæ - ver hun sig op, og sag - te Har - pen slaer. Tys! tys! tys! hvil - ken lif - lig Klang! Karen, Mogens: Fjernt o - ver Bol - gen ly - der Hav - fru - sang, fjernt o - ver Bol - gen ly - der Hav - fru - sang.



siden af den egentlige nationalsang *Der er et yndigt land*. Kuhlau gjorde dog meget lidt ved *Kong Christian*-melodien, men satte den så til gengæld op i en flot iklædning både i ouverturen og i slutkoret.

### Trillingbrødrene fra Damask

Efter *Elverhøj* og som professor har Kuhlau følt at kunne afslå flere nye stykker, som teaterdirektionen bad ham komponere musik til, bl.a. H. C. Andersens *Ravnen* (efter en fortælling af Gozzi). Han mente, at emnet allerede var blevet meget benyttet, og at operaen *Der Rabe* (Hamburg 1794) af den dengang kendte nordtyske komponist Andreas Romberg, som han beundrede meget og kendte personligt, var faldet uheldig ud. Det gav et noget spændt forhold til teaterdirektionen, men Kuhlau accepterede dog senere at skrive musik til Oehlenschlägers lystspil *Trillingbrødrene fra Damask*, der blev bestemt til at indlede den nye sæson og havde premiere 1/9 1830.

Et indblik i Kuhlaus ikke særlig gunstige arbejdsvilkår og hans egne, meget rimelige krav giver følgende brev til teatret fra april 1830, hvori han siger

...dass es mir ganz unmöglich ist in so sehr kurzer Zeit dieses Stück in Musik zu setzen, und glaube auch nicht dass irgend ein anderer, noch so geübter Componist es im Stande wäre. Mit Vergnügen würde ich übrigens diese Arbeit unternehmen, müsste mir aber wenigstens 3 bis 4 Monathe Zeit dazu erbitten [hvilket faktisk er, hvad han får], denn eine Overture müsste ja auch dazu componirt werden; auch müsste ich dann nothwendig das ganze Stück haben, denn blos aus dem Musiktext kann der Componist unmöglich auf den Charakter der singenden Personen und auf das was auf den Theatereffect etc. anbehtrifft, schliessen.<sup>25</sup>

Stykket blev en fiasko og gik kun tre gange. Det er ellers et ganske morsomt lystspil om de handlingsmæssige forviklinger ved tre brødres fuldstændige lighed med hinanden. Musikken, der består af en ouverture, tre viser, musik for harmoniorkester og tre kor (med dans), måtte dog nødvendigvis tage sig noget mat ud oven på *Elverhøj* og interesserer nu mest ved at være komponistens bidrag til de dengang populære »tyrkerstykker«, eventyroperaer i østerlandske milieuer med rod i fransk opera comique, såsom Mozarts *Die Entführung aus dem Serail*, Boieldieus *Le calife de Bagdad*, Webers *Abu Hassan* og Beethovens skuespilmusik til

*Die Ruinen von Athen*. Sådanne stykker indeholdt musik med mere eller mindre udtalte – hos Kuhlau ret beherskede – orientalismer i melodik og instrumentation, mindre i rytmik og harmonik og navnlig janitshareffekter med stortromme, bækken og triangel som akkompagnement til korene.

Ouverturen, der sikkert er det bedste af musikken, bygger i endnu højere grad end *Elverhøj*-ouverturen på musik fra skuespillet (sikkert af tidsnød, jf. brevet), således næsten al musikken inden den hurtige dels sidetema. Den langsomme durindledning (der har samme karakter som den tilsvarende i ouverturen til *Le calife de Bagdad*) er fra et duetindskud for to sopraner i det første kor, mens den hurtige del (i tonikavarianten d-mol) fra regnet den tostemmige strygerindledning er fra det andet kors 6/8-afslutning. Af vokalmusikken fortjener en ganske ejendommelig vise for alle tre brødre (nr. 3) at fremhæves. Det er en slags besværgelsessang med flere orientalismer: melodien, der præsenteres i forskellige tonelejer af brødrene efter tur, bevæger sig monotont, messende over ganske få toner og akkompagneres af en ostinat, trommende rytme: ♪♪♪♪♪♪ spillet pianissimo, men af *fuldt* orkester, incl. slagtpøjet. I slutkoret viser Kuhlau sig lige til det sidste som den moderne komponist, idet han i midterdelen med dens dansende, spændstigt rytmiserede tema lægger sig efter den nyere franske *opéra comique*, som han kendte den fra den nye stjerne D.F.E. Auber, hvis musik han skulle have sat pris på.

Skal man placere Kuhlaus dramatiske værker i et musikhistorisk perspektiv og gøre opmærksom på nogle overordnede tendenser, kan en indfaldsvinkel være at prøve at bestemme dem udfra stilistisk-historiske, nationale og genremæssige kendetegn og tilhørsforhold. Forinden må man holde sig to ting for øje: Kuhlaus eget kunstsyn og det kulturelle klima i datidens København. Trods sin store modtagelighed for udenlandske strømninger og nyere tendenser i musikken, var Kuhlau stilistisk og ideologisk fast forankret i wienerklassiken og dens opfattelse af kunstnerens stilling i samfundet. Hans to første operaer *Røverborgen* og *Trylleharpen* er tydeligt nok skrevet i en wienerklassisk stil, hvis vigtigste forudsætninger er italiensk og fransk opera, men især Mozarts, både hans italienske operaer og tyske *Singspiele*. *Røverborgen* og *Trylleharpen* er genremæssigt begge udløbere af redningsoperaen, førstnævnte af den oprindelige, tidligere beskrevne type, hvor oprøret mod tyrannen (her vel nærmest røverhøvdingen), er så godt som udvisket i Oehlschlägers lagdelte tekst med dens sammenblanding og kærlighedsintrige, tilfangetagelse og flugtforsøg. Med strandingen på den øde ø kommer *Trylleharpen* nærmere på den senere type redningsopera, der florerede i Frankrig i slutningen af 1700-tallet, og hvori nu naturkatastrofer spiller den største



rolle. Af disse grunde forekommer *Røverborgen* som en italiensk-fransk-tysk opera, mens *Trylleharpen* virker mere fransk, hvilket forstærkes af den ofte gennemkomponerede musik til en klar og velkonstrueret operatekst samt instrumentalmusikken og balletindslagene.

Et udpræget overgangsværk og blandingsprodukt er *Elisa*. Den musikalske stil bevæger sig mellem klassik og romantik, det sidste på grund af bredere melodiliniér, en udvidet harmonik, begyndende Rossiniske træk og fremfor alt korenes dominerende rolle. Nationalt og genremæssigt hører den nærmest til tysk ridderopera.

Efter denne rubricering er det naturligt at betegne Kuhlaus to sidste operaer *Lulu* og *Hugo og Adelheid* som de romantiske, forstået inden for rammerne af 1820ernes ungromantiske stil. Det gælder især for *Lulu* med dens avancerede harmonik og de store liniér i det melodiske og i det overordnede anlæg. Som trylleopera hører den ikke specielt til i romantikken, da sådanne operaer er langt mere almindelige i en tidligere periode, men på den anden side har musikken i de Weber-inspirede steder et vist fantastisk præg, der sammenlagt med korenes store rolle nærmer den stærkt til den tyske (middelalder) opera. Til denne operatype må alene ud fra sin handling og igen korenes store andel også *Hugo og Adelheid* henregnes, selvom biepisoderne har stærke islæt af italiensk, fransk og Mozarts operastil. I det hele taget er den blanding af stilelementer, vi finder i Kuhlaus operaer i høj grad betinget af teksterne, hvor forfatterne i det lille land som Danmark ofte efterligner forskellige nationale og genremæssige former.

Et mere entydigt billede af national-romantiske stiltræk, der peger frem mod den danske højromantik, som den også har haft indflydelse på, tegnes af den skuespilmusik, Kuhlaus skrev i 1820erne. *William Shakespeare* var populær i datiden, men står i dag – noget uretfærdigt – helt i skyggen af *Elverhøj*, det første ægte romantiske stykke i dansk musik. Atypisk er *Trillingbrødrene fra Damask*, hvor emnet og milieuet har affødt en mere traditionel, wienerklassisk musik.

Kuhlaus operaer må alt i alt stilistisk og genremæssigt karakteriseres som wienerklassik-førromantiske værker, mest i slægt med tysk-østrigsk operatradition, der jo netop på hans tid var præget af en sammenblanding af andre landes nationale træk og genrer. I denne sammenhæng skal man også se hans modelteknik. Den kan her resumeres og uddybes med de tre spørgsmål: *Hvorfra* tog Kuhlaus sine forlæg, *hvorledes* behandlede han dem og *hvorfor* anvendte han mere end andre denne teknik?

Det første spørgsmål er under gennemgangen af hans værker allerede besvaret: Mozart er den, der forsyner ham med langt de fleste modeller, men ellers øser han først og fremmest af Cherubinis, Paers, Beethovens, Webers og

Rossinis kilder samt fra danske komponister som Kunzen og Weyse og enkelte franske, altså et bredt udsnit af samtidens operamusik.

Hvorledes han håndterer denne teknik er der givet nogle mere indgående eksempler på i de tilfælde, hvor han følger en fremmed komposition fra ende til anden, men der er som sagt i overvejende grad tale om, at han blot efterligner bestemte temaer, akkordgange etc. fra en andens værk, men ellers udformer sit eget helt selvstændigt. Det bringer os til det sidste spørgsmål: Hvorfor gør Kuhlau dette? En dybere forståelse og forklaring har jeg ikke, men kan kun mene, at der jo ikke er tale om musikalsk tyveri ved afskrift af en andens værk for at gentage en succes, men måske snarere en inddirekte hyldest til en komponist, har beundrer. Man kan også se det på den måde, at han nu engang var af en sådan natur, at han ofte ligefrem behøvede en fremmed musik eller dele deraf som startmotor for at komme i gang med sin egen. Han kan have gjort det mere eller mindre bevidst, velorienteret som han var i tidens musik, og har næppe følt det som noget unaturligt eller suspekt at gøre, hvad der ikke var ualmindeligt på hans tid og aldrig havde været det. I enkelte tilfælde kan forklaringen være tidsnød (f.eks. i 3. akt af *Lulu*), men så griber han også tilbage til sine egne værker.

Når Kuhlau lader sig inspirere af andre komponisters værker, kan det blive en mat efterligning, men oftere lader han en fremmed idé opstå i nyt lys, der ikke står tilbage for forbilledet. *Opfindsomhed i afhængighed* er denne side af hans skaberproces blevet kaldt, og det kan studeres i alle hans værkkategorier, men måske særlig tydeligt i hans operaer og skuespilmusik. Af disse findes *Lulu* og *Elverhøj* indspillet som varige vidnesbyrd om den danske – og man kunne med forbehold måske også sige udenlandske – musik fra den tid og om det største dramatiske talent i 1800-tallets første halvdel, ja nok også i hele århundredet i dansk musik.

---

**NOTER**


---

1. Carl Thrane: J.C. Gebauers Meddelelser, Materiale og Breve vedr. Fr. Kuhlau. Det kgl. Bibl., NKS 1789, 4.
2. Comödienzettel 1/4 1803 - 31/3 1804 i: Karl Graupner: Friedrich Kuhlau, Remscheid 1930, 60.
3. Adam Oehlschläger: Erindringer III, 1850, 44. Årstallet 1814 er en fejlhuskning for 1813.
4. Robert Neiiendam: Skuespiller og Patriot (Uddrag af H. C. Knudsens Dagbøger), 1925, 71.
5. Dannora 30/9, 7/10, 14/10 1814 og Jens Baggesens danske Værker<sup>2</sup> XII, 1847, 1-41.
6. Røverborgen blev opført i *Hamburg* 22/3 1816 (i alt 10 gange til 1817), *Rostock* 1819, *Kassel* 28/7 1819 og august 1820, *Leipzig* 4/9, 11/9 1822, *St.Petersborg* 1822, *Riga* sept. 1822 og *Breslau* 26/2 1823.
7. Thomas Overskou: Den danske Skueplads IV, 1862, 461.
8. *ibid.* 613f
9. *Dagen* 25/4 1820.
10. Brev til teaterdirektionen af 9/9 1823 i: Gorm Busk (ed.): Kuhlau Breve, 1990, 98.
11. Brev fra Güntelberg til teaterdirektionen af 11/2 1824, Teatrets indkomne Breve 1822-23, Rigsarkivet.
12. Ludwig Bødtchers meddelelser, Thranes materiale, Det kgl. Bibl.
13. Nyeste Skilderie af Kjøbenhavn 9/11 1824.
14. *ibid.* 14/12 1824.
15. Brev til M.F.v. Irgens-Berg af 22/12 1824 i: S. Lunn og E. Reitzel-Nielsen (ed.): C.E.F. Weyse Breve I, 1964, 75.
16. *Conversationsblad* 11/11 1824.
17. Kuhlau skrev senere firhændige variationer (op. 75, 1826) over Beethovens sang. Motivet indleder også Schuberts sang til samme tekst (op. 68, D.742, 1822).
18. *Conversationsblad* 11/11 1824.
19. Notitser om Fr. D.R. Kuhlau samlede ... af G.S. Bricka 1873. Det kgl. Bibl., NKS 2464, 2°.
20. *Kjøbenhavns Morgenblad* 28/1 1826.
21. Gades afskrift af Ouverturen er dateret 19/8 1837. Det kgl. Bibl.
22. *Theaterblad* 9/11 1827.
23. Kgl. reskript til teaterdirektionen af 31/5 1828. Rigsarkivet.
24. Forerindring til Elverhøi. Skuespil i fem Acter af Johan Ludvig Heiberg, 1828, IX-X.
25. Brev til C.F.v. Holstein af 3/4 1830 i: Kuhlau Breve, 158. I et brev til Oehlschläger beder Kuhlau om så hurtigt som muligt at sende ham hele teksten (*ibid.*, 160).