

JENS HESSELAGER

Hector Berlioz og det parisiske boulevardmelodramas æstetik

I 1817 udkom i Paris en lille teoretisk afhandling med titlen *Traité du mélodrame*, hvis forfattere kaldte sig MM. A! A! A! – et pseudonym, der i sig selv og tydeligvis intenderet, klinger som et patetisk udbrud i en stil, som man sikkert ville kunne støde på i emotionelt tilspidsede øjeblikke i et samtidigt melodrama. Bag det kollektive dæknavn gemte sig tre belæste, vittige, stilistisk selvsikre og eksperimentérlystne – man kunne sammenfattende tilføje: lidt studentikose – herrer på henholdsvis 19, 20 og 21 år, nemlig Abel Hugo (1798-1855), Armand Malitourne (1797-1866) og Jean Joseph Ader (1796-1859).

Abel Hugo og Jean Joseph Ader var et par år senere blandt initiativtagerne til tidsskriftet *Le Conservateur Littéraire*, hvis hovedbidragyder i tidsskriftets ca. to-årige levetid dog blev Abels senere nok så kendte lillebror, Victor Hugo (1802-1885). *Le Conservateur Littéraire* havde, som navnet lader formode, politisk konservative og royalistiske sympatier – tidsskriftets navn alluderer til et andet tidsskrift, *Le Conservateur* (et talerør for royalisternes, de såkaldte *ultras*, parti), som blev redigeret af en af de unge mænds literære helte, digteren og politikeren Chateaubriand.¹ De forfægtede altså finlitterære og aristokratiske synspunkter, der bl.a. gav sig udslag i en principiel modstand mod de "sekundære genrer", dvs. mod populærkulturelle udtryksformer som f.eks. vaudevillen, melodramaet og andre "bastard-genrer", som havde succes på boulevardteatrene "hos et publikum hvis smag forværres dag for dag", som Abel Hugo formulerede det i en anmeldelse i tidsskriftet i 1820.²

Men tre år tidligere, i *Traité du mélodrame*, havde Abel Hugo og hans venner ikke desto mindre forsvaret melodramaet med stor entusiasme. Faktisk med så overdreven entusiasme, at teksten jævnligt synes at slå over i den rene parodi. Som om der, som Graham Robb er inde på i sin Victor Hugo-biografi, måske snarere er tale om en joke end et seriøst ment forsøg på at legitimere genren teoretisk – en parodi på en type drama, der ikke desto mindre, efter Robbs vurdering, ligger tankevækkende tæt på det franske romantiske drama, sådan som netop Victor Hugo senere skulle være med til at udvikle det.³

1 Se Graham ROBB: *Victor Hugo*, London 1997, s. 75. Ifølge Robb hang brødrene Hugos anti-republikanske holdninger i disse unge år ikke mindst sammen med deres problematiske forhold til faderen, en general og republikaner, hvis ægteskab med moderen var gået i stykker kort efter Victor Hugos fødsel. Robb: *Victor Hugo*, s. 48 ff.

2 A.[bel] H.[ugo]: 'Spectales. Second Théâtre-Français. *L'Accident en voyage*, comédie en trois actes et en prose, de M. George Duval.' i *Le Conservateur Littéraire*, Tome troisième, Paris 1820, s. 235.

3 Robb: *Victor Hugo*, s. 74 f. Andre behandler dog *Traité du mélodrame* som et seriøst samtidigt bud på

Den mere generelle pointe som Robb dermed peger på, nemlig at det franske boulevardmelodrama fra starten af det 19. århundrede i det hele taget danner en væsentlig historisk forudsætning for det franske romantiske drama, er han langt fra alene om at fremføre. Det er snarere en af teaterhistoriens standardfortællinger, og en fortælling der bl.a. understøttes af at en række af det romantiske dramas store skuespillerpersonligheder, som Frederick Lemaître og Marie Dorval, havde taget turen omkring boulevardteatrene, før de brød igennem på de 'store' scener.⁴

Hvad angår Hector Berlioz så synes historieskrivningen mere at lægge vægt på at undersøge de forudsætninger, som Berlioz selv pegede på: Glucks, Webers og Spontinis operaer, Beethovens symfonier (og *Fidelio*), Goethes *Faust*, Shakespeares dramaer osv. Uden på nogen måde at ville benægte eller forklejnne sådanne oplagte indflydelser, vil denne artikel, som supplement snarere end som alternativ, fokusere på boulevardmelodramaets dramaturgi, æstetik og virkemidler som forudsætning for Berlioz' dramatiske stil – og for Berlioz' reception af sine forgængere. Med en vis forsigtighed kunne man formulere det som artiklens tese, at boulevardmelodramaets måde at være dramatisk på fungerer som et slags paradigme for Berlioz' måde at skrive dramatisk musik på, og også for hans reception af sine forgængeres måde at skrive dramatisk musik på – dog sådan at der samtidig er tale om en ikke helt uproblematisk sammenhæng. Ligesom det romantiske drama nok har melodramatiske kvaliteter, men samtidig repræsenterer en bestræbelse på at løfte sådanne kvaliteter ind i en finkulturel sfære – i det store, seriøse drama på de store scener – er Berlioz' måde at være melodramatisk på ikke identisk med melodramaets. Hans musik kan som regel synes at ville overbyde melodramaet i kunstfærdighed og fordringer på at ville tages seriøst som finkultur. Påvirkningen kan derfor måske ligesåvel ses som en negativ påvirkning, og Berlioz' musik kan ses som en reaktion mod eller bearbejdning af melodramaets dramaturgiske modeller. Forud for en kvalificeret diskussion af sådanne spørgsmål må imidlertid allerførst gå en grundigere undersøgelse af hvad der i denne sammenhæng overhovedet kan menes med kategorier som melodramaets æstetik og dramaturgi.

en teoretisk legitimering af melodramagenren. Se f.eks. Peter BROOKS: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (1976), New Haven & London 1995, s. 26, 38 (n. 13), 40, 61-62 og 87; Gabrielle HYSLOP: 'Pixérécourt and the French melodrama debate: instructing boulevard theatre audiences', i James REDMOND (red.): *Melodrama*, Cambridge 1992, s. 61-85; og Mary GLUCK: 'Theorizing the Cultural Roots of the Bohemian Artist', *Modernism/Modernity* 7 (2000) s. 351-78 – specielt s. 359-61.

- 4 Teatrene i Paris var organiserede og kontrollerede efter et af staten løbende reguleret privilegiesystem, der gjorde skellet mellem det jeg her kalder de 'store' scener (Théâtre Français, l'Opéra (Académie Royale de Musique), Théâtre Italien, l'Opéra Comique, m.fl.), og andre til et spørgsmål ikke blot om kunstnerisk status, men om konkrete statstildeelte privilegier til at spille bestemte genrer (tragedier, komedier, operaer, komiske operaer, melodramaer osv.). Mindre teatre kunne så evt. købe rettigheder af de større eller indrette sig efter omstændighederne og f.eks. opføre pantomime-stykker i mangel af tilladelse til at benytte talt dialog. I et dekret af 8. august 1807 indskrænkede Napoleon antallet af privilegerede teatre fra ca. 32 til 8, hvoraf kun to havde lov til at opføre melodramaer – en genre der dog fortsatte med at blomstre på boulevarderne. Efter 1814 voksede antallet af privilegerede teatre igen, og der kom i det hele taget større frihed på teaterfronten, Brooks: *The Melodramatic Imagination*, s. 85. For detaljer omkring de enkelte teatre, se Nicole WILD: *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX siècle: les théâtres et la musique*, Paris 1989.

Melodramaet og det sublime

Herrene A!, A! og A! lader deres skrift fremstå som en analytisk kortlægning af melodramagenren og som en manual for aspirerende 'melodramaturger' – en slags melodramaets æstetik og poetik i et. Men den høje litterære status som de tilsyneladende ville tilskrive genren ved at formulere en teori om den, står i slående kontrast til melodramaets faktiske litterære lavstatus i samtiden – jævnfør f.eks. Abel Hugos ovenfor citerede anmeldelse fra tre år senere.⁵ Det forekommer f.eks. mistænkeligt ubeskedent, når de i introduktionen udtrykker et håb om at deres afhandling vil få en plads i de lærdes bibliotek ved siden af Longinus' afhandling om det sublime, "til hvilken den, så at sige, ville tjene som fortsættelse og komplement".⁶

Hvis dette håb er ment som en vittighed – og det er det sikkert – er det nu alligevel ikke uden grund at forfatterne sætter melodramaet i forbindelse med det sublimes æstetik, og det er bestemt heller ikke sidste gang i løbet af deres *Traité* at det sker. Men hvor Longinus ifølge sin franske oversætter, Nicolas Boileau, "selv er sublim fordi han kan udtrykke den største tanke i det enkleste sprog",⁷ er melodramaets sproglige stil til gengæld, denne gang ifølge forfatterne til *Traité du mélodrame*, særligt sublim, når den er gådefuld, mystisk og labyrintisk. Og de tilføjer: "Deraf opstår en elskelig uorden, en sublim usammenhæng, forbavselsernes og forbløffelsernes moder."⁸ Med udtrykket "en elskelig uorden" (*un aimable désordre*) alluderer forfatterne netop til Boileau, som i sin egen poetik, *L'Art poétique*,⁹ i en berømt passage havde skrevet om oden, at "hos hende [oden] er en smuk uorden en kunstnerisk effekt".¹⁰ Men man fornemmer en ironi, og

5 Da boulevardmelodramaets ukronede konge, Guilbert de Pixérécourt, året efter udgav et forsvarsskrift for genren, *Guerre au Mélodrame!* (Krig mod melodramaet!) fremgik det desuden tydeligt – og allerede af overskriften – at genren var udsat for kritik i samtiden, og at den altså ikke med selvfølgelighed kunne gøre fordring på at blive taget seriøst på linie med de genrer, der spillede på de store teatre. Ambitionen i *Guerre au Mélodrame!* var først og fremmest at afværge anklagen om genrens underlødige, og potentielt samfundsskadelige, karakter. Guilbert de PIXERÉCOURT: *Guerre au Mélodrame!* Paris 1818, optrykt i *Théâtre de René Charles Guilbert de Pixérécourt*, Tome 1, Paris u.å., s. 2-35; se også Hyslop: 'Pixérécourt and the French melodrama debate'.

6 "... auquel il servira, pour ainsi dire, de suite et de complement." A! A! A! [Abel HUGO, Armand MALITOURNE og Jean Joseph ADER]: *Traité du mélodrame*, Paris 1817, s. vi. Den overdrevne ubeskedenhed bliver endnu mere udtalt i konklusionen, der afsluttes med følgende amokløb i (ironisk) selvforsherligelse: "Fra denne dag begynder således for alle en ny æra; lykkelige over at have kunnet slå dørene op for den, endnu mere lykkelige i bevidstheden om dens evighed, anbringer vi os der, for at tage et overblik." (*De ce jour commence donc pour le monde une nouvelle ère ; heureux d'avoir pu l'ouvrir: plus hereux encore par la conscience de son éternité, nous nous plaçons là, pour en être l'horizon.*) A! A! A!: *Traité*, s. 79.

7 Elin ANDERSEN og Karen Klitgaard POVLSEN: 'Det sublime øjeblik', i Elin ANDERSEN og Karen Klitgaard POVLSEN (red.): *TABLEAU : Det sublime øjeblik*, Århus 2001, s. 10.

8 "De-là résulte un aimable désordre, une sublime incohérence, mère des étonnements et des stupéfactions." A! A! A!: *Traité*, s. 60.

9 *L'Art poétique*, er, ligesom Longinus-oversættelsen, *Traité du sublime*, fra 1674.

10 "Chez elle un beau desordre est un effet de l'art.", Nicolas BOILEAU: *L'art poétique*, Paris 1674, Chant second, linie 72. Den samme passage fra *L'Art poétique* alluderede Hector Berlioz til i sin anmeldelse fra 1834 af Rossinis *Guillaume Tell*. Det skete i forbindelse med Berlioz' omtale af stormafsnittet i Rossinis ouverture, som han sammenlignede med stormsatsen i Beethovens Pastorale-symfoni. Rossinis storm var, ifølge Berlioz, alt for ordentlig sammenlignet med Beethovens gruppvækkende musikalske uvejr. Hector BERLIOZ: 'Rossini's William Tell' (1834), i Ruth A. SOLIE (red.): *Strunck's Source Readings in Music History*, Vol. 6: *The Nineteenth Century*, New York & London 1998, s. 85.

forfatterens efterfølgende eksempler på sublim stil virker da også temmeligt karikerede.¹¹ Melodramaets sproglige stil, synes pointen altså at være, er udtryk for en vulgarisering af det sublimes æstetik. Det gælder om at underholde og at pirre publikum, give dem et godt gys om muligt, at forbavse og forbløffe, mens der gives køb på en god klassisk dyd som klarhed.

Den samme, lidt platte udgave af det sublimes æstetik synes at afspejle sig i visse standardelementer i melodramaets persongalleri og plot, som de fremstilles i *Traité*, specielt i disse elementers idealiserede eller ekstreme form, enten i form af det der vækker beundring (det ophøjet skønne eller heltmodige), eller det der vækker afsky (det rædselsvækkende forfærdelige). Der er f.eks. den forfulgte, uskyldige heltinde (kap. 6: "De l'Innocence persécutée"), der er helten der forsvarer uskylden (kap. 7: "Du Chevalier de l'Innocence"), og der er den onde tyran (kap. 4: "Du Tyran"), og ikke mindst er der den gruppevækkende situation og det frydefulde gys: scener, der foregår i fængelskælderen, i gravkammeret, i røverhulen, i bjergslugten, i den mørke skov eller lignende (kap. 10: "Des Abymes").

I dyrkelsen af 'sublime' topoi af sidstnævnte art, hvor handlingen henlægges til gruppevækkende steder, synes der at være en klar forbindelse mellem på den ene side det franske boulevardmelodrama (som er det, der behandles i *Traité du mélodrame*, og som på proto-romantisk vis overvejende henter sit stof fra historien – gerne middelalderen – eller fra fantasien, og som henvender sig til et borgerligt publikum) og på den anden side det tyske 1700-tals melodrama (der fortrinsvist henter sit stof i den græske og romerske mytologi, og som stadig fungerer indenfor hoffets institutionelle rammer).¹²

Det tyske og det franske melodrama

Det tyske melodrama, hvis første, genrekonstituerende værker er Georg Bendas *Ariadne auf Naxos* og *Medea* (begge fra 1775), kan nemlig, som Ulrike Küster har vist det, væsentligt ses som en omsætning af Edmund Burkes ideer om det sublime¹³ til dramatisk praksis, idet der altså samtidig holdes fast i et klassisk tragediestof.¹⁴ Küster foreslår, for at betone dette, at forstå det tyske melodrama som en slags 'Kurztragödie',¹⁵

11 F.eks. "Der gemmer sig nedenunder dette en mystisk hemmelighed!!!" (Il y a là-dessous quelque secret mystère !!!) og: "Barbar, du tiltænkte mig forbrydelsens dolk, dø ved hævnens dolk." (Barbare, tu me destinais le poignard du crime, meurs par le poignard de la vengeance.) – Eksempler som forfatterne kommenterer med et "Hvilket sublimt billede!" (Image sublime!), A! A! A!: *Traité*, s. 60.

12 For afklaringer af historiske, nationale, genre-mæssige og andre terminologiske afgrænsninger, se Monika SCHWARZ-DANUSER: 'Melodram', i Ludwig FINSCHER (red.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, bd. 6, Kassel 1997, sp. 67-99.

13 Edmund BURKE (J.T. Boulton, red.): *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. [1756], London 1958.

14 Som væsentligt fortillfælde for disse gælder Rousseau og Coignets 'scène lyrique', *Pygmalion*, der blev opført første gang i 1772 i Paris (Georg Benda har senest hørt værket i 1774 i Gotha, dog med musik af Fr. Aspelmayr). *Pygmalion* bestod af (fransk) tale med instrumentale mellemspill, hvorunder det mimiske element også blev inddraget. Dette var i god tråd med den position Rousseau indtog i bufoniststriden: Han mente at det franske sprog i modsætning til italiensk ikke egner sig til at blive sunget, se Schwarz-Danuser: 'Melodram', s. 68-69.

dvs. en (klassisk) tragedie hvis indhold er trængt sammen, så kun de dramatiske og emotionelle højdepunkter – “die erschütterndsten Momente”¹⁶ – er tilbage, og sådan at disse realiseres scenisk som orkesterledsaget deklamation, med monologformen som dominerende. Dernæst gennemgår Küster efter tur en række tilbagevendende dramatiske motiver, der knytter melodramaet – og dets dyrkelse af “de mest rystende momenter” – til Burke’s ideer om det sublime: dødsangsten, døden som redning, det vilde eller frygtelige sted (*locus terribilis*), det skrækindjagende mørke (*darkness terrible*), stormen, klippen (og afgrunden), ensomheden (som forladthed) og raseriet (som et følelsesmæssigt uvejr).¹⁷

Det er ofte i situationer, der trækker på en beslægtet dramatisk motivkreds, at melodramaet optræder som indskudt ‘nummer’ i samtidige operaer og skuespilmusik, dvs. i form af scener, der typisk foregår på mørke, uhyggelige steder, i situationer hvor farerne lurer lige hjørnet og lignende. I franske *opéra comiques* fra slutningen af 1700-tallet og frem optræder sådanne melodrama-numre hyppigt – men dette var ikke desto mindre, ifølge Monika Schwarz-Danusers melodrama-artikel, en udvikling der mestendels foregik uden påvirkning fra det tyske melodrama, og som, i hvert fald efter århundredeskiftet, snarere knyttede an til de hybride dramaformer på boulevardteatrene.¹⁸ Man kan f.eks. tænke på melodrama-numrene i Cherubinis *Les Deux Journées* (1800), men også på dem i henholdsvis Beethovens *Fidelio* (1804-14; i den mørke fængselskælder)¹⁹ og Webers *Der Freischütz* (1821; i ulvesvælgdalen ved midnat) – to tyske operaer, der begge trækker på den franske *opéra comique*-tradition, snarere end på traditionen fra den tyske melodramagenre.

Blandt de afgørende forskelle mellem det tyske og det franske melodrama er det i denne sammenhæng værd at hæfte sig ved, at hvor det tyske melodrama gerne centrerer sig om det tragiske subjekt (ofte en kvinde), der i monologform fører sig selv og publikum igennem en serie af gribende affekter, og dermed altså tenderer i retning af et monodrama,²⁰ er dette ikke tilfældet i det franske melodrama, og heller ikke i de indskudte melodrama-numre i *opéra comique*-genren – også selvom der naturligvis kan forekomme monologer undervejs i et boulevardmelodrama. Og hvor det tyske melodrama bibeholder tragediens tragiske slutning, er det en fast konvention at det franske boulevardmelodrama ender lykkeligt: de gode sejrer, retfærdigheden sker fyldest, de uskyldiges uskyld bliver erkendt, heltens eller heltindens sande identitet kommer for en dag osv. Eftersom det er en grundlæggende kvalitet ved denne form for *happy end* at uskylden bliver erkendt, de sande identiteter afsløret osv., er det desuden et fast træk at sådan en

15 Ulrike KÜSTER: *Das Melodrama: Zum ästhetik geschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1993, s. 140 ff.

16 Küster: *Das Melodrama*, s. 145.

17 *Ibid.*, s. 153-83.

18 Schwarz-Danuser: ‘Melodram’, sp. 75-76.

19 Librettoen til *Fidelio* er Joseph Sonnleithners oversættelse af den franske *opéra-comique* *Leonore, ou L’Amour Conjugal* (1798), der ligesom *Les Deux Journées* var forfattet af J.N. Bouilly. Se også David CHARLTON: ‘The French theatrical origins of *Fidelio*’, i Paul ROBINSON: *Ludwig van Beethoven: Fidelio*. Cambridge 1996, s. 51-67.

20 Küster: *Das Melodrama*, s. 145.

finale gennemføres i et forum hvor afsløringerne kan få en generel og endegyldig karakter, dvs. i fuld offentlighed. Denne finalens venden sig mod det offentlige – samfundet og dets moralske orden – findes selvfølgelig også i revolutionsoperaen eller 'redningsoperaen', som denne type *opéra comique* også er blevet kaldt på grund af den, gerne pludselige og uventede, gennem et *coup de théâtre* foranstaltede, lykkelige slutning.

Melodramaet som modbillede til tragedien

Hvis man, som George Steiner i *The Death of Tragedy* (1961), tilskriver det en afgørende betydning, om en dramaform dyrker den tragiske eller den lykkelige slutning som konvention, så vil man altså ud fra disse sidste iagttagelser kunne argumentere for at kvalificere det franske og tyske melodrama som fundamentalt forskellige dramaformer. For Steiner er det for øvrigt betegnende for det romantiske drama i det hele taget, at det ikke er i stand til at holde fast i det han kalder for "the Greek sense of tragic unreason".²¹ Romantikerne kunne nemlig ikke bære den store, irrationelle og uforskyldte ulykke – tragedien – for de følte at der i sidste ende måtte og skulle være en logisk forbindelse mellem en persons moralske skyld eller uskyld og den skæbnens afregning som dramaet tildeler ham eller hende. Denne romantikernes "evasion of the tragic"²² giver sig udslag i en model, hvor den antikke tragedies ubønhørlige logik erstattes af sin modsætning, dvs. af en dramatype hvor bønner bliver hørt (omend gerne først i sidste øjeblik), hvor der et eller andet sted er rimelighed til, og hvor ingen får en ufortjent stor straf – en dramatype som Steiner karakteriserer på denne måde:

The formula is one of "near tragedy". Four acts of tragic violence and guilt are followed by a fifth act of redemption and innocence regained. ... "Near-tragedy" is, in fact, another word for melodrama.²³

Når Steiner bruger ordet 'melodrama' fungerer det altså ikke længere som en genrebetegnelse, men snarere som betegnelse for et forfaldsfænomen. Et melodrama er et drama, der ikke (længere) lever op til tragediens standarder, et drama hvis gestikulationer i retning af det tragiske til sidst afslører sig som hul og overfladisk manér, og et drama som derfor, i negativ forstand, er 'teatralsk' snarere end ægte dramatisk. Den negative værdisætning af melodramaet som teatralsk synes også at hænge sammen med en betoning af det performative aspekt (af skuespillerens fremfor forfatterens stil,²⁴ af scenografien, scenemaskineriet osv.) og resulterer gerne i en slags falsk eller postuleret storhed:

Where the theatrical is allowed complete rule over the dramatic, we get melodrama. And that is what French romantic tragedies are: melodramas on the grand scale.²⁵

21 George STEINER: *The Death of Tragedy* (1961), London 1995, s. 7.

22 *Ibid.*, s. 133.

23 *Ibid.*

24 "The very style of the romantic actors, moreover, their predilection for the moment of extreme passion and wild lyricism, further increased the general drift toward the melodramatic." *Ibid.*, s. 112.

25 *Ibid.*, s. 164.

Andre dramateoretikere har ligesom Steiner fundet melodrama-begrebet egnet til at beskrive ikke blot en konkret historisk genre, men en særlig form for drama, og gerne en form hvis grundlæggende karaktertræk defineres i modsætning til den klassiske tragedies. Robert Bechtold Heilman har f.eks. i *Tragedy and Melodrama* fra 1968 argumenteret for en principiel skelnen mellem to forskellige mennesketyper, som repræsenteres i henholdsvis tragedien og melodramaet. Hvor tragediens menneske er et splittet menneske og derfor ikke blot involveret i et ydre drama, men også samtidig i et (komplekst) indre drama, er melodramaets menneske grundlæggende udelt og urokkeligt i sine sympatier og moralske habitus:

In tragedy the conflict is within man; in melodrama, it is between men, or between men and things. Tragedy is concerned with the nature of man, melodrama with the habits of men (and things).²⁶

Også denne skelnen kan give næring til ideen om en grundlæggende skelnen mellem på den ene side det tyske melodrama som en dramatype, der dyrker det tragiske subjekts indre kampe og derfor privilegerer den dramatiske monolog, og på den anden det franske, hvor konflikten i det væsentlige opstår, udvikles og løses på det ydre, handlingsmæssige plan, og hvor ikke blot individet men også det samfund, eller den *offentlighed*, det indgår i og interagerer med, kræver scenisk repræsentation.

Melodramaet som en moderne, ekspressionistisk udtryksform

Der kan imidlertid være en metodisk fare forbundet med partout at ville definere melodramaet i relation til tragedien, fordi jagten på de definerende forskelle nemt får analysen til at stivne i alt for generaliserede, og måske også alt for konstruerede, modsætningsforhold – som Heilmans principielle skelnen mellem det delte og det udelte menneske. Man genererer et modbillede til det tragiske, som man så kalder for det melodramatiske, ligesom man kalder alt det, der lader sig forstå under denne kategori for melodramaer, uanset om der er tale om romantiske tragedier, Euripides (som Sofok-

26 Robert Bechtold HEILMAN: *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*, Seattle og London 1968, s. 79. En af de franske romantikeres yndlinge, Hamlet, er f.eks. i denne sammenhæng at opfatte som et ægte tragisk menneske, hvis indre splittelse kommer eksplicit og nærmest paradigmatisk til udtryk i monologen "To be or not to be". Det franske romantiske drama er ganske vist fuldt af monologer, der søger en tilsvarende, eller beslægtet patos – en patos der, udover Shakespeare, findes modeller for hos Chateaubriand (f.eks. *René*), Lord Byron (f.eks. *Childe Harold*) og andre. Men man kan nok argumentere for at romantikerne generelt var mere interesserede i den følelse af romantisk *spleen*, som de fandt hos Hamlet, René osv., end i den egentlige tragiske konflikt – en følelse der selv synes at kunne rendyrkes og på sin vis fremstå 'udelt'. Se f.eks. Peter Brooks diskussion af Hernanis monologer i Victor Hugos *Hernani* (Brooks: *The melodramatic Imagination*, s. 98 f). Den unge digter Chattertons suicidal monolog i sidste akt af Alfred de Vignys romantiske drama af samme navn, kunne være et andet eksempel på romantisk "To be or not to be"-reception. Hos Berlioz dukker varianter af kategorien op i monologagtige instrumentalsatser eller satsdele, som f.eks. i *Symphonie Fantastique* (1. og 3. sats), *Harold en Italie* (stort set hele solo-bratch-stemmen i alle sats) og *Roméo et Juliette* ("Roméo seul"), og i egentlige monologer som f.eks. Cellinis arie "Sur le monts les plus sauvages" i *Benvenuto Cellini* eller Fausts indledende arie i *La damnation de Faust*.

les' modpol),²⁷ eller værker der i mere snæver, genrehistorisk forstand faktisk er melodramaer. Det problem synes Peter Brooks at have set og undgået i *The Melodramatic Imagination*, hvor han argumenterer for at se melodramaet som en form, hvis historiske fremkomst på afgørende vis hænger sammen med erfaringerne med den franske revolution og dens følger, og hvor han søger at analysere denne form, ikke i forhold til tragedien, men ud fra dens egne historiske betingelser. For Brooks er det ganske vist stadig formålet at finde frem til et generaliserbart melodramabegreb, der også kan anvendes om f.eks. romaner – at kunne kvalificere, hvori det melodramatiske hos f.eks. Balzac eller Henry James består – men på en sådan måde at begrebet ikke desto mindre har en tæt forbindelse til den historiske genre, som det udspringer af.

Brooks' analyse af det melodramatiske knytter sig på den ene side til det virkelighedsbillede, som den melodramatiske måde at repræsentere verden på udfolder: Et virkelighedsbillede der først og fremmest blev betinget af de rystelser som revolutionen udsatte de to store moralske institutioner – kirken og monarkiet – for, og som derfor er udtryk for en moderne søgen efter en reorganisering og refundering af moralen i en 'post-sakral' virkelighed.²⁸ På den anden side søger Brooks at beskrive den æstetik og de virkemidler melodramaet benytter sig af – den måde melodramaet er dramatisk på, eller de former det dramatiske antager i melodramaet, kunne man sige – og her argumenterer han bl.a. for melodramaets ekspressive, faktisk *ekspressionistiske*, karakter som en genre, der handler om at udtrykke, at skabe betydning, at aftvinge alting en betydning eller at afsløre den skjulte betydning bag alting.²⁹ Typiske melodramatiske begivenheder à la kappen eller masken der bliver flået af (en 'melodramatisk' gestus om noget), brevet der ankommer og som afslører heltindens sande identitet (og dermed beviser hendes uskyld) osv., kunne således ses som en slags gennemspilninger på mikro-niveau af en mere generel bevægelse, som melodramaet i det hele taget iscenesætter og udforsker på forskellig vis, og som er essentiel for formen: Bevægelsen fra skjult til manifest, fra udtalt til udtalt, fra sløret til afsløret osv. Brooks fremstiller det som et spørgsmål om at repræsentere et virkelighedsplan, som normalt er undertrykt eller forbliver uudsagt, i en direkte, eksplicit og umiddelbart aflæselig form. På den måde er melodramaets repræsentationsform, trods alle dens gryende tendenser i retning af geografisk og historisk realisme i fremstillingen af kulisser, *ikke* realistisk, og trods alle afrevne masker og identitetsafsløringer er der heller ikke tale om en søgen efter individuelle psykologiske sandheder. Det er ikke det autentiske individ bag masken der søges, men brudstykker af større, moralske sandheder – sandheder der henviser til en instans, som Brooks kalder for "the moral occult". Personerne forbliver, som Brooks siger det om Victor Hugos dramatiske personer, "arenaer" for de moralske kræfters kampe, som udspiller sig på dem, og hvorpå de kan aflæses.³⁰ Der er tale om en dramatisk modus, der muliggør udsigelsen af fundamentale ønsker, begær og moralske følelser i ren, man

27 Heilman: *Tragedy and Melodrama*, s. 152 ff. Se også Victor CASTELLANI: 'Everything to do with Dionysus: Urdrama, Euripidean melodrama, and tragedy', i Redmond (red.): *Melodrama*, s. 1-16.

28 Brooks: *The Melodramatic Imagination*, specielt s. 14 ff.

29 *Ibid.*, specielt s. 36 ff. og s. 56 ff.

30 *Ibid.*, s. 93.

kunne næsten sige 'absolut', form igennem ekspressive udsigelses-gestus, der gennem-bryder alle de mekanismer, der ellers sikrer og regulerer virkelighedens normalitet. "The melodramatic utterance breaks through everything that constitutes the 'the reality principle', all its censorships, accommodations, tonings-down", som Brooks formulerer det.³¹ Melodramaet udspiller sig således på et 'overdrevet' virkelighedsplan, i en "mode of excess", der i endnu en anden forstand er at forstå som forbundet med det sublimes æstetik.

Stumhedens æstetik

Som et komplementært supplement til denne melodramaets udtryksæstetik står i Brooks' teori dens kun tilsyneladende modsætning: En stumhedsæstetik, der både drager dramaturgiske fordele af den frustration og afmagt, som fylder det menneske, der ikke kan sige det, han eller hun har behov for at sige, og den overflod af ekspressive muligheder, der ligger i det talte sprogs alternativer – gestik, mime og musik først og fremmest – med hensyn til at give udtryk for følelser og andre ikke-sproglige erfaringer. Brooks ser således den stumme person, der må ty til en (ekspressiv) gestik for at få sine ordløse budskaber igennem, den dresserede hund eller andre lignende, for melodramaet så mærkværdigt typiske, kommunikationshæmmede, udtryksbesværede eller sprogløse personer og dyr, som symptomer på netop det, at det i melodramaet grundlæggende handler om at 'udtrykke'.³²

I forlængelse af melodramaets kredsen om afsløringen som signifikant dramatisk begivenhed bliver også reaktionen på diverse forbløffende, rædselsvækkende eller beundringsværdige begivenheder – altså forbløffelsen, choket, målløsheden osv. – en central dramaturgisk og æstetisk kategori i melodramaet. En reaktion som enten kan realiseres i form af et gestisk udbrud af momentan varighed, eller kan strækkes ud til et helt selvstændigt formled, der ofte har tableau-karakter: I form f.eks. af et *pièce de stupéfaction*, hvor en hel anonym folkemængdes kollektive reaktion på det skete udtrykkes, eller hvor forskellige involverede personers forskelligartede reaktioner (f.eks. glæde, rædsel, lettelse og vantrø) alle kan visualiseres på samme tid.

Den sidste type tableau, hvor diverse affekter danner kontrapunkt til hinanden og gøres visuelt aflæsbare – dvs. gerne ordløst og pantomimisk realiseret – beskrives ofte som en typisk måde at afslutte en akt eller et helt melodrama på.³³ I *Traité du mélodrame* formuleres det således:

Som afslutning på hvert akt må man bestrebe sig på at forene alle personerne i en gruppe, og at anbringe hver af dem i en stilling, der passer til deres sindstilstand. For eksempel: Lidelsen placerer en hånd på panden, fortvivlelsen river sig i håret, glæden har et ben i vejret.³⁴

31 *Ibid.*, s. 41.

32 *Ibid.*, s. 57.

33 Igen er der tale om et fænomen, der historisk lader sig forstå som en omsætning af det sublimes æstetik til dramatisk praksis – en sammenhæng der f.eks. tematiseres i Andersen og Povlsen (red.): *TAB-LEAU : Det sublimes øjeblik*.

34 "A la fin de chaque acte, il faut avoir soin de réunir en groupe tous les personnages, et de les mettre

Sådanne tableauer forekommer imidlertid også ofte i samtidige (og tidligere) operaer i form af 'kontemplative ensembler'. F.eks. "Mi manca la voce"-kvartetten i 2. akt af Rossinis *Mosè in Egitto* (1818),³⁵ hvor Osiride (Faraos søn) og Elcìa (den kvinde han på politisk ukorrekt vis elsker – hun er hebræer), bliver afsløret sammen i en dunkel grotte af Amaltea (Faraos hustru) og Aronne (Aron). Alle fire er naturligvis ubehageligt overraskede, men på hver deres måde. Rossini realiserer kvartetten som en art kanon. Mål-løse synger de efter tur en fireliniet strofe ("stemmen svigter mig" etc.), idet Elcìa begynder, og fortsætter med den første obligate modstemme, da Osiride sætter ind, og så fremdeles. Alle fire personer må altså udtrykke deres reaktion gennem den samme musik. I forbindelse med en mere generel kritik af den italienske opera (og al dens væsen), formulerer Berlioz en skarp kritik af en sådan anvendelse af kanonteknikken – en kritik der dog ikke kan have direkte adresse til "Mi manca la voce"-kvartetten, hvor alle trods alt synger de samme ord, men som ikke desto mindre kommenterer dens kompositionstekniske løsning på et musikdramatisk problem:

Kan det nogensinde blive opfattet som normalt af fornuftige mennesker, der har sans for musikkens udtryk, at fire personer i et ensemble-stykke, bevægede af *fuldstændigt modstridende følelser*, lige efter hinanden alle fire at skulle synge den *samme melodiske frase* med forskellige ord, og benytte den samme sang til at sige: "Oh, du som jeg tilbøder ... – Hvilken rædsel, der fryser mig til is ... – Mit hjerte banker af fryd ... – Jeg koger af raseri"³⁶

Men ideen med at benytte kanons eller beslægtede teknikker til at realisere et musikalsk tableau af en sådan art var ikke ny. Den optræder f.eks. allerede i André Grétrys *opéra comique*, *Richard Cœur de Lion* (1784) i 1. akts kvartet "Quoi, de la part de gouverneur?", hvor samme (ikke specielt udtryksfulde) fugato-tema tjener til at udtrykke fire forskellige reaktioner på et netop ankommet brev fra fængselsguvernøren – vrede hos faderen, frygt for denne vrede hos brevbæreren, nye forhåbninger hos Blondel (ven til den fængslede Richard Løvehjerte), forsikringer om uskyld hos datteren (som fængselsguvernøren gør kur til).

Et mere berømt eksempel på fænomenet findes i Beethovens *Fidelio* i kvartetten "Mir ist so wunderbar",³⁷ og her falder Berlioz' kritiske parader: I en anmeldelse fra en 1860-

chacun dans l'attitude qui convient à la situation de son âme. Par exemple: la douleur placera une main sur son front; le désespoir s'arrachera les cheveux, et la joie aura une jambe en l'air." A! A! A! *Traité*, s. 47.

35 Fansk version, *Moïse et Pharaon*, 1827.

36 "Pouvait-il entrer dans les habitudes d'être bien organisés et sensibles à l'expression musicale d'entendre, dans un morceau d'ensemble, quatre personnages, animés de *passions entièrement opposées*, chanter successivement tous les quatre la *même phrase mélodique*, avec des paroles différentes, et employer le même chant pour dire: « O toi que j'adore ... — Quelle terreur me glace ... — Mon cœur bat de plaisir ... — La fureur me transporte. »", Berlioz: *Mémoires*, Ch. 43, s. 180. Se også Janet JOHNSON: 'The Musical Environment in France', i Peter BLOOM (red.): *The Cambridge Companion to Berlioz*, Cambridge 2000, s. 27.

37 Joseph Kerman mener at traditionen med at indlægge kanonnumre i operaer er italiensk – en tradition der vandt indpas i Wien med Martín y Solers operaer *Una cosa rara* fra 1786 og *L'Arbore di Diana* fra 1787 og blev ført videre der i bl.a. Mozarts *Così fan tutte*. Ifølge Kerman er "Mir ist so wunderbar"-kvartetten således at forstå i forlængelse af denne italiensk-wieneriske tradition. Se Joseph

opførelse af *Fidelio*, der mere er en grundig værkkommentar end en egentlig anmeldelse, roser han Beethovens kanon, og mener nu pludselig at Rossinis kanon i *Mosè in Egitto* er et andet vellykket eksempel på anvendelsen af samme form.³⁸ Hvis Beethovens "Mir ist so wunderbar" overbeviste Berlioz om at kanon-teknikken alligevel godt duede, også til at tonesætte samtidige, kontrasterende følelser, så synes han dog selv at have søgt stærkere kontraster. Janet Johnson foreslår i sin diskussion af denne problematik at Berlioz'

own answer to this aesthetic challenge was the "réunion des thèmes," the simultaneous intertwining of different themes such as he manages in, for example, the finale of the *Symphonie fantastique*, in the Serenade in *Harold in Italie*, and in the *Fête chez Capulet* of *Roméo et Juliette*.³⁹

I forlængelse af denne udmærkede *pointe* kunne man måske argumentere for at den hos Berlioz hyppigt brugte ide med at kombinere flere temaer med hver deres individuelle karakter i det hele taget er at betragte som en musikdramatisk ide, og en ide der har forbindelse til ideen om *tableauet*, der forener forskellige affekter i "et enkelt drastisk billede", som Dahlhaus formulerede det i forbindelse med sin diskussion af *grand opéra*-genrens udnyttelse af *tableauet* som musikdramatisk kerneelement.⁴⁰

Som støtte for en sådan opfattelse kunne man desuden henvise til den måde Berlioz udnytter denne teknik musikdramatisk på i begyndelsen af karnevalsscenen i sin første fuldførte opera, *Benvenuto Cellini* (1837). Her ankommer Balducci og hans datter Teresa sammen til pladsen foran Cassandros teater, hvor en ny 'opéra-pantomime', *Le roi Midas*, skal opføres, og vi hører først Balduccis selvvigtige og komiske føren sig frem i fraser af to takters længde, derefter Teresa, klagende for sig selv i lange, lyriske fraser à fire-fem takter, og endelig Ascanio og Cellini der gavtyveagtigt forklædte kommunikerer med hinanden, *sotto voce*, i en lynhurtig ping-pong duet i korte replikker à en halv takt. *Tableauets* 'pointe' opstår nu i det øjeblik, hvor disse tre lag bliver lagt ovenpå hinanden og høres simultant.

Dette *tableau* indleder imidlertid en ny scene, og følger derfor heller ikke den type dramatisk logik, hvor *tableauet* benyttes til at skildre en række forskellige affekter, der er opståede som reaktion på noget. Hvis vi skal spore elementer i Berlioz' musik, der, ligesom melodramaet, dyrker afsløringens, chokets, det forbløffende og forbløffelsens æstetik – Brooks: "the aesthetics of astonishment"⁴¹ – kan det være frugtbart at holde

KERMAN: 'Augenblicke in *Fidelio*', i Robinson: *Fidelio*, s. 138. Generelt må man dog sige at det franske *opéra comique*-repertoire (inkl. f.eks. Grétrys *Richard*), som Beethoven var fortrolig med helt tilbage fra sin tid som bratchist i opera-orkesteret i Bonn, i langt højere grad end den italienske og wienerske tradition havde en formende indflydelse på *Fidelio*, og at det næppe kan udelukkes at der også her kan være tale om at Beethoven overvejende har ladet sig inspirere af franske modeller. Se også David CHARLTON: 'The French theatrical origins of *Fidelio*', i Robinson: *Fidelio*, s. 51-67, specielt s. 53.

38 Hector Berlioz: '*Fidélío*. Opéra en trois actes de Beethoven – sa presentation au Théâtre Lyrique', i *A travers chants*, Paris 1862, s. 72. (Først trykt i: *Journal des débats*, 19. og 22. maj 1860.)

39 Johnson: 'The Musical Environment', s. 27.

40 Carl DAHLHAUS: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, bd. 6), Laaber 1980, s. 109.

41 Brooks: *The Melodramatic Imagination*, s. 24 ff.

fast i at lede netop efter denne grundlæggende dramaturgiske dobbeltstruktur: Først den pludselige, forbløffende begivenhed, der på fransk teatersprog ofte kaldes et *éclat* (et lyn eller et glimt), eller, hvis der er tale om en mere spektakulær og afgørende effekt, et *coup de théâtre*, eller med et genbrug af en aristotelisk tragedie-teoretisk formulering: et skæbneomslag (*peripeti*). Dernæst en reaktion – eventuelt, men ikke nødvendigvis – i form af et større, selvstændigt formled, et tableau.

Chok og reaktion

I en af de sidste årtiers væsentligste studier af *grand opéra*-genren, *Die Verstädterung der Oper*, diskuterer Anselm Gerhard, hvordan Giacomo Meyerbeer benytter choket dramaturgisk i *Les Huguenots* (1836), og hæfter sig ved at chokvirkningerne i sidste akts Bartholemæus-massakre (hvor hugenotternes "Ein' feste Burg ist unser Gott" afbrydes brutalt da de katolske styrker åbner ild mod dem) synes at mildnes, efterhånden som Meyerbeer flere gange gentager sin musikalske chok-effekt: den afbrudte koral. Der er tale om en højst moderne effekt, ikke mindst fordi fænomenet: en stor (anonym) folkemængde i gaderne i åben konfrontation med quasi-officielle styrker, vidner om en ret nylig – potentielt traumatisk – erfaring, knyttet til ideen om det moderne storbyrum. Gentagelserne af chok-effekten ser Gerhard som et middel til at tæmme, eller 'domesticere', en revolutionær musikdramatisk ide. En ide han til gengæld mener at finde i mere radikale versioner hos Hector Berlioz, hvor det pludselige og uventede – en kvalitet som Berlioz selv kaldte for *l'imprévu* – typisk optræder som ugentagelige, musikalske enkeltbegivenheder.⁴² Den sidste instrumentale sats af *Roméo et Juliette* (1839), "Roméo au tombeau des Capulets", slutter f.eks. med Juliettes død, hvorpå, mener Gerhard (idet han henviser til en analyse af Hermann Danuser), intet yderligere følger ud over et par "lakonischen Schlußfloskeln."⁴³

Danusers analyse på sin side argumenterer for at det uforudsigeliges kategori hos Berlioz er moderne i den forstand, at det ikke blot drejer sig om at skuffe forventninger (der ofte er forventninger om gentagelser), men om i det hele taget – i originalitetens navn, og gerne for at chokere et blasert publikum – at undergrave og demontere publikums forventningshorisont.⁴⁴ Dermed havner han imidlertid, ifølge Danuser, i det problem, at han for at legitimere sin (alt for) originale musikalske form har brug for programmet, sådan at det, der udfra en 'indre-musikalsk' logik virker som et meningsløst formalt forløb, kan forklares udfra 'ekstra-musikalske' motiver, dvs. som dramatisk forløb. Man må, som Berlioz skrev i forordet til *Roméo et Juliette*, kende Garricks udgave af denne scene (hvor Romeos gift endnu ikke har gjort sin virkning, da Julie vågner op) for at forstå musikkens forløb ret. Berlioz' udnyttelse af det uventede ser Danuser til dels som udslag af en rebelsk provokationslyst, i den 'sorte' romantiks tradition, hvor

42 Anselm GERHARD: *Die Verstädterung der Oper*, Stuttgart 1992, s. 178. (Engelsk oversættelse v. Mary Whittall: *The Urbanization of Opera*, Chicago og London 1998, s. 200-01.)

43 *Ibid.*

44 Hermann DANUSER: 'Das imprévu in der Symphonik. Aspekte einer musikalischen Formkategorie in der Zeit von Carl Philipp Emanuel Bach bis Hector Berlioz', i *Musiktheorie I* (1986), s. 61-81.

grelle og chokerende effekter dyrkes "um ihrer selbst willen",⁴⁵ og altså også til dels som udslag af en afhængighed af programmet som formmotiv. Men det moderne moment i denne sammenhæng bliver tilsyneladende kun tydeligt, hvis vi ser bort fra disse to teatraliske aspekter og hører musikken som ren instrumentalmusik og som et skridt i retning af det 20. århundredes nye musik:

Weil sie sich vorab in der Symphonik realisierte, bedeutet seine Konzeption des Schocks mehr als die Übertragung eines letztlich wohlfeilen coup de théâtre auf die Tonkunst. In der Entwicklungsgeschichte des *imprévu* markiert sie vielmehr einen wichtigen Schritt in Richtung auf die Neue Musik unseres Jahrhunderts, welche sich mit der Auflösung von Traditionen und der Preisgabe inner- wie außermusikalischer Erwartungshorizonte der Möglichkeiten des *prévoir* schließlich so entäußerte, daß das *imprévu* als Kategorie der musikalischen Form absolut und darum hinfällig wurde.⁴⁶

I deres argumentationer for at opfatte Berlioz som radikal og moderne tillader både Gerhard og Danuser sig imidlertid at se bort fra, eller at bagatellisere noget ganske vist meget banalt, men også ret centralt. For ganske vist slutter satsen "Roméo au Tombeau des Capulets" relativt brat efter at violinerne har mimet Julies død – en dødsscene der dog ikke er af samme momentane karakter som Meyerbeers afbrudte koral-effekt, og som desuden følger i hælene på en anden musikalsk dødsscene, Romeos. Men værket slutter jo ikke der: Den efterfølgende, sungne finale er netop et tableau, hvor Fader Lawrence og de to familier reagerer på nyheden om Romeo og Julies død, en scene, altså, hvor sandheden om de to elskendes uskyldige kærlighed kommer til offentlighedens kendskab, og hvor de to stridende familier som konsekvens sværger at bilægge deres strid ("Serment de Réconciliation"). Den formale logik der binder de to satser til hinanden, og som f.eks. også gør det oplagt nødvendigt at finalesatsen kommer til sidst, er ganske klar: en slags storformal udgave af strukturen: *éclat* → *tableau*. Satsen, og specielt det afsluttende violinstyrt, er dermed netop et instrumentalt *coup de théâtre*, der formalt er logisk placeret som den begivenhed, der markerer hele dramaets peripeti og baner vejen for finalen. Måske fordi Danuser opfatter *coup de théâtre*-effekter som 'i sidste ende billige', og derfor vil have, at der i Berlioz' tilfælde skal være tale om mere end blot instrumentale udgaver af sådanne, ser han heller ikke at formlogikken i den sats, som han analyserer, slet ikke er præget af den vilkårlighed, som hans argumentation forudsætter (den ene overraskende begivenhed følger den anden, uden anden begrundelse end programmet), men derimod ret gennemført er formet over 'overraskelse → reaktion'-strukturen både på det syntaktiske plan og i måden de forskellige formled følger hinanden.

Som eksempel på det første kan nævnes det øjeblik, hvor en solo-klarinet – efter at det foregående formled, "Invocation", er havnet i en opgivende, tremolo-domineret gestus i celloerne, der falder fra et *Gis* med dominantfunktion i cis-mol til et *G* (!) oktaven under – pludselig bryder ind på et *E* (se *Eksempel 1*). Først hører vi blot denne enkelte,

⁴⁵ *Ibid.*, s. 77.

⁴⁶ *Ibid.*

forsigtige tone, spillet *pppp* og *dolcissimo*, dernæst en lidt mere udtryksfuld *seufzer*-figur, *F-E*. Den første, tonalt og klangligt overraskende solo-klarinet-tone affødte ikke nogen egentlig reaktion i celloerne, blot endnu en faldende gestus i tonalt ingenmandsland (C-dur!?), men den anden begivenhed følges op af en crescendoerende overraskelsesgestus i celloer og kontrabasser, dominantisk, nu, i forhold til a-mol. Det samme mønster gentager sig endnu engang, nu med endnu større determination, i A-dur, som er tonearten i det efterfølgende afsnit.

Et sted der benytter en tilsvarende 'overraskelse→reaktion'-struktur på det syntaktiske niveau, findes i finalesatsen, hvor fader Lawrence afslører, at han tidligere har viet Romeo og Julie. Capuleterne og Montagnerne udbryster som reaktion et chokeret "Mariés!", akkompagneret af en stryger-gestus, der svarer til celloernes og kontrabassernes overraskelsesgestus i det foregående eksempel (se *Eksempel 2*).

Også de enkelte formled i "Roméo au Tombeau des Capulets" og de måder de kontrasterer i forhold til hinanden, lader sig opfatte som begrundede i denne dramatiske formlogik: Det første *Allegro agitato e disperato*-afsnit afbrydes og stivner i en frossen gestik fra t. 28 og frem (første chok-effekt),⁴⁷ hvorefter et *Largo*-afsnit ("Invocation") markerer en reaktion på det chok, der satte det forrige formled i stå – et kontemplativt musikalsk tableau. Dette *Largo*-afsnit lader sig altså forstå som fremstillingen af en affekt, som den dramatiske kontekst har forårsaget – en dramatisk formlogik som godt kan forstås uafhængigt af programmet. *Largo*-afsnittet afbrydes dernæst af den næste overraskelsesvirkning, den allerede omtalte klarinet-solo, som så afføder det følgende afsnits jublende reaktion, *Allegro vivace ed appassionato assai*. Igen en følge af musikalske begivenheder hvis 'indre' formlogik nok lader sig fornemme som dramatisk meningsfuld, også uden programmet. Men hvis man ikke kender Garricks version af scenen, kunne man til gengæld nok blive fortørnet over at en sådan frenetisk jublende sekvens optræder i netop denne sats – Berlioz' bemærkning om at publikum bør kende Garricks version, kan tænkes blot at ville imødekomme en sådan kritik. Lidt senere afbrydes også denne sektion, og nu af nogle ret forbløffende musikalske krampetrækninger, som afføder en panisk-chokeret reaktion i violinerne, der så fører satsen frem til sit endelige kollaps. Satsens formforløb kan altså forstås som en kæde af overraskelser og følelsesmæssige reaktioner på disse, hvor alle overraskelserne samtidig, programmatisk forståede, repræsenterer afsløringer, der forårsager omslag i de involverede personers skæbne: Romeo opdager at Julie er død → han fortvivler (og tager gift); Julie vågner alligevel op igen → de to elskende jubler; Romeo dør → Julie, ude af sig selv, dør også.

47 Danuser mener at kontrasten mellem det indledende *Allegro agitato*-afsnit og de efterfølgende akkorders statik ikke kan forklares ud fra en indre-musikalsk logik, men kun ud fra programmet. Det leder ham dernæst til at konstatere, at starten illustrerer Romeos ophidselse, mens de statiske akkorder illustrerer gravkammerets uhyggelige stilhed. Dvs. at noget der i en scenisk forstand er samtidigt, realiseres musikalsk som en succesiv kontrast, Danuser: 'Das imprévu', s. 76-77. Men det synes som om netop Danusers overbevisning om at programmet skal fungere som nøgle til forståelsen af satsen, forhindrer ham i at høre afsnittets ellers ret klare dramaturgiske struktur, hvor en 'målrettet' musikalsk skildret tilstand (der i dette tilfælde kunne kaldes 'ophidselse') når et vendepunkt og slår over i en desorienteret, retningsløs musik, som om tæppet blev revet væk under den forrige musik, og den følelse den skildrede.

Eksempel 1 Berlioz: "Roméo au Tombeau des Capulets", fra *Roméo et Juliette*, t. 73-78.

un poco riten. L'istesso tempo.

Eksempel 2 Berlioz: "Final", fra *Roméo et Juliette*, t. 54-56.

Andantino. (♩=58) Allegro. (♩=144) Fl. Ob. Cl. Récit.

Il padre Lorenzo. Coro dei Capuleti.
Coro dei Montecchi. Lorenzo.

-o, C'est moi qui les ai ma-ri - és Ma-ri-és! Oui je dois l'a-vou-

En sådan formal procedure, der består af en bestandigt videreført kæde af overraskelser og reaktioner, er i høj grad kendetegnende for 1830'ernes mest succesfulde skuespilforfatter og librettist, Eugene Scribe. Hvad angår *grand opéra*-genren, som han leverede hovedparten af librettoerne til, har Dahlhaus i den forbindelse talt om Scribes 'chok-princip' – et princip hvori indgår det væsentlige element, at realiseringen altid har en tydeligt aflæsbar, visuel kvalitet.⁴⁸

Det er træk der i høj grad er importeret fra boulevardmelodramaet, og som desuden kan spores tilbage til *opéra comique*-repertoiret fra slutningen af 1700- og begyndelsen af 1800-tallet. Et eksempel på en sådan struktur optræder f.eks. i scenen før finalen i Pierre Gaveaux og J.N. Bouillys *Leonore, ou L'Amour Conjugal* (1798) – en struktur som Beethoven og hans librettist/oversætter Joseph Sonnleithner overtog direkte i *Fidelio*. I denne sammenhæng er scenen, og specielt Beethovens realisering af den, af en særlig interesse, dels fordi Berlioz opfattede Beethovens realisering som særdeles vellykket, dels fordi Berlioz synes at have opfattet den som værende af den melodramatiske type. I sin tidligere nævnte anmeldelse fra 1860 kalder han i hvert fald hele handlingen [*le sujet*] i Beethovens opera for "trist og melodramatisk."⁴⁹ Scenen inden finalen beskriver han som

48 Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, s. 103 ff.

49 "... triste et mélodramatique", Berlioz: 'Fidélío', i *A travers chants*, s. 68.

en lang tordenrumlen, hvis truende voldsomhed bliver ved med at vokse i intensitet, indtil den udløses i en serie af eksplosioner. Fra det øjeblik Fidelio råber "Jeg er hans viv!" er den musikalske interesse og den dramatiske uløseligt forbundet med hinanden. Man bliver bevæget, revet med, forbløffet, uden at kunne afgøre om disse stærke følelser skyldes stemmerne, instrumenterne eller skuespillernes pantomime og den sceniske aktion – så komplet er komponistens identifikation med situationen at han har skildret den med en slående troskab mod virkeligheden og med en fantastisk energi.⁵⁰

Scenen lader sig let forstå som netop en serie af eksplosioner eller *éclats*. Det starter i virkeligheden allerede før kvartettens start med at Pizarro tager sin dolk frem og viser den til publikum, hvorefter orkesteret sætter i med en art gestisk reaktion på denne afsløring – en reaktion der understreger situationens højspændt-dramatiske karakter. Der lægges mere til et øjeblik senere, da Pizarro afslører sin identitet overfor Florestan ("Pizarro den du stürzen wolltest"), idet han samtidig åbner sin kappe. Dette afføder i første omgang blot en heroisk fattet konstatering hos Florestan ("Ein Mörder steht vor mich") understøttet af heroiske messingblæsere og pauker. Og det fortsætter med endnu en overraskelse, da Pizarro dernæst vil myrde Florestan, men uventet bliver afbrudt (på ordet "Dolch") ved at Fidelio kaster sig beskyttende imellem de to og kysser Florestan – til Roccas forbavelse ("Was soll? Halt ein!"), Florestans uforstående målløshed ("O Gott!") og Pizzaros store irritation ("Wahnsinniger!"). Den forklaring som Fidelios forbløffende handling synes at kræve, udebliver ikke længe og markerer i virkeligheden scenens melodramatiske højdepunkt, idet det nu er Fidelio/Leonore, der endelig kan afsløre sin sande identitet. Dette gør hun på et højt, og, i kraft af orkesterets stilhed, dramatisk eksponeret, *B*. Orkesteret giver plads til afsløringen, som til en *cadenza*,⁵¹ og forbereder denne gennem et overraskende harmonisk ryk fra *G*-dur til en *Es*-dur klang. I samme omgang gentager hun sin tidligere beskyttende gestus ved påny at stille sig imellem Florestan og Pizarro – en gestus hvis patos denne gang kan forstås som motiveret af legitim ægteskabelig kærlighed, og som derfor også kan trække på en fornyet, og forstærket, patos ("Töt' erst sein Weib!" – ordet "Weib" betones gennem højtonen, *B*). Også denne afsløring afføder forskelligartede overraskelsesreaktioner – forbløffet glæde hos Florestan, forfærdelse hos Rocco, vantro foragt hos Pizarro. Herefter er skruen strammet så meget, at vi er nået til den endelige konfrontation, det øjeblik hvor noget drastisk må ske, for at det kan afgøres til hvilken side situationen skal falde ud. To ting sker samtidigt: Leonore tager sin lille pistol frem og vender den mod Pizarro, og i sam-

50 "Le quator du pistolet est un long roulement de tonnerre, dont la menace augmente sans cesse de violence et aboutit à une série d'explosions. A partir du cri de Fidelio: 'Je suis sa femme!' l'intérêt musicale se confond avec l'intérêt dramatique; on est ému, entraîné, bouleversé, sans qu'on puisse distinguer si cette violente émotion est due aux voix, au instruments ou à la pantomime des acteurs et au mouvement de la scène; tant le compositeur s'est identifié avec la situation, qu'il a peinte avec une vérité frappante et la plus prodigieuse énergie." *A travers chants*, s. 80.

51 Dette gælder *Fidelio*-udgaven fra 1814 – i den oprindelige *Leonore* fra 1805 indgår afsløringen i et mere kontinuerligt og energisk tumultarisk scenisk forløb. *Fidelio*-udgavens stilhed i orkesteret understreger således, mere end 1805-udgaven, den melodramatiske patos ved afsløringen.

Eksempel 3 Beethoven: *Fidelio*, 2. akt, 4. scene, nr. 14 "Quartett", t. 124-27.

Leonore: (ihm schnell eine Pistole vorhaltend) (Man hört die Trompete auf dem Turme.)

die - se Brust! Noch ei - nen Laut und du bist tot!

Pizzaro:

ihm, den Tod mit ihm!

Tr. (a.d. Theater)

sf sf ff fp

Pk.

me øjeblik høres trompeten i kulisserne (se *Eksempel 3*). Det sidste bliver afgørende for udfaldet af opgøret – Jaquino styrter i det samme ind og meddeler at ministeren er ankommet, og dette bliver anledningen til scenens afsluttende del, et ensemble-stykke med tableau-karakter, hvori de forskellige personer synger deres forskellige reaktioner på den sidste, skæbne-omstyrtende udvikling.⁵²

Det afgørende *coup de théâtre* er, som de andre *éclats* i scenen, præcist musikalsk noteret, således at det sammenfald mellem det musikalske og det dramatiske, som Berlioz bemærker, faktisk kan forklares som et meget konkret, analysérbart sammenfald. Den sceniske gestik (Leonore truer Pizzaro med sin pistol), stemmernes klang (Leonores stemme kadencerer, på ordet "tot!", på et dramatisk dybt *F*) og instrumenterne (vi hører den nye og, i kraft af sin symbolik, befriende, klang af trompeter i kulissen): Alle disse elementer frigør deres dramatiske betydning i et og samme, koncentrerede øjeblik, i et musikdramatisk brændpunkt, der desuden (ligesom den tidligere afsløring af Leonores identitet) understreges af en tonal overraskelsesvirkning, den dobbeltkuffende kadence (B-dur som stedfortræder for D-dur, efter dennes dominantseptimakkord).

Berlioz så *Fidelio* første gang i 1829 med Théâtre allemand (i Salle Favart) i Paris,⁵³ hvor Leonore blev sunget af Wilhelmine Schröder-Devrient, en sangerinde der ikke mindst var kendt for sit dramatiske spil. Oplevelsen af Schröder-Devrient må have gjort stort indtryk på Berlioz, for han nævner den både i et langt rejsebrev fra 1842 til Auguste Morel, som han i sin tid så *Fidelio* sammen med, og i sin anmeldelse fra 1860.

52 I J.-N. Bouillys originale libretto og i *Leonore* (1805) vrister Pizzaro pistolen fra Leonore i slutningen af dette ensemblestykke, hvorefter Leonore udstøder et skrig og besvimer (Jean-Nicolas BOUILLY: *Leonore ou L'amour conjugal*, Paris 1798, s. 35). I *Fidelio* (1814) er denne cliff-hanger sparet væk, og Pizzaro flygter blot sammen med Rocco.

53 Se Berlioz: *Correspondance générale, I, 1803-1832*, s. 257 (brev til Humbert Ferrand, 3. juni 1829) og s. 328 (brev til Ferrand, 13. maj 1830).

Begge gange fungerer Schröder-Devrients præstation som målestok og referencepunkt, og begge gange fremgår det at der var tale om en højenergisk opførelse. I 1842 formulerede han det således, idet en nylig opførelse med en anden og anderledes sangerinde som Fidelio sammenlignes med Schröder-Devrient:

I den berømte scene med pistolen satte hun ikke hele salen i voldsom bevægelse, som Mme Schröder-Devrient gjorde med sin nervøse og krampagtige latter, da vi så hende i Paris som ung, seksten eller sytten år gammel; men hun fangede opmærksomheden, og vidste at bevæge følelserne med andre midler.⁵⁴

I 1860 beklagede Berlioz sig over at pistolen i den aktuelle opsætning var erstattet af et sværd, for mens selv en svag hånd med en pistol ville kunne dræbe Pizzaro "med den mindste bevægelse",⁵⁵ fungerer sværdet mindre overbevisende i hænderne på en mand som Fidelio – en forklædt kvinde, altså. Og han tilføjer:

Desuden er Fidelios gestus, idet hun sigter mod Pizzaros ansigt, en yderst effektiv scenisk effekt. Jeg ser endnu madame Devrient for mig med dirrende arm rettet mod Pizzaro, idet hun ler en krampagtig latter.⁵⁶

Det er slående i hvor høj grad Berlioz lægger vægt på at det dramatiske udtryk er et *integreret* udtryk: en integration af musikken, gestikken, stemmerne og instrumenterne, og desuden et udtryk der i høj grad afhænger af opførelsen, inklusive dennes visuelle kvaliteter. Selv en rekvisit som pistolen er væsentlig for dette integrerede udtryk, og man kunne tilføje til Berlioz' argumentation, at sværdet heller ikke kan dræbe på samme øjeblikkelige – bogstaveligt talt: eksplosive – måde som som pistolen, hvad der synes at være af en vis væsentlighed i en dramaturgisk struktur, der i den grad bygges op omkring en række højspændte dramatiske øjeblikke (*éclats*).

Denne scene fra Beethovens *Fidelio* synes altså at demonstrere, på proto-melodramatisk vis, hvordan en grundlæggende 'overraskelse→reaktion'-struktur kan fungere som byggekloks for et længere musikdramatisk forløb. I Berlioz' "Roméo au tombeau des Capulets" realiseres som vist en beslægtet struktur, omend den fyldes anderledes – mere *ekstremt* – ud. I forlængelse af den vægt Berlioz lægger på den måde 'skuespillernes pantomime' er integrerede i det musikdramatiske udtryk i *Fidelio*, er det desuden påfaldende, i hvor høj grad "Roméo au tombeau" netop er konstrueret som et gestisk forløb. I klarinettens gradvise opvågningen og celloernes og kontrabassernes overraskelsesgestik i *Eksempel 1* forekommer det f.eks. at musikken simpelthen er en musikalsk notation af to kroppes 'pantomime', dvs. et forløb der, selvom det er instrumentalt, synes at integrere to (imaginære) skuespilleres gestiske optrin i sit udtryk. Man kunne endda gå videre

54 "Dans la fameuse scène du pistolet, elle ne remue pas violemment la salle, comme faisait avec son rire convulsif et nerveux, Mme Schröder-Devrient, quand nous la vûmes à Paris, jeune encore, il y a seize ou dix-sept ans; elle captive l'attention, elle sait émouvoir par d'autres moyens." *Voyage Musical I*, s. 17.

55 "s'il fait le moindre mouvement", *A travers chants*, s. 81.

56 "D'ailleurs le geste de Fidelio, visant Pizzaro au visage, prête à un grand effet de scène. Je vois encore madame Devrient avec le tremblement de son bras qu'elle tenait tendu vers Pizzaro en riant d'un rire convulsif." *Ibid.*



Illustration 1 Wilhelmine Schröder-Devrient som Fidelio i 2. akt, 4. scene, nr. 14 af Beethovens opera.
 Litografi af W. Santer (u.å). © Austrian National Library Vienna, Picture Archive.

og argumentere for at ligesom truslen med en pistol – og ikke med et sværd – som scenisk-dramatisk begivenhed er integreret i det musikdramatiske udtryk i *Fidelio*, er gift døden, som scenisk-dramatisk begivenhed, integreret i den musikalske struktur i "Romeo au tombeau." Den pinefulde, gradvise gift død bliver her til et musikalsk noteret gestisk forløb, en makaber, eller 'grotesk' pantomime (t. 148 ff.), som uden tvivl

var inspireret af en konkret, historisk realisering af denne scene, nemlig den der i 1827 satte hele den romantiske generation – inklusive Berlioz naturligvis – på den anden ende, og som havde Charles Kemble i rollen som Romeo og Harriet Smithson (hvis eftermæle i høj grad hænger sammen med Berlioz' forelskelse i hende og deres senere ægteskab) som Julie. Kemble og Smithsons engelske skuespiltrup opførte Shakespeare på originalsproget, og adskillige af de begejstrede franskmænd – Dumas *père*, Theophile Gautier og Berlioz, blandt andre – tilstod gerne at de ikke forstod ret mange af de ord der blev talt, men til gengæld alle de følelser som gestikken, tonefaldet osv. afslørede. Deres skuespilstil beskrives således af Peter Raby i dennes Harriet Smithson-biografi:

The distinctive quality of the English style of acting was its 'truthfulness'; its fault, arguably, was truthfulness extended to the point of excess, especially in the marking of the successive stages of, say, death by poison in a manner which emphasised the purely physical at the expense of the properly dramatic. It was an emphasis, however, which held undeniable attractions for the Romantics, and was wholly in keeping with the theatrical spirit of a painting such as *Mort de Sardapale*.⁵⁷ What was unprecedented was to see these extremes of realism in the enactment of more-or-less classical tragedy at the Odéon or the Salle Favart rather than in melodrama at the boulevard theatres.⁵⁸

Det som Raby beskriver som en realistisk skuespilstil, var altså i virkeligheden en stil der dyrker en overdrivelsens gestik: En dramatisk stil der bryder med det klassiske teaters (Racines og Corneilles tragediers) stiliserede rammer,⁵⁹ og som ofte tilsidesætter det skønnes kategori til fordel for det groteske – gerne med henvisning til at virkeligheden ikke kun er skøn, men også grim – og som samtidig, som Hugo formulerede det, gør dramaet til et "koncentrerende spejl" for virkeligheden, som forstærker dens farver, og "som gør det, der blot er et glimt, til et lys, og et lys til en flamme."⁶⁰

Hidtil har denne undersøgelse overvejende fokuseret på melodramaets æstetik og dramatiske strukturer. Hvis man skal spore hvordan melodramaet som dramatype har påvirket Berlioz' måde at skrive dramatisk musik på, er det næppe helt uvæsentligt at det parisiske boulevardmelodrama faktisk også var en *musikdramatisk* genre, og at noget af genrens særegenhed netop havde at gøre med den måde musikken indgik i dramaet på. Det er ikke et specielt velundersøgt område, men i det følgende skal jeg forsøge at bidrage en smule til en beskrivelse af også det aspekt af genren, og i forlængelse heraf af træk ved Berlioz' musik, som evt. kan have forbindelse til de musikalske praksisser, der blev dyrket i melodramaet.

57 Maleri af Eugene Delacroix fra 1828.

58 Peter RABY: *Fair Ophelia: Harriet Smithson Berlioz*, Cambridge 1982, s. 98.

59 Se også Brooks forsøg på en beskrivelse af skuespilstilen i boulevardmelodramaet, bl.a. baseret på Theophile Gautiers beskrivelser, Brooks: *The Melodramatic Imagination*, s. 47 f.

60 "Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme." Victor HUGO: 'Préface de Cromwell' (1827), i *Théâtre Complet I*, Paris 1963, s. 436.

Musikkens rolle i de parisiske boulevardmelodramaer

Selvom såvel Abel Hugo og hans medforfattere i *Traité du mélodrame* som melodramafortfatteren Guilbert de Pixérécourt i sine tekster om melodramagenren⁶¹ bruger mest plads på at beskrive og diskutere genrens litterære kvaliteter, tilskriver de dog også musikken en væsentlig rolle. *Traité du mélodrame* vier således et helt lille kapitel til en diskussion af musikken, og forfatterne er endda så specifikke at de kommenterer nogle af de funktioner musikken især udfylder:

... dens akkorder lader sig høre ved hver scenes begyndelse; de annoncerer de personer der træder ind på scenen. Hvis hele orkestret sammen frembringer dumpe og ildevarslende lyde, så er det tyranen der nærmer sig, og hele salen gyser; hvis harmonikken er sød og blød, varer det ikke længe inden den ulykkeligt forelskede viser sig, og alle hjerter smelter; men hvis rytmen bliver livlig og kåd, så er tossen ikke langt væk ... og alle ser sig omkring. Kort sagt, musikken er for hver scene hvad indkørslen er for slottet.¹ I kapitel ti diskuterede vi spørgsmålet om kampe, men vi fortalte ikke, at orkestergraven er et af de steder, hvor de allerstørste slag bliver udkæmpet. Så mens heltene kommer i nærkamp, tordner, piber eller knurrer instrumenterne sammen med dem, i massekamp leverer lydene så at sige slag, i dueller lader våbnenes klirren sig høre i musikernes buestrøg.⁶²

1 Forfatteren vil gøre sig umage for at fortrænge erindringer om de disharmoniske picciniske *cornets-à-bouquin*.⁶³

Man fornemmer som i andre af afhandlingens afsnit en vis ironi. Men man kan dog med en vis forsigtighed alligevel læse noget ud af denne karikatur af genrens konventioner, både hvad angår melodramakomponisternes praksis og de værdier, der har styret receptionen af den: På den ene side har visse tydelige og genkendelige (i visse situationer måske overtydelige) musikalske stemnings- og karaktermarkører ledsaget handlingen

61 Udover den tidligere nævnte *Guerre au mélodrame!* drejer det sig om en senere, revideret udgave af samme tekst: 'Le Mélodrame', i *Paris, ou le Livre des Cent-et-un*, Tome 6, Paris 1832, s. 319-52.

62 "... ses accords se font entendre au commencement de chaque scène; ils annoncent les personnages qui doivent paraître. Si tout l'orchestre, agissant à la fois, produit des sons sourds et lugubres, c'est que le tyran approche, et tout l'auditoire frémit; Si l'harmonie est douce et moelleuse, l'amante infortunée ne tardera pas à se montrer, et tous les cœurs s'attendrissent; Mais la cadence devient-elle vive et folâtre, le niais n'est pas loin... et tout le monde se regarde. En un mot, la musique est à chaque scène ce que les avenues sont aux châteaux (1). Dans le chapitre X, nous avons traité du combat; mais nous n'avons pas dit que l'orchestre était une des positions où se frappaient les plus grands coups. En effet, tandis que les héros en viennent aux mains, tous les instrumens tonnent, sifflent, ou grondent à l'unisson: dans les combats généraux, les sons se livrent, pour ainsi dire, bataille; dans les combats particuliers, le cliquetis des armes se faut entendre jusques sous l'archet des musiciens." A! A! *Traité*, s. 54-55.

63 "L'auteur aura soin d'écartier les cornets-à-bouquin picciniens de discordante mémoire." Denne lidt gådefulde fodnote må forstås som en satirisk kommentar til komponisten Alexandre Piccini, der var kapelmester på Théâtre de la Porte Saint-Martin, og som skrev musikken til hovedparten af de melodramaer, der blev opført der. *Cornets-à-bouquin* er de gammeldags zinker eller – i nyere sprogbrug – hyrdehorn eller alpehorn. Det virker usandsynligt at Piccini skulle have anvendt alpehorn, men man kan måske forestille sig, at Piccini kan have brugt gamle blæseinstrumenter eller hyrdeinstrumenter til at signalere en bjergegn eller en landlig scene.

og dens enkelte personer, bl.a. ved at markere deres entre, og ved at bidrage med dramatisk musik i dramatiske situationer, såsom kampscener, og sikkert også i uvejrsscener, i scener på 'uhyggelige' steder o.l. Dette synes generelt at have bidraget til underholdningsværdien og det brede publikums medleven i handlingen. På den anden side har den dannede, finkulturelle og konservative kritik opfattet sådanne effekter som platte – dvs. melodramatiske i betydningen: udført med dårlig smag.

Hvis *Traité* vender melodramagenrens forkærlighed for overdrivelse mod genren selv og lader den slå over i ironi, så er Pixierécourts forsvar fra året efter til gengæld entydigt alvorligt ment, måske endda skrevet med polemisk adresse til den anonyme *Traité*. I *Guerre au mélodrame!* fra 1818 argumenterer Pixierécourt i hvert fald bl.a. imod nogle unavngivne unge konservative kritikere, for hvem ordet 'melodrama' i sig selv er negativt ladet, og for hvem det betegner en underholdningsform af tvivlsom smag og lav kunstnerisk kvalitet.⁶⁴ Pixierécourt forsøger at redde genrebetegnelsen fra en sådan kulturel stigmatisering ved at give en værdineutral, saglig, og uangribelig definition af melodramaet, og gør det ved at konstatere, at et melodrama simpelthen betyder et "drama blandet med musik".⁶⁵ Lidt senere præciserer han sin bestemmelse af genren lidt nærmere og definerer melodramaet som "et *drame lyrique* hvor musikken spilles af orkestret i stedet for at blive sunget."⁶⁶ Og han fortsætter med at spørge, retorisk, hvad værker som *Richard Cœur de Lion*, *Le Déserteur*, *La Caverne*, *Lodoïska*, *Les Deux Journées* og en del andre er,⁶⁷

om ikke netop melodramaer, der har givet vores bedste komponister anledning til at komponere fremragende partiturer, men hvoraf de fleste – på forhånd nemme ofre for den latterliggørelse, som spøgefugle og fæhoveder har rettet mod alt hvad der sælger billetter i teatret – ville have meget svært ved at opnå succes i dag, og som sandsynligvis ville blive mødt med spot og nådesløs nedrakning af aviserne?⁶⁸

Det ret tætte slægtskab mellem *opéra comique*-repertoiret og boulevardmelodramaet, som er diskuteret tidligere, pointeres altså her eksplicit af Pixierécourt i en sammenhæng, hvor hans ærinde dels er at overføre noget af *opéra comique*-repertoirets respektabilitet på

64 "Så snart en scene søger at underholde, udbryder disse unge [bogstaveligt: uskæggede] dommere straks: *det er et mélodrame!* og straks er der fældet dom over stykket, uden mulighed for appel." (Dès qu'une scène vise à l'intérêt, des juges imberbes s'écrient aussitôt: *c'est une Mélodrame!* dès-lors la pièce est jugée sans appel.), Pixierécourt: *Guerre au mélodrame!*, s. 6.

65 "Que veut dire *Mélodrame?* *Drame mêlé de musique.*" *Ibid.*

66 "... un *Drame lyrique* dont la musique est exécutée par l'orchestre au lieu d'être chantée." Pixierécourt: *Guerre au mélodrame!*, s. 14. Formuleringen genfindes uændret i '*Le Mélodrame*', s. 332. *Drame lyrique* var, ligesom *opéra comique*, en generel genrebetegnelse for operaer med en borgerlig, enten samtidig eller historisk, handling (til forskel fra *tragedie lyrique*-genren hvis persongallerier og plots var hentet fra den antikke mytologi).

67 Det drejer sig om et udvalg af *opéra comiques*, overvejende fra 1700-tallets sidste årtier.

68 "... sinon des *Mélodrames* qui ont fourni à nos meilleurs Compositeurs le moyen de produire d'excellentes partitions, mais dont la plupart frappés d'avance du ridicule que les plaisans et les sots ont versé sur tout ce qui offre de l'intérêt au théâtre, auraient beaucoup de peine à réussir aujourd'hui et seraient probablement accueillis par des risées ou déchirés pitié par les journaux?" Pixierécourt: *Guerre au mélodrame!*, s. 15.

de nye boulevardmelodramaer (herunder hans egne), dels at henlede opmærksomheden på og forsvare melodramagenrens legitime præference for det, der virker følelsesmæssigt og dramatisk stærkt og farverigt – og dermed underholdende, naturligvis. Noget der nemlig for ham hænger sammen med forbindelsen mellem musikken og dramaet, eller mere præcist: med dramaets egnethed for den dramatiske musik. Det fremgår af den måde han fortsætter med at argumentere, ikke kun for at melodramaet har brug for musikken, men også for at den musikalske kunst har brug for dramaer af den melodramatiske type:

Hvis man [kritikerne] tror at man dermed [ved at bekæmpe melodramaet] har gjort den dramatiske og musikalske kunst en tjeneste, så tager man fejl: Denne form for bandlysning har dræbt musikken i Frankrig. Den har brug for stærke situationer, markante følelser, farver simpelthen, og ikke kun nuancer.⁶⁹

I Pixierécourts senere tekst, 'Le Mélodrame' fra 1832, optræder de samme passager, blot lettere redigeret, så de nu ikke længere fungerer som polemisk udfald mod restaurationstidens konservative og modvillige presse, men derimod selv taler for en tilbageholdende, konservativ og 'klassisk' æstetik. I 1832 forsvarede Pixierécourt nemlig ikke længere melodramaet overfor de der fandt melodramaet for krydret og spraglet, men overfor de der lod sig rive med af den nye romantiske generations – efter Pixierécourts mening – altfor outrerede excentriciteter. Det som Pixierécourt i 1832 kalder for "det romantiske melodrama" – til hvilken kategori man f.eks. måtte regne det stykke, som Berlioz i 1830 i et brev kaldte for "det moderne teaterstykke par excellence", Ducange og Dineaux's *Trente ans ou la Vie d'un Joueur* fra 1827⁷⁰ – repræsenterer altså et mere radikalt opgør med den klassiske skønhedsæstetik end Pixierécourts egen stil. Et opgør der i høj grad handler om regelbrud. Det aristoteliske princip om tidens enhed, som det klassiske teater holdt hårdt på, er f.eks. radikalt tilsidesat i *Trente ans*, hvis handling, som titlen afslører, foregår over tredive år. Et af de performative scoops ved forestillingen var således hovedpersonens synlige forvandling fra en ung, Faust-agtig fløs til en gammel og stadig mere hærget og depraveret kriminel – en forvandling som skuespilleren Frédérick Lemaître skulle have udført med stor overbevisning.

Det er interessant at notere sig, at melodramagenren i Pixierécourts fremstillinger bevæger sig fra en genre, der dyrker det følelsesmæssigt farverige, og som derfor benytter musik som et centralt virkemiddel og er beslægtet med århundredeskiftets *opéra comique*-genre, til en genre der er delt i en 'klassisk' lejr (som Pixierécourt selv opfatter sig som en del af og som mere eller mindre fortsætter som før) og en 'romantisk' lejr, som

69 "Si l'on croit avoir rendu service à l'art dramatique et musical, on se trompe: cette espèce de proscription a tué la musique en France. Il lui faut des situations fortes, des passions prononcées, de la couleur enfin et non pas des nuances." *Ibid.*

70 "La pièce moderne par excellence, pour moi, c'est *Trente ans ou la Vie d'un Joueur*." Berlioz: *Correspondance générale*, I, s. 322. I brevet, som er til Berlioz' to søstre, Nanci og Adèle, udtrykker Berlioz sin delvise skuffelse over Hugos nylige skandale-succes, *Hernani*, og fremhæver altså *Trente ans* som et positivt alternativ. *Trente ans* spillede på Théâtre de la Porte Saint-Martin og havde musik af Alexandre Piccini, jf. Victor DUCANGE og DINEAUX: *Trente ans ou la Vie d'un Joueur. Mélodrame en trois journées*, Paris 1827, s. 1 (titelbladet).

drager yderligere konsekvenser af det opgør med den klassiske regelpoetik og skønhedsæstetik, som allerede det 'klassiske' melodrama satte igang.

Hvis vi vender os væk fra de samtidige kilder og ser på den senere melodramateori, så bemærker også Brooks at musikken spiller en væsentlig rolle i det parisiske boulevardmelodrama. Han mener at dette til dels kan forklares ved genrens historiske forbindelse til pantomimen, specielt til den lidt paradoksale mellemgenre, *pantomime dialoguée*, en genre der netop kombinerer den talte dialog med et væsentligt gestisk element og med musikledsagelse. Brooks opfatter, som diskuteret ovenfor, grundlæggende melodramagenren som en ekspressiv genre, en genre hvor det handler om at det skjulte og udsagte skal komme til udtryk. Og idet han griber tilbage til oplysningsfilosoffernes spekulationer om sprogets oprindelse (Diderot, Rousseau) og den spørgen til sprogets grænser, der ligger bag disse spekulationer, finder han at melodramaets hyppige brug af stumme personer eller pantomimiske realiseringer af emotionelt tilspidsede situationer netop vidner om et behov for at bringe førsproglige eller 'ekstra'-sproglige erfaringer til udtryk. Det er især melodramaets udnyttelse af gestikken som stumt sprog – ikke som et oversætbart tegnsprog, men som særligt udtryksfuldt kropssprog, der kan noget *mere* end det talte – der optager Brooks, men også musikken udfylder en tilsvarende funktion.

Et særligt forhold til ordløse udtryksformer er altså kendetegnende for melodramaet selv og for de genrer, der ifølge Brooks trækker på melodramaets æstetik. Det er derfor et væsentligt anliggende for ham at spore brugen af det gestiske, 'uartikulerede' tegn udenfor det, der i streng forstand hører ind under melodramagenren: i litteraturen hos Balzac og Henry James, og i Victor Hugos, Alfred de Vignys og andres romantiske dramaer. Og i en kort bemærkning nævner han også operaen som en genre, der er i stand til at realisere den melodramatiske æstetik:

The habitual recourse of Romantic drama and melodrama to the gestural trope of the inarticulate suggests, on the one hand, why these genres tend toward a full realization in opera, where music is charged with the burden of ineffable expression. On the other hand, it indicates still another reason for the emergence of the novel as the characteristic modern form.⁷¹

Musikken bidrager således, for Brooks, ligesom den stumme gestik til det, der i hans melodrama-teori gør genren interessant, nemlig dens videreførelse, kunne man sige, af oplysningsfilosoffernes drøm om en dramatisk udtryksform, der når ud over sprogets grænser, og som derved bliver i stand til at udtrykke noget meget basalt og grundlæggende.

71 Brooks: *The melodramatic imagination*, s. 75. Se også Peter Brooks: 'Body and Voice in Melodrama and Opera', i Mary Ann SMART (red.): *Siren Songs*, Princeton 2000, s. 118-34.

Funktionsbestemt musik

Disse vurderinger af musikkens dramatiske funktion i de parisiske melodramaer vækker naturligvis en vis nysgerrighed omkring beskaffenheden af den teatermusik, det så rent faktisk handler om. Det drejer sig imidlertid om en af forskellige grunde ikke særligt veldokumenteret musik. Dels er der tale om musik, der – måske analogt til den meste filmmusik i vore dage – i meget ringe grad har været omfattet af et selvstændigt værkbegreb, og som derfor ikke er blevet udgivet og relativt sjældent bevaret i partiturforn (og tilsyneladende også forholdsvist sjældent i form af arkiverede orkesterstemmer), dels har der været tale om en praksis, der ofte i vidt omfang har betjent sig af diverse musikalske lån, hvor altså komponisten i højere grad har fungeret som arrangør end som egentlig komponist. Og endelig er der tale om en musik, der både i samtiden og i eftertiden har haft status af andenrangsmusik. Monika Schwarz-Danuser formulerer det således:

Wie allerdings in deutschen Bibliotheken befindlichen Partiturnabschriften von Piccini und Quasain zeigen, zeichnet sich hier eine mittlere Stilebene funktionaler Musik ab, die, ähnlich wie die Textebene, nicht losgelöst vom institutionellen Zusammenhang verstanden werden kann.⁷²

Selvom melodramaets musik i visse situationer havde en væsentlig funktion som ekspressivt virkemiddel, kan man altså forestille sig at den – ligesom filmmusik – også skulle kunne træde i baggrunden, når der var behov for det, og at den i det hele taget underordnede sig dramaets krav. En anekdote om Alexandre Piccini, fra Adèle Hugos erindringer om Victor Hugo, forekommer i hvert fald på dette punkt ret sigende: Som komponist til sangen ved prinsesse Négronis souper i Hugos romantiske drama, *Lucrèce Borgia* (1833), skulle Charles-Jean Harel, der på det tidspunkt var direktør for Théâtre de la Porte-Saint-Martin, have afvist såvel Meyerbeer som Berlioz med den begrundelse at han ønskede "en sang der kryber på maven for ordene." Hvormed altså mentes en funktionel, upåfaldende, ikke i sig selv interessant, komposition. Harel fortsatte: "Lad Piccini lave den."⁷³

Musikkens funktionsudfyldende rolle fremgår desuden af typiske regibemærkninger i librettoerne, der fortæller om musikkens karakter, stemning, og til tider endda instrumentation det pågældende sted. Nicole Wild nævner i 'La musique dans le mélodrame des théâtres parisiens' nogle eksempler fra forskellige melodramaer, hvor regibemærkningerne i et tilfælde kræver en "Musique sombre et terrible" (dyster og frygtelig musik), i et andet en "Musique guerrière" (krigsmusik), mens det et sted i et tredje bemærkes at "La musique exprime des gémissements" (musikken udtrykker jamren).⁷⁴ Hvad enten disse regibemærkninger efterrationaliserende reflekterede den musik, som

72 Schwarz-Danuser: 'Melodram', sp. 90.

73 "un air qui soit à plat ventre sous les paroles. Laissez faire Piccini." Adèle HUGO: *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Ch. LVIII, her citeret efter Ginette PICAT-GUINOISEAU: *Une oeuvre méconnu de Charles Nodier: Faust imité de Goethe*, Paris 1977, s. 28.

74 Nicole WILD: 'La musique dans le mélodrame des théâtres parisiens' i Peter BLOOM (ed.): *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, New York 1987, s. 590.

komponisten rent faktisk havde skrevet til den aktuelle situation, eller de fungerede som librettistens anvisninger til komponisten, siger de noget om en type drama, hvor musikken, hvor vigtig den end måtte være for publikums oplevelse af helheden, først og fremmest fungerede som et lejlighedsvist indsat virkemiddel. Ifølge Wild udvikler melodramaets musik sig dog, i løbet af restaurationstiden, til en mere og mere autonom størrelse, der ganske vist forbliver bundet til den dramatiske tekst den skal underbygge, understrege osv., men som med tiden kommer til at bero mindre på citater og lån og mere på originalt komponeret materiale: "musikkens indgriben i handlingen ... får tildelt en stadig vigtigere rolle, den bliver mere konstrueret, mere skriftlig."⁷⁵

Fire slags musik

Selvom der altså – foreløbig i hvert fald – ikke foreligger megen forskning, der på baggrund af grundige analytiske undersøgelser beskriver det parisiske boulevardmelodramas musik, behøver betragtninger som de ovenstående trods alt ikke stå helt alene. På baggrund af et genfundet orkestermateriale fra Théâtre de la Gaîté, der bl.a. omfatter en del melodramapartiturer, har Nicole Wild foreslået visse generelle konklusioner vedrørende denne musik.⁷⁶ Wild mener således at kunne dele melodramaets musik ind i fire forskellige kategorier: for det første ouverturer (samt orkesterintroduktioner til efterfølgende akter); for det andet musik der ledsager og blander sig med den dramatiske handling; for det tredje sange; og for det fjerde musik der akkompagnerer gestiske optrin – dansede eller pantomimiske scener.⁷⁷ Jeg skal i det følgende kort opsummere hvad Wild har at sige om de tre sidste kategorier.

Med hensyn til den musik der blander sig med den dramatiske handling, fortæller Wild at en af dens faste funktioner er at markere entre'er og exit'er, hvad der jo bekræfter karakteristikken i *Traité du mélodrame*. Peter Brooks bemærker for øvrigt det samme og uddyber: "Music in melodrama first of all marks entrances, announcing by its theme what character is coming onstage and what emotional tone he brings to the situation."⁷⁸

Desuden udfylder og dramatiserer orkestret ofte pauserne imellem skuespillernes (talte) replikker, i monologens vejtrækninger eller imellem dialogens replikskifter. Ofte består denne musik således blot af indskud af 4-5 takters varighed, af et par accentuerende akkorder, af små musikalske udråbstegn eller lignende.⁷⁹ I et konkret eksempel

75 "... l'intervention musicale ... tient une place de plus en plus importante, elle est plus construite, plus écrite." Wild: 'La musique', s. 601.

76 Det er naturligtvis tænkeligt at større mængder melodramapartiturer ligger mere eller mindre upåagtede hen i diverse arkiver. Ginette Picat-Guinoiseau fortæller at et enkelt melodramapartitur af Alexandre Piccini, *Le Sabot de fidélité* (mélodrame en 3 actes de Faur) befinder sig i det franske nationalbiblioteks arkiver. Picat-Guinoiseau: *Une oeuvre méconnu*, s. 29.

77 Wild: 'La musique' s. 592-99.

78 Brooks: *The Melodramatic Imagination*, s. 48. Også Ginette Picat-Guinoiseau peger på denne funktion for musikken: "Musikken understreger således entre'erne og exit'erne." (Le musique souligne donc les entrées et les sorties), Picat-Guinoiseau: *Une oeuvre méconnu*, s. 30.

79 Også dette bekræfter Picat-Guinoiseau: "Derudover fungerer korte interventioner (der ikke behøver at være mere end to takter lange) som interpunktion i forhold til handlingen" (En outre, des interventions brèves (qui peuvent ne pas dépasser deux mesures) ponctuent l'action), *ibid.*, s. 30.

som Wild nævner, bliver en række udsagn adskilt af korte musikalske indskud: "Hvor kommer denne følelse fra", (musik) "en dødelig kulde breder sig over mig" (musik) osv. Dette forløb efterfølges til sidst af en længere (dyster) musikalsk eftertanke i form af en kromatisk nedgang.⁸⁰ Her er altså tale om en teknik – tale, med korte orkesterindskud –, der kendes i lignende form fra det tyske melodrama og fra indskudte melodramanumre i operarepertoiret. Andre gange fungerer musikken som stemningstilpasset underlægningsmusik, eller den kan tjene til at afsløre personernes skjulte følelser eller hensigter for publikum. Ifølge Brooks benyttes den dramatiske underlægningsmusik især i særligt intense øjeblikke og i pantomimiske optrin (der ofte er sammenfaldende): "Further recourse to music is most evident at climactic moments and in scenes of rapid physical action, particularly mute action, which receive orchestral underlining."⁸¹ Og et andet sted hedder det tilsvarende om dramatiske klimaks, realiserede som 'stumme' scener: "These are often mysterious scenes, on a half-darkened stage, to the accompaniment of music."⁸²

Melodramaets sange deler Wild op i to underkategorier. Der er de egentlige sange, der synges af skuespillerne, ofte på nykomponerede melodier, og ofte motiverede gennem handlingen som incidental-musik: en troubadur synger en vise, et selskab en drikkevis, en elsker en serenade osv. Og så er der velkendte sange, spillet af orkestret med det formål at få publikum til at associere til sangens tekst, men uden at denne faktisk synges. På den måde træder musikken nok supplerende til i en situation, hvor en dramatisk person af den ene eller anden grund ikke kan udtrykke sig direkte (apropos den stumhedens æstetik som Brooks beskriver), men på en ikke særlig subtil måde og på en måde, hvor musikken ikke egentlig rækker ud over sprogets grænser, men blot fungerer som en slags tegnsprog i lyd. Denne praksis, fortæller Wild, var udbredt indtil ca. 1825, men forsvandt derefter.⁸³

I den samtidige ballet-pantomime trivedes en lignende praksis, hvor en frase, lånt fra en kendt sang, kaldtes for en *air parlant*. Også her beroede tricket på at få publikum til at associere til sangens allerede kendte tekst, hvorved det blev muligt for danserne at 'udtale' nogle få, enkle og konkrete udsagn. I ballet-pantomimen, der helt manglede den talte dialog, og som derfor havde et større behov end melodramaet for at kunne gøre brug af erstatningsformer for sproget, fortsatte *air parlant*-praksissen ifølge Marian Smith i et vist omfang helt op til 1830'erne og 1840'erne, omend den blev udsat for mere og mere kritik, og efterhånden gik af mode.⁸⁴ Ballet-pantomimen rådede desuden over en række supplerende musikalske virkemidler, der delvist kunne erstatte den talte dialog, men som alligevel ikke nødvendigvis gik ud på at alludere til konkrete sproglige betydninger. Dels kunne der være tale om musikalske imitationer af latter, banken på døren eller lignende, dels om musikalske talehandlinger af forskellig art realiseret f.eks. som instrumentale recitativer, eller beslægtede, men mindre stiliserede, taleagtige fra-

80 Wild: 'La musique', s. 593.

81 Brooks: *The Melodramatic Imagination*, s. 48.

82 *Ibid.*, s. 61.

83 Wild: 'La musique', s. 598.

84 Se Marian SMITH: *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton 2000, s. 101 ff og 114 ff.

ser: *Parlante* musik, der sommetider kunne efterligne sprogrytmen og sprogmelodien i en konkret kort sætning eller et ord, som publikum evt. skulle kunne gætte, men som andre gange blot fungerede som lydsiden til en abstrakt talegestik, hvis semantiske indhold forblev ukendt og ubestemt, imens tonefaldet til gengæld kunne afsløre det af-fektive indhold: om der var tale om en fredelig konversation, et skænderi, et spørgsmål, en bøn, udstedningen af en ordre, osv.⁸⁵ Også andre fysiske handlinger end talehandlinger kunne selvfølgelig realiseres som abstrakt musikalsk gestik, en sylfides hurtige vingebevægelser, en 'bondsk' persons entre, en forbløffet reaktion, osv.⁸⁶ Det er nærliggende at forestille sig, at melodramaet har benyttet omtrent det samme repertoire af teknikker som underlægning til pantomimiske scener og som supplement til den sceniske gestik i øvrigt – f.eks. i forbindelse med den tidligere nævnte entre- og exit-musik.

De musikledsagede pantomimiske indslag i melodramaet, som Wild kommenterer, omfatter det pantomimiske tableau (som vi tidligere har været inde på) og desuden endnu en type, der minder om de just nævnte: En type, hvor skuespilleren mimer ordene til en sang, mens orkesteret spiller den – en praksis der forsvinder i løbet af restaurationstiden, eller som, i det omfang den fortsættes herefter, overvejende fungerer som et komisk eller burlesk indslag. Den tidligere nævnte *opéra-pantomime*, *Le roi Midas* i karnevalsscenen i Berlioz' opera *Benvenuto Cellini*, kan netop ses som en udløber af denne tradition, et burlesk og parodisk optrin på en offentlig plads, hvor to pantomimefigurer, Harlekin og Pierrot, optræder i en sangerkonkurrence, og hvor dommeren "kong Midas med æselørerne" præmierer Pierrots ubehjælpssomme og platte sang (tuba) i stedet for Harlekins sofistikerede og smukke (engelskhorn).

Den musik der i melodramaet ledsager danse-scener fungerer ofte, skriver Wild, som anledning til at skildre miljøet ved at levere lokalkolorit, f.eks. russiske danse, hvis handlingen foregår i Moskva. Også på dette punkt synes melodramaets og ballet-pantomimens musik at minde ganske kraftigt om hinanden, ligesom den samtidige opera kan levere masser af eksempler på tilsvarende dansescener.

Melodramatiske topoi i Berlioz' instrumentalmusik

Der er ikke umiddelbart noget der tyder på at Berlioz har opfattet boulevardmelodramaets musik som særlig lødig eller i det hele taget som en musik med kunstnerisk relevans. Han foretrak udpræget det repertoire, der blev spillet på Academie Royale de Musique eller på Odéon teateret, hvor der en kort årrække blev spillet udenlandske operaer – bl.a. en bearbejdet udgave af Webers *Der Freischütz*. Han har dog naturligvis kendt melodramagenren og dens musikalske praksisser, bl.a. som udøvende korsanger på et af boulevardteatrene, Théâtre de Nouveautés, i en periode mellem marts og september 1827⁸⁷ og også som almindelig teatergænger til forestillinger som f.eks. *Trente ans* (med musik af A. Piccini). Disse teatererfaringer har trods alt næppe været helt spildt på ham, og Oliver Vogel mener endda i sit omfattende studie af Berlioz' musikalske ud-

85 *Ibid.* og s. 6 ff.

86 Nodeeksempler, der viser musikalsk gestik af denne art, kan f.eks. ses i Smith: *Ballet and Opera*, s. 8-11.

87 Mark EVERIST: *Musical Drama at the Paris Odéon 1824-1828*, Berkeley 2002, s. 123.

vikling frem til omkring 1831, at den formdynamik som Berlioz udviklede i *Symphonie Fantastique*, var "tief durchdrungen von der Welt des Boulevard-Theaters, der sich Berlioz seit 1827 bewußt anschloß." En vurdering som han uddyber således: "Hier lernte er die theatralische Geste schätzen, welche ohne Rückhalt in schönen Worten auf die Einbildungskraft wirkt."⁸⁸ Spørgsmålet er nu, om der i forbindelse med denne påvirkning fra melodramaets ordløse, teatraliske gestik også indgår en musikalsk påvirkning. Det virker ikke – ud fra beskrivelserne – sandsynligt, at der skulle have været tale om en direkte inspiration fra f.eks. Piccinis musik, men med udgangspunkt i de generelle kategorier, som Nicole Wild har beskrevet og inddelt melodramaets musik i, kan man, for så vidt de giver mening også i forhold til Berlioz' musik, måske argumentere for en indirekte påvirkning. I det følgende vil jeg undersøge en række eksempler fra Berlioz' musik, der kan anskues som instrumentale analogier til en musik, der markerer en skuespillers entre i et melodrama, som musikalsk mimer foreskellige typer talegestik, kropsgestik og lignende, og som inkorporerer den melodramatiske teknik, hvor instrumentale passager fungerer som dramatiske indskud mellem passager af dialogkarakter.

Teatralisk gestik i instrumental udgave, f.eks. i form af quasi-recitativisk talegestik, er naturligvis et fænomen, der kan forklares på andre måder end som inspireret af dramatiske pantomimiske optrin i melodramagenren. Når der f.eks. i den første sats af Berlioz' *Roméo et Juliette*, "Introduction", optræder en quasi-recitativisk passage, forbedret af en række massive akkorder, hvis dominerende klanglige ingredienser er horn og tromboner, kunne man godt opfatte det som en ide, der ligger i forlængelse af en symfonisk tradition, og som mere specielt knytter an til et enkelt konkret fortilfælde, nemlig det instrumentale recitativ i sidstesatsen af Beethovens niende symfoni.⁸⁹ Men en nærmere undersøgelse synes at tale for at man søger en anden forklaring på passagens genealogi. Det quasi-recitativiske afsnit, hvis begyndelse her er vist som *Eksempel 4*, bryder ind i en bestemt sammenhæng, i et heftigt fugato, der i satsens undertitel benævnes "Combats, tumulte" (kampe, tumult) – altså en musikdramatisk topos som ifølge *Traité* jævnligt optræder i melodramaet.⁹⁰ I sammenhængen fremstår den quasi-recitativiske passage således som en realisering af undertitlens anden del, "Intervention du Prince" (Prinsens intervention). Det dominerende klanglige element i de foregående massive akkorder – hvis 'melodramatiske' funktion er at markere prinsens entre – karakteriserer nu også klangen i den stemme, som 'prinsen' taler med: horn og tromboner, som fordobles af ophicleide og (efter nogle takter) to kornetter med ventiler. Melodikken er mildt sagt usædvanlig for en passage, som horn skal spille med på – passagen er uspillelig på et hvilket som helst af tidens almindelige ventilløse horn, og Berlioz benytter derfor fire (i hhv. E, Es, G og F). Disse kan tilsammen spille det meste som åbne toner, men må ellers suppleres med et par lukkede toner, f.eks. på den dramatiske

88 Oliver VOGEL: *Die romantische Weg im Früwerk von Hector Berlioz*, Stuttgart 2003, s. 278.

89 Omkring det instrumentale recitativs tidligere historie i forskellige instrumentale genrer, se desuden David CHARLTON: 'Instrumental recitative: A study in morphology and context, 1700-1808', i *Comparative Criticism. A yearbook* 4 (1982) s. 149-68.

90 Der er naturligvis også tale om en topos i det 18. århundredes tradition for 'karakteristisk' instrumentalmusik – en tradition som f.eks. Beethovens *Wellingtons Sieg* ligger i forlængelse af.

Eksempel 4 Berlioz: "Introduction", fra *Roméo et Juliette*, t. 79-90.

**Fièremment, un peu retenu et
avec le caractère du récitatif.**

højtone i *Eksempel 4*: Et *Ges*, der i E-hornet spilles som et åbent *D*, men i Es-hornet som et *Es* og i F-hornet som et *Des*. Med andre ord et avanceret klangeksperiment, der ville være for krævende og usædvanligt for et melodramaorkester,⁹¹ men som ikke desto mindre i den måde instrumentationen og den melodiske tale-gestik tjener som funktionsbestemte virkemidler til at karakterisere en dramatisk person, prinsen, bedre lader sig forstå i forlængelse af en teatralisk, melodramatisk tradition end en symfonisk.

Marian Smith bringer i sin gennemgang af de musikalske virkemidler, som balletpantomimens 'stumme sprog' benytter sig af, et eksempel fra balletten *Le Diable boiteux* fra 1836 med musik af Casimir Gide (plus diverse lån fra andre komponister), hvor den samme tradition – til sammenligning – kan ses videreført i et i princippet beslægtet, men noget enklere udført, trombone-recitativ. Dette instrumentale recitativ fungerer i den dramatiske kontekst som en scenemesters tale til et utilfredst publikum, og Smith beskriver, meget rammende, hvordan musikken karakteriserer den dramatiske person: "His deep voice, solemn mood, and self-important nature are communicated well".⁹²

Eksempel 5 Casimir Gide: *Le Diable boiteux*, scenemesteren taler til publikum.

Ideen med at skabe dramatisk personkarakteristik ved instrumentalt at mime en individualiseret måde at tale på – dvs. ikke blot med instrumentale midler at give en forestilling om *at* der tales, men at give en forestilling om netop det individ (prinsen, scenemesteren), der taler – optræder i adskillige andre sammenhænge hos Berlioz, og jeg skal give to yderligere eksempler.

Første eksempel er fra "Scène d'amour"-satsen i *Roméo et Juliette* (*Eksempel 6*), hvor celloerne i tenorleje repræsenterer Romeos førsteelsker-stemme med fraser, der benytter

91 Et sådant orkester kunne typisk have to horn, en trompet og en trombone, altså ikke tilstrækkeligt til at foretage klanglige eksperimenter af denne art. Sml. Wilds beskrivelse af tre parisiske teaterorkestre i 'La musique', s. 591.

92 Smith: *Ballet and Opera*, s. 103.

Eksempel 6 Berlioz: "Scène d'amour", fra *Roméo et Juliette*, t. 205-12.

Un poco meno vivo

talemelodik (tonegentagelser) og talerytmik (indlagte trioler), og som desuden bruger hurtige, passionerede crescendo-decrescendo virkninger og *seufzer*-figurer til at karakterisere Romeo som en følsom og smerteligt forelsket person. Her er ikke tale om en neutral recitativisk stil, som kan anvendes til en hvilken som helst replik i en hvilken som helst dramatisk situation, men om en slags 'inderlighedens' tale, af hvis tonefald det fremgår at det er følelserne bag ordene, der er det egentlige budskab, og ikke de ord som vi ikke hører, og som altså også er uvæsentlige alligevel. Her er således tale om en instrumentalmusik, der ikke fungerer som programmusik i den forstand, at den repræsenterer et forsøg på at oversætte en verbal betydning eller en dramatisk situation til musik, men tværtimod et forsøg på at realisere ideen om, at man i et ikke-sprogligt medium som musikken kan fremstille et ikke-sprogligt aspekt ved en bestemt dramatisk situation direkte. Et projekt der netop kan forstås som ekspressionistisk på den melodramatiske måde, jf. Brooks.

Andet eksempel er fra ouverturen *Le roi Lear* (1831). I et brev fra 1863 udtrykker Berlioz – efter at have dirigeret og dermed genhørt dette værk efter mange års forløb – sin stolthed over hvordan det, synes han, var lykkedes ham i denne komposition "således at få hans [Shakespeares] gamle bretonske konge og hans blide Cordelia til at tale".⁹³ Og det er da også oplagt at forstå især starten af værket netop som en instrumentalt mimet 'tale'. Diana Bickley foreslår at denne quasi-recitativiske indledning og dens senere varianter skal forstås som skrevet "in the manner of the instrumental recitatives of Beethoven's Ninth Symphony"⁹⁴ – en for så vidt helt igennem fornuftig betragtning. Men igen vil det også være muligt at argumentere for en alternativ baggrund at se fænomenet på. F.eks. vil det være rimeligt at opfatte *parlando*-teksturen som en *teatralsk* kvalitet, dvs. som en rolles – kong Lears – tale, musikalsk mimet, eller musikalsk realiseret. Og igen kan et sådant projekt forstås som knyttet til ideen om at 'musikken' i en sådan tale afslører noget mere fundamentalt om den der taler, end de ord som vi ikke hører, fordi de alligevel er ligegyldige. Værket falder overordnet i to store dele, en langsom og en hurtig (hvor kong Lears 'tale' dukker op igen i den hurtige del, noteret i lange nodeværdier inden for det nye tempo). Den første del forløber som en

93 "... faire parler ainsi son vieux roi breton et sa douce Cordélie.", Berlioz: *Correspondance générale*, VI, 1859-1863, s. 432.

94 Diana BICKLEY: 'The Concert Overtures', i Bloom (red.): *The Cambridge Companion to Berlioz*, s. 77.

Eksempel 7 Berlioz: *Ouverture du Roi Lear*, t. 65-69.

ABA form, og det er starten af det andet A, hvor det quasi-recitativiske afsnit fra starten vender tilbage, der i denne omgang tjener som eksempel (se *Eksempel 7*). Lears *parlando*, der i starten hørtes unisont i strygere, og nu kommer i strygere og fagotter, er karakteriseret ved stiliserede talerytmer (der veksles mellem lige, punkterede og trioliserede nodeværdier som for at tilpasse rytmen en metrisk irregulær tale), og ved en melodik, der ganske vist ikke benytter tonegentagelser som i de foregående eksempler, men som rummer en del typiske recitativ-vendinger (sammenlign f.eks. halvslutningen i t. 69 med femte takt i *Eksempel 5*). Her, ved det andet A i ABA-formen, akkompagneres denne tale nu af kraftige blæserakkorder og paukehvirvler, hvis hurtige og voldsomme crescendi har en meget karakteristisk, nærmest excentrisk effekt. For så vidt som denne 'tale' skal karakterisere den talende, kunne man tolke paukehvirvlerne som en slags ydre udtryk for kong Lears begyndende vanvid, som en tordenlyd, der ligesom stormvejret i Shakespeares drama fungerer som et spejl for dramaet i Lears indre. På samme måde, altså som visuel repræsentation af dramaets indre, følelsesmæssige og moralske aspekter, optræder stormvejret gerne som topos i melodramagenren,⁹⁵ og sådan vil det også være oplagt at opfatte 'storm'-afsnit i gennemførigsdelen af *Symphonie fantastiques* første sats: Som en storm, der samtidig er et udtryk for de passioner som programnotens unge komponist gennemlever (ciffrer 10, t. 198-231).

Men sådan tænkte Berlioz tilsyneladende ikke selv dette sted i *Le roi Lear*. I et andet brev, denne gang fra 1858, skriver han, at han kun ønskede at skildre Lears vanvid i midten af allegroen, mens han forbandt det her diskuterede sted med den gamle konges

95 Se f.eks. Peter Brooks' diskussion af stormen i anden akt af Pixierécourts melodrama fra 1819, *La Fille de l'exilé*. Brooks: *The Melodramatic Imagination*, s. 27 f.

entre i rådskammeret. Paukehvirvlen var simpelthen et 'citat' fra det virkelige liv, i Paris forbundet med Charles X's offentlige fremtrædener.⁹⁶ Det er ikke godt at vide, om Berlioz ligefrem dermed har søgt at skabe en direkte association mellem kong Lear og Charles X som personlighedstyper og som tragiske skæbner: Charles X var i 1831, året efter julirevolutionen, måske nok et billede på et gammelt fjols af en konge, hvis fjender havde vristet magten fra ham, men samtidig en tyrannisk og upopulær konge, som de fleste – også Berlioz – blot var glade for at være fri for. For at fungere i dramatisk henseende havde Lear-figuren nok brug for at kunne tiltrække mere sympati end der i 1831 kunne blive Charles X til del. Måske er det derfor mere sandsynligt at paukehvirvlen blot skulle fungere som en usædvanlig (og realistisk), kongelig entre-effekt – i princip altså en musikdramatisk kategori, der var velkendt fra melodramaet, som Berlioz nu med sin farverige paukeeffekt, kombineret med talegestik og tuttiakkorder, søger at investere en original ide i.

Kunsten at komponere en sådan musikalsk entre synes at have to aspekter. For det første at markere entreen som en dramatisk (scenisk) begivenhed af en vis varighed, og at skildre atmosfæren omkring denne begivenhed. I *Le roi Lear* er der tale om en højtidelig situation der varer i alt 20 takter i langsomt tempo. For det andet at tegne et musikalsk miniportræt af den person, der gør sin entre. Den personkarakteristik, der indeholdes i Lears entre i de citerede takter, kan dels forbindes med hans 'stemme' – strygernes og fagotternes quasi-recitativiske tale – dels med den pomp han omgiver sig med (paukehvirvlerne og de pompøse blæserakkorder), og dels med den langsomhed, hvormed han skrider ind på scenen.

I et senere eksempel på en komponeret entre, Mephistopheles' entre i *Fausts fordømmelse* (1846), kan iagttages en meget anderledes gestik og en meget anderledes strategi fra Berlioz' side (se *Eksempel 8*). Lears entre kan med lidt god vilje opfattes som en slags overraskelsesvirkning (C-dur, *fortissimo*, efter c-mol, *piano*), men dog ikke så markant som Mephistopheles' entre, der fremstår som en decideret chokeffekt. Scenen, der gik forud (scene IV), blev indledt med en monolog af den type, hvor en fortvivlet og handlingslammet ung mand mediterer over livets umulighed og skæbnens uudholdelighed og overvejer selvmord.⁹⁷ En monolog, der i dette tilfælde, netop som Faust sætter bægeret med gift mod sine læber, afbrydes af et kor der synger en påskehymne. De religiøse menneskers sang minder Faust om hans barndoms religiøsitet og synes, i det korte recitativiske afsnit der følger, at have ansporet Faust til en ny tro på livet. Recitativet slutter med at Faust forkaster selvmordstanken på en beslutsom kadence i F-dur, som også var den foregående påskehymnes toneart. Herefter gør Mephistopheles sin pludselige entre ("apparaisant brusquement" står der i partituret). Denne entre realiseres musikalsk som en ultrakort gestus, hvis klang domineres af messingblæsere (tromboner og kornet), et kort bækkenslag samt en højfrekvent piccolofløjte, og som harmonisk markerer et uformidlet spring væk fra F-dur: Et kromatisk løb fører med forslagsagtig hastighed ned gennem Des-dur og C-dur til H-dur, hvis 'djævelske' tritonus-afstand til F-dur måske nok er en symbolsk pointe i sammenhængen, men en pointe der overskygges af

96 Brev til Baron Donop, parafraseret i D. Kern HOLOMAN: *Berlioz*, London 1989, s. 238.

97 Sml. note 26 ovenfor.

Eksempel 8 Berlioz: *La damnation du Faust*, Scene V, (begyndelsen).

Scene V.
Allegro moderato.

The musical score is arranged in three systems. The top system features woodwinds: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Cor Anglais (Cor.) in the upper staff, and Trombone (Tbn.), Horn (Cornet à pistons), and Bassoon (Fg.) in the lower staff. Dynamics include *p* and *fff*. The middle system shows vocal lines for Faust (soprano) and Méphistophélès (bass), with the latter marked as appearing brusquely. The bottom system features strings (Str.) and Violins (Vl.). Dynamics range from *p* to *fff*, with a tremolo effect and *strettissimo* marking for the strings. The lyrics are: Faust: "le Ciel m'a re- con - quis." Méphistophélès: "Ô pure é - mo-ti-".

den helt umiddelbare oplevelse af pludselighed og uformidlet overgang.⁹⁸ Denne musikalske pludseligheds-gestus stivner straks i et strygetremolo, der føres fra *fff* ned til *p* i et hurtigt decrescendo.

Mephistopheles' entre-gestus (som forøvrigt dukker op igen to gange senere i *La damnation*, og som derved kommer til at fungere som en art erindringsmotiv for Mephistopheles) forener igen to aspekter: en musikalsk mimet scenisk begivenhed og en personkarakteristik. Denne gang er der ganske vist ikke tale om at Mephistopheles' stemme repræsenteres instrumentalt, men til gengæld er den pludseligheds-gestus, der beskriver hans opdukken, meget speciel – karakteristisk på en måde der lader sig forbinde med hans særegne personlighed. En tilsvarende kvalitet blev omkring samme tid associeret med Mephistopheles-figuren af Søren Kierkegaard, der havde iagttaget August Bournonvilles udførelse af rollen i sin Faust-ballet engang i starten af 1840'erne:

Det Mimiske kan nu udtrykke det Pludselige, uden at derfor det Mimiske som saadan er det Pludselige. I denne Henseende har Balletmester Bournonville stor Fortjeneste af den Fremstilling, han selv giver af Mephistopheles. Den Horreur, der griber Een ved at see Mephistopheles springe ind ad Vinduet og blive staaende i Springets Stilling! Dette sæt i Springet, der minder om Rovfuglens og Rovdyrets Spring, der forfærder dobbelt, da det i Almindelighed bryder frem af en fuldkommen Stillestaaen, er af uendelig Virkning.⁹⁹

98 Tritonusintervallet udnyttes flere gange senere i værket med diaboliske konnotationer – mest åbenlyst i scene 12 "Evocation".

99 Her citeret fra Lasse Horne Kjældgaard: 'Bevægelser og stillinger. Om det hvilende og det bevægelige i Kierkegaards tableauer', i Andersen og Povlsen (red.): *TABLEAU : Det sublime øjeblik*, s. 190.

Eksempel 9 Beethoven: *Fidelio*, Nr. 12 "Melodram und Duett", t. 20-23.

The musical score for 'Melodram und Duett' from Beethoven's *Fidelio*, measures 20-23, is presented in a two-staff format. The top staff is for the vocal parts, and the bottom staff is for the instrumental accompaniment. The tempo changes from 'Andante con moto' to 'Allegro' at measure 22. The lyrics are in German and are as follows:

Rocco: Du zitterst, -- fürchtest du dich?

Leonore: O nein, es ist nur so kalt.

I de foregående eksempler, og specielt det sidste, er det personernes karakteristiske *kropssprog* som Berlioz på forskellig vis forsøger at komponere. Det gestiske element, som ifølge Brooks er så væsentligt for melodramagenren, fordi det går ud på at udtrykke erkendelser og fornemmelser, der rækker ud over det, der er tilgængeligt for sproget, og som, eftersom det forsøger at overskride og gennembryde det 'normale', har en særlig karakter af overdrivelse, kommer også til udfoldelse hos Berlioz i sådanne øjeblikke. Og det sker ikke kun i øjeblikke, som musikalsk mimer en persons entre. Det kan også være i en musikalsk kontekst, der mere svarer til melodramaets typiske kombination af tale (dialog) og (korte) instrumentale indskud.

Lad mig en sidste gang vende tilbage til Beethovens *Fidelio*, denne gang fra det indskudte melodramanummer i anden akt (nr. 12), hvor Rocco og Leonore (*Fidelio*) er på vej ned i den kolde fængselskælder. I den passage, der er citeret i *Eksempel 9*, bliver Leonores kropssprog – hendes gysen – til en musikalsk 32-dels-gestus i bratcher og celloer, en reaktion på situationen, som Rocco (korrekt) fortolker som frygt. For ikke at blive afsløret mander Leonore sig op – tempoet skifter til allegro – og hun bortforklarer ved at henvise til kulden.

På samme måde som i dette klassiske eksempel på fremgangsmåden i et indskudt melodramanummer lader Berlioz, i "Scène d'amour"-satsen fra *Roméo et Juliette*, to gange i træk Romeos kropssprog komme til udtryk i gestikulerende passager der er skudt ind imellem quasi-vokale passager. Her er tale om at noget (synet af Julie på balkonen) afbryder den, hvis stemme repræsenteres af de quasi-vokale passager (Romeo). Første gang (se *Eksempel 10*) bliver tempoet en lille smule mere animeret (*Un pochettino animato*), idet bratcher og celloer mimer en gestik, der med deres opadgående melodik – en cis-mol treklang, brudt nedefra – rummer lidt af den samme forbavelseskarakter som 'reaktionerne' i *Eksemplerne 1* og *2* ovenfor. Fløjterne bliver liggende imens, og to takter senere bryder celloerne (Romeo) ud i sang ("canto espressivo" – stadig i cis-mol).

I *Eksempel 11* øges tempoet endnu mere, og celloernes opadstigende forbavelsesgestik forløber mere intenst – et fire takter langt, crescendoende, kromatisk forløb, der på uregelmæssig og ikke helt entydig vis spiller med den underliggende metrik (først bliver 6/8 til 3/4, i takten efter vendes tilsyneladende tilbage til 6/8, men efter de første tre ottendedele synes cellostemmen igen at bevæge sig i en fjerdedels puls, selvom et-slaget i den følgende takt markeres som betonet på grund af kontrabassernes pizzicato).

Eksempel 10 Berlioz: "Scène d'amour", fra *Roméo et Juliette*, t. 143-46.

Cl. ang. Cor. ang. Fl. **Un pochettino animato.**

Ob. Fl. Cl. Fg. Cl. Cor. IV

Str. **pp**

Vla. + Vlc. **ppp** *sord.* **pp** *un poco cresc.*

VI. *pizz.* **p** *arco*

Vlc. **pp** *canto espress.*

Denne metriske uregelmæssighed og tvetydighed hænger desuden sammen med det komplementærtymiske spil mellem celloer og træblæsere. Træblæsernes indskudte sekstendedele vender lidt senere tilbage (som ottendedele i et noget hurtigere *Allegro agitato*-afsnit i 2/4) i et graciøst træblæser-intermezzo, og repræsenterer i den forbindelse tydeligvis Julie, som Romeo derefter henvender sig til (Eksempel 6). I Eksempel 11 mimes således både Romeos (celloerne) og Julies (træblæserne) kropssprog i en hurtig, 'flirtende', udveksling af små bevægelser, indtil Romeo (celli nu fordoblet af bratcher og første fagot) atter bryder ud i sang, denne gang i et passioneret *fortissimo*, og i C-dur ("canto appassionato assai").

Det ordløse sprog – afsluttende bemærkninger

I forordet til *Roméo et Juliette* giver Berlioz en række begrundelser for at lade centrale scener i dramaet realisere som instrumentale satser. Den sidste lyder:

Det er også fordi netop det sublime ved denne kærlighed gjorde skildring af den så vanskelig for komponisten, at han havde brug for at give sin fantasi et spillerum, som sungne ords positive betydninger ikke vil indrømme ham, og søge tilflugt i det instrumentale sprog, et sprog der er mere rigt, mere varieret, mindre fastlåst, og, netop på grund af dets vaghed, usammenligneligt mere magtfuldt i en sådan sammenhæng.¹⁰⁰

100 "C'est aussi parce que la sublimité même de cet amour en rendait la peinture si dangereuse pour le musicien, qu'il a dû donner à sa fantaisie une latitude que le sens positif des paroles chantées ne lui eût pas laissée, et recourir à la langue instrumentale, langue plus riche, plus variée, moins arrêtée, et, par son vague même, incomparablement plus puissante en pareil cas." Berlioz: *Roméo et Juliette* (lommepartitur), London: Ernst Eulenburg u.å., s. VII.

Eksempel 11 Berlioz: "Scène d'amour", fra *Roméo et Juliette*, t. 167-72.

The musical score is arranged in four systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor. ang.), and Bassoon (Fg.). The second system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor. ang.), and Bassoon (Fg.). The third system includes parts for Strings (Str.) and Violoncello (Vlc.). The fourth system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor. ang.), and Bassoon (Fg.).

Key markings and dynamics include: *Animato.*, *p*, *pp*, *poco f*, *cresc. molto*, *a tempo*, *f*, *arco*, *poco f*, *canto appassionato assai*, *ff*, and *arco poco f*.

Dette forsvar for den ordløse instrumentalmusik kunne umiddelbart minde om E.T.A. Hoffmanns berømte plædoyer for instrumentalmusikken som den mest romantiske af alle kunstarter – en status som den netop tilskrives, fordi den ikke udtrykker sig om bestemte følelser, men hengiver sig til en "unaussprechlichen Sehnsucht".¹⁰¹ Men denne udsigelsestospos, som ikke kun Hoffmann, men også Tieck og Wackenroder, Friedrich Schlegel og mange andre tidlige tyske romantikere tog op, når de diskuterede den rene instrumentalmusik, har imidlertid, som blandt andre Dahlhaus har vist, en historisk sammenhæng med ideen om den absolutte musik – en sammenhæng der f.eks. er ganske tydelig i Schlegels formuleringer om den instrumentale musiks sprogkarakter i et Athenæum-fragment fra et tidspunkt mellem 1797 og 1801:

101 E.T.A. Hoffmann: *Kreisleriana*, (1814-15), Stuttgart 1983, s. 27.

Es pflegt manchem seltsam und lächerlich aufzufallen, wenn die Musiker von den Gedanken in ihren Kompositionen reden ... Wer aber Sinn für die wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften hat, wird die Sache wenigstens nicht unter dem platten Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit betrachten, nach welcher die Musik nur die Sprache der Empfindung sein soll, und eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie an sich nicht unmöglich finden. Muss die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? Und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?¹⁰²

Ligesom Hoffmann fremhævede det motivisk-tematiske arbejde som det der skaber enhed og sammenhæng i det instrumentale musikværk,¹⁰³ er instrumentalmusikken for Schlegel, for så vidt man kan betragte den som et ægte sprog og ikke blot et 'følelsernes sprog' – en ide han opfatter som 'plat' –, netop legitimeret, når den afspejler et forløb, der minder om en tankerække. Man kunne sige, at Schlegel foreslår en slags filosofiens dramaturgi som model for instrumentalmusikken. Og betoningen kommer dermed, som Dahlhaus gør opmærksom på, til at falde på spørgsmålet om tematisk 'logik'.¹⁰⁴

Instrumentalmusikkens ordløse kunst og spørgsmålet om dens formale logik kan imidlertid konstrueres og besvares på andre måder end ved at sætte temaer og motiver i centrum for ens undersøgelser. Ved at holde boulevardmelodramaets æstetik og virkemidler op som baggrund for en læsning af Berlioz' instrumentalmusik synes således ikke bare det generelle spørgsmål om romantikkens forhold til den ordløse musik at få tilføjet endnu et par nuancer, også spørgsmålet om hvad der udgør den musikalske logik i Berlioz' formsprog, kan dermed behandles med fornyet interesse.

102 Her citeret efter Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik* (1978), Kassel ³1994, s. 108-09.

103 Hoffmann: *Kreisleriana*, s. 30 ff.

104 Dahlhaus: *Die Idee*, s. 109.