

Cecilie Louise Macé Stensrud

Det humanistiske fakultet – Institutt for musikk

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Olavskvartalet

7491 Trondheim

90707472

[cecilie.stensrud@ntnu.no](mailto:cecilie.stensrud@ntnu.no)

#### Summary

In this article I will discuss the term *syngespill* (light opera), which in Norwegian is closely linked to the German *Singspiel*. However, this is an understanding that is not adequate when the term is used to describe the musical-dramatic repertoire in Norway from 1790 to 1825. Instead, I will argue that the Danish use of the term, which comprises comic opera in general, as well as a particular Danish version of the genre, is more suitable, as it gives a better understanding of the repertoire's diversity. Furthermore, I will show how the genre has got a, perhaps undeservedly, small place in Norwegian music history, despite of its being the most popular musical-dramatic genre in Norway at the time. This can be linked to the fact that it was never a distinctively Norwegian genre, and, therefore, could not be used in the nation building that has been such an important part of Norwegian history writing after 1814.

Keywords: *Syngespill* (light opera) in Norway 1790-1825, opera and music history

## Syngespillet i nytt lys – opera i Norge fra 1790 til 1825

I mitt doktorgradsarbeid om syngespillet i Norge fra 1790 til 1825 har jeg sett at begrepet syngespill, slik det forstås i Norge i dag, ikke er helt dekkende for repertoaret jeg undersøker. Dessuten har syngespillet fått en relativt marginal plass i norsk musikkhistorie, selv om det var den ledende musikkdramatiske genren i landet i denne perioden. I artikkelens første del vil jeg argumentere for at begrepet syngespill i dag er sterkt knyttet til det tyske *Singspiel*, og at en slik forståelse muligens ikke er dekkende når begrepet brukes for å beskrive det musikkdramatiske repertoaret i Norge i disse tiårene. Til gjengjeld kan det virke som om begrepet har en videre betydning på dansk, der det både omfatter komisk opera generelt – altså av forskjellig nasjonalt opphav – og en særskilt dansk variant av genren. Jeg ønsker å undersøke om denne danske forståelsen av begrepet gir et bedre bilde av repertoarets mangfold.

Syngespillet er ingen typisk norsk genre, og det har, med noen få unntak, ingen nasjonale markører som for eksempel norske opphavsmenn eller innslag av norsk folkemusikk.<sup>1</sup> Sett i ettertidens og nasjonsbyggingens lys, har syngespillet derfor kanskje vært av mindre interesse. Dette kan ha vært en medvirkende årsak til at genren har fått en så liten plass i norsk musikkhistorie. Artikkelens andre del er viet en diskusjon av norskhet, og hva som har vært regnet som «norsk nok» til å skrives inn i historien.

I artikkelens tredje del undersøker jeg hvordan syngespillet har vært en eksponent for datidens estetiske preferanser. I ettertid er mye av periodens musikk glemt, og man har kanskje gått ut ifra at den ble glemt fordi den ikke var verdt å huske. Parallelt med de store wienerklassikerne, som i dag har en selvfølgelig plass i orkesterrepertoaret, fantes det på 1700-tallet musikalske strømninger som dreide mot en forenkling og sentimentalisering av musikken. At mye av denne musikken ikke viste seg slitesterk, er kanskje ikke så overraskende, for den var ikke skrevet med tanke på ettertiden.

### Begrepet syngespill

Det kan virke som om begrepet «syngespill» i vår tid ofte brukes som en oversettelse av det tyske *Singspiel*. I *Gyldendals musikkleksikon* står det for eksempel at syngespill er en «betegnelse for en opera av lett og munter karakter med avvekslende sang og tale, [som]

oppstod i Tyskland omkring 1750».<sup>2</sup> Gurvin og Anker har i sitt leksikon en noe annen definisjon. Der står det at syngespillet er et scenestykke med innlagte sanger, men at begrepet delvis også brukes om opera med talt dialog. Deretter går også disse over til å presentere det tyske *Singspiel* som et synonym til syngespill.<sup>3</sup> *Cappelens musikkleksikon* har en mye lengre oppføring og går blant annet dypere inn i syngespilletts opphav i den franske vaudevillen, *opéra-comique* og den engelske *ballad opera*. Det er likevel helt tydelig at det er *Singspiel* det handler om, noe vi blant annet ser i følgende sitat: «Sin særegne karakter fikk syngespillet imidlertid på tysk grunn [...]».<sup>4</sup>

*Singspiel* brukes, ifølge *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, om nesten alle scenestykker som inneholder sang, både stykker som på en liberal måte blander inn sang, og stykker med en noe mer ambisiøs musikk.<sup>5</sup> Selv om «syngespill» i de norske musikkleksikaene ikke brukes helt synonymt med *Singspiel*, er det likevel tett knyttet til det tyske begrepet. Derfor er det forståelig hvorfor det gjerne forbindes med enkle stykker med sanginnslag, og at det på norsk ofte skilles mellom syngespill og opera. Dette skillet ser vi for eksempel i første volum av *Norges musikkhistorie*. Der blir det musikkdramatiske repertoaret ved Det musicalske Lyceum i Christiania omtalt som «en overvekt av verker av franske syngespillkomponister fra andre halvdel av 1700-tallet».<sup>6</sup> Luigi Cherubinis *Les deux journées*, som ble spilt i Christiania i 1813, 1817 og 1822, omtales derimot som en opera.<sup>7</sup> Syngespill og opera fremstår dermed som to forskjellige genre.

### Syngespill i Norge

Det fantes ikke noe fast profesjonelt teater i Norge før Christiania Theater åpnet på Bankplassen i 1827. All teateraktivitet av fast karakter ble før dette organisert av dramatiske dilettaantselskaper i forskjellige norske byer.<sup>8</sup> Når det kom til oppsetninger av syngespill, hendte det at musikalske og dramatiske selskaper samarbeidet. Dette kjenner vi blant annet fra Christiania, der Det musicalske Lyceum av 1810 satte opp syngespill i Det dramatiske Selskaps (1799) lokaler, med egne musikere og skuespillere fra det dramatiske selskapet.

Av sitatet fra *Tiden før 1814: Lurklang og kirkesang* ser vi at Det musicalske Lyceums musikkdramatiske repertoar var preget av franske syngespill, det vil si *opéra-comiques*. Hvis vi ser på repertoaret i Norge under ett, finner vi samme tendens. Nå kjenner vi riktignok neppe til alle syngespillene som ble satt opp i Norge fra slutten av 1700- til begynnelsen av

1800-tallet. Fra Christiania dramatiske Selskab har vi for eksempel besetningsprotokoller fra og med 1804, det vil si fem år etter at selskapet ble dannet. Protokollene viser hva som ble spilt av det dramatiske selskapet. For oppsetninger i regi av Det musicalske Lyceum er vi avhengige av avisannonser.

I Bergen ble det dramatiske selskapets forestillinger ikke ført i protokollen, og de ble ikke annonsert i avisen før 1801, seks år etter oppstart. Først fra høsten det året ble titlene på stykkene annonsert. Gjennom andre kilder vet vi at ett syngespill ble satt opp før 1800, og at det ble planlagt å sette opp ett til stiftelsesdagen i 1801.<sup>9</sup> I Trondheim var det kun offentlige forestillinger som ble annonsert i avisen, hvilket vil si at forestillingene til Det forenede dramatiske Selskab før 1815 som regel ikke ble annonsert. Vi vet at det ble spilt teater i mange flere norske byer. Muligens har det blitt satt opp syngespill her også, men det er dessverre gjort svært lite for å kartlegge dette.

Oversikten er kanskje ikke komplett, men vi har likevel en ganske lang liste over syngespill vi med sikkerhet vet ble satt opp i Norge mellom 1800 og 1825.<sup>10</sup> Flesteparten av disse syngespillene kom til Norge via København, og det var stykker skrevet eller bearbeidet for Det kongelige Theater som ble brukt her. Så vidt vi vet ble det til sammen i de tre største byene, satt opp trettifire forskjellige syngespill av forskjellig nasjonalt opphav. Seksten av disse – nesten halvparten – var oversettelser av franske *opéra-comiques*, ni av dem var dansk-norske syngespill, fire var tyske *Singspiele*, og de siste fem var franske og tyske skuespill eller syngespill som hadde fått ny musikk i København.<sup>11</sup> Når vi bruker begrepet syngespill om musikkdramatikken som ble satt opp i Norge i denne perioden, er det altså i stor grad franske *opéra-comiques* vi snakker om – ikke tyske *Singspiele*.

Syngespillenes omfang varierte, fra tre- og fireaktere med mer enn ti syngende roller i tillegg til kor, som for eksempel det nevnte *Les deux journées* (1800), samt Friedrich Ludvig Æmilius Kunzens *Das Fest der Winzer* (1793) og *Dragedukken* (1797), til enaktere med ned til fem syngende roller, uten kor, for eksempel Etienne-Nicolas Méhuls *Le trésor supposé, ou le danger d'écouter aux portes* (1802) og Nicolas-Médard Audinots *Le tonnelier* (1765) med musikk av forskjellige komponister. Særlig i Christiania var de franske stykkene svært populære. Der utgjorde de over halvparten av alle syngespill satt opp mellom 1800 og 1825.

Når det kommer til skillet mellom opera og syngespill, er det interessant å merke seg at *Les deux journées*, som hadde premiere i Paris i 1800, ble skrevet etter at Cherubini hadde gått over fra å skrive *opere serie* til å skrive *opéra-comiques*. Dette er det stykket der Cherubini i

størst grad har gått over til *opéra-comique*-stilen: Det er talt dialog, og sangene er enkle og strofiske *chansons* i stedet for arier i italiensk stil. Med andre ord er det ingen grunn til at stykket, som altså er en *opéra-comique*, ikke skal kalles et syngespill.

*Opera-comique* oppstod som en del av markedsunderholdningen i Paris. Her ble det vist folkelige stykker med innslag av sang, gjerne vaudevillesanger, det vil si sanger med ny tekst til en kjent melodi. I begynnelsen var stykkene ofte preget av burlesk humor og stereotype rollefigurer. Iblant var de karikaturer av Jean Baptiste Lullys *tragédies en musique*. Under påvirkning av den italienske *opera buffa* ble *opéra-comique* i andre halvdel av 1700-tallet utviklet til en operagenre med egne generiske kjennetegn. Arietten fremheves for eksempel som en viktig innovasjon fordi den blandet den populære, viseaktige vaudevillen med den lærde opera-arien. Talt dialog var på sin side en viktig del i å imøtekomme det borgerlige publikummet. Den var bindeleddet som lot publikum identifisere seg med rollefigurene.<sup>12</sup>

I essayet «Continuing Polarities: Opera theory and *opéra-comique*» skriver musikkforsker David Charlton om utfordringene med å få *opéra-comique* til å henge sammen som én genre, og poengterer at det helt siden 1753 er blitt diskutert om den i det hele tatt kan sees på som en genre. Charlton argumenterer for *opéra-comique* som genre og for dens plass i operateorien. Han skriver også at det ikke gir mening å teoretisere opera uten å ta høyde for at talt dialog er et element i noen av operarepertoarets fineste verk, noe både *Carmen* og *Tryllefloyten* er eksempler på. Forståelsen av opera som en kunstform der teksten nødvendigvis synges hele veien, er ukorrekt.<sup>13</sup>

Et argument Charlton mener taler for å forstå *opéra-comique* som en operagenre med en naturlig plass i operateorien, er at da den franske privilegieordningen med retningslinjer for hvilke teatre som kunne spille hvilke genre ble opphevet i 1791, ble det tydelig at *opéra-comique* var den foretrukne musikkdramatiske genren ved alle lyriske teatre, med unntak av l'Académie Royal de Musique (operaen). Dette varte gjennom hele revolusjonen og helt frem til slutten av det første imperiet, det vil si frem til 1814. Stykker som gjennomgående var basert på resitativer, ble knapt satt opp andre steder enn i operaen. Dette kan enten ha vært fordi resitativer ble sett på som rojalistiske, fordi sangerne ikke likte å synge dem, eller fordi komponistene ikke så behovet for dem. Resitativet ble med andre ord ikke foretrukket fremfor den talte dialogen. Dette betyr, ifølge Charlton, at en av den franske operas viktigste former er uløselig knyttet til talt dialog, og at denne typen genre derfor med rette kan innlemmes i

operateorien. Tradisjonelt er det heller ikke uvanlig å innlemme verk med talt dialog i operabegrepet, slik som *Fidelio* og *Jegerbruden*, i tillegg til de to operaene nevnt ovenfor.<sup>14</sup>

Operafeltet er komplekst og variert, og det er utfordrende nok å teoretisere over det når man kun tar de helsungne verkene i betraktning. Charlton er åpen for dette, men reagerer på tekster som tilsynelatende forutsetter at det kun finnes ett kritisk perspektiv tilgjengelig. Et eksempel han bruker er Wystan Hugh Audens utsagn om at et godt operaplot ikke må være fornuftig fordi folk ikke synger når de er fornuftige.<sup>15</sup> Auden tar her ikke høyde for alle de verkene som har talt dialog. Charlton påpeker at *opéra-comique* i sin natur favoriserer den litterære dimensjonen og at den derfor kanskje fordrer at vi velger en annen utgangsposisjon når vi skal studere den enn når vi studerer resitativopera.<sup>16</sup>

Charlton foreslår Ulrich Weissteins «Librettology: The Fine Art of Dealing with a Chinese Twin» som grunnlag for et slikt nytt utgangspunkt.<sup>17</sup> I denne artikkelen trekker Weisstein frem behovet for en større forståelse mellom musikk- og litteraturvitere, og viser til hvordan librettoen har blitt neglisjert av musikkvitenskapen, mens operaens litterære side burde få en mer fremtredende plass heller enn å ignoreres. Hans uttalte mål er å bryte med teoretikere som Auden og Joseph Kerman og deres forståelse av librettistens rolle som mindre viktig. Weisstein definerer fem ulike syn på forholdet mellom tekst og musikk slik det har blitt og blir forstått: Det neoklassisistiske, der opera først og fremst er en litterær genre, det romantiske, der poesien til enhver tid må være musikkens underdanige datter, det wagnerske, der opera er en fullkommen symbiose av mening og lyd, det antiwagnerske, der tekst og musikk er likeverdige, men uavhengige av hverandre, og det barokke, der opera først og fremst skal være et spektakulært scenisk show.<sup>18</sup> Fordelen med denne inndelingen er, ifølge Charlton, at Weisstein tar utgangspunkt i hele spekteret av operarepertoaret.<sup>19</sup> Dermed vil hver undergenre korrespondere til ett eller flere av disse synene, som det gir mening å forstå genren ut fra. Hvis man insisterer på et romantisk syn eller det barokke synet, er det ikke rart om *opéra-comique* kommer til kort estetisk og musikalsk. Hvis man derimot følger Charltons forslag, vil man heller velge det neoklassisistiske synet, det wagnerske synet eller det antiwagnerske. I så fall har man et langt bedre utgangspunkt for en analyse av *opéra-comique*.

At et musikkdramatisk verk inneholder talt dialog, betyr med andre ord ikke nødvendigvis at det faller utenfor operakategorien. Likevel er det ikke slik at «allting går an» og at ethvert stykke musikkdramatikk nødvendigvis er en opera. Denne problemstillingen tar musikkforsker Thomas Bauman stilling til i boken *North German Opera in the Age of*

*Goethe*.<sup>20</sup> Bauman har valgt å bruke begrepet nordtysk opera som en samlebetegnelse heller enn å måtte bruke en rekke mer spesifikke navn for å beskrive variasjonen i repertoaret han tar for seg. Samtidig påpeker han at selv dette brede spekteret trenger en viss avgrensning. Utover verk som kun har tilfeldige musikalske innslag, finnes dramaer med alle mulige grader av musikalsk medvirkning – fra dem med kun noen få sanger til gjennomkomponerte stykker. Spørsmålet han stiller er ved hvilket punkt musikken er nok til å kalles en faktisk medvirkning. Svaret, ifølge ham, er når det å ta bort musikken ville gjort dramaet til et fundamentalt annet verk.<sup>21</sup> Ifølge Baumann kan vi dermed med trygghet se bort fra stykker der hele akter foregår uten musikk. Samtidig skriver han at vi, i et stykke med tradisjonell 1700-tallsdialog, ikke kan forvente at komponisten har ansvaret for å drive handlingen frem, og at dette altså ikke er et egnet kriterium for å bedømme musikkens medvirkning. Derimot kan man se om librettisten har gitt komponisten rom til å spisse en rolles dramatiske personlighet eller emosjonelle respons. Hovedrolleinnehaverne må synge, og de må synge der det gjelds.<sup>22</sup>

Av Charltons argumenter blir det tydelig at syngespill, når det brukes om *opéra-comique*, uten tvil er en operaform. Og dersom vi bruker Baumans avgrensningskriterier, kan vi med hell omtale stykkene i det musikkdramatiske repertoaret i Norge fra 1800 til 1825 som operaer.

Begrepet opera er ikke entydig når det står alene, dette er Baumans bruk et eksempel på. Han bruker «nordtysk opera» som en fellesbetegnelse på et svært variert repertoar. 1700-tallets bruk av genrebegreper var ofte heterogen og inkonsekvent. For å unngå forvirring er det derfor en god idé å følge Baumans pragmatiske eksempel og velge én samlebetegnelse. Det er for eksempel mange stykker som i dag kalles *opéra-comique* som den gang ble lansert med betegnelsen *comédie mêlée d'ariettes* eller, som *Les deux journées*, opera. Det er i ettertidens historieskriving at de er blitt samlet under samme navn. Både *opera seria*, *opera buffa*, *tragédie en musique*, *opéra comique*, *grand opéra*, operette og *Singspiel* er former for opera. Av disse kan både *Singspiel* og *opéra-comique* kalles syngespill. Slik sett kan vi forstå opera som et overordnet samlebegrep som kan deles inn i flere underkategorier – for eksempel Baumans geografisk avgrensede «nordtysk opera», eller det stilistisk avgrensede «syngespill» der fellesnevneren er at stykkene i all hovedsak har talt dialog.

Det kan virke som om begrepet opera, når det står alene, iblant brukes som en kortform for «stor» eller «seriøs» opera. Da er motsatsen gjerne «lett» eller «komisk» opera. Komisk opera betyr ikke nødvendigvis at stykket er morsomt, men brukes gjerne om stykker av lett og

munter karakter, ofte med talt dialog og med en lykkelig slutt. Begrepet «lett» på sin side kan få oss til å tenke på det musikalske nivået, som om dette er av lavere kvalitet. Begrepsparene «stor» og «lett» opera og «alvorlig» og «komisk» opera kan fort føre med seg en forutinntatthet om et kvalitetsmessig skille. Et mer nøytralt begrepspar kan derimot være opera med og opera uten talt dialog.

### Syngespill på dansk

Gads musikkleksikon har en definisjon av syngespill som virker mer dekkende for det repertoaret jeg befatter meg med. Syngespill har der tre betydninger, hvorav den første er komisk opera generelt og den andre er *Singspiel*. Den mest interessante er riktignok den tredje, som ser ut til å være fraværende i den norske forståelsen av begrepet, nemlig en særskilt operaform basert på *opéra-comique* og *Singspiel*, som ble introdusert i Danmark i andre halvdel av 1700-tallet.<sup>23</sup> Videre står det at dette danske syngespillet, med oppsetningen av C. E. F. Weyses *Sovedrikken* i 1809, ble etablert som den førende danske operaform frem til midten av 1800-tallet.<sup>24</sup> Gads musikkleksikon har for øvrig en egen oppføring om *Singspiel*. Der presiseres det at det kun er noen av de verkene som i Danmark bærer betegnelsen syngespill som er tyske *Singspiele*.<sup>25</sup> Dette er, som vi har sett, helt i tråd med forholdene i Norge. Kun fire av trettifire syngespill var tyske. Fem var «fordanskede», og ni var originale dansk-norske syngespill, som ifølge Gads musikkleksikon altså er en egen genre.

Torben Krogh skriver i *Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert* at det ble gjort gjentatte forsøk på å ha et fast italiensk operaensemble i København, men at det københavnske publikum aldri var helt med på notene.<sup>26</sup> Kort tid etter at Frederik V kom til makten, inviterte han en italiensk operatrupp under ledelse av Pietro Mingotti. Med i truppen var komponistene Giuseppe Sarti og Paolo Scalabrini. Operatruppen gjorde lykke en stund, men det varte ikke lenge før flertallet av publikum gikk lei av operaene der de ikke forstod språket.<sup>27</sup> I 1756 måtte Mingotti avslutte sitt arbeid i København på grunn av økonomiske problemer. I 1758 ble det igjen forsøkt å bringe en italiensk operatrupp til byen, men det store publikum fant prestasjonene kun middelmådige og uteble, og i 1764 måtte italienerne gi opp. Da Christian VII kom til makten, hentet han et ensemble som skulle spille *opera buffa*, men heller ikke dette kunne fenge publikumet i lengden. Det danske publikummet var lei av italiensk opera, som de fant kjedelig og unaturlig med sine mange ornamenteringer.<sup>28</sup>



Sarti og Scalabrini fikk riktignok betydning for etableringen av et dansk syngespill. Sarti skrev for eksempel musikken til den første originale danske opera, nemlig nordmannen Niels Krog Bredals *Gram og Signe*. Bredal hadde stor interesse for det danske språket, og var dessuten musikalsk. Det var et stort ønske for ham å fremskaffe en opera på dansk. Scalabrini, på sin side, skrev blant annet musikken til Johan Herman Wessels *Kierlighed uden Strømper*.

Det Krogh kaller den italienske epoken, det vil si tiden da den italienske operaen hadde størst innflytelse, var ingen glanstid for det danske syngespillet. Publikums smak endret seg, og man fikk smaken på Gluck og Grétry, som stilte alle de andre i skyggen. Christian VII hadde nemlig i 1766 brakt et fransk skuespillerensemble til København. Med dem fulgte den franske *opéra-comique* – en nyhet i byen. Innen kort tid hadde de franske stykkene, med sine yndige *chansons*, vunnet alles hjerter. *Opéra-comique* ble så populær at den ga nådestøtet til syngespillene i italiensk stil. Disse ble fort glemt.<sup>29</sup>

Syngespill på dansk jord var ikke et utelukkende dansk foretagende. Det som ble startet av italienere, ble ført videre av tyskere. Johann Hartmann var den som for alvor tok innflytelsen fra Gluck og *opéra-comique* inn i det danske syngespillet, og dermed dreide det i en mer fruktbar retning med tanke på publikums smak. J. A. P. Schulz, som tok over som kapellmester ved Det kongelige Kapel etter Hartmann, var i Tyskland blitt berømt for sine lieder basert på et folketoneideal. Med ham ble syngespillet påvirket av den tyske lieden i kombinasjon med *opéra-comique*. En annen viktig tysk komponist var F. L. Æ. Kunzen, som raskt ble svært populær i København. Kunzen var eklektisk i uttrykket, men han var en stor beundrer av Mozart, noe som satte sitt preg på syngespillene han skrev.<sup>30</sup>

Provinsen i Norge var sterkt inspirert av hovedstaden, og det musikkdramatiske repertoaret var svært likt det danske, i hvert fall noen tiår utover 1800-tallet.<sup>31</sup> Det danske syngespillet ble utviklet i en tid da Norge var en del av den danske helstaten, og flere nordmenn tok også aktivt del i denne utviklingen. Bredal skrev som vi har sett librettoen til den første originale danske opera, men det var Ludvig Holberg som skrev den første libretto på dansk – en bearbeidelse av Pietro Metastasio's *Artaserse*. Både Enevold Falsen og Christen Pram skrev librettoer til syngespill som ble satt opp ved Det kongelige Theater, i tillegg til at både de og Bredal oversatte en rekke franske og tyske stykker til bruk for teatret.

Syngespillet er således del av en felles dansk-norsk musikkhistorie. Utviklingen av det danske syngespillet dannet dessuten grunnlaget for senere norske syngespill, som det berømte *Fjeldeventyret* av Henrik Anker Bjerregaard og Waldemar Thrane. Slik sett er det ingen grunn

til at begrepet syngespill skulle brukes forskjellig på dansk og norsk. Med tanke på den store variasjonen innen syngespillene som ble satt opp i Norge før 1825 – både *opéra-comique*, *Singspiel* og danske (norske) syngespill – mener jeg det er mer hensiktsmessig å bruke begrepet slik det forklares i Gads musikkleksikon: Ikke nødvendigvis synonymt med *Singspiel*, men om komisk opera, eller opera med talt dialog, fra forskjellige nasjonale tradisjoner.

Samtidig er det ikke så overraskende at begrepet syngespill på dansk har beholdt en egen betydning, uavhengig av det tyske *Singspiel*. Genren har der hatt en nasjonal verdi som en særskilt dansk operaform. I Norge derimot, har genren ikke hatt den samme nasjonale betydning fordi den er blitt sett på som dansk og ikke norsk. Som vi skal se nedenfor, kan oppfattelsen av genrens nasjonalitet ha hatt stor betydning for dens plass i norsk musikkhistorieskriving.

## Norskhet

I forordet til antologien *Mellom europeisk tradisjon og nasjonal selvfølelse*,<sup>32</sup> spør redaktørene hvorfor den norske dramatradsjonen fra 1700-tallet er utelatt fra litteraturhistorien. De mener å finne svaret i den lange nasjonal-teleologiske tradisjonen i norsk historieskriving som la vekt på å finne kimer til 1800-tallets særegne, nasjonale litterære kanon. Verker som ikke inneholdt åpne og klare norske markører i språk og emnevalg, er enten blitt utelatt, avskrevet som foreldede, eller utsatt for verdivurderinger de sjelden kommer heldig ut av.<sup>33</sup>

De peker også på en rekke mye brukte vurderingskriterier i norsk litteraturhistorieskriving, blant annet at litteraturens verdi særlig ligger i dens evne til å gjenspeile sitt folks språk, kultur og historie på en måte som utskiller og fremhever dem som spesielle.<sup>34</sup> Det kan se ut til at musikkhistorien har vært preget av tilsvarende tendenser. Spesielt i perioden rundt århundreskiftet 1800 ser musikken ut til å falle mellom to stoler. Det gamle er i ferd med å dø ut, men det nye er ikke kommet helt på plass ennå. I *Norsk musikkhistorie* kaller Nils Grinde det for et mellomstadium, en forventningens tid:

Den er oppfylt av restene fra det foregående isprengt enkelte tilløp til fornyelse som varsler det kommende, men den har bare i liten grad maktet å skape kunstverk av

bestående verdi. Den er en forberedelsestid, en grotid som måtte gå forut for den rike vekst og blomstring i århundrets siste halvdel.<sup>35</sup>

Blomstringstiden i andre halvdel av århundret var preget av det nasjonale gjennombrudd og nasjonsbyggingen. Som Liv Bliksrud skriver i *Den smilende makten* virker nasjonsbyggingen også i retrospekt, og den kjennetegnes av en vilje til å tolke litterære og kulturelle ytringer som utslag av en nasjonal bevissthetsprosess. Den beskrives som en lineær, kumulativ prosess med stadig større innsikt i den nasjonale egenart og relevans for nasjonal selvstendighet. Det Norske Selskab i København er for eksempel blitt sett på som forvarsel for det nasjonale gjennombrudd.<sup>36</sup> Ifølge Bliksrud var selskapsbrødrene kosmopolitisk rettet, og deres dyrkelse av norsk stil og sjargong kan like gjerne sees på som regional og ikke nasjonal – omtrent som en gruppe bergensere i Oslo.<sup>37</sup>

I ettertid har man vurdert hva som er de seirende og hva som er de tapende trekkene i utviklingen av en nasjonal bevissthet.<sup>38</sup> Man har lett etter og fremhevet det som pekte fremover. Det som ikke har utmerket seg som særegent norsk eller nasjonsbyggende, har ikke blitt sett på som relevant for ettertiden, noe som har bidratt til at perioden rundt århundreskiftet kun har blitt sett på som et forstadium til det som skulle komme etter.

Følgende sitat av Grinde understreker dette:

På tross av den nyvunne nasjonale selvstendighet, var vi kulturelt sett svært lite selvstendige [...] Kulturelt sett var vi forenet med Danmark minst et kvart århundre etter 1814. Noen spredte tilløp til en selvstendig norsk kultur kan nok spores, men først omkring midten av århundret samlet disse seg til et virkelig gjennombrudd.<sup>39</sup>

Norge stod i en felles dansk-norsk, ja, til og med felleseuropeisk kultur. Den kulturelle eliten som bar frem Norges «lærde» kulturliv, var kosmopolitisk orientert med interesser rettet mot København og Europas store byer. Syngespillet, med verk fra både Frankrike, Tyskland og Danmark-Norge, var en viktig del av denne felles dansk-norske og europeiske kulturen. Dermed var syngespillet ingen markør for en nasjonal egenart og var derfor heller ikke relevant for utviklingen av den nasjonale selvstendigheten.

Mens man har tonet ned uttrykkene for et kulturelt fellesskap, har man grepet begjærlig tak i alt som vitner om en gryende norsk nasjonalfølelse. For eksempel er Waldemar Thrane blitt stående som periodens fremste komponist, mens Hans Hagerup Falbe, som i rettferdighetens navn fremstilles som en mer produktiv komponist, også avskrives som nærmest ubetydelig for

ettertiden. At Thrane er blitt stående som den fremste av de to, er nok fordi han skrev musikken til *Fjeldeventyret*. At dette stykket trekkes frem som periodens viktigste verk, skyldes innslaget av norsk folkemusikk, blant annet den kjente *Aagots Fjeldsang*.

*Fjeldeventyret* er i ettertid blitt møtt med den kritikken at det ikke har noen kunstnerisk verdi, og at det kun er de norske elementene, som *Aagots Fjeldsang* og kulokken, som har gjort at verket har fått en plass i den norske musikkanon. Det er ikke denne kritikken jeg ønsker å videreføre. Tvert imot mener jeg det kan være av interesse å løfte frem periodens musikk og ta den på alvor på sine egne premisser – både *Fjeldeventyret* og de tidligere syngespillene som la grunnlaget for at *Fjeldeventyret* ble skrevet. Det kan virke som om *Fjeldeventyret* er blitt stående på bekostning av andre verk som burde hatt en like selvfølgelig plass i norsk musikkhistorie, men som er blitt ekskludert av mangel på nasjonale markører.

### Norsk nok?

Falbe har fått æren for å ha skrevet det første norske syngespill som ble satt opp i det Christianiabaserte musikksekselskapet Det musicalske Lyceum. «I 1825 kunne selskapet for første gang lansere et norsk syngespill, *Geheime-Overfinantsraaden*, komponert av Hans Hagerup Falbe.»<sup>40</sup> Dette åpner for en interessant diskusjon, for allerede i 1819 satte Det musicalske Lyceum opp *Dragedukken*, med tekst av Enevold Falsen og musikk av F. L. Æ. Kunzen. Hvorfor nevnes ikke dette stykket som det første norske syngespillet lyceet satte opp?<sup>41</sup>

Det er kanskje lettere å avgjøre nasjonaliteten til *Geheime-Overfinantsraaden* fordi det ble skrevet etter at Falbe hadde bosatt seg i Norge og tatt norsk statsborgerskap, og det hadde premiere i Christiania. *Dragedukken* ble derimot skrevet mens Falsen bodde i København, det hadde premiere i København, og det handler til og med om København. Dessuten er det ikke til å stikke under stol at selv om librettisten kan sies å være norsk, var komponisten det ikke. Dersom man heller til det romantiske operasynet, der musikken dominerer, blir librettisten – og hans nasjonalitet – mindre viktig. Dette er et godt utgangspunkt for diskusjonen om hva som har vært, og hva som blir oppfattet som norsk nok.

Blikrud skriver at den nasjonale bevissthetsprosessen – tanken om at det gradvis utviklet seg en nasjonal bevissthet som ledet opp til 1814 – i senere tid er blitt sett på som en mytisk konstruksjon med utspring i det kulturelle bo-oppjøret med Danmark på begynnelsen av

1800-tallet. Et viktig spørsmål i dette bo-oppgjøret var hva som var norsk og hva som var dansk i felleslitteraturen fra før 1814. Det som skilte det norske fra det danske ble fremhevet, mens det som var felles ble tonet ned eller fornektet. Her er det interessant å merke seg at danskene har hatt langt lettere for å inkludere norske forfatteres verk i den danske nasjonallitteratur, uten engang å ha behov for begrepet «felleslitteratur». <sup>42</sup> Norske litteraturhistorikere har på sin side tonet ned den felleseuropeiske selskapskulturen med dens diletantselskaper, klubber og foreninger. I stedet har de vektlagt nasjonale markører som naturdiktning, folkelige viser og den nasjonale patos. <sup>43</sup>

Dette er en interessant parallell til forskjellene i den danske og den norske behandlingen av syngespillet i musikkhistorien. Det er påfallende at det dansk(norske) syngespillet ikke fremstår som en egen genre i norske musikkleksika, og at det ikke har noen plass i norsk musikkhistorieskriving. Av titler som nevnes er det stort sett kun de norske, som *Fjeldeventyret*, *Geheime-Overfinantsraaden* og iblant *Anglomanien* (Falbe). I dansk historieskriving er det, som vi har sett ovenfor, helt eksplisitt at utviklingen av det danske syngespillet ikke var et utelukkende dansk foretagende. Tyske og italienske komponister spilte viktige roller, og genren var påvirket av franske, tyske og italienske operaformer. Dessuten ser vi i Nils Schiørrings *Musikkens Historie i Danmark*, eksempel på at et stykke som *Ungdom og Galskap* regnes for et av det danske syngespillets hovedverk. <sup>44</sup> *Ungdom og Galskap* ble komponert av franskmannen Edouard du Puy til Jean-Nicolas Bouillys *Une Folie*, som tidligere var satt til musikk av Etienne-Nicolas Méhul. <sup>45</sup> Det at stykket ble fremført på dansk og at du Puy skrev det mens han bodde i København, gjør det tydeligvis dansk nok.

Vil det at den nasjonale bevissthetsprosessen var en mytisk konstruksjon si at det ikke fantes noen distinkt norsk nasjonalbevissthet, eller noen forståelse av hva som var norsk, før 1814? Bruken av begrepene nasjon og nasjonalfølelse er ikke uproblematiske. Den danske historikeren Rasmus Glenthøj påpeker i *Skilsmisken: Dansk og norsk identitet før og etter 1814* (2012) at dagens antagelser om nasjonalitet bygger på et fundament av 1800-tallets nasjonalfølelse og politiske nasjonalisme. Det er viktig å huske på at dette fundamentet ikke uten videre er gyldig for Danmark-Norge. Selv navnet Danmark-Norge, minner Glenthøj om, fantes ikke før 1814, men ble oppfunnet av den danske historiker Edvard Holm i 1880-årene. I tillegg til nasjonalfølelse er patriotisme en viktig del av bildet. På begynnelsen av 1700-tallet var patriotismens uttrykk rettet mot kongefamilien, men Glenthøj skriver at den utover

århundret ble dreid i retning av staten. Således kan man snakke om en statspatriotisme, men den danske stat bestod av flere nasjoner og var dermed ingen nasjonalstat.<sup>46</sup>

Med dette i tankene er det likevel interessant å se nærmere på datidens forestillinger om hva som var norsk. Historiker Øystein Rian skriver i «Nasjonal identitet i dansketiden» at det helt klart var et skille mellom det danske og det norske folk. Ofte ble dette poengtert med at Norge var et eget kongerike, riktignok med samme konge som Danmark. Rian argumenterer for at nordmenn har hatt en egen nasjonalfølelse allerede fra 800-tallet, og at de oppfattet seg som et distinkt folkeslag, forskjellige fra svensker og dansker.<sup>47</sup>

Når vi ser på hvilken forståelse av norskhet det kan være hensiktsmessig å operere med for perioden rundt århundreskiftet 1800, kan det være nyttig å se litt lenger tilbake i tid. På 1600-tallet ble den norske embetsstanden mer selvrekruiterende, men ifølge Rian var det likevel en stor kulturforskjell mellom de norske bøndene og den nye eliten. I politisk, sosial og kulturell forstand var denne eliten dansk-norsk, men det gikk ikke lenge før den selv følte seg som norsk. Et eksempel på dette er barn av danske embetsmenn i Norge. Når de dro til København for å studere, ble de regnet for å være norske studenter.<sup>48</sup>

Det var et sterkt samhold mellom de norske studentene i København; blant annet la de sin ære i å jage de danske studentene fra universitetstrappen og fra de fremste benkene i forelesningssalen.<sup>49</sup> Dette kan sees som et eksempel på at nasjonalitet var en viktig sosial markør, noe som bandt dem sammen. Danskene har pleid å hevde at studentene ble danske da de flyttet til København, men et viktig poeng er, som Rian skriver, at de da ser bort fra at København var hovedstad for både Danmark og Norge.<sup>50</sup> ~~Da~~<sup>Når</sup> Enevold Falsen skrev *Dragedukken* i København, med handlingen satt til København, var det også Norges hovedstad han befant seg i.

I den dansk-norske felleskulturen finner vi kulturuttrykk som både er danske og norske, for eksempel *Dragedukken*, og det kan være vanskelig å fastslå om de er enten danske eller norske. Selv om man den gang *Dragedukken* ble skrevet hadde en helt klar forståelse av hva som var norsk og hva som var dansk, er det ikke utenkelig at visse kulturuttrykk ble sett på som begge deler. Å ekskludere de uttrykkene som også er danske, er en reduksjonistisk forståelse av norsk kulturhistorie og ekskluderer verk og kulturuttrykk som kunne vært en naturlig del av norsk kulturarv.

I Arvid O. Vollsnes' *Norges opera- og ballethistorie* kan vi lese følgende oppklarende resonnement:

Da Henrik Wergeland i 1830-årene kjempet for å få satt opp norske stykker på Christiania Theater, regnet han teaterstykker av Johan Nordahl Brun, Enevold de Falsen, Ludvig Holberg, Peter Andreas Heiberg og Johan Herman Wessel som norske, selv om de var skrevet og oppført i København. Ut fra samme resonnement kan vi la den norske operas historie begynne i København.<sup>51</sup>

Et spennende eksempel i denne sammenheng er syngespillet *Høstgildet* med musikk av J. A. P. Schulz og tekst av Thomas Thaarup.<sup>52</sup> Stykket er ikke norsk i den forstand at hverken komponist eller forfatter var norske. Handlingen er lagt til Sjælland, og det hadde premiere i København. Det ble spilt i Trondheim i 1804 og 1805, og vi vet at utdrag også ble fremført i Bergen i 1792.<sup>53</sup> I første omgang var stykket skrevet for å feire kronprins Frederiks bryllup i 1790, men da det ble stående i teatrets repertoar i mange år etter bryllupet, ble tematikken for hver nye utgave dreid mot en tydeligere feiring av opphevelsen av stavnsbåndet. Stykket legger dessuten vekt på enheten mellom Danmark, Holstein og Norge.

I stykket møter vi tre bønder, én fra hvert område, men undersåtter av samme konge. Det interessante fra et norskhetsperspektiv er den viktige rollen den norske bonden spiller – både bonden i stykket, Tord Halvorsen, og den norske bonden generelt. Den frie norske bonden holdes frem som et eksempel til etterfølgelse. Han er fri, men det er en frihet under ansvar, for når fedrelandet trenger ham, stiller han opp. Dette var viktig i en tid der mange fryktet revolusjon og at den nylig frigjorte bonden skulle vende seg mot adelen. Det gjorde kanskje også at stykket slapp unna med resonnementet «edel er den som edelt gjør», som i stykket betyr at også bonden kunne være adelig – en revolusjonær tanke.<sup>54</sup>

Også musikalsk sett er Tord Halvorsen interessant. I avslutningsscenen skal de tre bøndene synges hver sin sang på sin maner. Den danske bonden synger en sang på dansk om Danmarks fruktbare marker og skoggrodde sletter. Den holsteinske bonden synger, på tysk, om Holsteins diker og fete kveg, mens Tord Halvorsen synger, på en norsk dialekt, om malmrike fjell og kornrike daler. Felles for de tre er at de er tro mot konge, fedreland og kone. Tords sang er den som skiller seg mest ut. Den er den eneste sangen i stykket som gjennomgående går i moll. Dessuten har den et distinkt folketonepreg, riktignok ikke med noen konkret forbindelse til norsk folkemusikk.

Dette er sannsynligvis første gang en norsk dialekt ble brukt på en teaterscene, og det er et tidlig eksempel på at folketoneinspirert musikk brukes til å understreke en norsk nasjonalkarakter. Hvilken plass i norsk musikk-, teater- og litteraturhistorie har et stykke som *Høstgildet*, dersom kriteriet for norskhet kun beror på opphavsmennes nasjonalitet?

### Estetiske preferanser

Et viktig poeng Aarset og Gaasland peker på er at genrene som ikke passet inn i en nasjonal-teleologisk historieskriving har blitt utsatt for uheldige verdivurderinger.<sup>55</sup> De er gått inn i historien som kunstnerisk mindre verdt. Slike verdivurderinger kan ha vært med på at syngespillene og mye av den andre musikken som ble spilt rundt århundreskiftet er så lite fremtredende i musikkhistorien. Ofte kan det virke som om musikken bedømmes etter kvalitetskriterier som ikke var relevante blant dem musikken ble skrevet av og for. Det norske musikkrepertoaret fra perioden bærer preg av at syngespillet og andre lette genre var på moten, men siden mange av disse verkene og komponistene ikke ble stående i repertoaret, er de i ettertid blitt sett på som mindre interessante, eller helt glemt.

Hans Hagerup Falbe er et eksempel på en komponist som var svært populær den gang, men som ikke har «tålt tidens tann».<sup>56</sup> Symfonien hans blir kritisert fordi han ikke utnytter det tematiske materialet på en tilfredsstillende måte. I sin artikkel om komponisten har Gunnar Rugstad de samme innvendingene mot de andre av Falbes større verker, hvorav han kommenterer nærmere en ouverture og en strykekvartett. Falbe fyller ikke ut formatet, men kjeder sammen sangbare temaer, uten at disse har noen organisk sammenheng.<sup>57</sup>

Rugstad skriver at Falbe må kunne stå som en nevner for den rådende musikalske smak blant tidens musikkdilettanter. Han stod fjernt fra wienerklassikernes symfoniske stil, men også utenfor den nordtyske symfoniske tradisjonen. Derimot kjennetegnes han av en sterk påvirkning fra den franske syngespillstilen. Falbe hadde unektelig et musikalsk talent og kunne ifølge Rugstad sikkert tilegnet seg en mer symfonisk stil, men det var ikke det som var hans estetiske ideal.<sup>58</sup>

At en mer lærd stil ikke var et gjengs estetisk ideal ellers i tiden, får vi et innblikk i gjennom det følgende sitatet fra en omtale av Falbes syngespill *Geheime-Overfinantsraaden*, gitt ut i tidsskriftet *Critica* i 1829:



Musiken, der som mange af denne populaire Componists Arbeider, ansees som triviel af de fine musikalske Gourmands, der ligesom de gamle Drankere, maa ha noget der river i Halsen, fordi han ikke i feberagtig høilærd Genialitet piner sig ind i og ud af den ene Toneart efter den anden; men stræber at behage det sunde og naturlige Øre, ved sin simple, behagelige, fordringsløse og ofte lunefulde Melodie, og skønne, correcte Harmonie, troe vi netop at svare til hvad man bør vente hos en Farce som denne, og de fleste Nummere vilde, naar de vare blevne bedre udførte, kunde høres med meget Velbehag, endog af den strengeste Kunstdommer.<sup>59</sup>

Sitatet er interessant fordi det viser til en trend i tiden, nemlig synet på den enkle melodien som sunn og naturlig. Randi M. Selvik skriver i artikkelen «Concerterende Elskere af Musiqven» om den forenklingen i instrumentalmusikken som skjedde i tiden fra 1750 til 1770. Musikken skulle gjøres forståelig for et relativt uskolert publikum av liebhavere.<sup>60</sup> Med unntak av de profesjonelle «håndverksmusikerne» som stadsmusikantene, kantorene og organistene samt enkelte tilreisende musikere, var Norges musikkliv fra midten av 1700-tallet preget av diletantelskaper og privatmusisering. Men også i land som hadde godt utviklede profesjonelle musikkarenaer, ble musikalske diletantelskaper populære.

Marie-Theres Federhofer skriver i «Dilettantismens potensial» at dilettantisme på 1700-tallet og et godt stykke utover 1800-tallet var et anerkjent ideal, forbundet med høy sosial status. Det var et overklassefenomen, og dilettantisme kunne signalisere både økonomisk og symbolsk kapital. En dilettant var en som beskjeftiget seg med kunst eller vitenskap for fornøyns skyld. Dette innebærer at de fleste var i en økonomisk uavhengig posisjon, slik at de ikke behøvde å gjøre interessene sine til et levebrød.<sup>61</sup>

Som Rugstad skriver, hadde borgerliggjøringen av samfunnet i andre halvdel av 1700-tallet trukket nye lag inn i åndslivet.<sup>62</sup> Den forenklingsprosessen Selvik beskriver, kom som et svar på de borgerlige dilettanterens behov.

Resultatet var en gjennomgående forenkling av stilmessige virkemidler sammenlignet med barokkens kompliserte polyfoni: treklangsbasert melodikk gruppert i symmetriske fire- og åttetaktsfraser, homofon sats, langsom harmonisk rytme, enkel harmonisering dominert av den funksjonstonale kadens, durtonearter med få fortegn, skalamessige løp og forutsigelige figurasjoner.<sup>63</sup>

I tillegg til å være enkel skulle musikken også være sentimental, og det vokste frem en følsomhetsestetikk. Selvik beskriver dette i sin avhandling «*Kjendere og Liebhabere*» og viser hvor sterkt denne estetikken henger sammen med diletantidealet og borgerliggjøringen av musikklivet så vel som samfunnet for øvrig. Følsomheten var et svært viktig kunstfilosofisk spørsmål i den europeiske opplysningen. Jean-Baptiste Dubos mente menneskets naturlige evne til følsomhet var utgangspunktet for det menneskelige samfunn. Følsomheten var en sjelsegenskap ved det enkelte menneske som oversteg alle standsgrenser. Denne naturgitte egenskapen ble den estetiske vurderingens grunnleggende instans, noe som gjorde at den følsomme liebhaver var mer kompetent til å vurdere kunst enn den skolerte kjenner. Det er snakk om en demokratisering av kunsten.<sup>64</sup>

Videre skriver Selvik at melodien ble musikkens grunnleggende element, fordi den var et fellesmenneskelig, naturgitt følelsesspråk. Jean-Jacques Rousseau var en viktig talsmann for dette synet, der musikken ble betraktet som et umiddelbart uttrykk for individuelle følelser. Følsomheten satte individet i sentrum for musikken, og denne demokratiseringen «førte til at musikken på 1700-tallet ble et viktig kulturelt redskap for utviklingen av borgerskapets dannelse og selvfølelse».<sup>65</sup>

Det nye musikkynet og nye estetiske preferanser satte nye komposisjonstekniske og stilmessige krav. Musikken skulle uttrykke subjektive, skiftende følelser og ble dermed full av kontraster, dramatik og inderlighet. Samtidig skulle den tilpasse seg et uskolelt publikum, og den skulle ikke være for vanskelig å fremføre for dilettanter. Dette er bakgrunnen for det estetiske idealet om enkelhet og naturlighet, med melodien i høysetet.<sup>66</sup> Syngespillet var en viktig eksponent for dette idealet.

For å komme tilbake til Falbes musikk, kan vi se på hvordan disse nye estetiske preferansene ble uttrykt på hans tid. Ifølge Rugstad ble wienerklassikerne beundret av de lærde musikkjennere, mens de ikke vant frem hos det jevne publikum.<sup>67</sup> Schiørring skriver at det tok tid før Mozarts vokalverker falt i smak. Det var først i 1807, med en oppsetning av *Don Giovanni*, at musikken hans slo igjennom i København. Kunzen fikk satt opp *Così fan tutte* i 1798, til tross for at teatersjef Adam Wilhelm Hauch mente Mozarts operaer var et «Bizarrie, som kunne være curiøst for Kjendere, men vilde blive noget kjedelig Tøi for Publicum, der var vant til melodieus Musik.»<sup>68</sup> Premieren skal ha forløpt som en endeløs rekke av uhell, og forestillingen ble pepet ut. Visstnok skal de italienske operatruppene ha hatt noe av skylden

for Mozarts dårlige rykte i København. De skal ha spredt oppfatningen av at musikken hans var umelodios og at vokalpartiene var skrevet for orkesteret, ikke for sangerne.<sup>69</sup>

På instrumentalsiden var det visstnok lignende tilstander. Første Haydn-symfoni ble spilt ved en offentlig konsert i København i 1783, første Mozart-symfoni i 1795, første Beethoven i 1803, og det gikk lenge mellom hver gang hans verker stod på programmet. De komponistene som var populære (Stamitz, Cannabich, Wagenseil, Gyrowtz, Pugnani, Rosetti, Pleyel, Wranitsky) er mindre kjente i dag, men det er de samme som ble spilt i Christiania og som vi kjenner fra konsertrepertoaret i Bergen.<sup>70</sup> Instrumentalmusikken, med symfonien i spissen, hadde sin beste tid på slutten av 1700-tallet og frem til napoleonskrigene. Deretter vant syngespillet for alvor terreng, og fra 1810 var det lettere genre og helst vokalmusikk som stod på programmet.<sup>71</sup>

I Christiania ser det ut til at det var lignende forhold. Ut ifra Lyceets programmer mener Rugstad å se i hvilken retning den jevne musikk Liebhabers smak gikk. «I årtiene før 1810 synes ikke wienerklassikerne å ha spilt synderlig rolle under de daværende dårlig utviklede musikkforhold». <sup>72</sup> Det var ifølge Rugstad et fellestrekk mellom København, Stockholm og Christiania at man ikke hadde noe særlig smak for den «tunge og bizarre» wienerklassiske musikk. Syngespillet og syngespillstilen var derimot svært populære.<sup>73</sup>

Samtidig ser vi av sitatet fra *Critica* at bildet var mer komplekst. Der kommer det frem at Falbes musikk også i samtiden ble sett på som triviell av de musikalske *gourmands*. Dessuten er det tydelig at både Haydn, Mozart og Beethoven stod sterkt i repertoaret i Det harmoniske Selskab i Bergen, der også symfonien hadde en viktig plass.<sup>74</sup> Sentimentalitetemusikken vant likevel stadig terreng i dilettantselskapene. Syngespillet var en musikkform som imøtekom behovet for det enkle og naive. Dyrkelsen av det enkle, naturlige og følelsesvekkende var en mektig understrøm i Europa på denne tiden, ikke bare i musikklivet, men i kulturlivet generelt. I områder påvirket av nordtysk og fransk kultur tok den lette stil overhånd.<sup>75</sup>

Rugstad skriver for øvrig at Falbe ikke var noen dilettant i ordets nedsettende mening. Han behandlet vokalstemmer og orkester innenfor sin stil ganske korrekt og idiomatisk, og forstod alltid å skape velklingende musikk som fant behag hos det jevne musikkpublikum.<sup>76</sup> Nettopp dette er en nøkkel til å forstå musikken. Falbes ideal var syngespillet; dette var ikke fordi han ikke var i stand til å skrive noe annet, men fordi dette var det motebildet han opererte innenfor. Hans musikalske ideer var kanskje ikke veldig dype, men tidens estetiske ideal gikk nettopp ut på en enkelhet og sentimentalitet som kunne tale rett til følelsene. Følelsene var

fellesmenneskelige, så ved å appellere til følelsene kunne musikken gjøre seg tilgjengelig også for dilettantene, Liebhaberne, de som ikke var kjennere. Når Falbe skrev velklingende musikk som fant behag hos det jevne publikum, oppfylte han en av musikkens viktige oppgaver. Slik sett kan vi se ham som en vellykket komponist.

Likevel mener Rugstad at Falbes musikk ikke har noen kunstnerisk verdi for ettertiden, og at den kun er interessant som representant for et karakteristisk trekk i tidens kulturliv: et tidsbilde.<sup>77</sup> For å forstå hans syn – og ikke ukritisk føre det videre – er det viktig å huske på at artikkelen ble skrevet på 1950-tallet, og at både den og forfatteren er produkter av datidens historieforståelse, med vektlegging av det nasjonale gjennombrudd og en mindre kritisk innstilling til kanons gyldighet enn i vår tid. Bjarne Kortsen, som editerte Falbes symfoni i 1978, er litt mer positiv og mener den har en naturlig plass i orkestrenes repertoar.<sup>78</sup>

#### Avsluttende bemerkninger

Uten å ta fra danskene gleden ved å ha et nasjonalt syngespill, en særskilt dansk operaform, mener jeg det ville vært berikende om norsk musikkhistorie i større grad gjenspeilet at også Norge hadde en finger med i utviklingen av denne genren. Som vi har sett var både Bredal, Falsen, Holberg og Pram aktører på tekstsiden. En som ikke er blitt nevnt, er for øvrig Johan Nordahl Brun, som skrev syngespillene *Toldbetjenten* og *Endres og Sigrids Brøllup*. Ingen av disse ble satt opp ved Det kongelige Theater i København, men *Endres og Sigrids Brøllup* ble fremført på Rotvoll ved Trondheim i 1790.<sup>79</sup> Anledningen var feiringen av kronprins Frederiks inntog til København etter sitt bryllup med Marie Sofie Frederikke av Hessen-Kassel.<sup>80</sup> Dette er en av de tidligste fremføringene av syngespill vi kjenner til i Norge. Fra da av var syngespillet den foretrukne musikkdramatiske genre frem til et godt stykke ut på 1820-tallet, da Johan Ludvig Heibergs vaudeviller gjorde sitt inntog.

I 1814 hadde forestillingen om en norsk nasjon, ifølge Rian, alt eksistert i 1000 år, og tidligere tiders nordmenn hadde vært norske på sin måte.<sup>81</sup> Det kan med andre ord argumenteres for at det fantes en nasjonal bevissthet og en forståelse av hva som var særnorsk før dette året. Spørsmålet er hvordan den nasjonale bevisstheten brukes i historieskrivingen. I et nasjonalteleologisk perspektiv vil den sees som et steg på den strake veien mot det nasjonale gjennombrudd. En slik forståelse vil, som vi har sett, nedvurdere de aspektene som ikke passer inn i fortellingen, blant annet den dansk-norske fellesarven, selskapeligheten og de

kosmopolitiske tendensene. Man går dermed glipp av tidens kompleksitet og sammensatte bilde.

Selv om det danske syngespillet kanskje ikke vil bli sett på som norsk nok til å kalles «det dansk-norske syngespill», har syngespillgenren generelt, både de franske, tyske, danske og norske variantene av den, hatt en viktig plass i norsk musikkliv. Dette er en tidlig norsk operahistorie: Helt fra slutten av 1700-tallet er det, om ikke ofte så i hvert fall jevnlig, blitt spilt opera i Norge. Kanskje det er på tide å la syngespillet få en større plass i historiens rampelys.

---

<sup>1</sup> Unntak er, foruten det best kjente *Fjeldeventyret* av Waldemar Thrane og Henrik A. Bjerregaard, Enevold Falsen og F. L. Æ. Kunzens *Dragedukken*, Hans Hagerup Falbes *Anglomanien* og *Geheime-Overfinantsraaden*.

<sup>2</sup> Øystein Gaukstad, *Gyldendals musikkleksikon* (Oslo: Gyldendal, 1962), 187.

<sup>3</sup> Olav Gurvin og Øyvind Anker, *Musikkleksikon* (Oslo: Dreyer, 1959), 719.

<sup>4</sup> Gunnar Rugstad, Robert Levin, Hampus Huldt-Nystrøm og Kari Michelsen, *Cappelens musikkleksikon* (Oslo: Cappelen, 1978), 247.

<sup>5</sup> Stanley Sadie, red. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17 (London: Macmillan, 1995), 347–348.

<sup>6</sup> Owain Tudor Edwards, Idar Karevold, Ola Kai A. Ledang og Anne Schäffer, red., *Tiden før 1814: Lurklang og kirkesang*, vol. 1, *Norges musikkhistorie* (Oslo: Aschehoug, 2001), 32.

<sup>7</sup> Edwards, Karevold, Ledang, og Schäffer, *Tiden før 1814: lurklang og kirkesang*, 33.

<sup>8</sup> Det fantes en rekke profesjonelle utøvere som spilte teater i Norge, men dette var omreisende artister. Når det gjelder teater- og musikkdilettantenes nivå har dette trolig variert, men det er ingen tvil om at fantes en rekke habile skuespillere, sangere og musikere rundt i de norske byene. Dessverre var det ikke lov med offentlige kritikker av forestillingene som ble spilt i dilettantselskapene, så vi er avhengige av samtidige omtaler i privatkorrespondanse, dagbøker, memoarer e.l. for å få et innblikk i hvilket nivå utøverne kan ha hatt. Anbefalt litteratur er Conradine Dunkers memoarer, *Gamle Dage; Erindringer og Tidsbilleder*, utgitt i 1871 og digitalt tilgjengelig ved Nasjonalbiblioteket, samt Claus Pavels dagbøker for årene 1812 til 1822 – også digitalt tilgjengelige ved Nasjonalbiblioteket.

---

<sup>9</sup> Randi M. Selvik, «Kjendere og Liebhabere». *Musikere og musikkliv i Bergen ca. 1750–1830*.

Doktorgradsavhandling. (Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2005), 216.

<sup>10</sup> For en oversikt over repertoaret i Bergen, se Randi M. Selvik, «Kjendere og Liebhabere», se Øyvind Ankers *Det dramatiske Selskab i Christiania: Repertoare 1799–1844* for Christiania og Liv Jensson, *Teaterliv i Trondhjem 1800–1835* for Trondheim.

<sup>11</sup> Jeg har valgt å slå norske og danske syngespill sammen i én gruppe; delvis fordi det noen ganger kan være vanskelig å avgjøre om et stykke er dansk eller norsk, delvis fordi jeg mener en slik avgjørelse ikke er interessant da disse stykkene er del av en dansk-norsk felleskultur. Dette vil diskuteres nærmere nedenfor.

<sup>12</sup> Stanley Sadie, red., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 13 (London: Macmillan, 1995), 172–175. For en grundigere gjennomgang av genrens opphav og utvikling fra uensartet markedsunderholdning til en mer enhetlig og til og med institusjonalisert genre, anbefales Maurice Barthélemys og Karin Pendles kapitler i Philippe Vendrix, red., *L'Opéra-comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Liège: Mardaga, 1992).

<sup>13</sup> David Charlton, «Continuing Polarities: Opera Theory and Opéra-comique» i *French Opera, 1730–1830: Meaning and Media* (Aldershot: Ashgate, 2000), 1–2.

<sup>14</sup> Charlton, «Continuing Polarities», 2.

<sup>15</sup> Charlton, «Continuing Polarities», 4.

<sup>16</sup> Charlton, «Continuing Polarities», 3.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Ulrich Weisstein, «Librettology: The Fine Art of Dealing with a Chinese Twin», i *Komparatistische Hefte*, 5/6 (Bayreuth: Universität Bayreuth, 1982), 23–25.

<sup>19</sup> Charlton, «Continuing Polarities», 4.

<sup>20</sup> Thomas Bauman, *North German Opera in the Age of Goethe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985).

<sup>21</sup> Thomas Bauman, *North German Opera in the Age of Goethe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 11.

<sup>22</sup> Bauman, *North German Opera*, 12.

<sup>23</sup> Martin Knakkegaard og Finn Gravesen, red., *Gads musikleksikon* (København: Gad, 2003), 1612.

<sup>24</sup> Knakkegaard og Gravesen, *Gads musikleksikon*, 1612.

<sup>25</sup> Knakkegaard og Gravesen, *Gads musikleksikon*, 1550.

<sup>26</sup> Torben Krogh, *Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert* (Berlin 1923).

- 
- <sup>27</sup> Torben Krogh, *Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert*, 8.
- <sup>28</sup> Krogh, *Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert*, 31–32.
- <sup>29</sup> Krogh, *Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert*, 33.
- <sup>30</sup> Krogh, *Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert*, 81, 153.
- <sup>31</sup> For en lett tilgjengelig oversikt over repertoaret ved Det kongelige Theater i København, anbefales:  
<http://www.litteraturpriser.dk/1850t/t1850kg11.htm>
- <sup>32</sup> Hans Erik Aarset og Rolf Gaasland, red., *Mellom europeisk tradisjon og nasjonal selvbevissthet: Det norsk-klassiske drama 1750–1814* (Oslo: Spartacus, 1999).
- <sup>33</sup> Aarset og Gaasland, *Mellom europeisk tradisjon og nasjonal selvbevissthet: Det norsk-klassiske drama 1750–1814*, 9.
- <sup>34</sup> Aarset og Gaasland, *Mellom europeisk tradisjon og nasjonal selvbevissthet: Det norsk-klassiske drama 1750–1814*, 10.
- <sup>35</sup> Nils Grinde, *Norsk musikkhistorie* (Oslo: Musikk-Husets forlag, 1993), 86.
- <sup>36</sup> Liv Bliksrud, *Den smilende makten: Norske Selskab i København og Johan Herman Wessel* (Oslo: Aschehoug, 1999), 39.
- <sup>37</sup> Bliksrud, *Den smilende makten*, 25.
- <sup>38</sup> Bliksrud, *Den smilende makten*, 39.
- <sup>39</sup> Grinde, *Norsk musikkhistorie*, 86.
- <sup>40</sup> Finn Benestad, Nils Grinde, Harald Herresthal og Anne Schäffer, red., *1814–1870: Den nasjonale tone*, vol. 2, *Norges musikkhistorie* (Oslo: Aschehoug, 2000), 33.
- <sup>41</sup> Det er først i 2010, i *Norges opera & balletthistorie*, red. Arvid O. Vollsnes, at *Dragedukken* eksplisitt omtales som et norsk syngespill.
- <sup>42</sup> Bliksrud, *Den smilende makten: Norske Selskab i København og Johan Herman Wessel*, 39–40.
- <sup>43</sup> Bliksrud, *Den smilende makten: Norske Selskab i København og Johan Herman Wessel*, 53.
- <sup>44</sup> Nils Schiørring, *Musikkens Historie i Danmark* (København: Politikens Forlag, 1978), 158.
- <sup>45</sup> Schiørring, *Musikkens Historie i Danmark*, 157.
- <sup>46</sup> Rasmus Glenthøj, *Skilsmisnen: Dansk og norsk identitet før og etter 1814* (Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2012), 13–15, 61.
- <sup>47</sup> Øystein Rian, «Nasjonal identitet i dansketiden», i *P2-Akademiet*, red. Kulturredaksjonen NRK P2 ([Oslo]: Transit, 2002), 21–22.

---

<sup>48</sup> Rian, «Nasjonal identitet i dansketiden», 28–29.

<sup>49</sup> Rian, «Nasjonal identitet i dansketiden», 30.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Arvid O. Vollsnes, red., *Norges opera- og balletthistorie* (Oslo: Opera forlag, 2010), 67.

<sup>52</sup> Tredje utgave av stykket kan leses her: <https://archive.org/details/hstgildetetsyng00thaagoog>

<sup>53</sup> Fremføringen i Bergen er forresten av interesse: Ifølge *Efterretninger fra Adresse-Contoirtet i Bergen i Norge* (nr. 1, 1793, lørdag 5. januar), ble det den 20. desember 1792 fremført utdrag av stykket i et privat selskap av byens kondisjonerte borgere. Dette skjedde i forbindelse med feiringen av to kongelige fødsler. *Høstgildet* var tydeligvis et naturlig valg til feiringen av en slik felles dansk-norsk merkedag.

<sup>54</sup> For videre lesing om *Høstgildet* og stykkets nasjonale, patriotiske og revolusjonære aspekter, anbefales Randi M. Selviks artikkel «*Høstgildet* by J.P.A. Schulz: A national *Singspiel*?» og Ellen K. Gjervans «Staging state patriotism – *Høstgildet* of 1790». Begge er under utgivelse.

<sup>55</sup> Aarset og Gaasland, *Mellom europeisk tradisjon og nasjonal selvbevissthet: Det norsk-klassiske drama 1750–1814*, 9.

<sup>56</sup> I denne sammenheng er det interessant å merke seg at Falbe har fått en liten «revival» nå med 1814-jubileet. For eksempel ble hans romanse fra *Geheime-Overfinantsraaden* spilt i NRK P2 den 15.3.2014.

<sup>57</sup> Gunnar Rugstad, «Hans Hagerup Falbe», *Norsk musikkgranskning*, no. 1956/1958 (1959), 53.

<sup>58</sup> Rugstad, «Hans Hagerup Falbe», 49.

<sup>59</sup> Ole Rein Holm, *Critica* (Christiania 1829), No 8–9.

<sup>60</sup> Randi M. Selvik, «'Concerterende Elskere af Musiqven'. Noen glimt fra musikklivet i Bergen i siste halvdel av 1700-tallet», i *1700-tallet: Artikler om språk, litteratur, musikk og estetikk*, red. Knut Ove Eliassen, Svein-Eirik Fauskevåg og Paul Goring (Bergen: Høyskoleforlaget, 2000), 152.

<sup>61</sup> Marie-Theres Federhofer, «Dilettantismens potensial», i *Mellom pasjon og profesjonalisme: Dilettantkulturer i skandinavisk kunst og vitenskap*, red. Hanna Hodacs og Marie-Theres Federhofer (Trondheim: Tapir Akademisk Forlag, 2011), 11.

<sup>62</sup> Rugstad, «Hans Hagerup Falbe», 20.

<sup>63</sup> Selvik, «'Concerterende Elskere af Musiqven'», 153.

<sup>64</sup> Selvik, «*Kjendere og Liebhabere*», 17.

<sup>65</sup> Selvik, «*Kjendere og Liebhabere*», 18.

<sup>66</sup> Ibid.



---

<sup>67</sup> Rugstad, «Hans Hagerup Falbe», 21.

<sup>68</sup> Schiørring, *Musikkens Historie i Danmark*, 102.

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Rugstad, «Hans Hagerup Falbe», 21–22; Selvik, «*Kjendere og Liebhabere*», 230.

<sup>71</sup> Rugstad, «Hans Hagerup Falbe», 22.

<sup>72</sup> Rugstad, «Hans Hagerup Falbe», 32.

<sup>73</sup> Rugstad, «Hans Hagerup Falbe», 32–33.

<sup>74</sup> Selvik, «*Kjendere og Liebhabere*», 369.

<sup>75</sup> Rugstad, «Hans Hagerup Falbe», 65.

<sup>76</sup> Rugstad, «Hans Hagerup Falbe», 66.

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Hans Hagerup Falbe, «Symphony in D Major», red. Bjarne Kortsen (Bergen: Edition Norvegica, 1978), iv.

<sup>79</sup> Johan Nordahl Brun, *Endres og Sigrids Brøllup* (København: Chr. F. Holm, 1791).

<sup>80</sup> Dette er samme anledning som *Høstgildet* ble skrevet til, og på samme måte som *Høstgildet* er *Endres og Sigrids Brøllup* en feiring av samholdet mellom Norge og Danmark. Dett er tydelig i den allegoriske tredjeakten, som avsluttes med at en hulder (Norge) og en havfrue (Danmark) holder hver sin ende av en gylden lenke behengt med en krone.

<sup>81</sup> Rian, «Nasjonalt identitet i dansketiden», 32.

---

## Litteratur

- Anker, Øyvind, *Det dramatiske Selskab i Christiania: Repertoare 1799–1844*. Oslo: Ø.  
Anker, 1959.
- Benestad, Finn, Grinde, Nils, Herresthal, Harald og Schäffer, Anne, red., *1814–1870: Den nasjonale tone*. Vol. 2 i *Norges musikkhistorie*, redigert av Vollsnes, Arvid. Oslo: Aschehoug, 2000.
- Blikrud, Liv, *Den smilende makten: Norske Selskab i København og Johan Herman Wessel*. Oslo: Aschehoug, 1999.
- Brun, Johan Nordahl, *Endres og Sigrids Brøllup*. København: Chr. F. Holm, 1791.
- Edwards, Owain Tudor, Karevold, Idar, Ledang, Ola Kai og Schäffer, Anne, red., *Tiden før 1814: Lurklang og kirkesang*. Vol. 1 i *Norges musikkhistorie*, redigert av Vollsnes, Arvid. Oslo: Aschehoug, 2001.
- Falbe, Hans Hagerup, *Symphony in D Major*, redigert av Kortsens, Bjarne. Bergen: Edition Norvegica, 1978.
- Federhofer, Marie-Theres, «Dilettantismens potensial» i *Mellom pasjon og profesjonalisme: Dilettantkulturer i skandinavisk kunst og vitenskap*, redigert av Hodacs, Hanna og Federhofer, Marie-Theres. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag, 2011.
- Gaukstad, Øystein., *Gyldendals musikkleksikon*. Oslo: Gyldendal, 1962.
- Gjervan, Ellen K., «Staging state patriotism – Høstgildet of 1790». Under utgivelse.
- Glenthøj, Rasmus, *Skilsmissen: Dansk og norsk identitet før og etter 1814*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2012.
- Grinde, Nils, *Norsk musikkhistorie*. Oslo: Musikk-Husets forlag, 1993.
- Gurvin, Olav og Anker, Øyvind, *Musikkleksikon*. Oslo: Dreyer, 1959.

---

Holm, Ole Rein, *Critica*. Christiania, 1829.

Jensson, Liv, *Teaterliv i Trondhjem, 1800–1835*, Vol. 7. Oslo: Gyldendal, 1965.

Formatert: Engelsk (Storbritannia)

Knakkegaard, Martin og Gravesen, Finn, red., *Gads musikleksikon*. København: Gad, 2003.

Krogh, Torben, *Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert*. Berlin, 1923.

Formatert: Engelsk (Storbritannia)

Rian, Øystein, «Nasjonal identitet i dansketiden» i *P2-Akademiet*, redigert av P2, Kulturredaksjonen NRK, s. 21–32. Oslo: Transit, 2002.

Rugstad, Gunnar, «Hans Hagerup Falbe». *Norsk musikkgranskning*, no. 1956/1958. 1959.

Rugstad, Gunnar, Levin, Robert, Huldt-Nystrøm, Hampus og Michelsen, Kari, *Cappelens musikkleksikon*. Oslo: Cappelen, 1978.

Sadie, Stanley, red., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 17. London: Macmillan, 1995.

———, red., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 13. London: Macmillan, 1995.

Schiørring, Nils, *Musikkens historie i Danmark*. København: Politikens Forlag, 1978.

Selvik, Randi M., «'Concerterende Elskere af Musiqven.' Noen glimt fra musikklivet i Bergen i siste halvdel av 1700-tallet», i *1700-tallet: Artikler om språk, litteratur, musikk og estetikk*, redigert av Eliassen, Knut Ove, Fauskevåg, Svein-Eirik og Goring, Paul. Bergen: Høyskoleforlaget, 2000.

———, «*Høstgildet* by J.P.A. Schulz: A national *Singspiel*?». Under utgivelse.

———, «*Kjendere og Liebhabere*». *Musikere og musikkliv i Bergen ca. 1750–1830*. Doktorgradsavhandling. Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2005.

Vollsnes, Arvid O., red., *Norges opera- og balletthistorie*. Oslo: Opera forlag, 2010.

Aarset, Hans Erik og Gaasland, Rolf, red., *Mellom europeisk tradisjon og nasjonal selvbevissthet: Det norsk-klassiske drama 1750–1814*. Oslo: Spartacus, 1999.

---