

Omkring udgivelsen af »Balders Død«

Johannes Mulvad

Indledning

Den herved foreliggende artikel må ses i forbindelse med den samtidigt foreliggende udgave af partituret til Joh. Ernst Hartmanns musik til Johannes Ewalds heroiske syngespil »Balders Død«¹.

Det, der omtales her i årbogen, er ment som et supplement til, hvad der meddeles i den tekst, der findes i udgaven, men gentagelser forekommer i det omfang, det er skønnet nødvendigt for at gøre denne artikel læselig og forståelig i sig selv.

Hvad der er omtalt i *Dansk Årbog for Musikforskning VII* om kildeproblemerne i det danske syngespilrepertoire i almindelighed og om den praksis, man fulgte ved produktionen af disse værker, dækker stadig den opfattelse, der ligger til grund for partitur-udgaven².

Også hvad der dér er meddelt vedrørende »Balders Død« kan bekræftes med den indskrænkning, at den orkesterbesætning til slutningskoret, som angives s. 141 i henhold til det i 1966 spatierede partitur, ikke mere har gyldighed, fordi senere fund af stemmer og en ændret opfattelse af deres betydning har ændret grundlaget for opfattelsen af dette nummers struktur. »Balders Død« er heldigvis et særtilfælde, fordi uoverensstemmelsen mellem partituret og materialet og materialets tilstand måtte gøre det tvivlsomt, om der overhovedet kunne skabes et partitur, der gengav værket i en form, man turde betegne som autentisk.

Som grundlag for, at man alligevel besluttede sig for en udgivelse, forelå ved årsskiftet 1977/78 min redegørelse for resultatet af et arbejde med alle sider af de foreliggende kilde-problemer i form af en afhandling om »Det

Forfatteren vil gerne give udtryk for sin taknemmelighed for den værdifulde støtte fra *Carlsbergs Mindelegat for Brygger J. C. Jacobsen*, fra *Dronning Margrethes og Prins Henriks Fond*, fra *Fonden til Fædrelandets Vel* og fra *Konsul George Jorck og Hustru Emma Jorck's Fond*, der har muliggjort gennemførelsen af arbejdet med musikken til »Balders Død«.

1. »Balders Død«. Udgivet af Johannes Mulvad (= *Dania Sonans VII*). Edition Egtved 1980.

2. Johannes Mulvad: »Om kildeproblemer i dansk syngespilrepertoire med særligt henblik på *Fiskerne*«, *Dansk Årbog for Musikforskning VII* 1973-76, s. 141-89.

heroiske syngespil »Balders Død« belyst ved en gennemgang af det bevarerede musikalske opførelsesmateriale«.

Afhandlingen omtales i udgaven under kilden C. I denne artikel benyttes betegnelsen C med gyldighed for både afhandlingen og de dertil hørende partiturer. Teksten omfatter 138 sider incl. noter og kopier af væsentlige tekstkilder og den suppleres af 174 sider med musikeksempler, der i det væsentlige består af partiturer til hidtil ukendte varianter, udskrevet efter opførelsesmaterialet. Det drejer sig om en række numre i den form, der blev benyttet ved opførelserne fra 1779 til 1784. Desuden findes en række kopier af kilder, der har væsentlig musikalsk betydning.

Hele dette materiale er indgået i Det kgl. Biblioteks samlinger. Der er derved skabt en – omend den eneste – mulighed for at sammenholde udgaven med alle eksisterende varianter, idet der i forvejen findes en kapsel, der indeholder forskellige varianter i komponistens autograf. Denne kilde betegnes i udgaven som her med B. Desuden findes også Det kgl. Teaters partitur, der betegnes som kilden A, i Det kgl. Bibliotek.

I den omtalte afhandling findes den udførligste (og ved bilagene også bedst dokumenterede) fremstilling af, hvad der kan udledes af det foreliggende kildemateriale vedrørende værkets tilblivelse, og der findes desuden en redegørelse for en hel række af misforståelser, der er gået i arv fra den ene til den anden indenfor teaterhistorikernes kreds.

Senere fund af et bilag, der modsiger afhandlingens opfattelse af tidspunktet for udskrivningen af det eneste eksisterende partitur, betyder sammen med den glædelige tilsynekomst af Det kgl. Kapels regnskaber, der var erklæret for bortkomne, at grundlaget er ændret, så at afhandlingen på to punkter kun delvis har gyldighed.

Om partituret, der vil blive omtalt i det følgende, gælder det spørgsmålet om dets alder men ikke vurderingen af dets betydning som værende sekundær.

Fundet af kapellets regnskaber har til gengæld fuldstændig overflødiggjort alle afhandlingens gisninger om, hvordan det overhovedet var muligt at opføre værket uden engagement af ekstra assistenter i orkestret, fordi det nu kan dokumenteres, at sådanne assistenter har været engageret, ikke som tidligere på teatrets regning men i denne periode betalt af kapellets kasse.

Da den rekonstruktion af slutningskorets begyndelse og slutning, der findes i C som musik-eksempel nr. 13 er lavet med henblik på det dengang kendte antal af disponible musikere, er også den mangelfuld. Eksemplet

er dog nu overflødiggjort af partitur-udgaven. Det er klart, at en à jour føring af afhandlingen på disse to punkter er ønskelig, men også i tiden indtil dette måtte blive muligt må jeg finde det forsvarligt at stå ved, hvad der ovenfor er anført om C som kilde.

Allerede ved tilrettelæggelsen af rammerne for udgavens indhold blev det vedtaget, at der samtidig med udgaven skulle foreligge en artikel i *Dansk Årbog for Musikforskning*, og at de to tekster skulle supplere hinanden.

Da udgaven henviser til årbogen vedrørende værkets tilblivelseshistorie, vil en væsentlig del af denne artikel beskæftige sig med, hvordan man udfra de regnskabs-bilag, der vedrører nodeskrivning, er i stand til at gøre rede for de ændringer, som værket undergik i årene fra 1779 til 1792 (se bilag 2).

Udover dette skal der desuden gøres rede for, hvordan man udfra regnskaberne kan dokumentere, at orkestrets størrelse og sammensætning i 1792 nøje svarer til det rekonstruerede partitur (se bilag 3).

Om kildeproblemerne, der omtales udførligt i udgaven, skal det til gengæld her kun anføres, at det største problem naturligvis knyttede sig til mangelen af en fuldstændig og troværdig partiturskilde. Dertil kom, at heller ikke opførelses-materialet fandtes ordnet og bevaret på sædvanlig måde.

Det usædvanligste træk ved musikken til »Balders Død« består i, at komponisten udover »Orchestret«, som var Det kgl. Kapel, placeret på sædvanlig måde foran scenen, i en række af numrene har gjort brug af særlige effekter, der blev skabt ved anvendelsen af blæsere, anbragt bag scenen eller i kulissen. Det er denne »Musik paa Theatret«, der passede dårligt ind i det sædvanlige system, og som skabte problemer i forbindelse med udskrivningen af et partitur med plads til det alt sammen og i forbindelse med, hvordan man skulle opbevare alle disse orkesterstemmer.

Partitur-problemer

Trods gentagen gennemgang af alle bilag vedrørende nodeskrivning i Theater-Cassens Regnskab for årene mellem 1779 og 1831, var det ikke muligt at finde mere end et bilag, der vedrørte en udskrivning af partituret til »Balders Død«.

I regnskabet for året 1786/87 fortæller bilag nr. 239, at skuespilleren

Joachim Daniel Preisler den 25. april har modtaget betaling for en renskrift af partituret til »Balders Død«, og omfanget opgives til 96 ark.

Det foreliggende partitur fylder 74 ark, men i betragtning af, at det må have været nødvendigt, at der var partiturer til brug for den, der stod for musikken »paa Theatret«, så det ikke helt usandsynligt ud.

Tidspunktet for udskrivningen syntes at passe med, at J. A. P. Schulz netop var engageret som kapelmester ved teatret, og da teaterchef Warnstedt endnu mange år senere omtalte »Balders Død« som et af de mester værker, han var stolt over at have bragt frem på scenen, måtte det synes sandsynligt, at han gerne har villet kunne forelægge netop dette værk i en smuk renskrift for den berømte gæst.

Da partituret iøvrigt overfladisk bedømt tager sig tilforladeligt ud, begyndte udgiverarbejdet med grundlag i denne antagelse. Bagefter er det let at se, at jeg skulle have undersøgt det nøjere i stedet for at begynde med at foretage en ren mekanisk kopiering af det partitur, der forelå. Da det skulle konfereres med stemmerne viste det sig, at uoverensstemmelserne mellem partitur og stemmer var så mange og af en sådan art, at det efterhånden måtte være helt klart, at det foreliggende partitur aldrig kunne være benyttet af Schulz ved de opførelser, han stod i spidsen for.

Jeg må ærligt indrømme, at det var vanskeligt for mig at komme så langt at summen af en række af små detailafgørelser føltes så vægtig, at jeg turde tage afgørende stilling og basere udgivelsen på det desværre diffuse opførelsesmateriale som den væsentligste kilde.

Det var først efter, at hele arbejdet var afsluttet, og da både partituret og al tekst til udgaven var afleveret, at hele grundlaget blev ændret ved fundet af et bilag, der ikke tidligere var kendt, dels på grund af dets sene placering i regnskabet for finansåret 1792/93, dels fordi det ikke er en nodeskriverregning men et bilag (nr. 9) i forbindelse med, at kammerherre Gjedde fik godtgjort et beløb, han havde lagt ud for teatret i den »regnskabs-løse« periode, der gik fra justitsråd Lassen vedgik sit underslæb i maj til oprettelsen af et nyt regnskab for teaterkassen i august 1792. Da sidetallet passer med det bevarede partiturs 74 ark, synes der ikke at kunne være tvivl om, at det eneste bevarede partitur til »Balders Død« er det, der blev udskrevet i 1792.

Hele udgavens grundlag er derved blevet styrket væsentligt ved, at det ikke kun er et skøn, der ligger til grund for, at partiturets værdi er regnet for sekundær i forhold til stemmerne. Samtidig tør man dog fastholde, at partituret kun kan være afskrevet efter komponistens eller Preislers par-

titur, og at man i tilfælde, hvor stemmer manglede i materialet, men fandtes i partituret, turde vise partituret tiltro, når stemmerne iøvrigt passede ind i helheden.

Det er mit fromme håb, at de rettelser som i allersidste øjeblik bragte udgaven i overensstemmelse med det ændrede grundlag, ikke modsiger udgavens øvrige tekst på væsentlige punkter, for selvom det heldigvis ikke modsagde det tidligere grundlag for udgaven, så kan det da ikke nægtes, at det rejste problemer, og jeg vil derfor gerne nævne nogle af dem her.

Det gælder dels dateringen af den endelige version af arien nr. 7, der senere skal omtales, og det gælder hele spørgsmålet om, hvorfor man har ladet partituret kopiere, og spørgsmålet om, hvorfor nu to (Hartmanns og Preislers) partiturer er forsvundne.

Det tør regnes for givet, at Hartmann har benyttet sine egne partiturer ved alle opførelser fra 1779 til 1786.

Man kan så vende tilbage til den formodning, at Preislers partitur er udskrevet til brug for Schulz, og intet modbeviser nu, at det kan være blevet benyttet af Schulz, at det fremdeles har været i hans besiddelse med henblik på eventuelle fremtidige opførelser, da Christiansborg brændte i 1794, og at det altså er gået tabt sammen med hans egne partiturer, der blev tilintetgjort ved den lejlighed. Det nye partitur A er blevet skånet, fordi det sammen med opførelsesmaterialet blev opbevaret på teatret på Kongens Nytorv, for det er ikke sandsynligt at Schulz har skiftet partitur i efteråret 1792.

Hvis dette er rigtigt, rejser det først og fremmest spørgsmålet om, hvorfor Hartmanns partitur ikke er fundet det samme sted, hvor man fandt de bevarede partiturer til varianterne, kaldet B?

Der kan derfor være grund til at pege på, at tidspunktet for udskrivningen af Preislers partitur også passer med tidspunktet for bestræbelser, der blev udfoldet af den danske befuldmægtigede udsending ved den tyske Rigsforsamling i Regensburg, kammerherre von Eyben, og som førte til, at Emanuel Schikaneder, der hvert år skabte en pragtforestilling i sin fødeby i anledning af Rigsdagssamlingen, valgte Ewalds »Balders Død« til forestillingen i juni 1788. Forestillingen skal have været prægtig i en helt uhyrlig grad og have overtruffet alt, hvad man tidligere havde set, men det vides ikke, hvilken musik, der har været anvendt. Det er skuespilleren Rosing, der nævner det i et brev til sin kone den 12. august 1788, og Frederik Schyberg, der har udgivet Rosings rejsedagbog og bre-

ve³, går ind for den opfattelse, at det må have været Franz Stanislaus Spindlers musik fra 1786, der har været benyttet. Det må forekomme sandsynligt, men Rosing omtaler begivenheden på en måde, der tyder på, at han i hvert fald har troet, at der var blevet anvendt den musik, han kendte, og sunget de arier, hvis krav han kendte af egen erfaring.

Rosing skriver til sin »gode lille Kielling«: »Mad: Buchwald fortalte mig, at Eüben har ladet Balders=Død opføre i Regensburg under frie Himmel, jeg ynker dem, der har siunget!«

Rosing kan have taget fejl, men udelukket synes det ikke at være, at man – måske uden held – i forbindelse med denne opførelse, der blev til på dansk initiativ, også har forsøgt at placere Hartmanns musik, og at man til brug for dette formål har ladet fremstille en kopi, så at man har kunnet overlade von Eyben et partitur, enten det ene eller det andet, og mest sandsynligt vel Preislers?

Som motivering for, at man i 1792 igen lader partituret kopiere, synes det at være tænkeligt, at Hartmann, der netop på det tidspunkt trak sig tilbage fra stillingen som koncertmester, kan have ønsket at overlade Schulz sit partitur, og at Schulz har været interesseret i at eje det. Kammerherre Gjedde, der på dette tidspunkt var chef for Det kgl. Kapel, kan meget vel have godkendt denne disposition på egen hånd, eller han kan have aftalt det med teaterchefen. I alle tilfælde krævede dispositionen, at der blev fremstillet et partitur til teatrets brug.

Der synes i hvert fald at være mere grund end nogensinde før til at søge oplyst, om Hartmanns musik blev benyttet i Regensburg i 1788.

Cembaloet i »Balders Død«

I modsætning til næsten alle partiturer fra Hartmanns hånd findes der i det eneste eksisterende partitur til »Balders Død« ikke en eneste becifring. Som partituret er udformet, er der dog ingen tvivl om, at det er beregnet for »manden ved cembaloet«, kapelmesteren eller »Accompagnateuren«, og hos Thrane⁴ er der gjort nøje rede for, hvor stor forskel det gjorde, om

3. Frederik Schyberg: *Den store Teaterrejse*. 1943, nævnes i note nr. 320. Det citerede brev findes s. 264. Egon von Komorzynski: *Emanuel Schikaneder*. Berlin 1901. H. Pigge: *Geschichte und Entwicklung des Regensburger Theaters 1786-1859*. München 1953.

4. Carl Thrane: *Fra Hofviolonernes Tid*. 1908. s. 220-227. (Thrane)

det var den ene eller den anden, der mødte, for kompetencefordelingen i forholdet til koncertmesteren var så indviklet, at man må undre sig over, at der har kunnet komme musik ud af det. Der er dog ingen grund til at tvivle på rigtigheden af samtidens vidnesbyrd om, at Schulz fra sit cembalo havde et fast greb om hele det musikalske forløb, så at Kapellet spillede som et helt andet orkester, når det var ham, der sad ved cembaloet.

I arien nr. 3 dukker angivelsen »senza cembalo« op to gange i forbindelse med gennemført pp i orkestret. Første gang annulleres den af et »tutti«, der kun findes i bas-stemmen, og anden gang må den formodes at gælde for de tilsvarende takter, så at der i virkeligheden mangler et »tutti« ved begyndelsen af orkestrets efterspil.

Det synes ikke rimeligt at tolke dette som udtryk for, at cembaloet iøvrigt har spillet med hele tiden, men kun, at i disse takter har komponisten under ingen omstændigheder ønsket det anvendt.

I den tidligste udformning af musikken anvendte Hartmann vidtgående recitativer, der afbrød det musikalske forløb for at understrege visse replikker. Rester af det findes vel endnu, men ingen, der har givet anledning til tilføjelser, fordi solister i dag er vant til at klare sig med bastonen og en indsats fra dirigenten, hvor de næppe dengang er kommet ud af stedet uden en akkord.

Musikkens tilblivelseshistorie

Udskrivningen af det første opførelsesmateriale.

Det har tidligere været nævnt, men det er en så forbavsende kendsgerning, at den fortjener at blive gentaget, at når det overhovedet er muligt at gøre rede for, hvordan tingene udviklede sig for 200 år siden, skyldes det udelukkende, at der var en nodeskriver, der hed Joh. Lüdecke, som ene af alle, og uden at det har været forlangt af ham, har regnet det for sin pligt at gøre nøje rede for, hvad han har ydet af arbejde for de beløb, han hævede af teatrets kasse.

Når han igennem to år blev betalt pr. gang for at møde ved prøver og forestillinger for at omdele orkestrets stemmer og bagefter at bringe dem i forvaring, afleverer han oplysninger om, hvilke værker, det drejer sig om,

så det på dette grundlag er muligt at rekonstruere en repertoire-liste for ballettens vedkommende begyndende med sæsonen 1772. Selvom Overskou⁵ har fundet det unødvendigt at beskæftige sig med, hvad der foregik før Galeottis tiltræden som balletmester i 1775 og heller ikke anfører de balletter af andre balletmestre, der blev opført efter hans tiltræden, findes der altså på denne mærkværdige måde en kilde, der indeholder oplysninger, der må formodes at have historisk interesse.

Der var intet i den gældende nodeskriver-tarif, der gjorde det nødvendigt at anføre, om der var skrevet instrumental- eller vokal-stemmer, sufflør-partier eller partiturer. Andre nodeskrivere nævner værkets titel og antallet af sider, og musikere skriver dato og »Prob.« og »Vorst.« og opgiver, hvem der har tilsagt dem, »Efter Forlangende af Vel-Ædle Herr Concert-Mester Hartmann giort Opvartning paa Det Kongl: Danske Theater«, og den, der har tilsagt dem, skal så attestere regningen.

Op imod århundredskiftet synes der at blive stillet strengere krav til udformningen af bilag til teatrets kasse, men når det gælder syngespilletts tidlige historie, ville man være fuldstændig hjælpeløs uden de foræringer, der består i Lüdeckes oplysninger i bilag og på noderne og uden hans omhu for at bevare alt, hvad der tidligere havde været brugt, når han fik til opgave at indsætte ændringer i de forskellige værker.

Også i forbindelse med »Balders Død« gælder det, at det uden den hjælp, der nu findes i Lüdeckes regninger og hans påtegninger på materialet, ville være fuldstændig umuligt at finde ud af, hvad der er foregået. I »Balders Død« har denne fortræffelige egenskab ikke kunnet komme til nytte i forbindelse med musikken »paa Theatret«, men det gælder både »Orchestret«s stemmer og det bevarede »Souffleur-Partie«, at de indeholder alt, hvad der har været indført i tidens løb, og at rækkefølgen af de foretagne rettelser fremgår klart af den måde, det er gjort på.

Ifølge regnskabs-bilagene er materialet til »Balders Død« udskrevet af Joh. Lüdecke, og det ses af skriften, at han har haft hjælp af (sin slægtning?) Anthoni Urban Lydicke.

Der er skrevet 150½ ark instrumental-stemmer, 54½ ark solist- og kor-stemmer, et sufflør-parti på 16½ ark og 36½ ark partiturer⁶.

Det nævnes i regningen, at der er anvendt noget så specielt som papir med 17 systemer, og da der findes bevaret et kor-partitur til nr. 17, skrevet på dette papir af Joh. Lüdecke, synes det at begrunde en formod-

5. Th. Overskou: *Den danske Skueplads*. Tredie Deel. 1860. (Overskou)

6. *Theater-Cassens Regnskab*. 1778/79. 5/3 1779. (Th. Rb.)

ning om, at de nævnte partiturer ikke har været en del af kapelmester-partituret, men at de har været kopieret til brug for den, der havde ledelsen af det, der foregik »paa Theatret«.

Så mærkeligt det kan forekomme, er det et meget vigtigt punkt på regningen, at det opgives, at der er anvendt 26 ark karduspapir.

»Orchestret«s materiale er som alle materialer, Lüdecke leverede, forsynet med et omslag af kardus-papir om hver stemme, og både komponistens navn, værkets titel og det pågældende instrument fremgår tydeligt af udskriften på hver enkelt stemme.

Hertil er der gået de 16 ark. Som det fremgår af det bevarede parti for Hother, har også solist-partierne været forsynet med tilsvarende omslag, men på grund af formatet er der ikke medgået mere end højst 4 ark til dette (heller ikke hvis der fra begyndelsen er skrevet et ekstra parti til Nanna, beregnet for Mad. Rosing).

Af de resterende ark er de to bevaret. De er benyttet som omslag for stemmerne til musikken »paa Theatret« i nr. 17, og de er af afgørende betydning, fordi de udgør de eneste kilder, der oplyser, at to klarinetter, en fagot og en kontrafagot, to trompeter og pauker foruden et (senere to) horn, en zink og yderligere to fagotter har været placeret »paa Theatret«.

Da man ad anden vej kan konstatere, at der har været flere musikere og andre instrumenter bag scenen, bekræfter antallet af forbrugte ark kardus-papir, at de bevarede omslag udgør en rest af et system af mapper til opbevaring af stemmerne for de løse musikere, hvadenten der har været et omslag for det enkelte nummer, eller stemmerne har været delt op i grupper ud fra hensynet til, hvor musikerne kom fra.

En vis gensidig uvilje de forskellige værn imellem er vel ikke et helt ukendt fænomen, og det kan godt have været hensigtsmæssigt at sørge for, at musikerne fra fodgarden og fra hestgarden havde deres stemmer hver for sig, og det kan ikke kaldes usandsynligt at begge disse grupper gerne ville have sig frabedt at dele mapper med civilister som stadsmusikantens svende.

Det fremgår entydigt af materialet for »Orchestret«, og det bekræftes af sufflør-partiet, at indholdet af det oprindeligt udskrevne opførelsesmateriale har været følgende versioner af de forskellige numre, som de foreligger i partitur i nyudgavens kilder A, B og C (jf. bilag 2):

Ouverture A, nr. 1 C, nr. 2 A, nr. 3 A, Nr. 4 C, nr. 5 C, nr. 6 C, nr. 7 C, nr. 8 C, nr. 9 A, nr. 10 A, nr. 11 C, nr. 12 A, nr. 13 A, nr. 14 A, nr. 15 A, nr. 16 B, nr. 17 A.

Hidtil ukendte varianter.

Da de otte numre, der nu er udskrevet og findes i C, ikke tidligere har været omtalt, skal der til belysning af Hartmanns hensigt med de senere ændringer gives en kort karakteristik af disse numres oprindelige form. Om duetten nr. 1 gælder det for denne som for den senere version, at det er Ewald selv, der har bestemt, at de første fire linier, der er delt med to til Balder og to til Thor, gentages til slut af »Begge«. Musikken til »Begge« er i den oprindelige duet omtrent som i den senere (takterne 81 – 92 i C = 68 – 79 i A, og 103 – 110 i C = 90 – 97 i A). Derimod er alt det foregående i den oprindelige duet delt op med allegro 4/4, når Balder synger og andante 3/4, når Thor synger. Udfra den opfattelse, at duetten ikke har anden dramatisk funktion end at danne en neutral åbning af spillet med en understregning af, at genren er musikalsk, virker denne skiften mellem to tempi, inden man overhovedet er kommet i gang, uroligt og uhensigtsmæssigt.

Det er et mærkeligt træk ved såvel denne som den senere version af duetten, at hvor man skulle vente, at det gav genlyd mellem fjeldene, når den stærkeste af guderne steg ned på jorden, finder man et pianissimo i akkompagnementet på de steder, hvor Thors parti bevæger sig ned i det mørke leje, skønt det aldrig nærmer sig det område, man kan tage »seriøst«. To forklaringer synes mulige. Enten har Thor i begge tilfælde haft støtte af for eksempel basunerne bag scenen, eller også – og det er vel næsten det sandsynligste – har Musteds stemme haft en mørk klangfarve, så at man opfattede ham som bas, men allerede ved det B, som er den dybeste tone, der forlanges af ham, har han kun kunnet præstere det »pust i sivet«, som vi oplever, når vore dages meget ærede kammersangere skal synge Sarastros F.

I alle »Orchestret«s stemmer slutter arien nr. 4 med to takters pause. Desuden er akkompagnementet påfaldende tyndt til visse linier i teksten, som Hartmann i de andre versioner af arien ledsager med motiver, der understreger, at det er en »jæger-arie«, og det er vel sandsynligt, at der til denne som til de to senere versioner har været placeret horn bag scenen. I modsætning til de senere arier er der intet i arien fra januar 1779, der er egnet som baggrund for en scenisk aktion.

Den første form for Nannas arie nr. 5 virker smukt og helstøbt, og det er beundringsværdigt, at komponisten senere har kunnet projicere det hele op i et plan, der er i enhver henseende større, uden at det er gået ud over ariens smukke og ædle linie.

I modsætning til den senere udformning af terzetten nr. 6, hvor der er skabt dramatik med rent musikalske midler, holder den første terzet sig hele tiden tæt til Ewalds tekst, der deklameres naturligt i ensemblerne og udformes som recitativer i replikkerne.

I dette nummer, der som arien nr. 4 slutter med to takters pause i hele »Orchestret« er der yderligere to steder, hvor alle har pause og som viser, at der har været musik »paa Theatret«.

Om arten af denne musik ved vi intet. Der er ganske vist nogle stiknoder, der angives at være klarinettens stemme, og som er indsat i stemmerne for de to horn, som er de første i »Orchestret« der skal sætte ind efter pausen, men det, der står, giver ingen mening, og det må formodes, at det har oversteget Lüdeckes evner at gøre det rigtigt. Opgaven har været: I en stemme for horn i D, noteret i diskant-nøglen uden faste fortegn har der skullet indsættes stiknoder for sangstemmen, noteret i sopran-nøglen med faste fortegn og for klarinet i B, noteret i diskant-nøglen og uden faste fortegn. Det er rablet for ham.

Det er imidlertid betydningsfuldt, at klarinetten er nævnt, for i Det kgl. Teaters regissør-protokol er det anført, at musikken til de to valkyrie-terzetter er placeret »i Coullissen«.

Notatet i regi-protokollen må betyde, at det har været regissørens pligt at kalde musikerne frem fra deres plads på bagscenen, hvor de befandt sig aftenen igennem, og når klarinetten er nævnt, må det forekomme sandsynligt, at musikken i kulissen i den oprindelige version af terzetten har været udsat for mere transportable instrumenter end de pauker og trompeter, der benyttes i den endelige version, og som man ikke sådan render rundt med under forestillingen.

Angivelsen af, at musikerne er placeret i kulissen, der i udgaven kun forekommer ved terzetten nr. 14, har altså oprindelig haft gyldighed som skrevet står: »Til Valkyriernes 2^{de} Terzetter«.

I den tidligste form består Hothers arie nr. 7 af 40 takters molto andante efterfulgt af 36 takter poco allegro med et akkompagnement af strygere. Det fremgår af sufflør-partiet, at solo-stemmen har været omarbejdet i retning af det endnu mere smægtende end den oprindelige arie, der for så vidt passer godt til Ewalds tekst. (De to versioner betegnes som C 1 og C 2.)

Når Hartmann senere omarbejder denne arie to gange og begge gange med en vivace-karakter, må det dels ses som et led i en gennemført bestræbelse for at indføre livligere tempi, hvor det overhovedet er muligt,

dels som et forsøg på at dække over, at det følsomme har en sådan overvægt i Ewalds sangtekster, at forskellen mellem Balder og Hother meget let udviskes i deres sange, hvis denne tendens ikke bevidst modarbejdes af komponisten.

Når duetten nr. 8 omtrent omgående blev erstattet af en anden, må forklaringen være den, at den er skrevet i 2/4-rytme, der ikke er velegnet for en vemodig tekst, hvis metrum har to ubetonede stavelser mellem hver betonet. I 2/4-takt bliver denne rytme stakåndet, fordi de to ubetonede stavelser skal dele den anden fjerdedel i hver takt. Der er derfor i dette tilfælde tale om et mislykket nummer, der skiftes ud med udgavens duet i 3/4 i andante tempo.

Som arien nr. 11 fremtræder i den første version, må den ses som et resultat af, at Hartmann har taget hensyn til sine solisters vokale formåen. Jens Musted, der spillede Thor i 1779, var den eneste af de danske skuespillere, der havde haft et egentligt samarbejde med det italienske opera-ensemble. I en årrække var han ansat både som skuespiller ved Det kgl. Teater og som italiensk Kammer-Sanger. Denne arie er det mest »italienske«, der er skrevet til »Balders Død«, en ret traditionel arie med lange koloraturer, der skulle give »italieneren« Musted en chance for at slutte Anden Handling med bravour, men som passer dårligt til værkets stil.

De første ændringer.

Også i nodehefter, der har ligget ubenyttede i mere end 150 år, er der visse ting, der tyder på, at noget har været benyttet mere end andet, at nogle numre er »nye« og nogle er »gamle«.

Der sker ved anvendelsen en toning af papiret, hvadenten det skyldes dagslyset, fedtede fingre eller sod fra pultenes levende lys. De få materialer fra tiden, der kun har været benyttet en enkelt gang eller slet ikke, er den dag i dag så hvide i papiret, som da de var nye.

Man kan også sommetider se rækkefølgen af de foretagne rettelser af den måde, hvorpå arkene er indsyet eller indklæbet.

I Joh. Lüdeckes tilfælde kan man også påvise, at hans skrift i de sidste år, før han leverede sit sidste arbejde til teatret i 1785, bliver kendeligt usikker og til sidst direkte rystende, helt forskellig fra den klare, faste hånd, han skrev i sine velmagtsdage.

Når en række iagttagelser af denne art peger i samme retning, og når de ikke modsiges af kendsgerninger, tør man tillægge dem betydning.

Alle disse ting tilsammen taler for, at et helt ark, indsat midt i heftet i alle strygestemmerne og en halv side, der er syet fast på en side i et antal blæsestemmer, udgør de første rettelser i materialet til »Balders Død«. Da rettelserne er foretaget af Lydicke og Lüdecke, og da der ikke på noget tidspunkt er skrevet regning på dette arbejde, må det anses for sandsynligt, at det er noget, der er sket inden premieren den 30. januar 1779.

Jeg har tidligere fremsat den formodning, at ændringerne var foretaget umiddelbart efter premieren, og at dette var årsagen til, at Lüdecke først afregner den 5. marts, men det viser sig, at det er »kontoret«, der har rettet datoen. Lüdecke har, som han plejer, skrevet regning kort efter premieren. Regningen er dateret den 5. Februarii 1779, og der er ikke påført regningen nye poster efter dens udskrivning. Det er kun attesteringen, der af en eller anden grund er forsinket.

En del af rettelsen gør det ved selve sit formål sandsynligt, at den er indsat før premieren på et tidspunkt, hvor erfaringen fra prøverne har gjort den ønskelig.

I den første version af valkyrie-terzetten nr. 6 forekommer to recitativer, og rettelsen består i, at man har udskrevet musikken endnu engang i nøjagtigt samme form bortset fra, at sangstemmen med underlagt tekst er indskrevet i hver enkelt stemme ovenover instrumental-stemmen til orientering for musikerne.

Det bemærkes, at der ved begge udskrivelser er skrevet et »Anden Handling« umiddelbart over terzetten, ligesom der oprindeligt har stået »Tredie Handling« umiddelbart over forspillet til arie nr. 12. Ingen af de to entr'acter har altså eksisteret på dette tidspunkt.

Det er Anthoni Lydicke, der har skrevet den nye nr. 6 med teksten, og måden, den er indsat på, tyder på, at der har skullet gøres plads for endnu et nummer, og da det altså ikke kan være entr'acten, er det nærliggende at antage, at det, der har skullet gøres plads til, er den omarbejdede, længere form af Nannas første arie, nr. 5, som er indskrevet af Joh. Lüdecke.

Også den anden rettelse, der formodes at være indført på dette tidspunkt, har forbindelse med Nannas parti.

Til arien nr. 16 finder man endnu indsyet en solo-fløjte, en solo-obo og en solo-fagot »col basso« foruden også en kontrabas-stemme, og de bærer

tydeligt præg af at have været i brug gennem længere tid. Hverken i violin- eller bratsch-stemmer findes der andre spor af denne arie, end at det tydeligt ses, at der har været indsyet et ark, der senere er fjernet.

I modsætning til den oprindeligt indskrevne og den senere form for denne arie, der begge er dramatiske allegro-arianer, hvor Nanna i en heftig anklagende tone anråber de himmelske magter om hjælp, er denne arie en largo lamentabile, der tolker de samme ord som en klage fra en kvinde, der har opgivet alt håb om at finde hjælp.

Da sangstemmen, der findes i sufflør-partiet, sammen med soloblæserne og bassen trods alt giver et vist indtryk af ariens stil og karakter, er det fragment, der har kunnet udskrives på dette grundlag, taget med i udgaven.

Selvom det kun er et vist indtryk, man kan få af arien, tør man nok danne sig det indtryk, at den må have givet Nanna en mulighed for at røre publikum til tårer, at den rent harmonisk synes at have været interessant, og dertil kommer, at den i højere grad end de andre versioner synes at være mere i pagt med digterens opfattelse af Nannas karakter og af situationen i *Tredie Handlings Syvende Optrin*, så at komponisten ved denne ændring måske har imødekommet et ønske fra digterens side.

Det må derfor af mange grunde anses for sandsynligt, at man for at få det rigtige billede af værkets form ved første opførelsen må foretage to rettelser i fortegnelsen over, hvad der oprindeligt er udskrevet, så at der i stedet for nr. 5 C skal stå 5 A og i stedet for nr. 16 B skal stå 16 C.

Disse rettelser må ses i sammenhæng med rollebesætningen. Året i forvejen havde Mad. Rosing gjort stor lykke i Nannas rolle i opførelserne uden musik, men nu, da det var blevet et syngespil, var rollen helt naturligt blevet overtaget af Caroline Walter, der i alle syngestykker var teatrets pryd og publikums yndling.

På en længere regning med forskellige større og mindre poster, dateret den 10. juli 1779 anfører Joh. Lüdecke imidlertid, at han har skrevet »Nannes Aria No. 5 I Balders Død til Mad^{me} Rossing«, så helt var hun ikke sat ud af spillet.

Det kan meget vel have været teatrets, publikums eller hendes eget ønske, at hun skulle optræde i Nannas rolle også i den musikalske udgave, så det er naturligt, at hun måtte holdes à jour med forandringerne, selvom det ikke har været nødvendigt, at det par tout skete i premiere-travlheden i januar. Som det nu var, kunne hun tage den med sig til Fredensborg og se på den i ferien. Det blev i hvert fald Mad. Rosing, der kom til at

overtage partiet, da Mad. Walter året efter blev intrigeret ud og måtte flygte til Sverige.

Ændringer i november 1779.

Hvis man ikke havde det sort på hvidt, ville man aldrig gætte på, at Hartmann midt i sit arbejde med »Fiskerne« satte sig ned og skrev en ny arie og en ny duet til »Balders Død« i forbindelse med den ene opførelse, der blev placeret den 12. november, efter at værket havde hvilet siden den 23. april.

Lüdeckes regning af 16. november 1779 nævner imidlertid, at der til »Balders Død« er »copieret Synge-Roller og Souffleur Partier til Arien No. 4 og Duetten No. 8, 6 Ark« og »Instrument Partier til No. 4 og No. 8, 25 Ark«.

Om duetten gælder det, at der næppe kan være tvivl om, at det er dens endelige form, der allerede på dette tidspunkt er blevet indført, og det autograf-partitur til en duet for sopran og alt, som opbevares under B, synes at vise, at komponisten ganske simpelt kan være kommet i tanker om, at han med held kunne anvende et musikalsk indfald, der var blevet til i en anden anledning, så at duetten ikke har skabt ham store problemer.

Hvad Hothers »jæger-arie«, nr. 4 angår, er der ingen tvivl om, at det er varianten nr. 4 i B, der ved denne lejlighed er blevet indført i stemmerne. Den findes endnu på bagsiden af obo- og fagot-stemmerne, fordi papiret er blevet »genbrugt« og er syet ind igen, da den senere version er blevet skrevet på den anden side, og det ses tydeligt, at der på dette sted har været indsat et ark, som senere er fjernet i alle de øvrige stemmer.

Overfladisk betragtet er der kun to horn-stemmer i partituret⁷, men det er tydeligt angivet, at de skiftevis er enkelt og dobbelt besat. Dette har på samme måde som i den senere arie kunnet realiseres, når de to horn spilles bag scenen, hvor de to af hornisterne befandt sig aftenen igennem. Selvom der intet er anført, har der altså til denne som til den tidligere og den senere version, været musik »paa Theatret« til nr. 4.

Arien er kun opført to gange, men den er ikke skrevet forgæves, for den danner grundlaget for den endelige version af arien, hvor det samme

7. Torben Krogh: *Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert*. 1924. S. 126.

musikalske materiale og den samme bestræbelse for at skabe musikalsk støtte til en scenisk aktion har fået en lykkeligere udformning.

Omarbejdelsen i 1784.

Allerede i 1781 havde Hartmann indbudt til subskription på klaverudtog af både »Balders Død« og »Fiskerne«⁸, og han meddelte på dette tidspunkt, at han havde skrevet en næsten helt ny musik til »Balders Død«. Tilslutningen har åbenbart ikke været tilstrækkelig til, at planen kunne føres ud i livet, men ved næste givne lejlighed blev den nye musik fremført på teatret.

Til belysning af, hvad der er foregået i 1784, har man udover de tidligere kendte kilder nu fået den i 1781 instituerede *Theater-Journal*⁹ at holde sig til.

Her oplyses det, at »Balders Død« – efter at værket ikke har været opført siden den 4. februar 1780 – placeres den 8. juni ved en særlig forestilling i en festlig anledning.

Der kan derfor ofres både udskrivning af ny musik og afholdelse af ikke mindre end syv orkester-prøver i anledning af, at »En Deel No. i Musiqven havde Herr Concertmester Hartmann omarbeydet til denne Forestilling«.

Det nye var dels de to entr'acter, der er komponeret ved denne lejlighed, dels nye versioner af duetten nr. 1 og terzetten nr. 6 og endelig nye versioner af arierne nr. 4, 7, 11 og 16.

I betragtning af, at »Balders Død« var Hartmanns første dramatiske værk, er der ikke noget mærkeligt i, at han efter at have haft ledelsen af ni sceniske opførelser og efter at have været værket på afstand i et par år har haft lyst til at foretage ændringer.

Til trods for hans åbenlyse begejstring for Ewalds værk synes det at fremgå af Hartmanns musik, at han lige fra begyndelsen har haft den opfattelse, at der er (for) mange af sangteksterne i »Balders Død«, der er sentimentale.

Det ser i hvert fald ud somom omarbejdelsen i 1784 bevidst sigter imod at styrke værket som dramatisk værk.

I duetten nr. 1 gøres det ved at afstå fra en dramatisering af åbningsnum-

8. Meddelt af V. C. Ravn i forordet til det forkortede klaver-udtog af »Balders Død«, *Samfundet til Udgivelse af dansk Musik*, 1876.

9. Findes i Det kgl. Teaters bibliotek.

meret, så det får den enkle og neutrale holdning, der passer i et værk, der i stedet for straks at gribe om den dramatiske konflikt begynder med noget så »officielt« som en hyldest til Norge og det norske folk.

Udviklingen af arien nr. 4 synes for mig at være den, at medens den oprindelige arie fortæller Ewalds tekst i et langt stræk, endda med anvendelse af egentligt recitativ, der gør teksten helt tydelig og som eneste mellemstil kun har fire takter, der er placeret før teksten begynder forfra med »En Raslen forfører«, er allerede den arie, der indføres i efteråret 1779, delt op i kortere episoder, der er væsentlig mere tonemaleri i akkompagnementet og de kortere og længere mellemstil synes egnede som støtte for den sceniske aktion.

Den endelige form for arien er delt op i en halv snes korte episoder, adskilt af mellemstil, der ikke i sig selv har musikalsk værdi eller præg, men kun egner sig som underlæg for fremstillernes bevægelser på scenen; desuden er tonemaleriet i musikken yderligere udbygget.

En sådan bevidst stræben hen imod en form, der rent musikalsk bliver fattigere, må det være rimeligt at opfatte som en imødekommelse af Michael Rosings ønske om at udforme sin entré-arie udfra en berettiget eller uberettiget personlig opfattelse af mulighederne i denne tekst, der uafviseligt er mærkelig tvetydig.

Entr'acten og den nye terzet er fra komponistens side en understregning af, at ekspositionen er forbi, og at nu sker der noget.

Ved omarbejdelsen af arien nr. 7 har komponisten set bort fra, at der i den første halvdel af teksten står både »Ak« og »reen Uskyldighed« og set teksten som en helhed med en fællesnævner af harmfuld skuffelse, der skiller denne arie ud fra de sentimentale numre.

Thors arioso nr. 11 er særlig betydningsfuld, fordi den danner afslutningen på Anden Handling. Medens Hartmann i første omgang skabte en arie udfra hensynet til, hvad der måtte klæde den solist, han havde til rådighed, henter arien fra 1784 inspiration fra gammel nordisk folketone som Hartmann opfattede den, og resultatet må forekomme overbevisende ved sin enkelhed og en alvor, der svarer til denne aktslutnings erkendelse af skæbnens uafvendelige strengthed.

Vi ved intet om, hvad Mused har ment om forandringen eller om, hvordan han har sunget denne arie, der stiller helt andre krav end nogen af de arier, han hidtil havde sunget.

Med den anden entr'acte bringer Hartmann for første gang noget martialske ind i sin musik, der varsler den kommende og afgørende strid.

Om arien nr. 16 må det siges, at hvis det er rigtigt, at hensynet til digteren eller hensynet til Caroline Walter har været årsagen til, at han erstattede sin oprindelige allegro-arie med den langsomme arie, der kun kendes fra fragmentet, er der ikke noget at sige til, at han på et tidspunkt, hvor ingen af disse hensyn mere spillede nogen rolle, vendte tilbage til det, han oprindeligt fandt rigtigt, og som kan motiveres med, at Nannas anden arie følger efter Balders græde-arie og efterfølges af et klage-kor, så at en musikalsk kontrast kan siges at være ønskelig.

Det betydelige omfang af rettelserne i 1784 bekræftes af Lüdeckes regning, der nævner »Synge-Roller, 55 Ark« og »Instrument-Partier, 102 Ark«¹⁰.

Premieren er den 10. juni, men Lüdecke afregner denne gang ikke før den 21. juli, og set i sammenhæng med en post på en regning fra december 1784¹¹, hvor det nævnes, at han har »Copieret i Herr Rosings Synge-Rolle manglende Arier i »Balders Død««, tyder det på, at der af en eller anden grund ikke har været enighed om, hvilken version af arien nr. 7, der skulle benyttes.

Arien nr. 7, som den findes i A er indskrevet i orkesterstemmerne, derefter er den fjernet og senere igen skrevet ind. I nogle af stemmerne er den imidlertid blevet siddende, men den er indskrevet igen alligevel. I en af hornstemmerne findes den således to gange i aldeles samme form på den samme side, medens den i andre stemmer findes to gange men på forskellige sider.

En anden mærkelig ting er det, at den tidligere form for arien, nr. 7 C, er det eneste af samtlige udgåede numre, der aldrig er blevet overstreget eller overklæbet, og mon ikke det skyldes, at man imellem de to indskrivinger af nr. 7 A har prøvet, om ikke den ændrede form, nr. 7 C² kunne løse problemet?

Der synes i hvert fald at være grund til at tro, at Lüdecke har foretaget sin anden indskrivning af nr. 7 A, og at han har ladet nr. 7 C blive stående uden at strege den over, da han afregnede den 21. juni.

Diskussionen har således kunnet fortsætte efter ferien til den engang er blevet afsluttet med, at Lüdecke indskriver nr. 7 A i Rosings parti, hvor vi endnu finder den.

Da der på regningen fra december 1784 udtrykkelig står »Arier«, og da det er Lüdecke, der har skrevet det, er der grund til at tro, at det er

10. *Th. Rb.* 1784/85. Bilag nr. 230.

11. *Th. Rb.* 1784/85. Bilag nr. 232.

rigtigt, og det kan i hvert fald kun betyde, at nr. 4 A ikke er indskrevet i Rosings parti før i efteråret 1784, og det er derfor nærliggende at formode, at nr. 4 A er blevet indsat i stemmerne efter den sidste forestilling inden ferien men før Lüdecke skrev regning, altså mellem den 10. og 20. juni 1784.

Der kan jo have været lavet et kompromis, så Rosing har afgivet den smægtende form for nr. 7 mod at få en ny version af nr. 4?

Det er i tilfælde som dette, at man må misunde Thit Jensen, der ad telepatisk vej havde en så god kontakt med Valdemar Atterdag, at hun under arbejdet med hans krønike kunne spørge ham, når hun var i tvivl om, hvad der var sket og hvorfor det var sket.

Da Joh. Lüdecke har skrevet alt materialet til ændringerne i 1784, og da han sluttede sit arbejde for teatret året efter, kan man sige med gyldighed så langt som til sufflør-partiet og dermed til solist- og kor-partierne samt til den del af akkompagnementet, der blev spillet foran scenen af »Orchestra«, at værket i 1784 havde den form, der fremgår af partituret A, der blev udskrevet i 1792.

Desværre kan man ikke danne sig et tilsvarende pålideligt billede af den musik, der blev spillet »paa Theatret«, men af orkesterbesætningen, som kendes, fremgår det, at denne del af værket endnu i den følgende tid blev genstand for gennemgribende forandringer.

Tilsyneladende ændringer i 1787.

Fra tiden efter 1784 og frem til den sidste opførelse af »Balders Død« med Hartmanns musik i 1831 findes der kun én nodeskriverregning, der vedrører orkesterstemmer. Alle de andre handler om sufflør-partier, kor-udtog og supplerende kor- og solist-stemmer.

Regningen findes som bilag nr. 228 til regnskabet for finansåret 1786/87. Til opførelserne i januar 1787 har Baltzersen udover 9 ark synge-roller til »Nanna«, »Balder« og »2. Valkyrie« skrevet følgende:

I. og II. Violin	9 Ark
1 Viola	9½ Ark
2de Basser	11 Ark
Blæsende Instrumenter	7½ Ark

Af disse stemmer findes bevaret de supplerende stemmer til viola og til »basso« (i dette tilfælde udskrevet som en cello-stemme), der var nød-

vendige efter Naumanns orkesterreform og den deraf følgende udvidelse af orkestret. De to stemmer er skrevet helt fortløbende, næsten uden ophold mellem numrene, og de fylder derfor kun 32 sider hver. Hvis man trækker disse to gange 8 ark fra det anførte, dækker resten så nogenlunde omfanget af udskrivningen af et enkelt nummer med to gange 3 violin-stemmer o.s.v. Der findes imidlertid ikke noget sådant nummer i materialet.

Der er derimod den mærkværdighed ved det, Baltzersen har foretaget sig, at han i den nyudskrevne viola-stemme har indført terzetten nr. 14, udskrevet efter variant-partituret for fuldt orkester. Yderligere har han kopieret denne stemme og indsat den i den gamle viola-stemme, hvor der stod »tacet« som i alle andre stemmer.

Man skulle på denne baggrund vente, at den samme version, nr. 14 B også var indskrevet i den »nye« cello-stemme, men det er ikke tilfældet. Her findes det »tacet«, der svarer til hele det øvrige materiale for »Orchestret«.

Det må forekomme at være en tænkelig forklaring, at Hartmann har haft til hensigt at indføre nr. 14 B på dette tidspunkt, og at han har ladet Baltzersen skrive et indlæg til indsætning i alle stemmer og ladet ham indskrive den også i den »nye« bratsch-stemme, men at han har ombestemt sig, før Baltzersen nåede at skrive den »nye« cello-stemme. Man har dog måttet betale det udskrevne, overflødige indlæg. Det kan undre, at man har ladet viola-stemmerne blive siddende, men de gør jo ingen fortræd, så længe ingen spiller efter dem.

De sidste ændringer i 1791 og 1792.

At komponisten personligt har foretaget den sidste revision af »Balders Død«, og at den foreligger i form af et antal stemmer fra hans hånd, bekræftes af bilag nr. 222 i Theater-Cassens Rb. for året 1791/92:

Zu Completierung Derer fehlenden Vocal- und Instrumentalstimmen zu Balders Todt habe ich für das dazu benötigte Noten-Papier bezahlt 1 Rd. 1 Mk.

Copenhagen den 11ten August 1791.

Johann Hartmann.

Regningen er påtegnet af teatrets regissør:

At Herr Concert-Mester Hartmann maatte paatage sig at besørge

nogle Stemmer copierede, som manglede, da Stykket Balders Død sidste Vinter skulle opføres: Dette forholder sig rigtigt.

N. Hansen.

I »rodedyngen« i bunden af materialet fandtes ganske rigtigt et antal stemmer, skrevet af Hartmann. De havde mere karakter af at være »indlæg« end egentlige stemmer, og skønt de alle havde tilknytning til de seks numre, der blev benyttet ved alle opførelser frem til 1831, var det helt tydeligt, at ingen havde tillagt dem betydning i mange Herrens år, og at man ved at indsætte spring og rettelser i de andre stemmer havde dækket over de huller, der blev, når man hverken havde Hartmanns stemmer eller de stemmer, de skulle erstatte.

For en mulig rekonstruktion af værket, som det forelå i 1791, måtte disse stemmer tillægges afgørende betydning. Da det var komponisten selv, der havde foretaget indretningen af materialet, måtte det desuden være rimeligt at drage en parallel til hans revision af materialet til »Fiskerne« i 1787, som er beskrevet i *Dansk Årbog for Musikforskning* VII.

På dette grundlag må det forekomme sandsynligt, at Hartmann har tilintetgjort alt, hvad der ikke mere skulle bruges, og at de stemmer, han skrev i 1791 udgør en del af et materiale sammen med det, der er bevaret fra Lüdeckes hånd, ikke blot for »Orchestret« men også for musikken »paa Theatret«. Hartmanns trompet- og pauke-stemmer er altså ikke en erstatning for de andre bevarede trompet- og pauke-stemmer men de erstatter de basuner, der er udgået af besætningen.

Ved rekonstruktionen af værket er det altså søgt at samordne de stemmer, der forelå fra komponistens hånd med det, der forelå fra 1784, skrevet af Joh. Lüdecke.

I ouverturen, den anden entr'acte og slutningskoret synes alting, både det grafiske, det musikalske og ideen i det, at falde naturligt til rette som brikker i et puslespil, der lægges rigtigt sammen.

I nr. 6 må den gamle pauke-stemme forekomme overflødig, men det kan påvises, at den ikke bevidst er bevaret som selvstændig stemme, men kun kendes, fordi den tilfældigt findes på bagsiden af en anden stemme.

Det ændrede akkompagnement til terzetten nr. 14 kan derimod ikke rekonstrueres på forsvarlig måde på grundlag af de tre bevarede stemmer, heller ikke hvis man regner med, at de oprindelige stemmer for kontrafagot og basun skal bruges også til den ændrede instrumentation, og udgaven holder sig på dette punkt til den bevarede version fra 1779.

Det må forekomme sandsynligt, at de oprindelige basunstemmer til nr. 6

og nr. 14 er blevet »skånet« af komponisten, men når de ikke findes, synes det at være en forklaring, at »man« (og det kan godt se ud, somom det er basunisten selv) engang efter år 1800, da der var blevet tilføjet en basunstemme til nr. 17, har ønsket at samle alt, hvad basunen havde at spille i et hefte, og man har da skrevet den bevarede stemme, der indeholder nr. 6 og nr. 14 i den oprindelige form foruden den tilføjede stemme til nr. 17. De gamle stemmer, der derved er blevet overflødige, kan meget let være gået tabt ved den lejlighed.

Da det aldrig kan bevises, at noget ikke findes, eller at noget aldrig har eksisteret, er det også i dette tilfælde umuligt at afvise, at Hartmann i 1791 kan have skrevet mange flere stemmer end de bevarede.

Man behøver ikke at gå længere end til »Kærlighed uden Strømper« for at finde en virkelig flerstemmig sats for tre basuner, som blev udført af tre svende fra stadsmusikanten og vel formodentlig de samme, der også medvirkede i »Balders Død«, så der er jo et stort spillerum for fantasien, hvis man begynder at gætte på, hvad der kan have stået i de bortkomne basun-stemmer.

Det kan heller ikke nægtes, at der under hele forestillingen befandt sig et større antal disponible musikere »paa Theatret«, og at en eventuel tidligere tre-stemmig sats for basuner kan være blevet spillet af to horn og en basun.

Alligevel er nyudgavens rekonstruerede partitur udarbejdet i sikker forvisning om, at det gengiver værket fuldstændigt.

På baggrund af Hartmanns udtalte og åbenbare tilslutning til de gluck'ske idealer må det forekomme sandsynligt, at han ligesom Gluck vidtgående har anvendt basunerne unisont og i oktaver. Det synes derfor at være forsvarligt at man opfatter de stemmer, Hartmann skrev i 1791 på den måde, at han overdrager den rolle, basuner tidligere havde, til trompeterne, så at trompetstemmerne afspejler de tidligere basunstemmer.

Det synes forsvarligt at se dette bekræftet i notationen af basunstemmen i partituret til terzetten nr. 6, der må opfattes som en uændret gengivelse af den tidligere instrumentation. Ikke blot er noderne noteret med halse både opad og nedad, men i alle pause-takter er der indskrevet to rækker pausetegn.

Det kan måske forekomme mærkeligt, at den ene basun, som forbliver også i den sidste udgave af værket, udelukkende anvendes i de to Valkyrie-terzetter. Sammenholdt med at fløjterne kun anvendes i forbindelse med Nanna, synes det at være forståeligt, at komponisten også har søgt at

skille Valkyriernes numre ud fra omgivelserne ved hjælp af basunen. Det må også synes at være rimeligt, at han ikke har haft noget at bruge den ene basun til i slutningskoret, efter at basunerne og zinken som gruppe var erstattet af en anden instrumentgruppe.

Det fremgår af påtegningen på Lüdeckes opbevarings-mapper for scene-musikken, og det bekræftes af alle regnskaber, at der har medvirket to hornister »paa Theatret« ved alle forestillinger fra november 1779, men der er beklageligvis intet bevaret af det, de har haft at spille efter.

Til nr. 4 fandtes deres stemmer i partituret, og til nr. 10 og nr. 17, hvor der er belæg for deres medvirken, og hvor det drejer sig om ekko-virkninger, altså om gentagelse af stemmer, der findes fra Hartmanns hånd, er der i udgaven tilføjet to horn-stemmer i overensstemmelse med denne opfattelse af deres betydning.

I almindelighed tør man vel sige, at det i tilfælde, hvor man skal erstatte basuner med trompeter og desuden har horn til rådighed, må forekomme nærliggende, at man benytter hornene til at farve klangen i den »rigtige« retning.

Muligheden, at det kan have været gjort i ouverturen, i terzetten nr. 6 og i den anden entr'acte, kan ikke på forhånd afvises. Det kunne endda tænkes gjort, uden at det stred imod opfattelsen af partituret som fuldstændigt, hvis hornene anvendtes til fordobling. Når muligheden ikke er antydnet i udgaven, er det fordi der i alle tre tilfælde synes at være gode grunde for at mene, at det ikke har været gjort.

Hvad angår nr. 6, så findes både basunen og fordoblingen i den foreliggende form for terzetten, og hornene må forekomme helt overflødige og derfor uønskede.

Når man ser på ouverturen og entr'acten, synes det i begge tilfælde at være helt bevidst fra komponistens side, at han betragter trompeterne (som tidligere basunerne) som en sammenspillet enhed af blæsere, som han tildeler en selvstændig opgave af den art, som de var vant til at afvikle selv.

Det må forekomme tvivlsomt, om man kunne opnå en klanglig forbedring ved at blande hornisterne fra Det kgl. Orchestre ind i dette, men det ville temmelig sikkert medføre en skæmmende upræcision, og det synes derfor ikke at være sandsynligt, at en praktisk mand som Hartmann skulle have gjort det.

Materialet rummer dog endnu et tvivlsspørgsmål. Det vedrører arien nr. 7, hvor man på alle de indsatte stemmer til den formodentlig omstridte nr.

7 finder en påtegning, foretaget af komponisten selv. Der står »Bliver ikke spillet«, men i en del af stemmerne er »ikke« senere blevet overstreget meget grundigt.

I B findes endnu en version af arien, der ved sin stil viser, at den er af sen dato. Der findes et partitur og et sæt stemmer udskrevet af Hartmann selv. Stemmerne er komplette bortset fra, at bratsch-stemmer mangler. Til gengæld har Hartmann med egen hånd indsat arien i »Orchestret«s to bratschstemmer. Da det er sket efter 1787, og da den »nye« bratschstemme er skrevet fortløbende og den nye arie er dobbelt så lang som 7 A, der findes i denne stemme som den eneste version, har Hartmann fjernet denne arie, hvorved den første side af duetten nr. 8 er røget med. Han har så indsat to sider for en og udover den nye arie også skrevet duettens første side om. I den »gamle« bratschstemme er den nye arie indsat som et indlæg.

Det må synes indlysende, at arien nr. 7 A ikke kan have været benyttet ved Schulz's sidste opførelser uden at man ville have bragt materialet i orden. Det må derimod ikke regnes for utænkeligt, at man kan have benyttet den ved opførelsen i 1804, der i enhver henseende var præget af at være noget, der blev gjort med venstre hånd, så at mangelen af en bratschstemme kun har været en bagatel.

I hvert fald følger det sufflør-parti, der er udskrevet i 1803 partituret, og i Rosings bevarede solist-parti findes kun arien nr. 7 A, som må have været den, som den gamle herre huskede bedst. Dette passer med overstregningen af »ikke« i Hartmanns »Bliver ikke spillet« ved arien nr. 7 A.

Indtil fundet af det famøse bilag, der placerede partiturets udskrivning i 1792 og ikke i 1787, følte jeg mig overbevist om, at indførelsen af arien nr. 7 B skete i 1791, da Hartmann foretog den sidste revision, og jeg trøstede mig med, at han i hvert fald havde fået nodepapiret betalt.

Dette kan ikke være rigtigt – eller det skulle meget nødtigt være rigtigt, selvom dårlig kontakt mellem forskellige instanser heller ikke dengang var ukendt – og man står da overfor spørgsmålet, om det er sandsynligt, at der så sent som i efteråret 1792 er indført en ny arie i »Balders Død«. For det første taler nodematerialets tilstand for, at det er rigtigt. For det andet synes ariens stil at kunne have tiltalt Schulz, så at han har ønsket at indsætte den.

Dertil kommer endelig, at Hartmann på dette tidspunkt havde søgt sin afsked som koncertmester, men han havde ansøgt om at måtte bevare sin fulde gage mod at han hvert år leverede en musik til en opgivet tekst.

Hartmanns ønske blev ikke imødekommet, men han opnåede dog en hæderlig pension, der til gengæld var uden forpligtelser, men sagen var netop aktuel, da Hartmanns anmodning var videresendt i september 1792 med anbefaling fra kammerherre Gjedde¹², der mente, at det netop var som komponist, at Hartmann havde haft sin største betydning, og at han på dette tidspunkt endnu ville kunne udrette noget betydeligt.

Hartmann har derfor haft al mulig grund til at demonstrere rigtigheden af denne opfattelse, der altså viser sig at være i overensstemmelse med sandheden. Den store, nydelige, koncerterende arie er i hvert fald et smukt udtryk for en stadig virksom ånd og for, at Hartmann til det sidste havde levende føling med den musikalske stils udvikling. Det har derfor været naturligt at give denne version plads i udgaven som komponisten Joh. Ernst Hartmanns allersidste ord i sagen »Balders Død«.

Orkestrets størrelse og sammensætning

Et af de mærkeligste fænomener i forbindelse med musikken til »Balders Død« er den kendsgerning, at orkestrets størrelse og besætning ved en lang række opførelser ikke fremgår af noget musikalsk materiale i form af et fuldstændigt partitur eller et komplet sæt orkester-stemmer men udelukkende af regnskabsbilag vedrørende betalingen af de nødvendige ekstra musikere. På afgørende punkter er det så heldigt, at de pågældende anfører, hvilke instrumenter, de spiller, men i andre tilfælde må man udfra de herrers medvirken ved andre lejligheder slutte sig til deres rolle i forbindelse med opførelsen af »Balders Død«.

Af nodematerialet fremgår det med stor klarhed, at »Orchestret« ved alle opførelser lige fra begyndelsen har svaret til Det kgl. Kapels faste besætning, og engagementet af de ekstra musikere, hvis kvitteringer man finder i *Theater-Cassen's Regnskab*, må derfor ses i sammenhæng med musikken »paa Theatret«.

Der synes dog at være en enkelt undtagelse. Ved de tre sidste prøver og derefter ved premieren og alle følgende prøver og opførelser i 1779 og 1780 medvirker en musiker S. Ditlevsen, som vi ellers intet kender til. Den kendsgerning, at han er fraværende ved de første ti prøver, gør det usandsynligt, at han har spillet et af de blæse-instrumenter, der i denne

12. *Thrane*. s. 212 og 421.

forestilling havde særlige problemer, og da det viser sig, at samme hr. Ditlevsen figurerer på tilsvarende måde i 1780 ved alle prøver og opførelser af »Fiskerne«, hvor partituret ikke kræver ekstra musikere udover de tre mand med trompeter og pauker, der kræves til »Fiskerne« som til alle andre synge-stykker; da Ditlevsen ikke medvirker ved andre forestillinger i årene 1779 og 1780, og da der i 1784 udover de nødvendige blæsere til »Balders Død« også engageres musikere, vi kender som violinister, blandt andre Nic. Tüxen, må det forekomme sandsynligt, at Ditlevsen har været violinist, og at hans medvirken skal ses i sammenhæng med, at Hartmann selv havde ledelsen af disse opførelser.

Faktisk er der ikke belæg for det, men det må regnes for altovervejende sandsynligt, at Hartmann selv har siddet ved clavicymbalet ved opførelserne af »Balders Død«.

På baggrund af værkets forhistorie må det regnes for udelukket, at Scalabrini, der var kapelmester til 1781 skulle have haft med dette værk at gøre, og da det i 1784 er Hartmann, der indkalder solisterne til den første prøve¹³, er det ikke sandsynligt, at Wernicke har overtaget forestillingen i sin kapelmestertid fra 1781 til 1786. Det må på denne baggrund forekomme sandsynligt, at man har anset det for nødvendigt med en ekstra violinist.

Endnu et ukendt navn, Bertholdt, dukker op ved denne lejlighed, men han er så venlig at oplyse, at han har spillet kontra-fagot.

Som de øvrige assistenter finder man i 1779 og 1780 den kreds af militær-musikere, som i disse år var med i næsten alle teatrets musik-forestillinger som blæsere eller som strygere eller i »den tyrkiske Musique«, der endnu på dette tidspunkt florerede i alle balletter.

Der er paukisten Schellberg og trompetisterne Joh. Fr. Jensen og Fuchs. I begyndelsen er der kun en hornist, Dominique Haan, men efter indsættelsen af den »nye« nr. 4 i november får han selskab af en Schubert som 2den hornist. Albrecht Rauch spiller klarinet og Kainka og Mehnert fagot. Også Joh. Lüdecke medvirker som fløjtenist. Nogen ørn har han næppe været som musiker, og der ses ikke at have været nogen lejlighed, hvor han har spillet med i Kapellet, men netop i »ekkoet« i flere forskellige forestillinger har han været anvendt, ligesom man også finder hans navn i forbindelse med »den tyrkiske Musique«. I »Balders Død« har hans opgave udelukkende bestået i at spille i »ekkoet« til nr. 10, og det er helt i overensstemmelse med, hvad man normalt betroede ham.

13. *Theater-Journalen*.

Udover de allerede nævnte medvirkede desuden hoboisten Joh. Knoll, men vi ved ikke, om han har spillet fløjte, obo eller klarinet eller om han har skiftet mellem flere instrumenter, og om han sammen med Albrecht Rauch oprindelig har spillet bassethorn i det andet ekko i nr. 10. Vi kender ikke den nøjagtige besætning til musikken »paa Theatret« i nr. 4 og nr. 6, men det forekommer sandsynligt, at den oprindelige besætning har været mindre end den, vi nu kender, og at dette også har haft gyldighed for både nr. 10 og nr. 17.

Det må dog nævnes, at det i Sarti's dage var helt almindeligt, at en musiker indenfor en forestilling skiftede mellem fløjte og obo eller mellem horn og trompet, og selvom en sådan praksis aldrig var kendt i kapellet, er der ikke udelukket, at de løse musikere endnu på dette tidspunkt har været indforstået med at følge den.

Om de såkaldte »corni rustici« må det nævnes, at det desværre ikke har været muligt at finde nogen dokumentation til støtte for den af Sven Lunn fremførte formodning om, at det er norske bonde-lurer, der er tale om. Der er ikke fundet belæg for, at sådanne instrumenter har eksisteret i Kunstkammeret eller i teatrets besiddelse, og der er ikke fundet tegn på, at teatret har haft udgifter til leje eller afhentning eller returnering af instrumenterne, så der er heller intet, der kan støtte formodningen om, at de har været lånt et sted.

Når det alligevel synes at være den rimeligste forklaring, ligger det i, at den musikalske opgave, der er tildelt disse instrumenter, er så uinteressant, at det må synes utænkeligt, at Hartmann skulle have indført en særlig instrumentgruppe i den anledning.

De lange norske bonde-lurer har derimod været interessante at se på, og hvis man tænker sig, at de har været anbragt foran tæppet, og at de, der spillede på dem, var enten ægte levende nordmænd eller forklædte musikere i norske folkedragter, så begynder det at ligne en detaille, der har været egnet til at vække sympati hos den høje beskytterinde, Juliane Marie, der sad på Fredensborg omgivet af mere eller mindre iøjnefaldende symboler på et distant sværmeri for »det norske«.

Forøvrigt kan det da ikke udelukkes, at instrumenterne kan være lånt fra Fredensborg, og at det netop er årsagen til, at der ikke har været forbundet udgifter med det.

Udover de musikere, der personligt kvitterer for deres honorar, kommer så i den oprindelige besætning de fire, der spillede zink og basuner.

De er »svende« hos stadsmusikant Kirchhoff og er altså i hans brød, og

det er deres »mester«, der skriver regningen og afregner med teatret for den musik, han har leveret.

Da det får vidtgående konsekvenser, er der grund til at dokumentere, hvordan Kirchhoff forstår at udnytte den situation, hvor Hartmann for enhver pris ønsker at anvende basuner, der ikke kan hentes noget andet sted i byen end hos stadsmusikanten.

Han må have holdt teatret hen med snak, til det hele var godt i gang. Han har ladet sine svende passe alle prøver og afvikle de første fem forestillinger uden at der er truffet nogen aftale, men så har der åbenbart været møde om sagen.

I *Theater-Cassens Regnskab* for 1778/79 finder man som bilag nr. 242 en seddel, dateret den 23. februar.

Som overskrift står der kun »Til Det« og ikke mere, så den er blevet afleveret personligt, og den ser i det hele taget ud, som om den er kradset ned på stedet af Kirchhoff, da det er konstateret, at teatret ikke har andet at gøre end at betale.

Den nøjagtige ordlyd er:

»Respective Comoedien, Den saakaldte Balders Død for Musiqvens opvartning ved 4 af mine Svenne med Sincke og Basuner opvartet efter forlangende, som er i alt 20 gange a hvergang 4 Rdr. som saaledes er tilstaaet deels med Hensigt paa Personernes Færdighed i Musiqven og deels derfor at Prøverne ofte have vedholdt ud paa Natten. Hvilket er nu ialt 80 Rd.«

Betalingen er præcis det dobbelte af den gældende tarif-betaling, og det skulle hurtigt vise sig, at den havde gyldighed også i tilfælde, hvor musikken ikke krævede særlig duelighed, og hvor prøverne ikke vedholdt ud på natten.

Den 14. maj 1779 opførtes »Kjærlighed uden Strømper« med epilogen, der i henhold til Wessels regi-bemærkning begynder med, at »Mercurius kommer ned fra Olympen under Basuners Lyd«.

Ved denne lejlighed mødte tre af stadsmusikantens »Svenne« og spillede den Adagio for tre basuner – ialt 16 takter – der foreligger fra Scalabrinis hånd, og regnskabet viser, at der også ved den lejlighed blev betalt dobbelt tarif.

Det er klart, at »hoboisterne« ikke ville finde sig i at blive regnet for mindre duelige end stadsmusikantens svende, og fra sæsonen 1783/84 får også de 1 Rd. hver gang, de skulle have 3 Mark efter tariffen.

Resultatet bliver, at teaterledelsen må ledsage regnskabet for dette år

med en forklaring på, at der er brugt 395,80 Rd. udover de bevilgede 750 Rd. til ekstra musikere.

Det anføres, at overskridelsen kommer »for en Deel deraf, at de Musici, som spille blæsende Instrumenter, ikke ville gjøre Tieneste i Orchestret under 1 Rd. og derover i Steden for at der ved Reglementet kun er ansat 3 Mark pro persona for hver Prøve og hver Forestilling«.

Det hjalp ikke meget, at man pålagde teatret at bringe orden i det. Endnu i 1791 kan man konstatere, at det hele er noget rod. De medvirkende svende fra stadsmusikanten får stadig 1 Rd. for en forestilling, men de får nu 4 Mark, altså kun 1 Mark for meget pr. prøve. De herrer fra hestgården, der optræder *en bloc* og skriver en fælles regning får også 1 Rd. for forestillingerne men kun tariffbetalingen 3 Mark pr. prøve. Endelig må det konstateres, at de musikere, der er engageret enkeltvis, må nøjes med tariff-betalingen, og det bør tilføjes, at ingen strygere nogensinde opnåede nogen betaling udover de fastsatte 3 Mark pr. fremmøde.

Inden de næste opførelser i 1784 har Hartmann omarbejdet store dele af værket, og en lang række numre er blevet udskiftet med nye. Den kendsgerning, at betalingen til de kapelmusikere, der spillede bassethorn i nr. 10, dukker op i regnskabet på dette tidspunkt, tyder imidlertid på, at der foruden indførelsen af de nye numre også er foretaget mindre ændringer i instrumentationen i nogle af de numre, der iøvrigt var forblevet uforandrede. De stemmer og de oplysninger, der foreligger fra Lüdeckes hånd, synes i hvert fald at stamme fra dette tidspunkt, og den besætning, de kræver, er vidtgående i overensstemmelse med det antal musikere, der medvirkede i henhold til regnskabernes oplysninger. Vi støder igen på et ukendt navn, Gottlieb Meyer, men det er umuligt at sige med sikkerhed, at han er fagottist, men det er vel sandsynligt at fagotterne i forbindelse med Coro III i nr. 17 har været besat med de to mand, som stemmen kræver. Det kan nævnes, at indenfor de tyve år fra 1772 til 1792 er der kun fundet et enkelt tilfælde, hvor der er engageret en syge-vikar for en stryger, da »den unge Morel« i 1777/78 får lov at vikariere for sin sygemeldte far, så Meyer har i hvert fald nok været blæser.

Besætningen er: Fløjter: Skalla og Lüdecke, klarinetter: Wachtelbrenner og Albrecht Rauch, fagotter: Kainka og Mehnert (og Meyer?), kontrafagot: Ulrich Petermann, horn: Eckert og Breinreich, trompeter: Jensen og Hansen, pauker: Schellberg, og fra stadsmusikanten møder mærkeligt nok 5 mand i juni uden at det oplyses, hvad de spiller, men fra november kommer igen de sædvanlige fire mand, der spiller zink og basuner.

Da den senere ændrede arie nr. 7 foreligger i en troværdig form i A, er mangelen af de stemmer, der blev benyttet af stadsmusikantens svende sandsynligvis det eneste, der skiller os fra at kende værket i den form, der blev opført i 1784.

Da Det kgl. Kapels regnskaber i en årrække tilsyneladende var forsvundet fra jordens overflade, var det endnu i slutningen af 1977, da den omtalte afhandling blev afleveret til Det kgl. Bibliotek, umuligt at sige noget om, hvordan det havde været muligt at skaffe den nødvendige orkesterbesætning ved opførelserne i 1787 og 1791.

I *Theater-Cassens Regnskab* findes i disse år ingen oplysninger om anvendelsen af ekstra musikere ved forestillingerne men kun om honorar til de herrer fra hestgarden, der i fuld uniform med trompeter og pauker markerede *Hans Majestæt's* ankomst til teatret ved festlige lejligheder. Siden er kapellets regnskaber heldigvis dukket op i Rigsarkivet, og det er nu muligt at forklare fænomenet.

Tidligere havde Det kgl. Teater haft Kapellet til disposition uden anden udgift for Theater-Cassen end betalingen af de assistenter, der var nødvendige for at bringe Kapellets faste besætning op på det antal musikere, der krævedes til de værker, man opførte. Som det er nævnt, medførte overskridelsen i 1783/84 at beløbet kom op på næsten 1150 Rd.

Ved den »nye ordning«, der normalt bærer Naumann's navn, blev det indført, at teatret betalte 7.000 Rd. årligt for retten til at benytte Kapellet. Til gengæld skulle alle udgifter til ekstra musikere, afholdes af Kapellets midler.

Det var dog stadig teatret, der skulle tilsige de nødvendige assistenter og som lagde pengene ud, så at musikerne som sædvanlig kunne hente deres honorar og afgive deres kvittering på teatret.

Det må derfor forekomme forbavsende, at der ikke i teatrets regnskaber har kunnet findes det mindste, der kunne bekræfte, at der også i denne periode blev engageret ekstra musikere til teatrets forestillinger.

Forklaringen fremgår af en kvittering fra den 25. maj 1787¹⁴:

129 Rd. er af den Kongelige Hof Kasse Theater Kassen refunderet uden at samme Summa enten føres til Indtægt eller Udgiwt i Theatre Kasse Regnskabet, da de original quitterede Regninger for Udbetalingen af Theatre Kassen herved følger. Lassen.

14. *Regnskab for Det Kongl. Musikalske Kapels Indtægter og Udgiwter. (Kapel Rb.)*
1787. Sag nr. 11.

Så lidt »papir-nusseri« blev der altså krævet i en tid med en lille kreds af ansvarlige embedsmænd, der alle kendte hinanden. Den gensidige tillid var naturligvis en nødvendig forudsætning for, at det kunne fungere, og svigtede man denne tillid, var straffen streng. Underskriveren af den anførte kvittering endte med at blive lagt i jern som skyldig i underslæb. Ved den »nye ordning« var Kapellets gager steget betydeligt, så at dets medlemmer med årsgager på 500 til 1200 Rd. var bedre betalt end teatrets førende skuespillere. Samtidig var Kapellet blevet fritaget for den »tarveligere« teater-tjeneste, men teatret kunne til balletterne og skuespillene disponere over hele den skare af »adjuvanter« og »elever«, der med årsgager på 80 til 200 Rd. udgjorde »Det kongelige Orchestre«, der måtte tage hele slæbet.

Besætningen til »Balders Død« har i 1787 været nøjagtigt som i 1784, og da man blandt »adjuvanterne« finder de tidligere løse assistenter Skalla, Wachtelbrenner, Meinert, Rauch og Schellberg foruden trompetisterne Hansen og Jensen, der er ansat som violinister med et lille tillæg for også at spille trompet, viser det sig, at alle stemmer, trods den »nye ordning« har været besat omtrent som i 1784.

I Kapellets regnskab finder man så de bilag, der viser, at der også i 1787 har måttet indkaldes en ekstra fagottist, »Hauboist bey Sr Mayt: des Königs Regiment Frans Dünebier«, som vel har spillet kontra-fagot (?). Hertil kommer de fire svende fra stadsmusikanten med deres zink og basuner.

Uden Det kgl. Kapels regnskaber var det umuligt at skaffe belæg for, at en udgivelse af »Balders Død«, baseret på de af Hartmann udskrevne stemmer, gengav værkets form i 1791 på en måde, man tør betegne som autentisk.

Til gengæld giver det bilag, som er bevaret sammen med regnskabet usædvanligt nøjagtig besked om både antallet af musikere, deres instrumenter og deres placering bag scenen under forestillingen. Der er derfor grund til også her at citere:

»Paa Herr Capel Mester Schultz's Forlangende haver vi haft Opvartning med 3de Trompeter og Pauker paa Det Kongl: Danske Comoedie Huus paa Theatret i Tvende Synge-Stykker«.

Datoerne i den efterfølgende specifikation bekræfter, at det ene af de to nævnte stykker er »Balders Død«. Regningen er attesteret af Schulz og underskrevet af G. H. Simonsen, Schneider, Wintzer og Jensen, og den vedrører opførelserne i maj 1791.

Af den tilsvarende kvittering fra november 1791 fremgår det, at der fra garden nu kun møder de tre trompetister og ingen paukist. Afregningen med stadsmusikanten viser, at der i 1791 kun møder to af hans svende til »Balders Død«. Det opgives i maj, at de har spillet »Zinke og Quart-Basun«, men i november spiller de »Pauke og Quart-Basun«.

Kontra-fagotten må stadig hentes udefra. I 1791 betjenes den af Hausbrandt.

Da det fremgår af gage-reglementet, at nu kun en violinist får tillæg for også at spille trompet, finder man i regnskabet også en regning fra trompetisten C. Simonsen, ikke at forveksle med G. Simonsen fra garden.

Hvis man sammenligner antallet af musikere og de instrumenter, de spiller, med de stemmer, der kendes og kan dateres, må resultatet blive, at den første gang, de to ting er i overensstemmelse med hinanden, er ved de opførelser i efteråret 1791, da de stemmer, Hartmann fik betalt i august i den form, hvori vi kender dem, blev taget i brug. Endnu i foråret 1791, da de tre ekstra trompetister og paukisten fra garden mødte for første gang, går regnestykket ikke op, da der aldrig er fundet nogen stemme for den zink, der blev anvendt endnu ved disse opførelser.

I november 1791 passer det hele imidlertid så nøjagtigt, at man kan underbygge udgavens autenticitet ved at bringe en fortegnelse over de medvirkende musikere, idet man tør gå ud fra, at Det kgl. Kapels medlemmer sad i »Orchestret« og at den mere inferiøre tjeneste »paa Theatret« var overladt til adjuvanterne, eleverne og de nødvendige ekstra assistenter. For fagotternes vedkommende er det overensstemmende med Thrane's opgivelser, at man på dette tidspunkt havde Simon Sikora, og at Schicht, der i regnskabet endnu figurerer som cellist i kapellet og som fagottist i orkestret, formodentlig på dette tidspunkt udelukkende har spillet fagot, selvom det har medført, at man har opført »Balders Død« med kun to celli.

Der er imidlertid grund til at bemærke, at Meinert i følge et notat i gage-reglementet er afgået ved døden den 1. september. Til gengæld må det tilføjes, at der under rubrikken »Hautboister« i gage-reglementet findes navnet Billiard (også Billiater), der ikke er nævnt hos Thrane. Det er dog en kendsgerning, at han har eksisteret, at han meget vel kan have været fagottist, at han var ansat som adjutant fra 1787 til 1795 incl., og at han i denne periode kvitterede for sine 100 Rd. om året som alle de andre.

Som endnu en uoverensstemmelse med Thrane's ellers ufejlbarlige oplysninger noteres for en ordens skyld, at oboisten Kurzweil i henhold til

gage-reglementet er tjenestegørende i hvert fald til udgangen af året 1794. Endelig skal det tilføjes, at da Jos. Rauch hver gang kvitterer for honoraret for to personer, der har spillet basset-horn, er det næppe sandsynligt, at 1ste oboisten Chr. Samuel Barth har været den anden. Netop fordi der skulle skiftes instrument, må det forekomme sandsynligt, at Rauch, der var 1ste oboist ved opførelserne i 1784, også har spillet 1ste obo i 1791, og at 2den oboen er spillet af adjuvanten Kurzweil eller af Barth's søn, der siden 1789 var ansat som elev uden gage.

Oversigten over, hvem der på det pågældende tidspunkt var ansat som kapel-musici, som adjuvanter eller som elever med og uden gage findes i *Gage-Reglement for Hof-Etaten for Aaret 1791*. Oplysninger om de medvirkende ekstra musikere findes i *Regnskab for Det Kongl: Musikalske Kapels Indtægter og Udgifter for Aaret 1791* under sag nr. 36, kvitteringerne nr. 11, 17 og 18 og under sag nr. 40.

I forbindelse med »Balders Død«, hvor der ikke findes nogen musikalsk kilde, der gengiver værket fuldstændigt i nogen af de former, hvori det er blevet opført, må det forekomme betryggende, at man med navns nævnelse er i stand til at besætte alle stemmer i henhold til den nu foreliggende udgave med musikere, der i henhold til højst troværdige kilder var pligtige til at gøre tjeneste ved teatrets forestillinger på det pågældende tidspunkt suppleret med andre, hvis medvirken bekræftes af deres bevarede kvitteringer for den betaling, de i den anledning har modtaget. En sådan opstilling er foretaget i bilag 3.

Om prøver med orkester

Som allerede nævnt i *Dansk Årbog for Musikforskning VII* er prøvevirksomheden i forbindelse med »Balders Død« helt usædvanlig, og det gælder både antallet af prøver og varigheden af dem.

Det er svært at sige noget helt nøjagtigt om almindelig praksis i årene forud for 1781, da den berømte *Theater-Journal* blev institueret, for det var relativt sjældent, at Joh. Lüdecke medvirkede som assistent. En gennemgang af regnskabet giver dog til resultat, at 3 – 5 prøver med deltagelse af orkester var det maximale, man kunne ofre på indstuderingen af et nyt syngespil med ny-udskrevet materiale.

Man kan nævne Gretry's »Vildmanden« som et af de eksempler, hvor der ikke synes at kunne være afholdt mere end 3 prøver, men i de fleste tilfælde forholder det sig, som det er tilfældet med Meraux's »Laurette«, hvor det er umuligt at se, hvilke af seks mulige prøver, der er brugt til de løbende forestillinger og hvilke, der er brugt til »Laurette«. Der kan nævnes et konkret eksempel fra selve den sæson, da første-opførelsen af »Balders Død« fandt sted.

Philidor's »Grovsmeden« har premiere den 15. december 1778. Der afholdes orkesterprøver den 8., 9., 10., 12., 13. og 15. dec., og teoretisk kan der altså have været 6 prøver, men det er næppe sandsynligt. Der er forestillinger den 8. og den 11., hvor de samme musikere medvirker ved opførelser af Monsigny's »Rose et Colas« (på dansk »Den forstillede Tvistighed«) og Sarti's »Deucalion og Pyrrha«, og begge stykker har hvilet et års tid siden den forrige forestilling, og det må anses for sandsynligt, at i hvert fald prøverne den 8. og 10. er blevet anvendt på at pudse disse to stykker op. Men selv i det tilfælde, at denne antagelse er forkert, kan der altså maximalt have været afholdt seks orkesterprøver.

Til sammenligning kan det så anføres på grundlag af Lüdeckes regning, der giver mulighed for at skille ballet-prøverne fra, at der i januar 1779 er afholdt orkester-prøver på »Balders Død« på følgende datoer: den 9., 10., 12., 13., 16., 18., 20., 22., 23., 24., 27., 28. og 30., ialt 13 gange.

Af Lüdeckes regninger i den følgende periode fremgår det, at der ikke afholdes prøve før forestillingen den 1. februar. Til gengæld er der igen prøve før forestillingen den 5. februar, og man vover derefter at spille den 8. februar, uden at der har været afholdt fornyet prøve.

Da afstanden mellem forestillingerne bliver større, afholdes der prøve før forestillingen den 22. februar og igen før forestillingen den 12. marts, og forud for opførelsen den 23. april afholdes der to prøver.

Det skal tilføjes, at der ikke er nogen ændringer i assistentlisten før 1784, så det er fortsat de samme musikere, der deltog i indstuderingen, som giver møde til alle opførelser.

Dette har altså også gyldighed for opførelsen den 12. nov. s. å., hvor der igen er to prøver og den 4. februar 1780, hvor der også afholdes to prøver¹⁵.

De store forandringer begrundes i sig selv de 7 prøver, der afholdes forud

15. *Th. Rb.* 1778/79 og 1780. Lüdeckes regninger er dateret 31/1, 28/2, 31/3, 30/4, 30/11 1779 og 29/2 1780.

for repremieren 8. juni 1784¹⁶ og gentagelsen uden prøve den 10. juni, men det må da nævnes, at selvom de fleste af de ekstra musikere er de samme som tidligere, så er der dog forandringer alene af den grund, at antallet vokser fra de tidligere 16 til 20 mand »udefra«.

Efter at have hvilet i et par år sættes »Balders Død« på repertoiret i sæsonen 1786/87, og igen finder man, at der før opførelsen den 2. januar 1787 er placeret 6 prøver med orkestret¹⁷, at der igen er prøve for forestillingen den 5. januar, og at der er to prøver før forestillingen den 22. maj, der bliver den sidste som komponisten selv leder.

Af alt dette tør man slutte, at både Hartmanns og værkets prestige var usvækket, og det bekræftes iøvrigt af regnskabet for de medvirkende statister, at teaterledelsen stadig betragtede »Balders Død« som en undtagelse og var villig til at gøre en særlig indsats for at se det fremført på værdig måde.

Om det senere forløb er det svært at sige noget, for næsten alle stemmer kan besættes med faste musikere, og når de ekstra musikere kun møder til en enkelt prøve i forbindelse med de opførelser, som Schulz havde ansvaret for, så må det synes rimeligt at opfatte det som et tegn på, at Schulz opnåede sine gode resultater også i kraft af den praktiske erfaring og dygtighed ved tilrettelægnngen af prøverne, så at de ekstra musikere kun blev engageret til en prøve, hvor han prøvede alt det, de var med i og ikke andet.

Om statister og deres mulige betydning

Skønt »Balders Død« muligvis er det eneste syngespil i verden, der ender tragisk, og skønt det på mange måder er »anderledes« end de »rigtige« syngespil, gav opførelserne af netop dette værk sin samtids publikum det, som man altid håber på at få for sine penge, når man køber en teaterbillet: en oplevelse.

Da det må forekomme sandsynligt, at denne detaille har betydning i denne sammenhæng, skal det nævnes, skønt det ikke direkte vedrører det

16. *Theater-Journalen*, suppleret med Lüdeckes og andre musikeres regninger, hvor der er anført prøver den 1/6, 4/6 og 7/6, som ikke nævnes i den ellers nøjagtige journal.

17. *Theater-Journalen*.

musikalske, at der fra den første forestilling i 1779 og til den sidste i 1831 hver gang mødte »11 militaire Statister«, en underofficer og 10 menige soldater, og at det, der var ofret på deres kostumer og våben, og deres deltagelse i prøverne var så usædvanligt, at man må regne med, at deres rolle har været af væsentlig betydning. Der findes intet i Ewalds tekst og intet i hans regibemærkninger, der kan forklare deres tilstedeværelse på scenen på noget punkt i dramaets udvikling.

Det kan oplyses, at teatrets normale praksis i forbindelse med syngespil i disse år var den, at en »statist-formand« mødte til en prøve eller to for at blive orienteret om opgavens art og omfang i hvert enkelt tilfælde. Denne statist-formand gav så besked videre til sine statister, der i mange tilfælde mødte direkte til den første forestilling, og som i hvert fald aldrig mødte op før den allersidste prøve på forestillings-dagen.

De 11 statister til »Balders Død« får prøvebetaling for at møde til »Skræder-Maal« den 23/1, og det gentager sig, da de møder til »Skoe-Maal« den 26/1. De møder derefter til to prøver den 24/1, en prøve den 28/1 og endelig til prøve på forestillingsdagen den 30/1.

Da soldaterne ikke selv kvitterede for deres betaling, ved vi ikke, om det i den følgende tid var de samme, der mødte hver gang, men det har det næppe været.

Alligevel kan det ikke være grunden til, at statisterne fortsat er med ved prøverne den 22/2, 23/4 og 12/11 s. å. og igen den 4/2 1780. Netop på dette tidspunkt dukker de populære »soldater-stykker« op i repertoire, og til dem møder der naturligvis i snesevis af »militaire Statister« uden at det giver anledning til en prøvevirksomhed af tilsvarende art.

Det må forekomme sandsynligt, at statisterne i »Balders Død« har skullet løse en særlig opgave, medens de i »soldater-stykkerne« afviklede militær rutine som at stå vagt og skifte vagt og den slags ting.

Det er ikke muligt at klarlægge omfanget af maleren Abildgaards indsats i forbindelse med »Balders Død«, men det er sikkert, at på alle bilag i forbindelse med disse statisters kostumer og våben har Abildgaard personligt attesteret, at arbejdet er udført tilfredsstillende i overensstemmelse med hans anvisninger.

Alle disse skjolde og spyd har været lavet så godt, at man i 1831 finder det umagen værd at pudse dem op og forgylde kanterne og våbenmærkerne på skjoldene og at pudse både spyd og hjelme op igen. Også statisternes gule skindbukser dukker op gentagne gange i garderobe-journalen i forbindelse med andre »old-nordiske« stykker, og dem kommer der jo man-

ge af. Endnu efter mindeforstillingen, da stykket er henlagt, anføres det, at de skal gemmes og syes om, når der er brug for det.

Det er mærkeligt, at ingen teater-historiker nogensinde har heftet sig ved, at det i en kongelig ordre hedder, at »Balder maatte som død paa værdig Maade bort fra Theatret«, for det er i hvert fald givet, at teatret har måttet gøre sig al tænkelig umage for at bringe også denne detaille i orden.

Alt sådan noget beherskede Shakespeare til fuldkommenhed:

Let four captains
Bear Hamlet like a soldier to the stage;
For he was likely, had he been put on,
To have prov'd most royally: and, for his passage,
The soldier's music and the rites of war
Speak loudly for him. –

Ewalds liv var forløbet uden nogen forbindelse med hoffets verden og dens begreber. Han har ikke skænket det en tanke, at en person med fyrstelig rang lod man ikke ligge og flyde på scenen, medens alle de andre sang slutnings-koret. Der er formodentlig ikke et menneske, der har taget ham dette *faut pas* ilde op, men der kan ikke være tvivl om, at det skulle ændres.

At statisternes betydning må ses i sammenhæng med denne ændring, fremgår af de berømte »Maskinmester-optegnelser«¹⁸, der på det snurrigste sprog og med en ophøjet foragt for al retskrivning giver en helt pålidelig første hånds oplysning om alt det scene-tekniske. Det nytter ikke, at man ærgrer sig over, at de slutter brat, for det er dog en værdifuld oplysning, når der som det sidste, der nævnes vedrørende »Balders Død« anføres: »Og Statisterne kommer ind med skjolde og«. Det må forekomme mærkeligt, at dette har været oversat, for det er faktisk nøglen til forståelsen af maskinmesterens tekst, der nok er ubehjælpelig men som til gengæld ikke kan tænkes at indeholde andre detaljer end de, der har betydning for maskinmesteren. Der er derfor ingen grund til at gøre sig lystig over, at han omtaler en bautasten, der findes på scenen som »Begravelsen« eller at overse, at for en maskinmester er »Nedgangen« noget som nogen skal gå ned ad. Krogh mener, at bautastenen (der forøvrigt ligner »Emilie Kilde« mere end den ligner en Jellinge-sten) blot betyder, at det foregår i gamle dage, og at nedgangen bare betyder, at dekorati-

18. Findes i Det kgl. Teaters bibliotek.

onen viser, at vi befinder os på et højt sted¹⁹, og Bjørn Rasmussen gentager denne forklaring²⁰.

Ved fyrstebegravelser hørte hele denne del af ceremoniellet alle dage under militæret, og når det afvikles rigtigt og sikkert er der en egen skønhed ved det, som man i vore dage har kunnet opleve det i TV, og som man med lignende effekt har kunnet overføre til scenen.

Den nyudnævnte teaterchef Warnstedt sad endnu i begyndelsen af 1778 som »Stabscaptain ved 1. sjællandske Batterie ved Garnisonen i Helsingør«, så han har vidst, hvad der skulle til og hvordan det skulle gøres.

Der er for mig ingen tvivl om, at teaterchefen personligt har påtaget sig at løse denne del af opgaven. De sene aftenprøver, hvor der pludselig serveres mad²¹ til de medvirkende kan tages som et tegn på, at »chefen selv« deltog i prøverne, måske endda var skyld i, at de trak så længe ud, og da det jo var slutningsscenen, det drejede sig om, stemmer det overens med, at stadsmusikantens svende var nødvendige ved prøverne, selvom de »have vedholdt ud paa Natten«.

De sidste ord i Ewalds tekst er »Balders Grav«, og Hartmanns storslåede slutningskor klinger ud i et pianissimo, hvor disse ord to gange gentages af »Gienlyden imellem Klipperne«.

Statisterne har skullet forestille krigere i Thors følge, for de har ligesom Thor en hammer som mærke i deres skjolde²².

Hele værkets slutning får rejsning, hvis man fortsætter tankegangen fra maskinmesterens tekst med, at disse krigere løfter den døde Balder op på deres skjolde og bærer ham højt på skuldrene, medens Thor, Rota, Hother og Nanna »holder deres taler«, og at de under reprisen af koret bærer Balder ud, »hvor Nedgangen er« og højsætter ham bag/under den bautasten, der er rejst for Odin og Thor, men som derved får en ændret betydning som illustration til ordene »Balders Grav«.

Ifølge Ewalds tekst behøver man slet ikke at se den sten, som Balder udpeger for Thor med ordene: »Bag ved hine Graner opreiste han en Steen«.

Af det eksisterende billede af scenen fremgår det, at stenen har en stør-

19. Torben Krogh: *Danske Teaterbilleder fra det 18de Aarhundrede*. 1932. »Balders Død« omtales s. 253-268.

20. Bjørn Rasmussen: »Adskilligt om Johannes Ewalds Theater«, *Orbis litterarum*, V, 1947. »Balders Død« omtales s. 143-166.

21. *Th. Rb.* 1778/79. Bilag nr. 347.

22. *Th. Rb.* 1778/79. Bilag nr. 211.

relse, der ville stemple Cramer som en dårlig teatermaler, hvis den ikke havde en anden og væsentlig betydning. Fra statisterne kommer ind og til forestillingens slutning går der allerhøjest 12 minutter.

Underofficeren og fire soldater kan stå æresvagt og seks »captains« kan bære Balder og endda skiftes med vagterne, uden at det forstyrrer, når det er rigtigt indstuderet i forhold til musikken. Med Winston Churchills begravelse in mente, hvor den kæmpestore kiste blev båret ned ad trapper og over gyngende landgangsbroer, skulle det overhovedet ikke være noget problem at afvikle det, der derved forlanges, af ti raske mand fra garden.

Hvad disse statister end har foretaget sig, så er det ud fra maskinmesterens notat beviseligt, at de kommer ind i slutningsscenen, og det tør regnes for givet, at deres opgave har været at hædre den døde Balder, i hvert fald som en æresvagt.

Ewald nåede ikke frem til »Balders Død« i sit arbejde med den samlede udgave af sine værker. Man kunne vel ellers have håbet, at han her havde indføjet en ny regibemærkning, der kunne give de manglende oplysninger, og alle senere udgaver følger uden ændringer første udgaven fra 1774. Der findes heller ikke i Det kgl. Teaters besiddelse noget sufflør-, regissør- eller instruktør-eksemplar, hvori der er gjort notater, der kunne være til hjælp.

Det ville i denne sammenhæng være interessant at kende baggrunden for, at Thrane i *Fra Hofviolonernes Tid* bruger ordene »Balders Ligfærd« i forbindelse med omtalen af, at Hartmann anvender zinken. I Ewalds tekst er der intet grundlag for det, men det tør ikke udelukkes, at Thrane i 1908 har haft kendskab til en kilde, der siden er blevet glemt eller er forsvundet.

Det er i hvert fald forkert at overse dette punkt, for det er værd at huske, at intet har kunnet gøre et mere fordelagtigt indtryk i hof-kredse, hvor man forstod at vurdere netop den slags ting med kyndighed, end hvis det ved denne lejlighed er lykkedes for teatret og dets nye chef at opfylde dette ønske ved en overbevisende udfoldelse af militær anstand i slutningsscenen.

Opfattelsen af »Balders Død« i samtiden og eftertiden

Det er tydeligt og klart, at der ved opførelsen af »Balders Død« i januar 1779 blev gjort en enestående stor og dristig musikalsk indsats, men i

forbindelse med udgivelsen af partituret er der grund til at påvise, at opførelsen i enhver henseende var resultatet af en så stor og dristig indsats, at det er berettiget at regne den for epokens største begivenhed på teatrets område.

På baggrund af eftertidens helt naturlige opfattelse af Ewalds værk som epokens lykkeligste realisering af de ideer, der udgik fra kredsen omkring Klopstock og Gerstenberg, og som blev de »sejrende« ideer, der dannede grundlaget for Oehlenschlägers nordiske sørgespil, kan det forekomme helt selvfølgeligt, at teksten til »Balders Død« fortjente en sådan helt usædvanlig indsats. For samtiden har det ikke været helt så indlysende.

Det var en tid med store modsætninger på alle områder, og der kan være grund til at fremdrage, at udover Bolle Luxdorps evigt citerede karakteristik (*non sani hominis*) findes der mange andre stærke udtryk for en fordømmelse af alt det, der begejstrede Ewald: Det nordiske, de rimfri vers i almindelighed og den »barbariske« Shakespeare i særdeleshed.

I Det norske Selskab var feltråbet »Ned med nordiske emner og ned med rimfri jamber« udvidet med et »Ned med Ewald«. Overskou citerer den norske teatermaler Bruun, der i forbindelse med drøftelsen af dekorati-onen til mindeforestillingen på Ewalds begravelsesdag i 1781 bemærkede overfor teaterchefen, at man ikke blandt hans landsmænd undte Ewald, at der blev vist ham så megen ære.

I betragtning af at man almindeligvis betragter Wessels »Kjærlighed uden Strømper« som en latterliggørelse af det drama, der udtrykte sig i alexandrinere, må det forekomme bemærkelsesværdigt, at man i kredsen omkring Wessel var klart afvisende overfor »Balders Død« netop på grund af, at Ewald ikke havde benyttet dette versemål, som han ti år tidligere havde anvendt i »Adam og Ewa«.

Så sent som 12 år efter Ewalds død bringer man i Det norske Selskabs *Poetiske Samlinger, Tredie Stykke* (1793) et digt af Søren Monrad om »Damynt eller Den forulykkede Digter«.

Heri taler Monrad om de rimfri vers som en vild og barbarisk tone, der kommer fra England, hvor man »höist i Skyen skraaler om Frihed overalt«. »Den frie Muse« bringer uskikken til andre lande, hvor man tager vel imod hende, fordi hun kommer med hilsen fra »Shakspeer«.

Han taler derefter om, hvor let det er at skrive rimfri vers, og om, hvordan Ewald »som af Dumhed ei kan nødes til at synde«:

Saa dybt nedlader dig til Modens Giækkerie
Og følger et din Roes vanærende Partie.

og helt tydeligt rettet imod »Balders Død«:

Var det hans Muse værd? Mit Øre siger Nei;

Thi Adams Sanger jeg i Balder kiender ei.

Digtets konklusion er:

Men Hævn skal Musen faae og snart dit Vers forsvinde,

Og snart den brede Vei til Lethefloden finde.

Naar da udslettet af mit Minde er dit Blad,

Saa sletter jeg og ud Fortrydelse og Had.

Men altså heller ikke før! Der er noget indædt over dette had, der rækker udover graven, og det er faktisk forbavsende, at Det norske Selskab har fundet det rimeligt at trykke det i 1793 i en samling, hvor det ikke blot står som et digt af Søren Monrad men også som udtryk for opfattelsen i det selskab, der udgav digtene.

Også Rosenstand-Goiske bør nævnes i denne sammenhæng. Også han afviser rimfri vers: »Vi ansee kuns Versene for Prosa, naar Rimene borttages«. Det er dog kun en detaille. For Rosenstand-Goiske er det syngespillet som genre, der må bekæmpes. Han afslører i denne sammenhæng en bornerthed, som éngang erkendt også synes at præge hans udtalelser om andre emner, for det er virkelig en bedreviden af format. Fra *Kritiske Efterretninger*²³ skal citeres:

Saalænge den Grundsætning for al dramatisk Konst bliver en urokkelig Sandhed, som er bygget paa Fornuften og Naturen selv: at intet Drama fortienner sit Navn, som ikke, naar det viser sig paa Skuepladsen, kan troes at være virkeligt: saalænge bliver det og en evig Sandhed, som ingen Tids herskende, slette Smag kan tilintetgiøre: at Syngestykker ere unaturlige Skuespil.

Om »Balders Død« hedder det direkte:

Stykkets Sujet er i sig selv uskikket til et ordentligt Drama; det kunde ikke behandles uden Mythologie, og derfor maatte Forfatteren giøre det til et Syngespil. Dette har givet ham Ret til at rive sig løs fra endeel Regler, som Konstdommerne ellers med saa megen Ret fordre iagttagne.

Hvad han mener med det synes ikke at være helt klart, da de dramaer, han ellers fremhæver som forbilleder, er fyldt til randen med »Mythologie«, men det gale er nok, at det i dette tilfælde ikke er den klassiske, men den nordiske »Mythologie«. Han skriver i hvert fald et andet sted:

23. Peder Rosenstand-Goiske: *Kritiske Efterretninger om Den danske Skueplads*, udg. af Chr. Molbech, 1839.

Men et Ord maa man endnu tillade mig at sige om det Evaldske Stykkes Sujet. Jeg troer at den gode Smag bør gjøre Alt for at dæmpe Virkningen af den barbariske og utilstrækkelige Nordiske Mythologie, som er bleven til en ordentlig Sygdom blandt vore Digttere; men især troer jeg, at Smagen maa vaage over, at den ikke griber om sig paa Scenen, hvor den i mine Tanker allermindst bør taales.

Skønt det må indrømmes, at intet af det citerede var trykt i 1779, kan det dog påvises, at det er udtryk for, hvad de samme mennesker mente i 1779, og det kan i hvert fald stå som et udtryk for, at den akademiske dannelse var dybt forankret i den klassiske tradition, og at det i mange af de cirkler, der repræsenterede »den gode Smag«, var formålsløst at fremføre synspunkter, der ikke kunne underbygges med citater fra Horats eller andre gode mænd, som af letforklarlige årsager aldrig udtalte sig om hverken syngespil-genren eller Shakespeare.

Alt dette »oldnordiske« har forøvrigt nok virket mere forvirrende, end vi i dag rigtigt kan forestille os.

Ingen voksne mennesker havde dengang lært om nordens guder i skolen, og det fremgår af regninger og andre bilag, at navnet »Balder« troede ingen rigtig på. Der står hele tiden »Balders Død kaldet« eller »den såkaldte »Balders Død««, og endnu i 1791 har en musiker gjort tjeneste ved »Walders Todt«²⁴.

Man skal ikke beskæftige sig meget med sagen, før det må synes klart, at der ikke blot er gjort en stor og bekostelig men også en dristig indsats ved at sætte så meget ind på opførelsen af netop dette stykke, og det viser sig også, at det er meget store og mægtige kræfter, der griber direkte ind i forløbet i en bevidst bestræbelse for at skabe de bedst mulige betingelser for opnåelsen af et vellykket resultat.

Der må her i årbogen som i udgaven henvises til afhandlingen, der er nævnt under kilden C. Der er her skrevet udførligt om de kendsgerninger, der har kunnet samles om forløbet, og man vil som bilag finde en afskrift af alt, hvad der findes om »Balders Død« i den »Allerunderdanigste Forestilling«, som er de »Actstykker fra Aaret 1792«, som Jonas Collin opgiver som sin kilde i forbindelse med artiklen om Det kgl. Teater og

24. *Kapel Rb.* 1791. Sag nr. 36, kvitt. nr. 17.

Kapel i årene 1772 til 1792, der findes i andet bind af hans *For Historie og Statistik*²⁵.

Selve kilden indeholder mange oplysninger, som Collin har udeladt, fordi han beskæftiger sig med de økonomiske forhold.

Uden at gå i detaliller, skal jeg nævne en række væsentlige punkter: Initiativet udgår fra »Allerhøjest Sted«. Hen over hovedet på hofmarskallen, som er teatrets øverste chef, gives der først tilladelse til Det dramatiske Selskabs fremførelse af Ewalds tekst i forbindelse med kongens fødselsdag i 1778, og man giver derefter ordre til at teatret nu for alvor går i gang med at realisere en opførelse af »Balders Død« med musik.

Den fremsendte ordre er usædvanlig detaljeret. Den kan som alle dokumenter læses på mange måder, men for mig er der ingen tvivl om, at der allerede på dette tidspunkt har været vidtgående drøftelser af, hvordan det skulle gøres, og at skrivelsens formål er at sikre, at Hartmann og teatret (på dette tidspunkt vel Schwarz) kan gennemføre planerne uden indblanding fra hofmarskallens side.

Det må forekomme usandsynligt, at man skriftligt giver udtryk for, at *Hans Mayt*: havde den Tanke om Hartmanns Indsigter, at han kunne forfatte en værdig Musik til dette Værk, uden at der allerede har foreligget et grundlag, der gjorde det sandsynligt, at *Hans Mayt*: ikke blev skuffet. Når det endvidere blev fastslået, at *Hans Mayt*: selv ville høre et nærmere angivet antal numre, betyder det desuden, at den musik, der blev godkendt forvandlede fra at være en musik af Hartmann til at være den musik til »Balders Død«, der var lige præcis sådan, som *Hans Mayt*: ønskede den, og teatret havde derefter ikke andet at gøre end at sørge for, at der var det antal musikere og det antal prøver til rådighed, som musikken krævede.

Heller ikke det, der nævnes om udformningen af slutscenen og om kostumernes stil, kan opfattes som udslag af tilfældige luner fra hoffets side. Det er i den sammenhæng næppe uden betydning, at hofmarskallen, Christian Frederik greve Holstein-Ledreborg, var en af de få, der var blevet siddende fra Caroline Mathildes dage og ikke skyldte de nye »Høf-

25. Jonas Collin: »Bidrag til det Kongelige danske Theaters og Kapels Historie. Fra 1772 til 1792. Af Actstykker fra Aaret 1792«, i *For Historie og Statistik, især Fædrelandets*. Bd. 2, 1825.

Aktstykket: »Rapport fra Theater Directionen af 6^{te} Junii 1792 fra 6^{te} May 1772 til May 1792«. Omtalen af »Balders Død« udgør slutningen af det, der er betegnet som 1^{ste} Hoved Afdeling. Findes i Rigsarkivet under: *Det kgl. Theater. Kgl. Resolutioner, Deliberation og Korrespondance m. v. 1770-94*. Pk. IV-V. 1784-92.

skaber« tak for hverken sin stilling eller sine ordener. Den kongelige ordre bliver forøvrigt overflødig kort tid senere. Hvad der egentlig er sket, ved vi ikke, men Overskous udlægning af begivenhederne²⁶ kan kun udgøre en detaille i et langt mere kompliceret spil, og begivenhederne i den følgende tid viser, at der har været andre end general Eickstedt, der har været interesserede i at få mulighed for at blande sig i teatrets indre forhold.

Hvor store kræfter, der griber ind i forløbet, fremgår alene af den kendsgerning, at på tidspunktet for Det dramatiske Selskabs første forestilling i hofteatret den 7. februar 1778 sad Hans Wilhelm Warnstedt som stabskaptajn ved garnisonen i Helsingør, misfornøjet med alting, med tjenesten, der kedede ham og med den lille provinsby, der kedede ham endnu mere. 30 dage senere overværede Warnstedt Det dramatiske Selskabs tredie forestilling i teatret på Kongens Nytorv som nyudnævnt direktør for de kongelige teatre og som nybagt kammerherre.

Der kunne nævnes mange andre udtryk for at der under overfladen er et »gedulgt« forløb, der kan tages som tegn på, at hele forløbet er styret af usædvanlige kræfter. 20 dage før premieren skriver teaterchef Warnstedt til Kunstakademiet og beder om, at man vil udarbejde tegninger til »Klæderne og øvrige Attributa, alt i sine forskiellige Farver« til »Balders Død«. Akademiet reagerer ved straks at afholde en ekstraordinær samling, hvor det vedtages, at Abildgaard påtager sig opgaven, og af hans påtegninger på regnskabsbilag fremgår det, at det er sket²⁷.

Det har sandsynligvis betydning, at det var arveprinsen, der var akademiets præces i disse år.

I C er de forskellige kilder gengivet i deres fulde omfang. For mig ser det ud, somom man i den elskværdigste form bringer det formelle grundlag i orden, men at Abildgaards tegninger allerede på dette tidspunkt kan have været afleveret til teatret direkte, og at fejlen kan være den, at Abildgaard, der netop var blevet udnævnt til medlem af Akademiet, ikke har vidst, at de skulle have været fremsendt fra Akademiet, eller at der i hvert fald skulle have foreligget en beslutning, der bemyndigede ham til det. Også Warnstedt var jo ny i tjenesten, så heller ikke han har været klar over, at han gjorde noget forkert, da det, som det må synes sandsynligt, lykkedes ham at overtale Abildgaard til at påtage sig opgaven.

26. *Overskou*, Tredie Deel. S. 104-127. Jfr. også brev fra Warnstedt 1806, citeret i W. Ørbæk: *Hans Wilh. Warnstedt*, 1936, s. 40.

27. *Th. Rb.* 1778/79. Bilag nr. 211, 212 og 356.

Det var jo en tid, hvor formaliteter var noget, der blev taget alvorligt, og efterhånden, som alt sådan noget bliver os fjernere og fjernere, er der måske grund til at minde om, at få år senere fik en betydelig og populær skuespiller, Peter Jørgen Frydendahl, sin afsked som følge af, at han havde tilskrevet hofmarskallen på et almindeligt stykke brevpapir i stedet for at anvende det særlige »brækkede« foliopapir, der hørte sig til, når man skrev til en embedsmand med direkte reference til *Hans Mayt*:²⁸.

Rygtet vil vide, at enkedronningen var direkte interesseret i Ewalds værker og særligt i »Balders Død«, men det var utænkeligt, at der udenom hofmarskallen kunne eksistere en direkte kontakt mellem »Herskaberne« og koncertmester Hartmann eller skuespiller Schwarz.

Det er også tydeligt, at teaterchefen ikke udenom hofmarskallen kan skrive til Kunstakademiet uden at der foreligger en særlig tilladelse til at han, som han skriver: »med en fuldkommen Fornøjelse i Følge af den mig allernaadigst tillagde Instrux« kan udbede sig Akademiets behagelige Oplysning.

Hele forløbet er derfor uforståeligt, hvis der ikke midt i det hele har siddet en person, der havde mulighed for at formidle alle forbindelser ved at referere både »nedad« og »opad«, og hvis ikke denne person har været direkte og stærkt engageret i at gennemføre, at der ved denne lejlighed blev præsteret en stor og dristig kunstnerisk indsats.

For mig at se peger alting på Ove Høegh-Guldberg som den, der må have æren for det. Hans stilling som sekretær for Geheime-Kabinettet gjorde det muligt at formidle alle forbindelser.

Hvad der end er sket, så er det i hvert fald tydeligt, at der ved ændringen af de administrative forhold blev opnået en direkte forbindelse mellem hoffet og teatrets daglige ledelse, som man ikke tidligere havde kendt, og den blev udnyttet blandt andet til at placere »fødselsdags-forestillinger« på enkedronningens fødselsdag i det nyindrettede teater på Fredensborg, der var Juliane Maries enkesæde.

At netop Guldberg var sjælen i gennemførelsen af denne foranstaltning fremgår af hans brev til Warnstedt fra juli 1779²⁹:

28. *Overskou*, Tredie Deel. S 562. Direkte citat af grev Ahlefeldts brev: »specialiter i Hensigt til Ansøgende, en af Kongen indsat Direction, der gjorde umiddelbar Forestilling til Hs. Maj. og som det derfor tilkom at blive tilskrevet paa brækket Papir.»

29. Rigsarkivet: *Det kgl. Theater. Kgl. Resolutioner, Deliberation og Korrespondance m. v. 1770-94*. Pk. III. 1778-84.

Nu beder jeg Deres Høj-Velbaarenhed med den ganske Fliid at sørge for, at Vores Comedie kommer til 4. Sept. i Orden, at De ved den Nidkiærhed, som for saadan Fest vil besiele Dem, seer til, at Alt bliver smukt, Ja i høj Grad smukt,

Det pågældende brev slutter:

O! en god Smager og skarp Seer og den Siel, der skønner og handler som min Warnsted!

Lev vel, bedste Kammerh. og regn altid paa Den hengivneste Højagtelse som er med største Oprigtighed Deres Højvelbaarenheds Ærbødigste Tieners.

Selvom dette er udtryk for tidens forkærlighed for falbelader, så viser utallige breve, at tonen fra Guldbergs side bestandig er ligefrem og hjertelig:

11. november 1778:

Iøvrigt mærker jeg ikke, at De har Fiender og troe mig, Høistærede Ven, at for skammelig Bagvaskelse er Døren lukket hos mig. Jeg ærer Deres Fortienester, jeg seer tydeligen Deres Nidkjærhed, Herskaberne har roest hver en Forestilling. Lee saa kun af de smaa omkrybende Orme. Deres oprigtigste Ven og ærbødigste Tiener Ove Høegh-Guldberg.

12. februar 1779:

Lev vel, og vær i en ærgerlig Post munter og trøstig ved et stort og fortient Bifald (i anledning af »Balders Død«)
Ove Høegh-Guldberg.

Guldbergs her påpegede muligheder for gribe ind i forløbet og at være den drivende kraft i bestræbelsen for at skabe noget stort og usædvanligt synes at stemme udmærket overens med hans øvrige bestræbelser. Det ville være mærkeligt, hvis ikke også teatret havde været et af de områder, hvor han arbejdede for at skabe respekt for det danske sprog, og på grundlag af hans udtalte beundring for Ewald må det synes naturligt at opfatte den medgang og anerkendelse, der kom til at præge Ewalds sidste leveår, som et resultat af, at Guldberg ønskede det sådan.

Men det, vi kender til Guldbergs indstilling, tør man godt regne med, at hans tilhørsforhold til »intelligensen« ikke kunne forlede ham til at slutte sig til syngespillets modstandere, når hoffet ønskede syngespil.

På den anden side må det synes indlysende, at han ikke kan have været begejstret for det, der skete i »den biehlske« periode, og at han kan have

følt en trang til at gøre noget for at forbedre det, så at han ikke behøvede at skamme sig over at påskønne syngespil.

Der kan være grund til at pege på, at fødselsdagsstykket i 1778, »Belsor i Hytten«, som findes i et fuldstændigt sufflør-parti, havde tekst af Ove Malling, der stod Guldberg nær, og at musikken var skrevet af Hans Hinr. Zielche, der foruden at være Det kgl. Kapels første fløjtenist også var hof- og slots-organist og altså havde berøring med hoffets kreds.

Det ser også ud som mere end en tilfældighed, at den samme Ove Malling på Guldbergs foranledning havde skrevet den bog om *Store og gode Handler*, hvori man finder den historie, der bliver grundlaget for Ewalds »Fiskerne«.

Når alle disse, musikken tilsyneladende uvedkommende, spørgsmål er gjort til genstand for overvejelser, er det udelukkende fordi det må synes nødvendigt at begrunde, at de praktiske muligheder har været til stede for, at det er rimeligt at opfatte opførelserne af Johannes Ewalds »Balders Død« med Joh. Ernst Hartmanns musik som resultatet af en enestående indsats på teatrets område, og at samtiden vurderede den som en stor kunstnerisk sejr, lige ærefuld for digteren, for komponisten og for teatret.

Grunden til, at det er nødvendigt at fastslå dette, er, at denne kendsgerning modsiges af næsten alt, hvad der gennem to hundrede år er skrevet om begivenheden. Der er oprindeligt manipuleret helt bevidst med kendsgerningerne, og det fortegnede billede er aldrig korigeret men er ved fejl og misforståelser blevet fastholdt og endda »forbedret« gennem årene. Det må imidlertid være af betydning for opfattelsen af musikken, at det konstateres, at »Balders Død« også var det værk, der vandt en afgørende sejr for de nordiske emners ret til scenen på Kongens Nytorv som en åbenlys modsigelse af det, som blandt andre Tyge Rothe fremførte i sin bog om indfødsretten³⁰:

Aldrig bliver vort Valhalla skønt og stort at male, som Elysium det kan være; og hvordan skulde det gaae til, at man i Odins Følge og ved Nordpolen fandt Storheder, Herligheder, Yndigheder, hvilke overgik Asiens og Grækenlands?

Hvad der findes af litterære kilder fra syngespil-epoken stammer fra en kreds af bogstaveligt taget organiserede musik-hadere, der med Rahbek og Rosenstand-Goiske i spidsen skabte tradition for at vurdere syngespil

30. Citeret efter *Kritiske Efterretninger*, note 21.

udfra tekstens værdi som dramatisk digtning, og som indtil Joh. Ludvig Heiberg lukkede munden på al kritik af vaudevillen, generelt stemplede alle syngestykker som »Sangvrøvl«.

Værst er Rahbek med sine bevidste fordrejninger, som man ikke bemærker, før man ser dem fra den musikalske side.

Rahbeks grundanskuelse er den, at musik ikke hører hjemme på teatret, men i dette som i andre spørgsmål lader han sig pludselig påvirke, når der er nogen, han nødig vil være uenig med, eller når han på anden måde har fordel af det. Det fører til, at denne dydsdragon (i teorien), som må regne »Barberen i Sevilla« for afskyelig, alligevel selv oversætter »Figaros Bryllup«, og i forbindelse med »Balders Død« er han åbenbart, da han skriver om værket i *Den danske Tilskuer* i 1792, under indflydelse af den berømte J. A. P. Schulz.

Rahbek nævner ganske vist ikke, hvem det er, han citerer, men da oplysningen om, at det er Schulz, stammer fra Chr. Molbech³¹, som i en periode hørte til Kamma Rahbeks tilbedere og som havde sin gang i »Bakkehuset«, er der grund til at tro, at det er rigtigt, at Schulz oprigtigt beundrede dette værk, der i enhver henseende er fjernt fra alt, hvad han selv skabte. Rahbek skriver:

Een af vore Componister, der, som Menneske, er, hvad han er som Kunstner, af de meget sjældne i sit Slags, og som er stor nok, til at være uden Avind, har gjort Tilskueren opmærksom paa den rædselsfuld høitidelige Stemning, der hersker i vor fortiente Hartmanns Composition af dette Stykke fra Begyndelsen til Enden.

Han omtaler også begyndelsesduetten, som han regner for overflødig, som »denne saa skønne Duet! hvo var følelsesløs nok til at omhugge denne feire Rosenbusk, som vist nok ikke staaer paa sit Sted ved Indgangen til Cypreslundens Skumring; men som blomstrer saa uforgiængelig skøn.« Også duetten mellem Nanna og Hother får smukke ord med på vejen: »Den skønne Duet, som Danmarks første Kunstdommer unægtelig med Grund paastaar, man ikke let vil kunne viise Magen til«.

Rahbeks endelige konklusion³² er dog den, at »Balders Død« var bedst, før der blev skrevet musik til stykket, og at man skal benytte de to »af Schulz berømmede« valkyrie-terzetter og et meget forkortet afslutnings-

31. Christian Molbech: *Johannes Evalds Levnet*. 1831. I denne sammenhæng kan citeres Molbechs karakteristik af Rahbek i *Dansk poetisk Anthologie*, II. 1832: »han var udsat for uophørligen og med ubegribelig Lethed at bekjende sig til Andres Meninger og Anskuelser«.

32. Knud Lyne Rahbek: *Erindringer af mit Liv*. Bd. I. 1824. S. 253.

kor og ikke anden musik. På det tidspunkt, da han skrev dette i sine erindringer, stod han for samtiden som den virkelige kender af den forrige epokes teater, og hans udtalelse blev derfor normgivende for alle senere opførelser med gyldighed også for den ene opførelse med en musik af Weyse, der følger opskriften helt nøjagtigt.

Alle ved, at Overskous kilde er skuespilleren Schwarz, og det er forståeligt, at Schwarz har villet gøre opførelserne af »Balders Død« uden musik, som var hans store bedrift, til hovedsagen. Det medfører, at Overskou om syngespillets opførelse kun kan referere, at det var en sørgelig affære, og selvom han i den følgende sætning tilføjer, at »Publikum fandt sig saare vel tilfreds med Udstyret i det Hele og fyldte Huset«, som rigtigt er, så står det som en konstatering af, at publikum ikke vidste bedre. Det, der huskes er konstateringen af, at Galeottis ballet, der skulle have premiere samme aften, havde beslaglagt dekorationsmalerne og skræddersalen, så at »Balders Død« blev opført i gamle dekorationer med et par nye sætstykker og at kostumerne ikke duede.

Teatermaleren Cramers regning³³ findes endnu og en kopi af den bringes i C. Denne regning er undtagelsesvis udskrevet sådan, at man på den ene side finder alt det, der er malet »nydt«, og på den anden side det, der er »Gammelt som er ommalet«. Af denne regning fremgår det aldeles tydeligt, at det er balletten »Linna og Valvais«, der har været opført på de nævnte betingelser, medens alt til »Balders Død« er at finde på siden med det nye, hvor man som det eneste, der har forbindelse med balletten finder: »8 Stykker malet som Klipper med Snee paa Pap. NB! Disse Stykker bleve malede til at forhøye Hoff-Coulisserne med til Galiottes Balett.«

Det er »Directionssecretairen Lassen«, der citeres for udtalelsen om, at kostumerne ikke duede, men i betragtning af, at det var Abildgaard, der skabte dem, kan denne udtalelse vel ikke blive stående som gyldig til evig tid.

Med baggrund i kendskabet til Overskous kilde kan man vel betragte denne omtale som forståelig, selvom det er uforståeligt, at ingen siden har korigeret den.

Man skulle tro, at Torben Krogh, da han beskæftigede sig med spørgsmålet i *Danske Teaterbilleder fra de 18de Aarhundrede* i 1932 ville være den, der satte tingene på plads.

33. *Th. Rb.* 1778/79. Bilag nr. 198.

I stedet sker der det modsatte, fordi Krogh forveksler opførelsesdatoerne, så han får placeret syngespillet premiere på datoen for Det dramatiske Selskabs tredje forestilling med det resultat, at den ballet, der ifølge Krogh krævede så meget, at »Balders Død« måtte nøjes med »Dragter som intet duede, og gamle Decorationer, som Cramer havde gjort nye med Sætstykker« er »Zigeunernes Lejr«, der havde haft premiere i januar 1776³⁴.

Uden at erkende sin fejltagelse fortsætter Krogh derefter: »Ved kun at nævne denne ikke særlig vellykkede Opførelse er Overskou, der aabenbart har været uvidende om de faktiske Forhold, kommet til at begaa en Uretfærdighed mod Teatret«. Det forklares derefter, at man »i Begyndelsen af 1779« skabte en pragtforestilling med nye dekorationer og her placerer han så Abildgaards kostumer.

I sin videre gennemgang af forestillingen kasserer Torben Krogh Det kgl. Teaters Regissør-protokol, der tydeligt angiver datoen den 30. januar 1779 som premieredatoen med den følge, at de kostumer, der derefter nævnes, er de ved denne lejlighed benyttede. Krogh faststår, at »Regieprotokollen er os kun til liden Nytte, thi den giver uden Tvivl udelukkende Oplysninger om den første Opførelse«. Han skal nemlig bevise, at de kostumer, der er gengivet på den tegning af Cramer, som han bringer, og som er en forstudie til det senere fundne maleri, der nu findes i Teatermuseummet, viser slutningsscenen, som den tog sig ud i »den senere pragtforestilling« med Abildgaards kostumer.

I Bjørn Rasmussens magister-afhandling, der er udgivet i *Orbis litterarum* i 1947 er en del af Torben Kroghs fejltagelser rettet meget diskret, som man må vente det i en eksamensopgave. Det bliver her for første gang påpeget, at værket ved premieren fremtrådte »med al Tidens Pragt og Herlighed«, og at den nordiske stil vandt en sejr, der blev »Begyndelsen til en stor Epoke i Theatrets Historie«.

Det er mere end 100 år siden, at A. D. Jørgensen påpegede³⁵, at det var en stor mangel ved Overskous værk om »Den danske Skueplads«, at han var gået udenom de rige kilder, der findes i Rigsarkivet, og kun byggede på en enkelt mands erindring, suppleret med det, der fandtes i teatrets besiddelse.

34. Som note 19, s. 254.

35. A. D. Jørgensen: »Den danske Skueplads i Aarene 1772-84«. Under »Kulturmeddelelser« i tidsskriftet *For Ide og Virkelighed*. 1871.

Syngespilletts historie er i hvert fald et af de områder, hvor det er et stort savn, at der endnu ikke findes en teaterhistorie, der bygger på det foreliggende kildemateriale, og som indeholder henvisning til alle større eller mindre publikationer, der kunne være til nytte ved studiet af et enkelt område.

Indtil et sådant værk foreligger, må man enten stille sig tilfreds med den eksisterende overlevering, eller man må selv forsøge at finde bedre forklaringer i det eksisterende kilde-materiale.

I forbindelse med »Balders Død« er den første mulighed helt udelukket. Det er værdifuldt, at Bjørn Rasmussen afliver myten om den lidt lasede forestilling med de dårlige kostumer, og i forbindelse med udgivelsen af partituret er det vigtigt, at han påviser, at den »vision«, der bryder »stedet«s enhed og viser Valkyrierne, der hærder spydet, rent scenisk har virket med en originalitet og en dristighed, der er helt i samklang med den mærkeligste sats i Hartmanns partitur.

Bjørn Rasmussen holder dog stadig fast ved opfattelsen af Cramers maleri som en gengivelse af slutningsscenen, som den så ud ved teatrets opførelse med Abildgaards kostumer, og selvom han nævner hoffets ønske om, at det burde ændres, mener han dog, at billedet gengiver »den endelige Slutning«.

Det ligger i selve genrens natur, at partituret kun er en del af helheden, og det er derfor ikke uvæsentligt for forståelsen af slutningskoret, at man beskæftiger sig med, hvad der foregik på scenen ved opførelsen.

For mig selv var det i hvert fald umuligt at nå frem til en forståelse af meningen med Hartmanns udformning af satsen, før jeg havde gjort mig helt fri af forbindelsen med det famøse maleri.

I betragtning af, at slutningskoret vel er den mest betydningsfulde sats i partituret, vil jeg gerne slutte med at uddybe dette punkt yderligere.

Det er påviseligt, at det er de kostumer, der beskrives i regiprotokollen, der har været anvendt ved premieren, og der er grund til at nævne, at de har deres fortrin. Det synes således at være mere i overensstemmelse med det, der sker i stykket, at både Balder og Hother har været klædt og rustet til kamp, medens Hother på Cramers maleri end ikke bærer hjelm, og ingen af dem er rigtige »harniskklædte Kæmper«.

Til belysning af, hvad maleriet så kan tænkes at forestille, skal det nævnes, at Cramer som »menigt« medlem overværede, at Akademiet udtalte, at hans kostume-tegninger til »Balders Død« »hverken vare giorte med Smag, eller kunde ansees for at være rigtige«, og at det derfor må synes at

være et tænkeligt motiv, hvis han har ønsket at vise sig selv og andre, hvor smukt det hele kunne være blevet med hans kostumer.

Maleriets værdi som kilde består imidlertid stadig deri, at dets overensstemmelse med maskinmester-optegnelserne bekræfter, at det gengiver Cramers dekoration korrekt med bautastenen og med den af Ewald ønskede »Graneskov« fremstillet som en samling telefonpæle, fordi Cramer kun kendte graner, som de kom med skibene fra Norge med afhuggede grene bortset fra det lille »juletræ«, der som regel fik lov at blive siddende i toppen.

Set i sammenhæng med musikken er kostumerne dog af mindre betydning. Væsentligt er det derimod, at maleriet, ligesom Chodowieckis illustration, viser det øjeblik, da Balder netop er faldet, præcis som det skildres i Ewalds regi-bemærkning. De stemmer, der høres på dette tidspunkt er endnu talestemmer, »langt borte i Skoven« og »imellem Klipperne«. »Thor og hans Følge« såvel som »Valkyrierne« har endnu talte replikker, og først derefter kommer slutningskoret.

Krogh mener, at grupperingen, som den findes på maleriet, er »en fordelagtig Placering af Figurerne, som under hele Scenen maatte holde de en Gang indtagne Stillinger«. Det kan ikke være rigtigt. Rent praktisk ville man aldrig kunne afvikle denne sats og de vigtige solostrofer med Hother og Nanna knælende og bortvendte.

Slutningkoret må tværtimod ikke opfattes som en fastholdelse af det tragiske øjeblik, men som Rahbek udtrykker det, som »den bedste Commentar over Stykket«.

For mig ligger der allerede i den kongelige ordre og de punkter, der deri nævnes, udtryk for, at slutnings-scenen i »Balders Død« fremtrådte efter en plan, som ved en forening af alle gode kræfter blev ført ud i livet på en lykkelig måde, der var af væsentlig betydning for, at det blev »den store Oplevelse« i teatret for den tids mennesker, så at de – i virkeligheden helt uretfærdigt – året efter fandt »Fiskerne« blegere og en lille smule skuffende, fordi de havde ventet den samme oplevelse en gang til og ikke var indstillet på at opleve noget helt andet.

Som Ewalds tekst giver Hartmanns musik i indledningen og slutningen udtryk for den altomspændende sorg og fortvivlelse, der griber verden ved Balders død, men også i det videre forløb følges Ewalds ide på den smukkeste måde, så at hver persons »Commentar« får en personlig farve, og hele musikken har et ceremonielt præg, der er forståeligt i forbindelse med, at »Balder maatte som død paa en værdig Maade bort fra Theatret«.

Det er en ejendommelighed ved Ewalds værk, at der knapt forekommer noget træk i hele »Balders Død«, der karakteriserer Balder som helten, asernes glæde og jætternes overvinder. Det gør ham ikke til helt, at han ved sine overnaturlige egenskaber er i stand til at overvinde Hother, men den sværmende halvgud, der afvises af Nanna og irtettesættes af Thor, er ikke fri for at virke forvirret og forvirrende med sit »Min Skiebnes første Lov er Elskov«.

Først da han er død, bliver han »den store Balder«, som »Mennesker og Guder« og »Himmel, Jord og Hav« begræder.

Hele slutningen har vundet ved, at det, der foregik på scenen, understøttede forestillingen om Balder som den store helt, som det må have været tilfældet ved de virkelige opførelser, hvor man tør regne det for givet, at Thor og hans krigere har været centralt placeret og på væsentlig måde har præget det sidste og afgørende indtryk af »et heroisk syngespil«.

Bilag 1

Oplysninger vedrørende opførelserne af værket.

Da det har givet anledning til misforståelser, at der i tilfældet »Balders Død« ikke er overensstemmelse mellem Det kgl. Teaters dokumenter og de kilder, der ellers benytter dem som grundlag for deres oplysninger, kan der være grund til at gøre rede for forholdet. I Overskous oversigter over repertoire, der indleder omtalen af hver sæson i *Den danske Skueplads*, plejer han at skrive 1. ved premiererne og derefter at nummerere forestillingerne fortløbende, så at man på ethvert tidspunkt kan se, hvor mange gange et stykke indtil da har været opført.

I de perioder, hvor Det kgl. Teater spillede på både »Theatret paa Slottet« og »Theatret i Byen«, og hvor de samme stykker blev opført skiftevis på det ene og det andet teater, anfører han sit et-tal uden hensyn til, om premieren finder sted på hofteatret på Christiansborg eller på Kongens Nytorv.

I forbindelse med »Balders Død« står der ved Det dramatiske Selskabs to opførelser på hofteatret den 7. og den 14. februar 1778: »(privat af »Det dram. Selskab«)«, medens Det dramatiske Selskabs tredie forestilling, der fandt sted på Kongens Nytorv den 9. marts 1778, anføres somom det var en premiere på Det kgl. Teater, med det sædvanlige et-tal, og nummereringen af de følgende forestillinger er videreført i konsekvensen af dette.

Aumont og Collin nævner kun de to forestillinger på hofteatret i en fodnote, men opførelsen den 9. marts 1778 er anført som den første forestilling på Det kgl. Teater, dog med en klar angivelse af, at forestillingen i 1777/78 var »uden Musik«.

Selvom den omtalte forestilling var placeret på Kongens Nytorv, og selvom teatret i henhold til et ønske, der var fremsat fra »Allerhøjest Sted« havde bidraget med kostumer og dekorationer i det omfang, det kunne gøres på så kort tid, var det altså ikke en forestilling i teatrets regi men et gæstespil, der var foranstaltet for at skaffe Ewald det bedst mulige økonomiske udbytte af, at man havde bevilget ham hele indtægten ved billetsalget, der kunne indbringe adskilligt mere »i Byen« end »paa Slottet«.

Det kgl. Teaters ældste regissør-protokol er påbegyndt af regissøren Chr. Hansen kort efter hans tiltræden i embedet i sæsonen 1777/78. Det fremgår klart af denne protokol, at Det kgl. Teater også regner forestillingen den 9. marts 1778 for »privat af Det dram. Selskab«, for den nævnes ikke, og man kender derfor ikke den fuldstændige rolleliste udover de personer, der af den ene eller anden grund nævnes af Rahbek og Overskou. Forøvrigt er alle senere forestillingsdage rigtigt anført hos Aumont og Collin.

For nemheds skyld skal de anføres her:

1779:	Januar	30.
	Februar	1., 5., 8., 22.
	Marts	12.
	April	23.
	November	12.
1780:	Februar	4.
1784:	Juni	8., 10.
	November	26., 29.

1787:	Januar	2., 5.
	Maj	22.
1791:	Maj	10., 12., 16.
	November	1., 4.
1792:	September	27.
	November	22.

Ved alle de her nævnte forestillinger er »Balders Død« opført med Joh. Ernst Hartmanns musik indtil 1787 incl. under ledelse af komponisten, i 1791 og 1792 under ledelse af J.A.P. Schulz.

Efter år 1800 findes værket ikke mere placeret på teatrets repertoire i en reel ny-indstudering men i mere eller mindre mangelfuld skikkelse dukker det op på plakaten på en måde, der må forekomme mærkværdig, medmindre man ser den som virkninger af Rahbeks indflydelse. Datoerne er:

1804:	Januar	21. Benefice-forestilling/Mad. Frydendahl.
	Februar	7.
1816:	Januar	27. Benefice-forestilling/Mad. Foersom.
1831:	Marts	17. 50-års dagen for Ewalds død.
		19.

(Ewalds »Balders Død« oplevede endnu en opførelse på Det kgl. Teater den 23. november 1832 med musik af C. F. E. Weyse).

Hvis man holder sig til Det kgl. Teaters regi-protokol, undgår man alle misforståelser. I protokollen findes som sædvanlig en beskrivelse af dekorationen, de særlige sætstykker, der har betydning for aktionen, de betydningsfulde rekvisitter, en liste over de ting, regissøren skulle huske under forestillingen samt rollelisten og i forbindelse med den en beskrivelse af de anvendte kostumer.

Ved premieren i 1779 så rollelisten sådan ud:

Balder	Hr. Elsberg
Thor	Hr. Musted
Loke	Hr. Schwartz
Hother	Hr. Rosing
Nanna	Mad. Walter
1ste Valkyrie	Jfr. Møller
2den Valkyrie	Mad. Gielstrup
3die Valkyrie	Jfr. Winther
Odin	ingen nævnt
Freya	ingen nævnt (det skal iøvrigt være Frigga).
11 Krigere	Statister

Odin og Freya/Frigga viser sig jo kun, og de har sikkert været udført af skiftende personer af personalet men undtagelsesvis indkaldes der også betalte statister.

Ved premieren på den omarbejdede forestilling i 1784 var rollelisten nøjagtigt som den ovenstående med den ene undtagelse, at Mad. Rosing, der havde spillet Nanna i Det dramatiske Selskab, overtog partiet i syngespillet, efter at Caroline Walter var blevet intrigeret ud af teatret og ud af landet.

Da Schulz overtog forestillingen i 1791, var rollelisten ændret på afgørende punkter og så nu sådan ud:

Balder	Hr. Saabye
Thor	Hr. Frydendahl
Loke	Hr. Preisler
Hother	Hr. Rosing
Nanna	Mad. Preisler
1ste Valkyrie	Mad. Clausen
2den Valkyrie	Jfr. Morthorst
3die Valkyrie	Jfr. Winther
Odin	Hr. Køhne (1 gang), derefter Hr. Due.
Freya	Jfr. Fredelund
11 Krigere	Statister.

Bilag 2

Skematisk oversigt over værkets skiftende indhold ved oprørelserne fra 1779 til 1792.

De forskellige versioner er betegnet efter den kilde, hvori de findes i mere eller mindre fuldstændige partiturer.

»i« angiver, at der på det pågældende tidspunkt er sket ændringer i instrumentationen af musikken »paa Theatret«.

	Mat.	Opf.	Opf.	Opf.	Opf.	Opf.	Opf.	Opf.
	ud-							
	skr.	Jan.	Nov.	Juni	Nov.	Jan.	Maj	Nov.
	1778	1779	1779	1784	1784	1787	1791	Sept.
	1778	1779	1779	1784	1784	1787	1791	1792
Ouverture	(A)	A	A	A	A	A	A _i	A _i
Nr. 1: Duet/Balder og Thor	(C)	C	C	A	A	A	A	A
Nr. 2: Arie/Thor	(A)	A	A	A	A	A	A	A
Nr. 3: Arie/Balder	(A)	A	A	A	A	A	A	A
Nr. 4: Arie/Hother	(C)	C	B	B	A	A	A	A
Nr. 5: Arie/Nanna	(C)	A	A	A	A	A	A	A
Entr'acte				A	A	A	A	A
Nr. 6: Terzet/De tre Valkyrier	(C)	C	C	A	A	A	A _i	A _i
Nr. 7: Arie/Hother	(C)	C ¹	C ¹	C ²	A	A	A	B
Nr. 8: Duet/Nanna og Hother	(C)	C	A	A	A	A	A	A
Nr. 9: Arie/Balder	(A)	A	A	A	A	A	A	A
Nr. 10: Arie/Balder	(A)	A	A	A _i	A _i	A _i	A _i	A _i
Nr. 11: Arioso/Thor	(C)	C	C	A	A	A	A	A
Entr'acte				A	A	A	A _i	A _i
Nr. 12: Arie/Hother	(A)	A	A	A	A	A	A	A
Nr. 13: Arioso/Hother	(A)	A	A	A	A	A	A	A

Nr. 14: Terzet/De tre Valkyrier	(A)	A	A	A	A	A ⁺	A _i	A _i	A _i
Nr. 15: Arie/Balder	(A)	A	A	A	A	A	A	A	A
Nr. 16: Arie/Nanna	(B)	C	C	A	A	A	A	A	A
Nr. 17: Slutnings-Chor	(A)	A	A	A _{i,1}	A _{i,1}	A _{i,1}	A _{i,2}	A _{i,3}	A _{i,3}

⁺) 14 B indskrevet i en bratschstemme

Om de fem forestillinger efter år 1800 kan det oplyses:

Ved Mad. Frydendahls benefice-forestilling (og gentagelsen af den) i 1804 har det i hvert fald været hensigten at skabe en fuldstændig opførelse med benyttelse af hele musikken i henhold til partituret A men med Hartmanns ændrede instrumentation af terzetten nr. 14 som indlæg.

Det er dog meget usandsynligt, at Peter Foersom har påtaget sig at synge hele Balders parti.

Ved Mad. Foersoms benefice-forestilling i 1816 var de to valkyrie-terzetter og slutnings-koret alt, hvad der blev opført af sangnumrene. Af materialet fremgår det desuden, at ouverturen (med et spring og en »koncert-slutning«), den første entr'acte, der leder direkte over i terzetten nr. 6 og desuden også den anden entr'acte (med en »koncert-slutning«) er blevet spillet.

Ved denne forestilling har der ikke været orkester bag scenen men derimod stadig de to »ekko-kor« i slutnings-koret, og terzetten nr. 14 har været spillet i et »arrangement« i helt traditionel stil.

Ved mindeforestillingen i anledning af 50-års dagen for Ewalds død (og gentagelsen af den) i 1831 har musikken været opført fuldstændig som i 1816.

Bilag 3

Medvirkende musikere ved opførelserne af »Balders Død« i november 1791.

I den nedenstående fortegnelse er musikernes fordeling i de forskellige kategorier angivet ved et »k« for Kapelletts medlemmer, »adj« for adjuvanter, »e« for elever og »ass« for de betalte assistenter.

Instrument:	Navn:	Kategori:
»Orchestret«:		
Violin I:	Joh. Ernst Hartmann	k
	Peder Mandrup Lem	k
	Claus Schall	k
	Jørgen Bertelsen	k
	Niels Møller	adj
	Hans Rasmussen	adj
Mulige vikarer:	Lars Grønlund	e
	Jørgen Caspar Schindler	e

Violin II:	Franz Peter Zeyer	k
	Conradt Petersen Lund	k
	Peder Cramer	k
	Joh. Heinr. Chr. Thiemroth	k
	David Chr. Hansen	adj
	Christen Nielsen Aarhuus	adj
mulige vikarer:	Nicolai Tüxen	e
	Joh. Heinr. Lorentz	e
Viola:	Chr. Traugott Schlick	k
	Lars Madsen Friis	k
	Andreas Lund	k
Violoncel:	Laurens Morel d. Y.	k
	Peder Schall	k
Kontrabas:	Fr. Leopold Anton Jos. Keyper	k
	August Schreiber	k
	Joh. Wilh. Barchager	adj
mulig vikar:	Jacob Sedlaczek	e
Fløjte:	Hans Hinr. Zielche	k
	Joh. Peter Tüxen	k
Obo & Corno di bassetto:	Jos. A. Rauch	k
	Ignatius Kurzweill	adj
mulig vikar:	Friedr. Philip Barth	e
Fagot:	Ad. Heinr. Braune	k
	Thomas Kainka	k
Horn:	Carl Wolfg. Fuhrmann	k
	Franz Anton Xaverius Zrza	k
»paa Theatret«:		
Fløjte:	Joannes Skala	adj
	Hans Henrik Rose	adj
Klarinet (også i »Orchestret« i nr. 1 og 4):	Philip Wachtelbrenner	adj
	Albrecht Rauch	adj
Fagot:	Gottlob Schicht	som fag: adj
	Simon Sikora	adj
	Billiard	adj
Kontrafagot:	Hausbrandt	ass
Horn:	Procopius Sedlaczek	adj
	Valentin Riedel	adj
Trompet:	Joh. Fr. Jensen	adj
	C. Simonsen	ass
	G. Simonsen	ass
	Wintzer fra hestgarden	ass
	Schneider	ass
Basun:	En svend fra Stadsmusikanten	ass
Pauker:	Schellberg	adj
	En svend fra Stadsmusikanten	ass

Summary

The article is intended to be seen in relation to my edition of Johannes Ewald's and Johan Ernst Hartmann's *Singspiel* »Balders Død« (The Death of Balder), which is being published simultaneously as *Dania Sonans* VII (1980). The greatest problem connected with the preparation of the edition has been the absence of a complete score, a lack attributable to the fact that the full scope of the required musical forces could not be contained on the music paper in use for the Royal Theatre's scores at the time of composition. The Royal Theatre's surviving score (source A) was copied in the summer of 1792 and represents the work more or less in its final form, but it is defective and inaccurate. Nevertheless, since it must be a copy of the composer's score it is of particular value for containing parts which have disappeared from the performance material. The composer's original score has been lost but it must have been used for all the performances conducted by the composer himself, and it seems probable that it continued to be used by J.A.P. Schulz, since it is otherwise difficult to account for the fact that the theatre was obliged to have another copy made when Hartmann retired as concert master in 1792. Scores in Hartmann's autograph for a series of numbers, some of which have never been used, are in the Royal Library (source B), which also owns a score and parts for an aria which must have been written as late as in 1792 and is included in the edition as no. 7. Finally, a collection of scores (source C) is attached to my study »Det heroiske syngespil 'Balders Død' belyst ved en gennemgang af det bevarede musikalske opførelsesmateriale« (The heroic *Singspiel* 'The Death of Balder' elucidated by means of an examination of the surviving musical performance material), which is deposited in the Royal Library. It has been possible to reconstruct these scores from the performance material because in addition to the orchestral parts a prompter's book from 1779 containing the vocal parts with text underlaid has also survived. There is evidence to show that the theatre had a complete score of »Balders Død« copied in 1786 but this seems not to have been in the theatre's possession in 1792. Its preparation was perhaps occasioned by the prospect of a performance of »Balders Død« in Regensburg in 1788. The lack of a reliable score as a source has meant that the edition has had to be based on the surviving performance material which, like other orchestral materials of the time, is carelessly written and consequently provides a disagreeably diffuse kind of source with variant and mutually contradictory readings of innumerable details from part to part.

An account of what information it is possible to give concerning the changes which the work underwent during the period from the first performance in 1779 until 1792, when the version of which an edition is now published was copied out, has not been included in the edition, where instead reference is made to this article. It is therefore natural that a very considerable part of the article should be concerned with the work of the copyist Joh.

Lüdecke. Thanks to the quite exceptional exactness with which he drew up his statements of account and to his care for the preservation of the earlier versions when he inserted his changes in the performance material, it is possible to explain the process of development of the work in nearly all its details. This is shown schematically in Appendix 2 of the article.

The information available concerning the musicians who took part in the performances in 1791 and 1792 agrees exactly with the requirements of the reconstructed score, both as to number of musicians and their distribution among the various groups of instruments. As Appendix 3 of the article is given a list of the musicians who participated in the performances in November 1791.

Judging from the information available concerning the theatre's efforts to give the piece as worthy a premiere as possible in 1779, and in consideration of what is known of the opposition of the classically-educated circle to the »barbarism« which was spreading its influence by means of blank verse and the cultivation of Shakespeare and Ossian, it seems obvious that the premiere of »Balders Død« must have been not only the greatest theatrical undertaking of the period but also a daring one. Fortunately it was crowned with success, and as a result it provided the opportunity to demonstrate convincingly that the Danish *Singspiel* as an art form, Scandinavian subject matter and the nordic gods were fully qualified to take their place on the national stage.

Finally, as background to an understanding of the construction of the final chorus, it is argued that the commonly-accepted view that a certain painting by the theatre artist Cramer represents the closing scene of »Balders Død« in an actual theatrical performance must be mistaken.

Trans. John Bergsagel