

denne version, der ligger til grund for nyudgaven. Ændringerne sammenfattes således: »... en nedtoning af steder, der i den første version kunne synes for aggressive. Den anden version virker mere velovervejet, mens den første versions styrke er dens større frihed. Det er en oplagt tanke, at Monteverdi har foretaget disse ændringer under indtryk af den dengang løbende diskussion om *seconda pratica*.« (s. X). Man kan ikke være enig med udgiverne i vurderingen af alle ændringer, men det gælder mest småting (f.eks. ændringerne i 11, 60, C og 12, 4-5, A ser jeg snarere som nye trykfejl end som forbedringer af satsen), og ikke alle er ført lige konsekvent igennem (i 12, 55-56 lader udgiverne *Alto* blive liggende, mens alle senere udgaver forkorter tonen; begrundelsen herfor virker noget søgt). At bruge 1606-udgaven som hovedkilde virker som et klogt valg, og en gennemgang af revisionsberetningen afslører hurtigt, at de væsentligste forskelle mellem de to tidligste udgaver er gengivet i introduktionens nodeeksempler, sådan at de, der måtte foretrække 1605-udgavens 'større frihed', har let adgang til at bruge den.

Sidst i introduktionen omtales en samling fra 1607, hvor 11 af Monteverdis madrigaler er optrykt med latinsk tekst, Aquilino Coppini's *Musica tolta da i madrigali di...*; i en fodnote annonceres en udgivelse af denne samling. Jens Peter Jacobsen har netop fortalt mig, at den nærmer sig sin fuldendelse – den bliver det spændende at se.

Peter Woetmann Christoffersen

Gorm Busk, Friedrich Kuhlau. En biografi og en kritisk analyse af hans musik-dramatiske produktion. Engstrøm & Sødring. København 1986, 448 s.
Friedrich Kuhlau. Hans liv og værk. Engstrøm & Sødrings Musikbibliotek. København 1986. 88 s.

Da Gorm Busk i 1986 forelagde sin afhandling om Kuhlau og hans dramatiske arbejder for offentligheden, blev der kastet projektørlys på et sted i dansk musikhistorie, som hidtil kun havde været sparsomt belyst. Kun få originale bidrag til emnet var fremkommet siden Karl Graupners og Kai Aage Bruuns biografisk-analytiske arbejder fra 1930 hhv. 1932; det drejer sig i hovedsagen om L. J. Beimfohrs studie om klavermusikken fra 1971 og Dan Fogs tematiske katalog fra 1977. En fornyet forskningsindsats fra grunden var i høj grad på sin plads.

I. del.

I kapitel 1 forelægges for første gang en detaljeret og dokumenteret Kuhlau-biografi omfattende såvel hans ungdomsår i Tyskland indtil 1810 som hans 22 års virke i København. Fremstillingen er baseret på omfattende studier i Det kgl. Biblioteks og Rigsarkivets arkivalier foruden et vidt spektrum af trykte kilder fra tiden og den nærmeste

eftertid - erindrings- og opslagsværker, småtryk, tidsskrifter, aviser m.m. Hvad der er tilføjet af detaillier siden, indskrænker sig, såvidt jeg kan se, til en detailstudie om Kuhlaus boliger i Lyngby i Lyngby-bogen (1986) - ligeledes af Busk. Der er med disse forskninger lagt et solidt og pålideligt fundament for al fremtidig Kuhlau-forskning med inddragelse af alle såvidt kendte kilder mundende ud i et velafvejet forsøg på en personkarakteristik. Alene dette kapitels knap 80 sider repræsenterer et væsentligt bidrag til udforskningen af musik i Danmark.

De to følgende kapitler danner overgangen til værkets 2. hoveddel, de musikalske analyser. Her søges Kuhlau stået som teaterkomponist nærmere belyst gennem en registrering af det operarepertoire, som har været dyrket på steder, hvor Kuhlau har opholdt sig, fulgt af en mere generel status over europæisk opera omkr. 1800. - Det 3. kapitel indeholder en oversigt over Kuhlau dramatiske arbejder med genrebestemmelse, handlingsreferat, bemærkninger til værkernes tilblivelseshistorie m.m.

II. del.

Efter denne meget grundige indføring følger så det, som fra første færd nok har været Busks hovedanliggende, den analytiske betragtning af musikken.

Metodisk er der i første række tale om musik-immanente analyser. Fremstillingen er med forfatterens egne ord lagt an som »en omfattende betragtning af et begrænset materiale«, hvori »en empirisk-analytisk behandlingsmåde af stoffet [søges sat] ind i en større åndshistorisk sammenhæng« (s. 17). Dette er en veletableret musikvidenskabelig metode både herhjemme og i udlandet, og skam få den, som tænker ilde derom. At Gorm Busk, der ikke har sin daglige gang i det videnskabelige milieu på samme måde som de universitetsansatte, således tilsyneladende ikke har taget notits af nyere ledestjerner på den humanistiske forskningshimmel i 70'erne og 80'erne, skal ikke lægges ham til last i denne forbindelse; thi har de end kunnet fremkalde interessante resultater, så har de dog ikke formået at rokke ved den empirisk-åndshistoriske metodes pålidelighed.

Der foreligger her kombinerede harmoniske og formale analyser af ialt 130 satser delt op efter genre: strofiske sange, gennemkomponerede sange (arier), ensembler, introduktioner og finaler, korsatser, instrumentalnumre samt ouverturer, og der slutes med en redegørelse for Kuhlau såkaldte modelteknik.

1. De harmoniske analyser. Disse er gennemført i overensstemmelse med, hvad man kan kalde den her i landet for 25 år siden herskende modifikation af det Riemann'ske system, altså en slags funktionsanalyse. Her kunne man ønske, at Busk havde orienteret sig i den forfinelse af metode og midler, som er kommet til udtryk bl.a. i Dieter de la Mottes *Harmonielehre* (1976) og i diskussionerne i f.eks. *Zeitschrift für Musiktheorie* i løbet af 70'erne. At der på den anden side heller ikke er meget af Riemann tilbage i Busks analyser, skyldes, at Riemann har været igennem mindst to filtre, nemlig Finn Høffdings *Harmonilære* (1933; men næppe den nye udgave af samme fra 1976) og Povl Hamburgers *Harmonisk Analyse* (1950) med dens egen modifikation af Høffdings modifikation. Kan det siges om Riemanns system, at det er konsekvent, men uhåndterligt,

så gælder for Hamburgers metode, som her ligger til grund, at den er håndterlig, men ikke synderlig konsekvent.

Til Hamburgers symboler har Gorm Busk føjet endnu to - og dermed ikke bidraget til tankens klarhed. Det drejer sig om 'Tom' og 'Tum', dvs tonica-overmediant og tonica-undermediant. En af fordelene hos Hamburger var ellers, at mediantbegrebet spiller en underordnet rolle. Set fra et funktionsharmonisk synspunkt er dette begreb nemlig dif-fust. Hvad man får oplyst, er, at det drejer sig om tertsrelationer, men ikke, hvilke tertsrelationer, og heller ikke, hvilke funktioner disse akkorder måtte være bærere af. Busk bidrager ikke til sagens opklaring; han oplyser, at Tom er »f.eks. Es-dur i C-dur« og Tum »f.eks. As-dur i C-dur« (s. 169). Det må da være tilladt at spørge: hvad så med es-moll og as-moll i C-dur? og med E-dur og A-dur i C-dur? og hvordan forholder det sig 'f.eks.' i c-moll? - Heldigvis spiller Tom og Tum en mindre rolle i analyserne. Derfor er den skade, de volder, til at leve med; men havde Busk bevæget sig ind lidt senere i århundredet eller blot lidt længere sydpå til Schuberts Wien, var han nok kommet slemt op at køre med disse tumlinge.

Terminologisk klarhed er nu i det hele taget ikke afhandlingens særkende. Således kaldes en slutning på dominanten gennemgående en halvslutning, uanset om det er en halvslutning eller en helslutning. - Eks. 33 (s. 232) viser i sidste takt en overtydelig skuffende slutning i a-moll; men Busk kan ikke bestemme sig til, om han vil kalde den Sp - altså subdominantparallel - eller Ts - dvs tonica-stedfortræder - og anfører derfor begge dele, den sidste mulighed i parentes. Når man ikke kan få opløsningsakkorden i en skuffende slutning klart defineret som stedfortræder (eller substitut), så må man spørge, hvad vi i det hele taget skal med funktionssymbolerne. Er de da blot etiketter, som man mere eller mindre tankeløst kan klæbe på akkorderne? At denne akkord i kraft af Janushoved-effekten ville have kunnet videreføres som Sp, er ubestrideligt; men herom handler dette ikke.

At det også kan knibe med at skelne mellem S og DD, er måske mindre mærkværdigt den konfusion taget i betragtning, som hersker i den musikteoretiske litteratur omkring subdominantens forskellige sekstakkorder. Men når akkorder flere steder beskrives som »S med forhøjet grundtone«, må man udbede sig en forklaring på, hvorledes alteration af en akkords grundtone kan undgå at bevirke funktionsskift. Når S-grundtonen forhøjes, skifter funktionen i 99 ud af 100 tilfælde til DD.

Denne måde at analysere på fører med sig, at når det brænder på, da slår midler og metode ikke til til bestemmelse af akkorders og tonale planers funktioner. Jeg skal indskrænke mig til ét eksempel. - Kvartetten i 2. akt af "Lulu" slutter med en sats i Es-dur, hvori sidetemaet står i Ges-dur. Alarm! Busk fatter sig dog og siger: »vi afviger undtagelsesvis fra vores beslutning om at anse D-tonearten som det vigtigste kendetegn for sidetemaet/sidetemagruppen, også fordi mediantiske modulationer er særlig almindelige i Lulu.« Ja, så fik vi klæbet etiketten 'mediant' på og dermed trukket gardinet ned for udsigten til, hvad der sker harmonisk. Ges-dur repræsenterer faktisk D-tonearten B-dur, nemlig som dennes neapolitaniserede form b-des-ges. I kadencen hen til dette sted lægges der op til B-dur, derpå rykker det tonale plan en stor terts ned til Ges-dur (som her altså er en funktion af B-dur), og læser man videre, vil man opdage, at sidetemadelen slutter regelret med en kadence i B-dur. Nøjagtig det samme fænomen kan iagttages fem

år senere i Schuberts strygekvintet i C-dur, 1. sats. Her står sidetemaet tilsyneladende i Es-dur; men der kadencerer regelret i G-dur, og analyse afslører, at Es-dur fladen er en funktion inden for G-dur. (Herom nærmere i T. W. Larsen og J. Maegaard: *Indføring i Romantisk Harmonik* 1 Engstrøm & Sødning. København 1981. S. 134-136 og s. 150.)

2. Formanalyserne. På formanalysens område er Busk både bredere og mere nutidigt orienteret end for harmonianalysens vedkommende. Her har jeg måttet konstatere, at jo større og mere komplicerede formerne er, desto bedre er analyserne lykkedes. På det elementære plan hersker stadig uklarhed i terminologien.

Ordet 'vers' kan i denne fremstilling betyde enten strofe eller verslinje; man kunne ønske en klar sondring mellem de to begreber. Det hænder imidlertid også, at strofebegrebet flyder ud.

Elisas arietta, nr. 11 i "Elisa", har denne tekst:

Modløs trætte vandrer iler
ad den tunge klippevej,
intet glimt i mørket smiler,
nattens stjerner blinker ej;
håbet synker, døden truer -
da går Østens stråle frem,
og uventet, glad han skuer
ved sin fod det elskte hjem.

Det er en strofe, og den følges af endnu en, som er magen til i metrisk henseende. De seks første verslinjer er komponeret i a-moll, larghetto, mens de to sidste, hvor håbet lyser, står i durvarianten, andante con moto. Dette får Busk til at opfatte den som to strofer - den første med seks verslinjer, den anden med to - og således tale om »strofisk alternerende form« (s.186f). Dette kan ikke passe, alene fordi den 8-linjede strofe går på rimskemaet a b a b c d c d. Udkomponeringen af stemningsskiftet ved strofernes slutning gør det ikke til to gange to strofer.

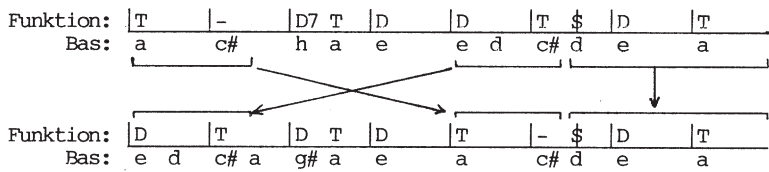
På det elementære plan savnes også en sondring mellem formkategorierne periode og sats, selvom det må indrømmes, at den ikke er trængt igennem overalt i den analytiske litteratur. Her bruges tilsyneladende betegnelsen periode om alt det, der er 8-16 takter langt. Hovedtemaet i ouverturen til "Elverhøj" siges således at være en »11-taktsperiode«. Temaet kunne fremdrages som et typisk eksempel på en sats efter skemaet 2 + 2 + fortsættelse. Busk deler temaet op i 2 + 2 + 1 + 1 + 5 (=11); jeg mener: 2 + 2 + 1 + 1 + 1 + 1 + 4 (=12). Hvad der gør den til en sats er, at fortsættelsen er en videre bearbejdning af de første 2 + 2 takter mundende ud i en afsluttende frase. Og så er det ikke en periode.

Når vi som her kan blive uenige om noget så elementært som, hvor mange takter et tema omfatter, skyldes det, at Busk ikke tager fænomenet elision - sammenfald af en formdels slutning med det følgende ledes begyndelse - i betragtning. På dette sted findes to satser, den lige omtalte og en på 10 takter. Men regnestykket går ikke op; de fylder

tilsammen 21 takter på grund af elision. Det kan føre til mange besynderlige taktangivelser i analyserne.

Et begreb, som kunne have tålt en nærmere præcisering, er barform. Der er flere betydninger. Den ene er den gamle fra middelalderen stammende, a a b (Vor Gud han er så fast en borg), hvor b er mindst ligeså lang som 2 gange a. En anden er knyttet til den af Ernst Kurth udviklede såkaldt dynamiske barformsmodel; den findes udførligt forklaret i R. von Tobels bog om den klassiske musiks formverden, som Busk ofte henviser til. - Meget karakteriseres her som barform eller 'barlignende form' uden nærmere definition (f.eks. s. 238, 251, 324, 330, 351, 359). Således kunne den iøvrigt meget omhyggelige og vel gennemførte analyse af Terpanders og Diones duet, nr. 14 i "Trylleharpen" (s. 246f), med fordel være blevet belyst ud fra Kurths barformsteori.

En helt subtil problematik træder os i møde ved den ellers tilsyneladende så enfoldige Kransedans i "Elverhøj". Busk konstaterer: »A-delens 5. takt er udgangspunkt for B-delen (t. 9-12), og formen nærmer sig det tredelte, da en slags reprise indtræder t. 13 med temaet i varieret augmentation« (s. 356). Korrekt; men for det første er det ikke usædvanligt, at stof fra begyndelsen tages op henimod slutningen, uden at formen derfor 'nærmer sig det tredelte', for det andet er denne modsvarighed mere enkel og præcis, end det fremgår af teksten:

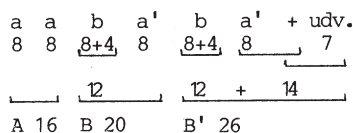


Kransedans af "Elverhøj".

Eks. 1

Som det ses af illustrationen, er der intet tredelt ved denne form, da t. 14-16 svarer aldeles nøje til t. 6-8. Krydsrelationerne mellem t. 1-2 og t. 13-14 og mellem t. 5-6 og t. 9-10 er blot et subtilt lille trick, som Kuhlau har indbygget i sin todelte form.

Duetten "O her i de stille, de smilende egne", nr. 9 i "Elisa", vil Busk (s. 237) tolke som et modificeret eksempel på det, som Tobel har kaldt 'halv tredelt form', l: m1 m2 ::l: n m2:l (prototype: finaletemaet i Mozarts store g-moll symfoni)... Men det er noget ganske andet:



"O her i de stille, de smilende egne".

Eks. 2

Vender vi os til de større, mere komplicerede og individuelt udformede satser, hersker der ikke det samme krav om en standardiseret terminologi. Det viser sig at være en fordel. De talrige beskrivelser af arier, ensembler, introduktioner, finaler, kor, instrumentalnumre og ouverturer, hvori kan indgå både store og små former, kan jeg ikke tilnærmelsesvis tegne et billede af i al deres fylde, men må blot generelt sige, at disse beskrivelser gennemgående er udtømmende og pålidelige. Det kerneemne, jeg skal holde mig til, er den vægt, som sonateformsbetragtningen tillægges.

Som det beskrives i I. del (s. 112-120), er man på Kuhlaus tid inde i en periode, hvor tidligere tiders strenge formkrav til en operas numre forlades til fordel for forløb, hvori musikken mere smidigt følger det dramatiske. Det handlingsbefordrende begrænses således ikke længere til de recitativiske dele, men breder sig ud over operaen og bidrager således til udvikling af friere sammensatte former. Opgaven for komponisten var da at skrive musik, som både følger sig efter den nye tids dramatiske behov og imødekommer publikums ønske om former, som kan opfattes og værdsættes i og ved sig selv. Tidligere forskning har været opmærksom på, at denne balance kunne komme i stand ved hjælp af tidens nye og dominerende formprincip, sonateformen. Dette er blevet påvist navnlig hos Mozart, Cherubini, Rossini og Beethoven. Men æren for - såvidt jeg ved, for første gang - at have gennemført en dybtgående påvisning af, på hvilken måde og i hvilket omfang sådanne principper infiltrerer operaens former inden for et begrænset repertoire på denne tid, tilfalder Gorm Busk.

Undersøgelsen har været kompliceret. For det første er 'sonateform' som bekendt ikke et uforanderligt formmønster, men snarere et konglomerat af forskellige formtendenser, som kan gøre sig mere eller mindre gældende; for det andet er operaens former på grund af handlingens krav til fleksibilitet endnu mere uhåndgribelige end instrumentalformerne. Busk har valgt at gå ud fra Charles Rosens meget forsigtige forsøg på en indkredsning, som siger, at når man i en durtoneart har et længere afsnit i T, som munder ud i en kadence til D og følges af et ligeledes længere afsnit i D-tonearten, så har man noget, der i hvert fald kan udvikle sig til en sonateform - og at dette måske også kan være tilfældet, selvom der ikke er tale om D-tonearten (så har han heller ikke taget munden for fuld!). Denne komplicerede situation har nødt Busk til at udvikle en metode til så at sige at filtrere sig frem til, hvor sonateformselementerne findes. Grænserne til mosaikformer og rondoformer er nødvendigvis flydende. For at udforske dette område har Busk opstillet en 'ideal' sonateform med det hele, så at sige, og heroverfor en lang række modifikationer af den. Det bliver til 14 typer. Nogle er sandt at sige ret defekte som f.eks. nr. 11, der beskrives som sonateform uden gennemføring og med en ny del i stedet for reprise (!). Hvor meget nogle af typerne end måtte kalde på smilet, viser metoden sig dog at være formålstjenlig ved analysen af de ofte uhåndterlige former. En pointe er, at de amputerede typer oftest ikke står alene, men indgår i større formale sammenhænge. De 14 typer er fremkommet på basis af analyser af satser i en række af de operaer, som blev spillet i samtiden. Det havde været interessant at få at vide, hvilke operaer der er indgået i undersøgelsen.

Busk har fundet tydelige eksempler på syv af disse typer i Kuhlaus værker, og yderligere tre er nævnt som mulige indfaldsvinkler for formbetragtningen. Typerne skal jo ikke opfattes som normative, men som sonder i udforskningen af et nebuløst område. Der er

tilfælde, hvor jeg måske ville gå ud fra en anden vurdering end den, som Busk har lagt til grund; men i langt de fleste tilfælde finder jeg argumentationen overbevisende. Det var som sagt at vente, at sonateformselementer spiller en stor rolle i dette repertoire; men her er det altså for første gang demonstreret ved en grundig undersøgelse.

Modelteknikken. Denne skattejagt har ført endnu en betydelig opdagelse med sig, nemlig afsløringen af det, som her kaldes Kuhlau modelteknik, et fænomen, som iøvrigt allerede Kai Aage Bruun havde fært af i 1932. Utallige gange henvises til ligheder med steder hos andre komponister. Noget sådant kan være elementer, der mere eller mindre har karakter af allemandseje inden for en epoke, en genre eller et geografisk område, eller lighederne kan være ganske tilfældige. Men når de optræder i så stort tal og med så stor specificitet inden for et nøje defineret repertoire, som det her er tilfældet, er det tid at tænke. I mange tilfælde - mest i operaerne, mindre i skuespilmusikken - lykkes det Busk at vise, at Kuhlau må have haft en bestemt komposition for øje, mens han komponerede. For 61 ud af 130 satser har han kunnet påvise et konkret forlæg. Det drejer sig om musik af Mozart, Cherubini, Paër, Beethoven, Weber og Rossini; men også musik af 17 andre komponister kommer på tale, fem af dem repræsenteret ved fire værker eller mere. Der bliver ialt peget på 43 værker, som Kuhlau efter alt at dømme må have kendt. Det kan være en hel komposition, der er lagt til grund, eller en begyndelse eller et sted inde i en komposition. Lighederne går på vekslende kombinationer af melodisk-rytmisk duktus, tempo, toneart, taktart og på brugen af obligat instrument. Arten af lighed karakteriseres som opfindsomhed i afhængighed. Det er et meget præcist udtryk. Kuhlau kunne nok komponere selv, men tilsyneladende havde han ofte brug for noget til at sætte sig i gang. Resultaterne mangler ikke personlighedens præg af den grund.

Egentlig burde disse konstateringer have givet anledning til dybere refleksioner af kompositionsteknisk, operahistorisk og musikæstetisk art. Gerne havde jeg undværet nogle af de harmoniske analyser til fordel for uddybende betragtninger over dette emne. Hvor udbredt var denne modelteknik? Hvilken sammenhæng kan den have haft med det 18. århundredes optagethed af affekter? - og hvad med toneartssymbolikken? Perspektiverne i denne sag er endnu langt fra udtømt.

Der kastes herved et lys over Kuhlau som kunstnerpersonlighed. Var han romantiker? Nok kunne han bruge stiltræk fra den gryende romantik hos Beethoven og Weber; men det autonome kunstværk, som gerne sættes i forbindelse med romantisk musikæstetik, var ikke hans sag. I sin faglige attitude var han nok mest et barn af det 18. århundrede. Han komponerede praktisk og kontant efter efterspørgsel mere end efter indre tilskyndelse. Der er her en række problemer, som venter på deres løsning, og som venteligt vil kunne give os et bedre indblik i den endnu ikke fuldt belyste overgang fra det 18. til det 19. århundrede og en præcisere historisk og æstetisk forståelse af originalitetskravet, som var i støbeskeen netop på denne tid.

Jeg vil håbe, at Gorm Busk i fremtiden vil tage fat på hele denne problematik. Han har de bedste forudsætninger derfor.

Foreløbig er det blevet til en lille populær bog om Kuhlau, hans liv og værk, udkommet i Engstrøm & Sødrings Musikbibliotek, som redigeres af Peter Ryom og Helge Schlen-

kert. Her beskrives hele Kuhlaus produktion i enkel og overskuelig form, incl. nogle af de utrykte værker ledsaget af en lille bibliografi og en værkfortegnelse. Beskrivelsen af de enkelte værker vidner om et godt kendskab til dem alle. Der konkluderes, at Kuhlau var »manden, der herhjemme åbnede døren ud til Europa, men hans alsidighed viste sig samtidig i, at han på en frugtbar måde blev influeret af dansk musiktradition. Hans stærke afhængighedsforhold til andre komponisters musik kunne synes en side af ham, der måtte stemple ham som plagiator, men de værker, han skabte - både med og uden en sådan model - viser en kunstner med sin egen fysiognomi,« og at »hans bedste værker... ejer en umiddelbarhed og vidner om god formsans, en suveræn beherskelse af det musikalske håndværk og en sikker musikalsk smag.«

Det er al ære værd, at Busk har stillet sin store viden til rådighed for denne lille publikation. Fra videnskabeligt hold forventer vi imidlertid andet og mere fra hans hånd.

Jan Maegaard

KUHLAU: Lulu, Romantic Fairy Opera in Three Acts (1824). Risto Saarman (ten) Lulu; Anne Frellesvig (sop) Sidi; Tina Kiberg (sop) Vela; Ulrik Cold (bass) Dillfeng; Erik Harbo (bar) Barca; Kim von Binzer (ten) a shepherd; Hjørdis Jakobsen (sop) a water-elf; Bodil Øland (sop) a blackelf; Hedwig Rummel, Birgitte Friboe, Hanne Ørvad (sops), witches; Lane Lind (recit) Periferihme. Danish Radio Choir and Symphony Orchestra, Michael Schønwandt conducting. Kontrapunkt/SteepleChase 32009/11 (3 CD)

Nøjagtig på dato to år efter koncertopførelsen i Tivolis koncertsal (22.8.86) af Kuhlaus opera "Lulu"- hovedbegivenheden under de mange celebreringer af 200-året for komponistens fødsel - forelå CD-indspilningen af operaen, optaget i Radiohusets Koncertsal som studieproduktion kort inden koncertopførelsen. Denne udelod klogeligt fem numre (nr. 4, 10, 12, 15 og 16), men CD-indspilningen er komplet. Og det bliver til næsten Wagnerske proportioner: 3 timers musik ialt med de tre akter på hver sin CD på henholdsvis 66, 76 og 39 minutter. Det er en stor sag at komme igennem, og det kræver tålmodighed at lytte koncentreret til f.eks. de to langstrakte og tekstligt udramatiske musikalske scener i 2. akt (kvartetten nr. 9 og duetten nr.10) eller til Sidis to store 'koncert'-arier i begyndelsen af sidste akt, der var indrømmelser til koloratursopranen Eleonore Zrza, for at give hende, som Kuhlau sagde, 'was zu gurgeln' og som tekstligt intet havde med operaen at gøre og musikalsk var taget fra en tidligere komposition, den lyrisk-dramatiske scene "Eurydice in Tartarus"(1816). Operaen er endda sandsynligvis aldrig blevet opført med alle numrene. Ifølge samtidens anmeldelser blev enkelte udeladt ved nogle opførelser (og flere udeladelser forøvrigt anset for meget ønskværdige).