

DEN STORE KUNSTNERGENERATION 1805
TEATERSAMARBEJDET MELLEM ANDERSEN, BOURNONVILLE
OG HARTMANN

AF

KNUD ARNE JÜRGENSEN

Når scenedigtere mødes...

Du er en Digter og jeg lægge Meget i dette lille Ord!
(Andersen til Bournonville i brev 30. marts 1841)

*Du interesserer, morer og rører. Ja Du overbeviser og styrker,
mere kan man jo ikke begjære af en Digter.*
(Bournonville til Andersen i brev 31. januar 1862)

Vi slutte os til Dig ved Hjertets Slag.
(Andersen til Hartmann i digt 14. maj 1836)

Vi to høre dog saaledes sammen at Intet kan skille os.
(Hartmann til Andersen i brev 25. juli 1861)

Disse complimentudvekslinger mellem H.C. Andersen, August Bournonville og J.P.E. Hartmann udtrykker med få ord noget af kernen i de livslange og respektfulde venskabsforhold, der herskede mellem disse tre jævnaldrende guldalderkunstnere. Karakteristisk for Andersens, Bournonvilles og Hartmanns venskaber kommer deres tanke- og følelsesudvekslinger for hinanden måske klartest til udtryk i deres korrespondance, der i indhold og omfang fordeler sig nogenlunde ligeligt mellem private, kunstneriske og professionelle emner. Disse korrespondancer er i de seneste år blevet omhyggeligt udgivet og kommenteret i deres komplette bevarede form og omfang.¹

¹ *Digterens og Balletmesterens Luner, H.C. Andersens og August Bournonvilles brevveksling, udgivet med indledning og kommentar af Knud Arne Jürgensen, 2005 og J.P.E. Hartmann og hans kvæds, en komponistfamilie*

Digteren, komponisten og balletmesteren samarbejdede særligt tæt omkring en lang række sceniske værker i form af skuespil, operaer og balletter og deres iscenesættelse. De på en gang menneskelige og professionelle nære venskabs- og arbejdsforhold, der i den forbindelse herskede imellem dem belyses således især i de brevvekslinger, de førte gennem næsten et halvt århundrede. Korrespondancerne omfatter alle de væsentligste år i disse tre kunstners liv og virke og repræsenterer dermed en afgørende kilde for især forståelsen af deres individuelle karakterer og roller i det tætte teatersamarbejde, der kunstnerisk bandt dem sammen.

H.C. Andersen er i dag alment kendt som en overordentlig kyndig teaterkender, og hans talrige breve til balletmesteren og komponisten indeholder da også levende vidnesbyrd om hans mange teater-iagttagelser i Danmark og Europa. På samme måde repræsenterer Bournonvilles og Hartmanns breve til teaterdigteren en række ikke mindre interessante vidnesbyrd om disse store kunstners udsyn, viden og erfaring.

Digterens teatersamarbejde med balletmesteren og komponisten – sammen og parvis

Andersens, Hartmanns og Bournonvilles personlige bekendtskaber stammer tilbage fra deres unge år, hvor især Bournonville tidligt kom i berøring med den unge digterspire. Drengen Hans Christian ville være kendt og berømt og teaterscenen var dengang som nu det mest oplagte mål for en ungdommelig sjæls drømme om hurtig berømmelse. På scenen kunne man springe lige fra almuens verden til kongens. Dette vidste Andersen og hans teaterinteresse blev da også tidligt ansporet af en række teatergæstespil i Odense. Disse gæstespil havde skaffet ham et par barne-debutroller på fødebyens teater, der hurtigt befæstede hans sikre beslutning om i 1819 at rejse til den forjættede kongelige residensstad København for dér at opnå berømmelse.

Med sjælden naivitet parret med lige så sjælden udholdenhed trængte han i de første tre år af opholdet i hovedstaden sig ind på ikke så få prominente teaterfolk ved ganske enkelt at opsøge dem ved deres hoveddør. Lige så mange gange blev han sat grundigt på plads og bedt om at fortrække, men ustandselig fandt han en anden og mere farbar indfaldsvej for at få teaterverdenens repræsentanter i tale.

Andersen ville opnå alt på scenen – danse, synge og spille komedie – men han endte med at skrive for teatret, hvor der til gengæld næppe er den genre, han ikke nåede at prøve kræfter med. I begyndelsen var det dog dansen der trak mest i den fjortenårige dreng. Hans egen og andres beskrivelser, af hvordan han opsøgte datidens berømteste ballerina Margrethe Schall og dansede foran hendes forbløffede øjne for derved at vække interesse for sit dansetalent, er veldokumenteret og alment kendt. Mindre kendt er en lignende scene, som

Andersen måske helt bevidst aldrig selv kom ind på i sine erindringer *Mit Livs Eventyr*, men som udspillede sig foran hans livslange ven og jævnaldrende balletelev August Bournonville, der må have iagttaget dette optrin med lige så forundrede øjne som Madam Schall. I sidste bind af sine erindringer *Mit Theaterliv* (1878) beskriver Bournonville i en såkaldt "Biographisk Skizze" det selsomme optrin, der en dag i 1819 udspillede sig i stuen i hans barndomshjem i Vingårdsstræde:

Hans [H.C. Andersens] ivrigste Attraa, da han som 13aarig Yngling ankom til Kjøbenhavn, var at blive antaget ved Theatret, lige meget i hvilket Fag, og han mødte derfor hjemme hos mine Forældre og presenteredes for min Fader som Aspirant til Balletten; hans ranglede Figur og kantede Bevægelser syntes imidlertid mindre skikkede til Dandsen og min Fader spurgte ham derfor, om han ikke skulde foretrække det reciterende Skuespil, hvorpaa den unge Fyr udbad sig Tilladelse til at fremsige et af sine Digte. Dets Indhold mindes jeg ikke, men saameget er vist, at jeg strax fik Indtrykket af noget Genialt og langtfra at finde ham latterlig, forekom det mig, som om han snarere vilde have os til bedste end vi ham.

Kort Tid derefter dukkede ham frem som Sangelev hos [Giuseppe] Siboni, blev af [Carl] Dahlén anvendt som Trolld i Balletten *Armida*, sang i Choret og figurerede som Bramin i Operaen *Lanassa*. – Endelig fik hans virksomme Velyndere ham revet bort fra den fristende Theaterverden.²

Her har disse to opvakte teaterbørn nok stået overfor hinanden for første gang. Deres senere livslange venskab synes dog først for alvor at være blevet grundlagt i voksenalderen, hvor det udviklede sig omkring en række samarbejdsprojekter på Det Kongelige Teater.

Andersen skrev i alt 34 dramatiske arbejder for Det Kongelige Teater og det københavnske privatteater Casino samt en lang række lejlighedsarbejder for Studenterforeningen og private forestillinger. Ved flere af disse lejligheder samarbejdede han tæt sammen med Bournonville og Hartmann om såvel værkernes udformning, deres musik og iscenesættelse, ligesom han med sine eventyr, romaner, digte og egne teaterprojekter var til gentagen inspiration for komponistens og balletmesterens individuelle kunstneriske virke.

breve 1780-1900, udgivet med indledning og noter af Inger Sørensen, 1-4, 1999-2002. Originalbrevene til begge brevvekslinger befinder sig for langt størstedelens vedkommende i Det Kongelige Bibliotek.

² August Bournonville: *Mit Theaterliv, 3. die Bind, 3die og sidste Afsnit, 1878, s. 249-250. Armida, heroisk ballet i 4 akter af Carl Dahlén med musik af Claus Schall, premiere på Det Kongelige Teater den 12. april 1821. Lanassa, syngestykke i 3 akter med musik af Simone Mayr og danse af Antoine Bournonville, premiere på Det Kongelige Teater den 29. oktober 1821.*

Andersens og Hartmanns første tætte teatersamarbejde indledtes med trylleoperaen i 3 akter *Ravnen eller Broderprøven*, der var baseret på italieneren Carlo Gozzis eventyragtige maskekomedie fra 1761 *Il corvo* og fik premiere på Det Kongelige Teater den 29. oktober 1832.³ Det blev en opera – eller efter datidens opfattelse rettere en operette – og handlingen udspilles i en grotte på den afrikanske kyst og på Sicilien. Den fortæller om Kong Millo af Frattombrosa, hvis broder Jennaro bortfører kvinden Armilla, for at befri kongen fra en forbandelse. Hendes far troldmanden Norando søger hævn og truer med at forvandle Jennaro til en marmorstatue, hvis han røber sin plan om at myrde Kong Millo. Intrigen opløses dog til slut i glæde og lykke, efter alle de impliceredes styrke og kærlighed er blevet prøvet af Norando.

Ved urpremieren blev især musikken meget vel modtaget af pressen. Om operaens anden forestilling skrev *Dagen* (5. november 1832) således:

Trylleoperaen "Ravnen" vandt atter ved Opførelsen i Løverdags Aftes den meest levende Erkjendelse fra Publicums Side, ligesom der ogsaa ved denne Forestilling bragtes Componisten et Vivat. Udførelsen vordt ogsaa i musicalsk Henseende ved denne Forestilling være den fortrinligste, som endnu er bleven denne Composition til Deel, og vandt tildeels, især den store Duet i anden Act imellem Armilla og Millo (Jfr. Zrza og Hr. Kirchheiner) og det mesterlige Melodrama i tredje Act ved Jennaros Forvandling til en Marmorstøtte, overordentligt Bifald. Denne Composition, der vinder saa betydeligt ved at høres oftere, torde sikkert blive en af det meer musicalsk dannede Publicums Yndlingsoperaer iblandt dem, der findes paa det kongelige Theaters Repertoire.

Også Bournonville bidrog til operaens positive modtagelse med en *Pas de cinq* danset af et førende par ledsaget af 3 damer og udført til midterdelen i 2. akts korfinale, hvor der synges »Under Sang og glade Dandse for Kong Millo og hans Brud«. Det var en dansemusik, som Bournonville må have været meget glad for, idet han genbrugte netop dette partitur gentagne gange i sine senere eksotiske balletter *Zulma eller Krystalpaladset* (1852) og *Mandarinens Døtre* (1862), Måske fik balletmesteren her for første gang øje for hvilket ballet-musikalsk potentiale, der

³ *Ravnen eller Broderprøven* udkom som program til selve forestillingen den 29. oktober 1832, 1832). Andersens manuskripter befinder sig i Det Kongelige Biblioteks Håndskriftafdeling (Collinske samling 21, 4°, kapsel I, læg 4, samt NKS 2070, 2°, og NKS 2499, 4°), mens noderne befinder sig i Musik- og Teaterafdelingen (C II 114 obl., J. P. E. Hartmanns samling, og KTA 292).

⁴ For en komplet oversigt over Bournonvilles og Hartmanns balletmusikalske samarbejde se Knud Arne Jürgensen: *The Bournonville Tradition, The First Fifty Years, 1829-1879, Volume II, An annotated bibliography of the choreography and the music, the chronology, the performing history, and the sources*, London, 1997.

lå i Hartmanns musik – et potentiale han i deres mange senere fælles balletter fik til at blomstre som hos ingen anden af sin samtids danske komponister.⁴

Selvom *Ravnen* kun opnåede 6 opførelser i sin første opsætning forsøgte Andersen uanfægtet heraf at bane vej for operaen i udlandet gennem blandt andre komponisten Louis Spohr i Kassel i 1840. Det lykkedes ham dette år tillige at få komponisten Robert Schumann, som han senere forsøgte et operasamarbejde med omkring eventyrkomedien *Lykkens Blomst*, til at bringe en meget udførlig 6-spaltet anmeldelse af *Ravnen* i det toneangivende *Neue Zeitschrift für Musik* (12. august 1840). I denne anmeldelse, der var baseret på Musikforeningens udgivne klaverpartitur fra 1839 med underlagt tysk og dansk tekst, udtaler Schumann sig uforbeholdent anerkendende om Andersens første operalibretto:

Lobend müssen wir vor allem des Textes erwähnen. Der Dichter hat eine Zauberoper gegeben, aber keine kindische, tolle, wie deutsche so oft dem Componisten anbieten, sondern eine, die Sinn und Verstand hat, und überdies poetischen Gehalt. Man findet des besten Dichters würdige Gedanken darin, überhaupt eigenthümliches Leben; auch der Dialog, so selten er vorkömmt, ist mit Geist und Witz geschrieben.

Lidt mere reserveret er han overfor Hartmanns debutarbejde som operakomponist:

Eigenthümlich ist dem Componisten eine oft gar zu schnell wechselnde Harmonieführung, die wir nicht bunt oder unklar nennen können, die wir aber, wie gesagt, weniger unruhig, oft auch natürlicher wünschten. Das Streben, als Harmoniker auch im Kleinsten interessant zu erscheinen, kann namentlich in der Oper sehr gefährlich werden; im complicirten Ensemble lässt sich jener schnelle, künstlich gewobene, oft enharmonische Accordenwechsel noch am meisten anwenden [...] Davor also hat sich der Componist vor allem zu hüten, in der Harmonie nicht zu viel zu gehen.

Schumanns generelt meget positive analyse af klaverpartituret til *Ravnen* førte dog ikke til noget udenlandsk gennembrud for operaen. I årene 1859-63 omarbejdede Andersen derfor sammen med Hartmann værket med henblik på en genoptagelse på Det Kongelige Teater, som fandt sted den 23. april 1865. Denne opsætning, der nu var inddelt i 4 akter og bar genre-betegnelsen "Eventyr-Opera", var ikke blot musikalsk og tekstligt omarbejdet med blandt andet recitativer i stedet for den oprindelige talte dialog, men fik ved indlæggelsen af flere nye roller også et sjældent smukt og rigt scenisk udstyr samt en række nytegnede kostumer, der var udført af datidens førende teaterkostumier Edvard Lehmann.

Fra denne opsætning er der nyligt dukket 10 hidtil ukendte kostumetegninger op til *Ravnen*,⁵ der ikke blot viser, hvor meget der kunstnerisk og udstyrmæssigt blev satset på netop denne forestilling, men også er interessante ved deres store og fine portrætligheder med de afbilledede sangere. Hidtil har man kun kendt 12 delvist håndkolorerede skitser og kostumetegninger af Lehmann til 1865 opsætningen, der for størstedelens vedkommende viser operaens bipersoner samt de medvirkende dansere i de indlagte allegoriske balletoptrin og divertissementer.⁶ De 10 nu genfundne håndkolorerede kostumetegninger præsenterer hele operaens udvidede galleri af hovedpersoner fra Kong Millo af Frattombrosa (sunget af Christian Hansen), til hans broder Jennaro (Jens Larsen Nyrop), magikeren og hersker på den afrikanske kyst Norando (Christian Ferslev), dennes datter Armilla (Emilie Liebe), admiralen Aniello (Peter Schram), Hofovervågemesteren og maskespilfiguren Kløersparrude (Ludvig Phister), livvagtsofficeren Mercuccio (Lauritz Eckardt) og den rige gammelagtige dame Smeralda (Louise Sahlgreen).

Samtlige disse genfundne og yderst velbevarede kostumetegninger er her for første gang publiceret, ligesom de også findes udstillet i original og som helfigur-reproduktioner i Det Kongelige Biblioteks store udstilling i Andersen – året 2005 *Digterens Teaterdrømme – H.C. Andersen og Teatret* i Den sorte Diamant.

1865-versionen af *Ravnen* opnåede trods dette nye og rige sceniske udstyr kun fire opførelser, hvorefter operaen til Andersens og Hartmanns udtalte skuffelse blev taget af plakaten.

Efter deres første erfaring med operaen *Ravnen* i 1832 fortsatte de to kunstnere samarbejdet i 1839, 1840 og 1844 omkring en række offentlige kantater i forbindelse med Giuseppe Sibonis, Kong Frederik 6.s og Bertel Thorvaldsens begravelse, hvor Hartmann skrev sørgemusikken og Andersen teksten. Samtidig hermed arbejdede de sammen på Andersens tragedie i 5 akter *Mauverpigen*, der fik premiere på Det Kongelige Teater den 18. december 1840,⁷ men ikke blev nogen større succes for nogen af parterne, ja nærmest fik rang af eklatant fiasko. Den var bevidst skrevet som et helt originalt arbejde som modsvar på den kritik,

⁵ Edvard Lehmanns 10 nyfundne kostumetegninger til *Ravnen* er indeholdt i et bogbind, der også omfatter 5 af hans kostumetegninger til H.C. Andersens lystspil *Da Spanierne var her* (1865). Bogbindet er del af Holger Laage-Petersens samling i Det Kongelige Bibliotek, hvor det har opstillingssignaturen Ms 747.

⁶ Jf. Frederik J. Marker: *H.C. Andersen and the Theatre of the Exotic*, trykt i *Anderseniana*, 2. rk., VI, 1969, s. 412-427.

⁷ *Mauverpigen* udkom som program til selve forestillingen den 29. oktober 1832, 1840. Andersens manuskripter befinder sig i Det Kongelige Biblioteks Håndskriftafdeling (Collinske samling 21, 4°, kapsel II, læg 6), mens noderne befinder sig i Musik- og Teaterafdelingen (C II, 114 obl., MAmS 2902 (1-4), og KTA 362).

Andersens tragedie *Mulatten*, der var baseret på et fremmed forlæg, havde mødt tidligere samme år.

I *Maurerpigen* skildres hovedpersonen Raphaellas skæbne, som et element i konflikten mellem muslimernes og de kristnes verden. Uanset at hun har den "indre" kristne dåb må hun som del af maurenes verden ofre sig for sit fædrelands skyld og opgive at blive gift med den kristne konge, som hun elsker mest, men som ægter en prinsesse af den rette (kristne) tro. Det fører Raphaella i døden som den eneste udvej og stykket ender i storstilet tragedie.

Hartmann leverede her musikken, der blandt andet indeholdt en afsluttende festlig dansemusik i 5. akt, der i form af en *Sarabande* koreograferet af danseren Pierre Joseph Larchér stod (ifølge Andersen) som "en vild Dissonants" til Raphaellas tragiske endeligt. Til de øvrige akter leverede Hartmann blandt andet i 1. akt en sørgemusik over den afdøde konge i Gordova, i 2. akt en vekselsang om Granada, og i 3. akt en række mauriske festdanske, samt forskellige melodramaer til Raphaellas scener.

Andersens og Bournovilles parvise samarbejde indledtes for alvor i 1841, hvor digteren på opfordring af datidens førende danske sopran Cathrine Elisabeth Simonsen skrev librettoen til en scenisk forestilling benævnt *Sangerinden*, (*dramatisk Motiv for en ny Italiensk Arie*). Den tjente som rammehandling for en *bel canto* arie i Gaetano Donizettis på det tidspunkt i Danmark endnu relativt ukendte opera fra 1835 *Lucia di Lammermoor*. Under 1840'ernes begejstring for italiensk opera havde Simonsen vundet koncertsalen som sit ubestridte forum og erhvervet en position som dén danske sangerinde, der i værker af Donizetti, Vincenzo Bellini, Gioacchino Rossini og den helt unge Giuseppe Verdi mest succesrigt havde kunne tage kampen op med de populære gæstende italienske operatrupper på Hofteatret.

Andersens sceniske rammehandling til Simonsens forestilling beskriver en berømt neapolitansk primadonna benævnt Maria (man kunne her nok tilføje navnet Malibran), der på en rejse til Firenze tages til fange af en gruppe landevejsrøvere, som dog frigiver hende, efter hun har givet et bevægende bevis på sin eminente *bel canto* kunst i form af Donizettis store koloraturarie.

Til denne forestilling, hvor komponisten Johannes Frederik Fröhlich havde skrevet en række forbindende musiknumre, skabte Bournoville på Andersens opfordring en både farverig og koreografisk levende iscenesættelse, der opførtes første gang på Det Kongelige Teater den 28. november 1841.⁸

⁸ Andersens libretto befinder sig i Det Kongelige Biblioteks Håndskriftafdeling (Collinske samling 19, 4° I. Samlinger af Digte, Hefte 2, nr. 108) og noderne i Musik- og Teaterafdelingen (MAms 2748, 1-3).

Andersen havde dette år utvivlsomt fået blik for det gavnlige i at søge netop balletmesterens hjælp til realiseringen af sådanne sceniske idéprojekter. I hvert fald genoptager de samarbejdet kun fire måneder senere, hvor digteren beder Bournonville om at tage sig af iscenesættelsen af en lignende scenisk soloforestilling, nu dog med et ærkedansk emne. Denne forestilling, der havde titlen *Gurre (Aftenprospect)* og fik premiere den 28. marts 1842⁹, var skrevet specielt til en velgørenhedsforestilling på Det Kongelige Teater og blev foredraget af skuespilleren Jørgen Christian Hansen. Han udførte her den senere så berømte romance »Hvor Nilen vander Ægypterens Jord« ledsaget af et kor af blandede stemmer og til musik af teatrets syngemester Henrik Rung.

Igen leverede Bournonville her en stemningsfuld iscenesættelse, men nu i en genre, som han i sine senere nationalhistoriske balletter *Erik Menveds Barndom* (1843), *Kirsten Pæl* (1845) og ikke mindst *Et Folkesagn* (1854) skulle komme til at arbejde intenst videre med.

Tre år senere den 16. februar 1845 fandt Andersen og Bournonville atter sammen om et teaterprojekt i den nationalromantiske genre. I eventyr-komedien i to akter *Lykkens Blomst*¹⁰ til musik af Rung og med Bournonvilles atmosfærefyldte iscenesættelse med blandt andet indlagte danse for elverpiger i 2. akt høstede Andersen nu sin første rigtige digtersucces på nationalscenen. Stykket, som er en mærkelig fantasi over samme idé som eventyret *Lykkens Galoscher*, beskriver en ung skovfoged, Henrik, der ved en nisses mellemkomst i 1. akt forvandles til digteren Johannes Ewald og i 2. akt til Prins Buris, for derved at komme i besiddelse af henholdsvis geniets og magtens lykke. Ved begge disse forvandlinger erfarer den unge skovfoged og hans kone dog, at deres lykke hverken bliver rigere eller dybere. Denne erkendelse fører dem tilbage til deres enkle og harmoniske liv i skoven langt fra geniets og magtens forblindende verden.

Publikum fandt komedien fascinerende ved dens sindrigt udtænkte forvandlingsscener, hvorimod kritikken var meget hårdhændet mod stykket. *Kjøbenhavnsposten* (25. februar 1845) skrev lige ud, at Andersen her afslørede en total mangel på forståelse for fremstillingen af et egentligt dramatisk stof:

I *Lykkens Blomst* (Eventyr-Comedie i 2 Acter) der omtrent explicerer samme Idee som i "Lykkens Galoscher", har Andersen, igjen dramatiseret et Stof, der ikke egner sig til dramatisk Behandling, og nok engang beviist, hvor aldeles ubekjendt han endnu er selv med de allerførste Grundregler for dramatisk Kunst.

⁹ Teksten udkom som lejlighedsstryk med titlen *Gurre. Aftenlandskab af H. C. Andersen*, 1842. Noderne befinder sig i Det Kongelige Biblioteks Musik- og Teaterafdeling (C II 157).

¹⁰ *Lykkens Blomst* udkom som program til selve forestillingen den 22. februar 1845, 1845. Noderne befinder sig i Det Kongelige Biblioteks Musik- og Teaterafdeling (C II 119k, og KTA 390).

Berlingske Tidende (17. februar 1845) mente at stykkets største svaghed simpelthen var den, at Andersen her havde overvurderet teatrets fysiske evner til scenisk at fremstille det eventyrlige og overnaturlige:

Dette er meget sindrigt opfundet, men lidet egnet for Skuepladsen overhovedet og paa ingen Maade for vor, som i saa høi Grad savner Evne til at benytte sit Materielle i Poesiens Tjeneste, naar det gjælder om at fremstille Digterens phantastiske Billeder i lette, ætheriske Former. Netop det Skjønneste i dette Digt: de Momenter, hvori det Eventyrlige og Overnaturlige træde stærkt frem, blive paa vort Theater givne enten saa massivt eller saa mangelfuldt, at det, istedetfor at hæves ved den sceniske Kunst, i Virkning sættes langt under de Forestillinger, Tilskueren danner sig om det af Digterens Ord og Situationerne [...] Det er vistnok Digterens Hovedfeil, at han har tiltroet Theatret en meget større Kraft til at levendegjøre de af Poesien fremmanede eventyrlige Billeder, end det, i det mindste under de her stedfindende Omstændigheder besidder.

Også Bournoville var i dette tilfælde meget bestemt i tonen overfor Andersen og hans idéer om stykkets iscenesættelse, herunder især dansescenerne, der efter balletmesterens opfattelse var en del mere vidtløftige end han både ville og kunne honorere.

Dette ikke helt vellykkede større teatersamarbejde fulgtes dog op kun fire år senere med Andersens nyskrevne operalibretto i 3 akter *Brylluppet ved Como-Søen* til musik af den bøhmisk-danske komponist Franz Joseph Gläser. Operaen, der havde urpremiere på Det kongelige Teater den 21. januar 1849¹¹, byggede på stof "taget af nogle Capitler" fra Alessandro Manzoni's i datiden velkendte roman fra 1825-26 *Gli Promessi Sposi*.

Bournoville var nu ansvarlig for såvel operaens iscenesættelse som koreografien til de indlagte danse og mimescener, der bestod af en pantomimisk scene i 3. akt, hvor banditten Griso optræder som *improvvisatore* i lighed med den store pantomimiske gadesanger-scene i 1. akt af Bournovilles italienske ballet fra 1842 *Napoli*. Desuden indeholdt *Brylluppet ved Como-Søen* en fyrig Saltarello danset af operaens to hovedpersoner Lucia og Renzo. Begge disse numre blev udført under det store åbningskor i operaens 3. akt.

Operaen blev en af Andersens sikreste teatersucceser, hvilket utvivlsomt også skyldtes Bournovilles meget levende og stilsikre iscenesættelse af det farverige

¹¹ *Brylluppet ved Como-Søen* udkom som program til selve forestillingen den 21. januar 1849, 1849. Bournovilles iscenesættelsesnotater befinder sig i Det Kongelige Biblioteks Håndskriftafdeling (NKS 747 8° Vol. 6), mens noderne findes i Musik- og Teaterafdelingen (Dan Fogs Musiksamlinger (Samling 29, pakke 10), C II 110, MAms 2909 (1), og KTA 447).

italienske miljø, hvor balletmesteren med sine forudgående succesrige italienske balletter må have følt sig helt på hjemmebane. Et enkelt billedligt vidnesbyrd om iscenesættelsen findes i en hidtil ukendt tegning af Magnus Petersen, der fremstiller scenen i 2. akt foran Madonna-billedet, hvor enken Agnese (sunget af Vilhelmine Bergnehr) synger sin vuggeviser for datteren Lucia (sunget af Pauline Rung), der sidder for hendes fødder og betragter hende mens hun synger »Jeg seer i dine Øine ind i Himlen«. Dette scenebillede findes her publiceret så vidt vides for første gang.¹²

Om opførelsen noterede Bournonville selv med udtalt tilfredshed i sin dagbog efter premieren:

Første Forestilling af Brylluppet [sic] ved Como-Søen. Opera af Andersen og Gläser der gik fortrinligt og gjorde megen Lykke.

Om iscenesættelsen udtalte *Fædrelandet* (6. februar 1849), der ellers ofte var meget kritisk indstillet til nationalscenen, nu også sin uforbeholdne anerkendelse: "Scenearrangementet i denne Opera er gennemført med Smag og plastisk Kyndighed, og frembyder en skærende Contrast til den Uforstand, hvormed Scenen i det reciterende Skuespil i de sidste Aar er bleven arrangeret paa det kgl. Theater". Mere forbeholden var samme avis dog overfor Andersens evner som operalibrettist, idet det fremførtes, at digteren her endnu ikke syntes at have udviklet nogen synderlig forståelse for en ægte musikalsk tilrettelæggelse af operaens tekstlige struktur. Musikken blev derimod meget positivt modtaget:

Texten til dette musikalske Værk, hvis Sujet er hentet fra Manzoni's berømte Roman: "Il promessi sposi", er skreven i lette og flydende Vers, har mange lyriske Skjønheder og frembyder pikante dramatiske Situationer, hvor hos den, mere end Digterens tidligere efter Romaner bearbejdede Operatexter, er fri for forstyrrende Epigoner [...] Men hvad der i en anden Retning virker forstyrrende og forvirrende i denne Operatext og meget svækker dens musikalske og dramatiske Effect, er den Mangel paa Sammenhæng og Gruppering og paa Hensyn til de musikalske Former, der aabenbarer sig i hele Textens Bygning, og som gjør, at Compositionen deler sig i en Masse Smaatumre og derved lider af Mangel paa dramatisk Ro. Componisten har, paa disse Mangler nær, der ligge i det ham givne Stof, løst sin Opgave fortræffeligt. Musikken er helt igjennem populair, let, livlig og dramatisk udtryksfuld. Der gaer en Melodirigdom, en Følelse og Gemytlighed igjennem den, der paa engang griber Øret og Sjælen, og den savner heller ikke en imponerende Kraft, hvor Situationerne fordre denne.

¹²Tegningen er dateret og signeret "Magnus P. 9/2 1849" og findes bevaret i Det Kongelige Biblioteks Håndskriftafdeling (Arne Portmans samling, kapsel IV, 1, kæg 30).

Brylluppet ved Como-Søen blev på trods af disse kritiske indvendinger en sikker publikumstræffer og samarbejdet mellem Andersen, Gläser og Bournoville blev fulgt op kun fire år senere af endnu en opera. Denne gang var emnet indenfor den nordiske sagnverden i form af Andersens 1-akts operalibretto *Nøkken* til Gläser's nyskrevne musik og Bournovilles iscenesættelse og koreografi. Balletmesterens bidrag bestod her af en "Bøndedands" udført under åbningskoret i 1. akt efterfulgt af en vals benævnt "Allemande", som udførtes af hele balletkorpset anført af fire hovedpar. Denne gennemkoreograferede åbningsscene samt hele operaens nordiske miljø leder tanken hen mod den meget lignende åbningsscene i 1. akt af Bournovilles ballet *Et Folkesagn*, der havde premiere allerede året efter.

Handlingen i *Nøkken* beskriver et ungt elskende par og en streng fader, som vil bortgifte pigen til en ældre rig, men latterlig bejler. Forsynet i form af en person, der beskytter de to elskende og repræsenteret ved den svenske Dronning Christina, som er blevet gjort bekendt med situationen, beslutter sig for at løse knuden og drive sit skjulte spil forklædt som sagnfiguren Nøkken.

Nøkken, der blev uropført på Det Kongelige Teater den 12. februar 1853¹³, blev modtaget med meget blandede følelser, og opnåede i alt kun syv opførelser før den definitivt blev taget af plakaten. Grundene hertil synes først og fremmest at være musikkens manglende dramatiske virkning, der ifølge Bournovilles dagbogsnotater efter de første forestillinger var "smuk Musik, men det Hele lidt kjedeligt [og] for langtrukket".

Men også Andersens operatekst og dennes formmæssige uegnethed til egentlig musikalsk behandling var genstand for udtalt kritik. *Fædrelandet* (16. februar 1853), skrev herom blandt andet:

Forfatteren har uden Tvivl begaaet et Feilgreb ved at behandle sit Stof som ren Opera (med Recitativer uden Dialog), dels fordi en livlig og flydende Dialog vilde have kunnet bøde betydeligt paa den i og for sig lidet interessante og i sin nuværende Form ikke engang let forstaaelige Handling, dels fordi Recitativerne foranledige en trættende Brede [sic], dels endelig ogsaa fordi han vidste, at han havde med en Componist at gjøre, der ikke er og ikke kan være saaledes inde i det danske Sprogs Aand, at man af ham kunde vente en ret forstandig Behandling af Recitativerne. Der hersker derfor i den hele Opera en vis Uro og Virvar i Formen, som man ikke ret veed om man skal tilregne Forfatteren eller Componisten; dog maa vi sige til Undskyldning for den Sidste, at det i Texten skorter stærkt paa gode musikalske Situationer, og at Gläser ogsaa paa de enkelte Steder, hvor saadanne findes, har været heldigst.

¹³ *Nøkken* udkom som program til selve forestillingen den 23. februar 1853, 1853. Bournovilles iscenesættelsesnotater befinder sig i Det Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek (EM. Ballet) og noderne i Det Kongelige Biblioteks Musik- og Teaterafdeling (C II 110, MAMs 3087, og KTA 450).

Andersens ubestridte største opera-succes var syngestykket i 1 akt *Liden Kirsten* til musik af J. P. E. Hartmann. Han havde arbejdet på librettoen til dette værk allerede siden midten af 1830'erne og i begyndelsen af 1840'erne var det hans plan, at komponisten Iver Frederik Bredal skulle arrangere musikken ud fra folkevisemelodier, mens Bournonville da tilsyneladende skulle have stået for iscenesættelsen samt koreograferet en såkaldt "Ballet-Mellemact".¹⁴ Dengang lykkedes samarbejdet af uafklarede grunde ikke, og det blev i stedet for Hartmann og danseren Pierre Joseph Larchér, der stod for henholdsvis musik og koreografi ved operaens urpremiere på Det Kongelige Teater den 12. maj 1846.¹⁵

Handlingen bygger på folkevisen om "Herr Sverkel" og har især sin styrke i den lyriske og musikalske skildring af de romantiske folkevisestemninger. Kærlighedshistorien mellem hovedpersonerne Liden Kirsten og Sverkel er truet af en mulig broder-søster forbindelse, der dog til sidst opløses.

Ved premieren blev der sagt mange og smukke ord om operaen, mens værkets manglende eller i hvert fald temmelig spæde dramatiske handling blev et vigtigt ankepunkt hos flere af premierekritikerne. Mest klart blev det udtrykt i *Fædrelandet* (23. maj 1846), som fremførte følgende interessante synspunkter:

Andersens Textbog frembyder allerede ved sin Form store Vanskeligheder for den dramatiske Composition, idet Dialogen er bygget saa planløst op med saa lidet Hensyn til det musikalske Elements Fordringer, at Componisten har savnet Leilighed til Udarbejdelsen af større, sammenhængende og dramatisk ordnede Musiknumere, og Compositionen adsplitter sig derved i en Mængde med Recitativer vekslede Smaanumere, hvorved dens Ro og dens dramatiske Virkning meget skades. Hertil kommer endnu, at de tre Fjerdedele af Texten ere aldeles blottede for Handling, at den Handling, der mod Slutningen indtræder, kun er meget lidt interessant, og at Knuden, der her knytter sig mellem de handlende Personer, allerede i en af de første Scener har løst sig for Tilskuerne. Med beundringsværdigt Snille har Componisten imidlertid vidst at bøde paa de

¹⁴ Andersens første ukomplette og udaterede udkast fra ca. 1835 til librettoen for *Liden Kirsten* befinder sig i Det Kongelige Biblioteks Håndskriftafdeling (Collinske samling 21, 4^o, II, 1,2). Den såkaldte "Ballet-Mellemact" er her beskrevet således: "Teppet gaer ikke ned, men efter nogle Takter af Musikken som lyder ude fra, aabnes Scenen og man seer Festen i den [ændret til: i] Haven, som er smykket med brogede Lanterner. Efter en kort Dands af Riddere og Damer, træde Maskerne op og udføre en lille characteristisk Ballet hvorpaa den almindelige Dands atter begynder. Sverkel dandser med liden Kirsten (Musikken er her Folkemelodier)".

¹⁵ *Liden Kirsten* udkom som program til selve forestillingen den 12. februar 1846, 1846. Bournonvilles iscenesættelsesnotater fra den senere reviderede opsætning i 1858 befinder sig i Det Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek (F.M. Ballet) og noderne i Det Kongelige Biblioteks Musik- og Teaterafdeling (C II 7c - J. P. E. Hartmanns samling, MAms 3085, og KTB 396).

Feil, hans Stof fra Formens Side leed under, og det er især ved at give de idelig afbrydende Recitativer en halv cantabel Character, at det er lykkedes ham, nogenlunde at tilveiebringe Enhed og Ro i de mangfoldige abrupte Smaastykker. Den totale Mangel paa dramatisk Bevægelse i den større Deel af Texten, har gjort, at Compositionen her mere viser sig som en skjøn Cantate, end som en Operamusik, men fra det Øieblik, da Handling og dramatisk Liv intræde i Texten, udvikler ogsaa Componisten sin hele dramatiske Kraft og Varme, og Musiken antager fra dette Moment af et grandios og mægtigt gribende Præg.

Liden Kirsten blev en overordentlig stor og sikker publikumssucces og har retrospektivt opnået position af at være den mest spillede danske opera med over 340 opførelser. Endda to udenlandske opførelser blev det til i Weimar i 1856, hvor Andersen i samarbejde med den derværende teaterintendant personligt stod for operaens tyske oversættelse.¹⁶

Der findes flere citater fra middelalderlige folkeviser i Andersens tekst og Hartmanns musik. Hovedhandlingen er både inspireret af og direkte hentet fra kæmpevisen om Sverkel, ligesom også den berømte tavlebordsduet og visen om Lave og Jon er skrevet over ældre danske folkeviser. Tilsammen viser disse inspirationskilder, hvor stærkt Andersen og Hartmann var fascineret af datidens begejstring for folkeviserne, måske endda mere end af visernes eget indre dramatiske indhold. Operaen har således ingen markant dramatisk handlingsudvikling, men består overvejende af en række korte scener, sang- og dansenumre, der er holdt sammen i en udpræget dansk romantisk tone.

Først ved den reviderede opsætning af *Liden Kirsten* i en 2-akts version den 29. oktober 1858, hvor værket på plakaten for første gang blev benævnt "opera", lykkedes samarbejdet helt mellem Hartmann, Andersen og Bournonville, måske dog lige med undtagelse af én enkelt koreografisk scene. Balletmesteren leverede nu en både levende og stemningsmættet iscenesættelse udover at nykoreografere operaens samtlige dansescener, som bestod af "Bondedands", "Fakkeldands", "Menuet" og "Kredsdans" samt den store "Processions Marsch" i 2. akt, der fra og med dette år benævntes "Mummespil".

Allerede ved 1846 urpremieren havde Bournonville omtalt operaen uforbeholdent positivt i sin dagbog med ordene "hørt *Liden Kirsten* med sand Fornøjelse" mens han ved 1858 genopsætningen lidt mere nøgternt noterede: "I Theatret *Liden Kirsten* der gik udmærket smukt; men for halvt Huus!!"

Operaen blev ved premieren på den reviderede 2-akts version i 1858 modtaget med overvejende ros og velvilje af den samlede kritik. *Dagbladet* (2. november

¹⁶ *Liden Kirsten* opførtes på tysk på Hof-Theater i Weimar den 17. januar og 1. februar 1856 med titlen *Klein Karin, Lyrische Oper in einem Akt*.

1858) fremhævede nu værkets "Ærværdighed" og påpegede Andersens sikre greb om teksten, ligesom også Hartmanns musik blev værdsat for dens friskhed og varme set i forhold til hans øvrige produktion. Kun Bournonvilles koreografiske arrangement af 2. akts store "Mummespil" blev angrebet som et direkte fejlgreb og en flovhed for teatret:

«Liden Kirsten» er, som det træder os i møde paa Scenen, et blidt, idyllisk Ridderdigt, af en afgjort middelalderlig og romantisk Karakter. Selve Stoffet har Sagnets Farve, og fra Begyndelsen til Enden strømmer der Tilskueren en vis Ærværdighedens Duft i Møde [...] Som Operatext er "Liden Kirsten" nemlig ikke langt fra at være mønsterværdig. Med en sjelden Selvfornægtelse har Digteren holdt sig tilbage, hvad man paa mangfoldige Steder mærker, at han maa have følt Trang til at udtale, indskrænket sig til at skizzere, hvor han kunde have glimret paa egen Haand; og dog har han paa den anden Side ved en sand Rigdom paa ypperlige Motiver ydet Kompositionen al den Fordeel, som ligger i at have med en sand Digter at bestille. Det er ofte som om han, idet han skrev, har kunnet gætte sig til Komponistens Tanke, og hvor den har kunnet være ham opgiven, har han i al fald benyttet sig deraf med et sjældent Talent. Han har saa at sige leveret perspektiviske Linier til det Billede, der ved Musikken har faaet Fylde og Relief, og dog er dette endda at indrømme ham for Lidet, ligesom man i det Hele begaaer en Synd ved at feie et virkelig poetisk Arbeide af med et Billede [...] Hvad der først og fornemlig griber i Musikken, er uden Tvivl den slaaende Troskab, hvormed den afspejler den valgte Tidsalder og Kostumet og – i nøie Forbindelse hermed – dens ægte nationale Karakter [...] Den Stivhed og Tørhed, den stundom lidt kjedelige Lærdom og Grundighed, som skæmme nogle af Hartmanns andre Arbeider, har han her fuldkomment afskrevet og udfolder en Friskhed, en Varme, en Fylde af Sang og Klang, der gjør «Liden Kirsten» til hans Muses skønneste Barn [...] det medfølgende Gjøgleri man skulde virkelig ikke troe, at det var et Arrangement af Bournonville, saa uheldigt har Forsøget været paa at bringe noget Eensartet til Musikken Svarende ud af Maskespillet. En efter Anden kommer anstigende; Josef fra Ægyptens Klæder, Nattens Dronning fra «Tryllefløiten», nogle Ridderes fra en Ballet, nogle Smaagenier fra en anden, nogle Smaadjævla fra en tredje, Troldtøiet fra «Folkesagnet», de fire Aarstider og saa fremdeles, Alt uden Mening og indre Sammenhæng. At dette maaskee heller ikke fandtes i de virkelige Mummespil af den Art, som opførtes ved Æselsfesterne, er naturligviis ingen Undskyldning for Theatret, der i al fald burde lade det være Nok med at agere Sfinx i det Ydre og ikke give Publikum, hvis Tænder desuden ere noget ormstukne af den megen slette Kost, det i den sidste Tid har nydt udenom, al for haarde Nødder at knække. Langt høiere staaer den følgende Dands, den har Farve og Poesi; skulde der bebreides den Noget, maatte det være et vel moderne Sving.

Succesen med genopsætningen af *Liden Kirsten* gav allerede året efter Andersen, Hartmann og Bournoville incitamentet til fornyet og tæt samarbejde om et af de klassiske værker i dansk teaterhistorie: *Intermediet* i Ludvig Holbergs komedie i 2 akter fra 1750 *Kilderejsen*.

Ved dens genopsætning på Det Kongelige Teater den 22. maj 1859,¹⁷ der samtidig repræsenterer det sidste egentlige teatersamarbejde mellem de tre 1805-kunstnere, havde Andersen skrevet helt ny tekst til korsangene, Hartmann musikken og Bournoville iscenesættelsen og koreografien. *Intermediet*, som opførtes mellem komediens 2 akter, bestod af i alt fem numre med en musikalsk indledning og åbningskor, hvor bønderne udtrykker deres glæde over sommerens ankomst. Dernæst fulgte en "Wekselsang ved Kilden", der afløstes af en "Reel" danset af balletkorpset og "Processions Marsch" udført af hele personalet. Til sidst afrundedes *intermediet* af en "Slutnings-Sang og Dands" udført af samtlige medvirkende.

I sin dagbog noterer Bournoville på premiereaftenen med tilfredshed om forestillingen: "I Theatret gaves *Kildereisens* Optagelse for 1.ste Gang med mit n^y Divertissement, der gjorde megen L^ykke."

Pressen derimod var meget uenige i den måde, hvorpå Andersen, Hartmann og især Bournoville, der var ankermanden bag *intermediet*, havde grebet opgaven an på. *Dagbladet* (24. maj 1859) fremkom her med en temmelig ironisk anerkendelse af, at der trods alt ikke var blevet gjort mere ud af denne mellemaktsscene end det var tilfældet: "Det nye «Intermedium», der er arrangeret af Bournoville med Musik af Prof. Hartmann og Text af H. C. Andersen, var af god Virkning, og det har den store Dyd, at der ikke er gjort for Meget af det."

Af diametral modsat opfattelse var anmelderen i *Flyve Posten* (24. maj 1859), som mente af Det Kongelige Teater – og Bournoville – med dette intermedium havde gjort dybt knæfald for den dårlige smag i forsøg på at tillokke et mere talstærkt publikum til denne, Holbergs måske "mindre savnede" komedie, hvortil der udover iscenesættelsens meget brogede folkeliv ved kilden også var blevet anvendt "mechaniske Heste, der baade kunne slaae for og bag ud".

Fædrelandet (1. juni 1859) leverede i forlængelse af sin anmeldelse en tillige perspektivrig og interessant beskrivelse af den oprindelige teaterhistoriske baggrund for at *intermediet* overhovedet var blevet en fast del af Holberg-traditionen:

¹⁷ *Intermediet til Ludvig Holbergs: »Kilderejsen»* blev trykt første gang i jubeludgaven af *Ludvig Holbergs Comedier, Tomus II* (København, 1883-1888). Bournovilles iscenesættelsesnotater befinder sig i Det Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek (F.M. Skuespil, *Kilderejsen*) og Det Kongelige Biblioteks Håndskriftafdeling (NKS 3285 4^o 2 G-K) mens noderne bevares i Musik- og Teaterafdelingen (C II 114, MAms 3089, og KTA 470).

Imellem første og anden Act har Holberg indlagt et Intermedium, hvori Kilden og adskillige Balletoptrin presenteres. Dette Intermedium har intet med selve Comedien at gjøre [...] men hvis Holberg havde ment Noget med dette, vilde han naturligviis have indrettet sin Comedie saaledes, at Tilskuerne vare bleve fritagne for overflødige Meddelelser om det, de allerede vide. Sligt hænder aldrig i hans Dramaer. Hvorfor har han da sat dette Intermedium ind? Det er en Indrømmelse til den Tids slette Smag. Indvandrede Skuespiller og Operabander havde netop i de Tider, da «Kildereisen» kom frem, saaledes betaget det kjøbenhavnske Publikum ved deres formløse Sammensætninger af alle mulige theatraliske Konstarter og deres øienforblændende Effectjageri med Torden, Lynild, Optog, Arie osv, at den danske Comedie kun havde Valget imellem efter fattig Leilighed at være med paa den samme Gallei eller at spille Fallit. Dette er aabenbart Anledningen til Intermediet og afgiver tillige Dommen over dets æstetiske Værd som Led af Stykket [...] Der er intet Spørgsmaal om, at det kgl. Theater har villet trække Hus ved dette Intermedium. Og det kan gjerne være, at Antallet af dem, der virkelig føle, at Holberg er en udmærket stor Comiker, trods alt det Coquetteri, der drives med hans Navn, ikke er stort nok til at fylde Theatret; men det er kun Theatrets Pligt at rette sig efter Publicums Smag, og det ovenikjøbet kun til en vis Grad; det er en Brøde, naar det retter sig efter Publicums Smagløshed. Foretagendet er da heller ikke lykkedes, thi Arrangementet er saa forfeilet og saa mat, at det umulig kunde interessere Nogen. I Stedet for et Genrebillede af hin Tids Sæder og Skikke, hvortil Holbergs Comedier jo kunde levere en Mængde træffende og for mimisk Fremstilling vel skikkede Figurer, i Stedet for at benytte de Motiver, selve Stykket afgiver: Elskerparret, Magdelone, Niels Kudsk osv. Og Holbergs egen Anvisning [...] har Hr. Bournonville komponeret noget moderne idyllisk-Romantisk, der tager sig temmelig urimeligt ud mellem to Acter af Holberg [...] Nu roser man Hr. Bournonvilles Arrangement fordi «der ikke er gjort formeget ud af Intermediet.» Det er unegtelig en aparte Maade at betragte et Theaters Virksomhed paa; trods det gode Hjerter, den røber, er den dog ikke langt fra at være Pjat.

Berlingske Tidende (23. maj 1859) var i sin anmeldelse af forestillingen dog overvejende positiv overfor dette, det sidste egentlige teatersamarbejde imellem Andersen, Bournonville og Hartmann:

Det af Hofballetmester Bournonville komponerede "nye Divertissement", der som Intermedium træder istedenfor en anden Act i Stykket, har Musikken af Prof. Hartmann og Texten til Chorene af Prof. H. C. Andersen; som Motiv er her en gammel Folkemelodi benyttet, og navnlig er Slutningschoret i høi Grand tiltalende. Det hele Divertissement er livligt og smukt som Alt, hvad Bournonville arrangerer.

Efter intermediet i *Kilderejsen* samarbejde Andersen og Hartmann parvis om endnu et par teaterprojekter og quasi-sceniske værker. Allerede i 1848 havde de arbejdet sammen om det quasi-sceniske værk *Den sørgende Jødinde*, der var baseret på et af digterens mest ambitiøse værker, det dialogisk-lyrisk-episke digt *Ahasverus* fra 1847. Heri fortæller han om den evige jøde, der som symbol på den tvivlende og sørgende ånd vandrer mod klarhed og Gud.

Ahasverus er inkarnation af englen Ahas, som har Lucifer-lignende træk, men som hos Andersen fødes samtidig med Kristus og gennemlever de væsentligste trin af menneskehedens historie frem til Columbus' opdagelse af Amerika. Dette dramatiske digt blev i 1848 bearbejdet og sat i musik af Hartmann for sopransolo, damekor og orkester og blev revideret af komponisten i forbindelse med at det trykte klaverudtog udkom i 1875.

I 1859 fortsatte samarbejdet mellem Hartmann og Andersen indenfor denne quasi-sceniske genre med deres såkaldte *Zigeunermärchen* fra Johann Wolfgang von Goethes store historiske skuespil i 6 akter *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* fra 1774, der nu blev udsat af Hartmann for mezzo-sopran solo, kor og orkester og med dansk oversættelse udarbejdet af Andersen. Det blev opført ved koncerter i Musikforeningen i både 1861 og 1864. Komponisten og digterens sidste parvise teatersamarbejde stammer fra 1865 med deres samarbejde om operafragmentet *Kong Saul*, der dog aldrig blev fuldendt, men hvor teksten blev delvist udgivet i 1867.¹⁸

Det var nu ikke kun Andersen, der så fordele i et inspirationsmæssigt og praktisk teatersamarbejde med Hartmann og Bournonville. Især balletmesteren søgte på sin side også inspiration i Andersens litterære værker til sine egne koreografiske frembringelser. Bournonville var i den forbindelse dog måske lidt mere tilbageholdende med at give Andersen i direkte kommission at skrive egentlige ballet-libretti – en forsigtighed, der utvivlsomt var begrundet i hans udtalte uvilje overfor at skulle reducere sin egen kunstneriske virksomhed til alene at sætte andres værker i trin og pantomime. Balletmesteren ville være eneste ophavsmand til sine koreografiske værker, også selv om det i det meste af den romantiske periode i Europa nærmest var normen indenfor balletten, at koreografen koncentrerede sig om at sætte koreografi til, hvad andre leverede af litterære handlingsprogrammer. Ja ofte blev koreografens navn end ikke nævnt på plakaten eller i balletternes handlingsprogrammer, en praksis som Bournonville indædt kæmpede mod i hele sit kunstnerliv – og med stor succes.

¹⁸ *Kong Saul, Opera af H.C. Andersen, 2den og 3die Act*, trykt i *Fra Danske Forfattere. Digte og Skizzer udgivne af Christian Richardt*, 1867, s. 13-30. Digtet blev også udgivet samme år i Andersens *Samlede Skrifter*, 11, s. 445-457 samt genudgivet i *Samlede Skrifter*, 30, 1875, s. 115ff.. Hartmanns udkast til operaen befinder sig i Holger Laage-Petersens samling på Det Kongelige Bibliotek (uden opstillingsnummer).

Ikke desto mindre var det på Bournonvilles direkte og personlige opfordring, at Andersen i 1849 gik i gang med at udarbejde en såkaldt "Opera-Ballet" med titlen *Valkyrien*, der dog aldrig blev fuldført. Idéen til dette projekt omtales i al fald af digteren¹⁹ som kommende fra balletmesteren. Bournonville tog da også utvivlsomt Andersens libretto og idéprojekt yderst seriøst, idet han arbejdede videre på dette nordisk-mytologiske emne gennem mere end et årti. Det var dog først i 1861, at han selv endelig skulle realisere værket, men nu som rent balletprojekt og sig selv som eneste officielle ophavsmand til handlingsprogrammet samt Hartmann som komponist.

Det var dog mest gennem læsningen af Andersens romaner og eventyr, at balletmesteren fandt størst inspiration til sine værker for scenen. Han kunne her frit vælge blandt de mange emner i Andersens frodige digteriske univers, som han fandt mest egnede for videre koreografisk behandlinger, og det vel og mærke uden eventyrdigterens personlige indgriben. Det var blandt andet tilfældet for en af Bournonvilles mindre ballerter, der samtidig blev en af hans allerstørste succes'er indenfor den italienske genre nemlig balletten i 1 akt *Blomsterfesten i Genzano*.²⁰ Den fik premiere på Det Kongelige Teater den 19. december 1858 til musik komponeret og arrangeret af Hølger Simon Paulli og Edvard Helsted og med delvist brug af udenlandske balletkomponisters værker.

Allerede ti år forinden var Bournonville begyndt at arbejde på dette divertissements-lignende værk, som han i 1848 havde givet titlen *Annitta, eller Viinhøsten i Albanerbjergene*. Dette udkast blev dog aldrig realiseret, og først efter at han i 1858 havde tilføjet en række nye elementer til handlingen, der var direkte inspireret af Andersens store debutroman fra 1835 *Improvisatoren* samt den ældre Alexandre Dumas' rejseleksioner *Impressions du Voyage* fra 1833, begyndte balletten at få sin endelige form.

I *Improvisatoren* findes en både livfuld og poetisk beskrivelse af den årlige blomsterfest i Genzano, der forsynede Bournonville med det præcise motiv og den atmosfæremættede stemning, hvormed han kunne lade balletten kulminere i dans og sydlandsk feststemning. Siden premieren i 1858 har ballettens store afsluttende *Pas de deux* under blomsterfesten da også været et kendemærke på Bournonvilles koreografiske stil og dybe fascination af italiensk folkeliv, en fascination han fuldt ud delte med eventyrdigteren. Balletmesteren skrev også

¹⁹ Jf. brev fra Andersen til Bournonville, dateret 27. maj 1849 (Det Kongelige Bibliotek, NKS 3258 A, 4°, fascikel I).

²⁰ *Blomsterfesten i Genzano* udkom som program til premiereforestillingen den 19. december 1858, 1858. Bournonvilles iscenesættelsesnotater befinder sig i Det Kongelige Biblioteks Håndskriftafdeling (NKS 3285 4° 2 A-E) samt i privateje, mens noderne befinder sig i Musik- og Teaterafdelingen (C II 114 k, MAms 2964, og KTB 267).

med stor tilfredshed i dagbogen om det stormende bifald, som balletten modtog ved premieren:

1. ste Forestilling af *Blomsterfesten i Genzano*, for fuldt Huus og et særdeles livligt Publicum. Balletten gik udmærket godt og Juliette [Price] vandt Publicum. Det var en stor Succès, med stormende Bifald. Jeg havde atter Aarsag at takke Gud for al hans Miskundhed imod os.

Balletten er inddelt i en meget handlingsmættet 1. afdeling og en mere divertissements-lignende 2. afdeling. Under sin store rejse til Italien i sommeren 1841 havde Bournoville på søvejen til Napoli gjort ophold i havnebyen Civitavecchia og dér set og konverseret den i samtiden berygtede pirat Gasparone, som i mange år var blevet holdt fanget i byens fæstning og fremvist til beroligelse for offentligheden som bevis på, at myndighederne havde det udbredte banditvæsen under kontrol.

Denne bizarre menneskelige oplevelse sammenholdt med de førømtalte litterære kilder af Alexandre Dumas og Andersen inspirerede Bournoville til en lille handlingsballet, der er bygget op omkring en røverhistorie med bortførelser og lykkelige genforeninger. Måske netop fordi balletten mere havde karakter af et diverterende og charmerende stemningsbillede end en egentlig dramatisk handlingsballet, opnåede *Blomsterfesten i Genzano* en umiddelbar og sikker publikumssucces og blev nogle år senere beskrevet af Bournoville med ordene:

Den bestemte Fordeel, der kan vindes ved mindre Arbeider, som *Blomsterfesten i Genzano*, er en vis Fuldendthed i Detaljen, og i faa af mine Compositioner har den viist sig saa velgjørende, som i denne, hvis Stil nærmede sig til den saakaldte Duft-Vaudeville. Ogsaa var Stemningen heelt igjennem fortræffelig, saavel hos Publicum som de Udførende; og netop fordi Balletten her fremtraadte uden Fordring paa at være et Kunstværk, fik den næsten Lov til at være det.²¹

Kritikken tog balletten lige så meget til hjertet som publikum, hvilket bedst illustreres af anmeldelsen i *Dagbladet* (28. december 1858):

Igjennem en Række af Aar har Bournoville opdraget Publikum ved en Samling Kompositioner, blandt hvilke ikke faa kunne gjøre Krav paa en Plads blandt virkelige Kunstværker, og ved en Behandling af Dandsen, som ikke noget Øieblik glemte Skjønhedens og Kunstens Krav [...] "*Blomsterfesten*" er ikke

²¹ August Bournoville: *Mit Theaterliv, Anden Deel*, 1865, s. 294.

en Vaudeville som "Konservatoriet" eller et romantisk Folkelivsbillede som "Bruddefærden" eller "Folkesagnet"; det ligger ligesom "Festen i Albano" omtrent paa Grænsen mellem Divertissement og Ballet, Scenen er henlagt til Italien, som naturlig yder de fleste og rigeste Skjønhedsmotiver, og Stykket er egentlig kun for et Syns Skyld udrustet med nogen Handling [...] Den Dands, som gives i "Blomsterfesten", er ikke "som til en Examen i en Pigeskole"; den har en egen Kraft, Energi og Lidenskab, den udtrykker i sig Følelser og er ikke en blot Samling af Dandsekunststykker, men den er heelt igjennem beaandet af en Skjønhed og en Kydskhed, uden hvilken der ikke kan tænkes sand Kunst [...] Men det er ikke kun i Solonummerne, hvoraf den nye Ballet for resten indeholder en stor Mængde, at Bournonvilles Mesterskab viser sig størst; det er i Behandlingen af Masserne, navnlig i Slutningsdansen, den henrivende Saltarello, hvor Alt kommer i Bevægelse, og hvor den hele Mængde bruser frem til Takten af den hurtige Musik. Naar Træppet falder efter denne hurtige Finale er Tilskueren greben af det Liv, hvortil han har været Vidne, og han medtager fra Theatret et virkeligt Skjønhedsindtryk.

Det Bournonville-værk, som mest direkte var inspireret af Andersens eventyrverden, er hans ballet i tre akter *Et Eventyr i Billeder*, der med musik komponeret og arrangeret af Vilhelm Christian Holm fik premiere på Det Kongelige Teater 2. juledag 1871.²² Den byggede ifølge handlingsprogrammet på "Motivet af H. C. Andersens 'Tinsoldat'" og var sammensat af en række pantomimiske sekvenser, der afvekslede med tre serier af i alt otte *tableaux vivants*. Som et uafbrudt scenisk panorama fremstillede disse tableauer situationer fra Andersens mest populære eventyr og fortællinger.

Bournonville havde hele sit liv været fascineret af *tableaux vivants* genren, og ønskede med denne koreografiske billed-kavalkade at skabe en serie sceniske stemningsbilleder, hvori den indre pøesi ved Andersens eventyrverden kunne blive levendegjort og flettet sammen med en scenisk rammehandling, hvor hovedfigurerne fra eventyret *Den standhaftige Tinsoldat* soldaten og danserinden blev de gennemgående personer.

For at lette publikums forståelse af ballettens otte eventyrtableauer benyttede Bournonville en lang række musikalske brudstykker fra datidens kendteste sange

²² *Et Eventyr i Billeder* udkom som program til premiereforestillingen den 26. december 1871. Bournonvilles iscenesættelsesnotater befinder sig i Det Kongelige Biblioteks Håndskriftafdeling (NKS 3285 4° 2 A-E, og NBD III, 231, brev dateret 29. november 1871) samt i Teatermuseet (Brevregistrant, brev dateret 17. december 1871) og Det Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek (F.M. Balletarkivalier og kostumetegninger af Lehmann), mens noderne befinder sig i Det Kongelige Biblioteks Musik- og Teaterafdeling (C II, 114 m, MAms 2998, KTB 303, og KTB 1036).

og digte, der med deres titler alene ville lette tilskuernes forståelse af, hvilke eventyr der blev skildret på scenen. Disse eventyr, der samtidig også afslører hvilke fortællinger Bournonville selv anså for bedst egnede til balletmæssige behandlinger var *Storkene* (1839), *Tommelise* (1835), *Nattergalen* (1844), *Den lille Havfrue* (1837), *Den grimme Ælling* (1844), *Svinedrengen* (1842), *Ole Lukøie* (1842) og *Engelen* (1844).

Balletten blev på trods af en markant modstand fra kritikkens side, en stor publikumssucces og efterfulgtes to år senere af en forkortet divertissementsversion, der alene fokuserede på de otte eventyrtableauer og opførtes første gang den 19. marts 1873. Bournonville skrev selv i dagbogen efter ballettens to første forestillinger:

1.ste Forestilling af Et Eventyr i Billeder. Balletten gik i enhver Henseende udmærket og blev modtaget med overordentlig Bifald. Det var en virkelig Succès for udsolgt Huus og et livligt Publicum [...] i Forening [...] feirede vi denne glade Aften og takkede Gud for al den Lykke, han har forundt os [...] Læsning af nogle temmelig fornemme og affejende Anmeldelser af min Ballet, der som sædvanlig af Critiken betragtes fra Vrangsidan [...] Et Eventyr i Billeder for 2.den Gang med særdeles livligt Bifald og for brilliant Huus; Udførelsen fortrinlig.

Andersen selv var tilsyneladende også udsat for en del negative påvirkninger fra omgivelserne i teatret ved premieren på balletten, hvilket dog ikke for alvor kunne slå skår i hans glæde over premieren. I dagbogen noterer han:

Udsolgt Huus i Theatret. [Frederik] Høedt var der, og ikke velstemt for Balletten, som han ikke havde seet, Generalprøven blev han fra da han den Dag skulde revazineres, han gav strax overlegne kritiske Bemærkninger til bedste som ærgrede mig. Syngemester Gerlach havde allerede bearbejdet mig med ildestemt Udtalelse om Balletten, den jeg udtalte mig varmt for. Høedt arbejdede rundt om og jeg fornåm af ham at han var mig overlegen. Billederne til mine Eventyr burde aldrig været givne, dem havde man jo seet i det Uendelige. – [Just Mathias] Thiele sad hos mig og kunde slet Intet forstaae af det Hele, kjedede sig formelig. Publicum var imidlertid med og klappede for hvert Billede til Eventyrene, kun ikke det sidste Engelen, der gled stille hen da de Handlende ved Ole Lukøie sov ind. Balletten gjorde imidlertid ublandet Lykke; jeg gik op paa Theatret og takkede Bournonville der faldt mig om Halsen og spurgte om jeg fandt at der var lidt af min Aand i Balletten.

Om Andersen mente, at ånden i hans eventyr var tilstede i Bournonvilles ballet eller ej, må forblive uvist da digteren aldrig ytrede sig herom i skriftlig form. Det gjorde anmelderne til gengæld. De kunne så godt som alle se charmen ved værket,

men efterlyste samtidig nogle mere dybe dramatiske motiver med direkte afsæt i Andersens symbolske eventyrverden. Det var ifølge disse anmeldelser som om balletmesterens sene og eneste rigtige livtag med Andersens rige eventyrverden mere sigtede mod at frembringe en art hyggelig teaterunderholdning omkring juletid end at fremstille en dybere skildring af eventyrernes indre dramatiske og poetiske liv.

Fædrelandet (17. december 1871) gav efter en koncis oversigtsbeskrivelse af balletten sin meget klare bedømmelse, der konkluderede, at Bournonville simpelthen ikke havde sigtet højt nok i sine ambitioner om at sætte Andersens eventyrlige univers på scenen:

«Et Eventyr i Billeder» viser os de Børn, som lege med den standhaftige Tinsoldat og den dejlige lille Danserinde, hvilke Børn dernæst i en Billedbog se forskellige Illustrationer til det Andersenske Eventyr, samt fremdeles drømme det, der er Ballettens «dramatiske» Indhold, hvorhos de endelig komme til Juletræ og Julebal. Den beskrevne Ramme om den egentlige Ballet er efter vort Skjøn kun saa som saa. Vi holde mere af virkelige Børn end af Theaterbørn, og mere af H. C. Andersens Eventyr end af de sceniske Malerier dertil; men disse vare for øvrigt ret vellykkede, og Publikum lod i hvert Fald til at synes ligesaa godt om dem, som om hele den barnlige Komedie [...] «Et Eventyr i Billeder» stiller ikke store Krav, forlanger ikke at regnes blandt de idébrydende Værker, det er kun et Imbrogljo af idylliske, meer eller mindre livlige Scener. Man har jo saa ofte anket over, at Hr. Bournonville i sine Balletter tog for højt et Sigte; det vilde maaske derfor synes underligt, om man nu vilde sige, at han ikke havde sigtet højt nok; vi ville altsaa lade enhver saadan Klage fare. Vist er det, at «Et Eventyr i Billeder» er meget uskyldigt. At det igaar – anden Juledag – vakte udelt og livligt Bifald, behøver neppe at tilføjes.

Man kan på denne baggrund måske undre sig over, at Bournonville aldrig for alvor blev fristet til at skabe større og mere sammenhængende handlingsballetter over nogle af Andersens bedste eventyr og fortællinger. Den kendsgerning må dog nok forklares ved balletmesterens principfaste uvilje til at arbejde ud fra andres balletprogrammer. I sin koreografiske kunst var Bournonville nu engang helt sin egen – af ånd såvel som i koreografi.



Edvard Lehmann: Festdragt til Christian Hansen som Kong Millo i *Ravnen*. Det Kongelige Bibliotek.



Edvard Lehmann: Dragt til Christian Hansen som Kong Millo i *Ravnen*. Det Kongelige Bibliotek.



Edvard Lehmann: Dragt til Jens Nyrop Larsen som Jennaro i *Ravnen*. Det Kongelige Bibliotek.



Edvard Lehmann: Dragt til Jens Nyrop Larsen som Jennaro i *Ravnen*. Det Kongelige Bibliotek.



Edvard Lehmann: Dragt til Christian Ferslev som Norando i *Raven*.
Det Kongelige Bibliotek.



Edvard Lehmann: Dragt til Emilie Liebe som Armilla i *Raven*.
Det Kongelige Bibliotek.



Edvard Lehmann: Dragt til Peter Schram som Aniello i *Raven*.
Det Kongelige Bibliotek.



Dragt til Ludvig Phister som Kløersparrude i *Raven*.
Det Kongelige Bibliotek.



Edvard Lehmann: Dragt til Lauritz Eckardt som Mercuccio i *Ravnen*. Det Kongelige Bibliotek.



Edvard Lehmann: Dragt til Louise Sahlgreen som Smeralda i *Ravnen*. Det Kongelige Bibliotek.



Maskinmester-lommebog med tegning af sceneplanerne til urpremieren på *Liden Kirsten* (1846). Det Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek.



Tegning af Magnus Petersen visende en scene fra H.C. Andersens og Franz Gläasers opera *Brylluppet ved Como-søen* (1849), som August Bournoville satte i scene. Det Kongelige Bibliotek.

SUMMARY

KNUD ARNE JÜRGENSEN: *The great artist generation 1805. Theatre co-operation between Andersen, Bournonville and Hartmann.*

The poet Hans Christian Andersen (1805-1875), the composer J. P. E. Hartmann (1805-1900) and ballet master August Bournonville (1805-1879) worked closely together on many stage works, including plays, operas and ballets and their staging. The personnel and professional close friendship and working relationship which prevailed between them, is clearly recorded in the correspondence between them and other working papers.

Andersen's, Hartmann's and Bournonville's personal acquaintance originated from their very young years, where Bournonville in particular came in contact with the young poet from Odense. Andersen would accomplish all genres on stage – dance, song and comedy – but he ended up writing for the theatre. But there is hardly a genre he did not try his hand at. He wrote in total 34 dramatic works for Det Kongelige Teater and the Casino private theatre in Copenhagen and a long list of occasional works for the student union and miscellaneous private performances.

On several of these occasions the poet cooperated closely with Bournonville and Hartmann on the work's design, music and staging and his stories, novels, poetry and theatre projects were a constant inspiration for both the composer's and the ballet master's individual artistic work.

This article presents and analyses the complete theatre cooperation between this great artist generation from 1805 – when it took place between just two of them or when all three cooperated on a single stage work.