

Formidling av det fragmenterte: Et nettleksikon for norsk musikkdramatikk

Annabella Skagen og Trond Olav Svendsen

Abstract

The development of musical drama in Norway took place during specific cultural and economic conditions which contributed both to a sporadic performance tradition and a number of unfinished or unperformed works. The history of musical drama in Norway, then, is partly a history of that which *did not take place*. The field's archival situation remains partly opaque, with music scores, libretti, and other source materials dispersed across libraries, archives and museums; in private ownership or presumed lost. This has had historiographic consequences both for the perspective of theatre and music history studies, as well as for the performing arts. The recently founded Society for Norwegian Musical Drama Heritage (FNMA) has initiated the creation of a digital compendium to increase the accessibility of established knowledge as well as of the historical source materials of Norwegian musical drama from the mid-1750s up to the 2nd World War. Taking as their starting point an understanding of the dispersed history of musical drama – performed and unperformed – as an unarranged archive, or *reservoir*, the authors discuss the potential of a digital compendium as a cultural heritage tool.

Keywords: musical drama, singspiel, opera, archive, dictionary

Om forfatterne

Annabella Skagen (f. 1967) er utdannet teaterviter med ph.d. i drama og teater fra NTNU (2015), som del av forskningsprosjektet *Performing arts between dilettantism and professionalism: Music, theatre and dance in the Norwegian public sphere 1770–1850* (www.ntnu.no/parts). Hun har bl.a. utgitt artikler om dansk-norsk syngespill- og teaterhistorie, og vært medforfatter av læreboka *Dramaturgi – forestillinger om teater* (2005/2015). Skagen er førstekonservator NMF og ansatt som avdelingsleder for kulturarvforvaltning ved Ringve og Rockheim – Norges musikkmuseum (MiST). Hun er engasjert i norsk teater- og musikkhistorie i et kulturarvsperspektiv, og er styremedlem i FNMA.

Trond Olav Svendsen (f. 1956) er utdannet historiker (cand.philol) ved Universitetet i Oslo. Han var medredaktør for *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon* 1994–2007, og medarbeider på *Norsk biografisk leksikon* (2. utg.) 1999–2002 og *Oslo byleksikon* (2000/2010), og senere medarbeider på nett. Han er forfatter/medforfatter av *Kunnskapsforlagets teater- og filmleksikon* (1992), *Flagstad: Et kunstnerliv* (2013), *La ordene klinge! Operahøgskolen 1964–2014* (2014) og *Operasamtaler* (2019), og arbeider nå på en biografi om dirigenten Odd Gruner-Hegge. Svendsen er konstituert leder av FNMA, og har samlet og kvalitetssikret stoff til prosjektet over en tiårsperiode.

Teatervitenskapelige studier 2023 © Annabella Skagen og Trond Olav Svendsen

Artikkelen er ikke fagfelleurdert.

Nummerredaktører: Ellen K. Gjervan, Siren Leirvåg, Grethe Melby, Keld Hyldig

Ansvarlig redaktør: Keld Hyldig – keld.hyldig@uib.no

Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen

Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>

ISSN: 2535-7662

Formidling av det fragmenterte: Et nettleksikon for norsk musikkdramatikk

Norsk musikkdramatikks historiske stilling er ofte blitt eksemplifisert med den melankolske anekdoten om komponisten Martin Andreas Udbyes (1820–1889) reise til Christiania i 1877, i anledning uroppførelsen av hans verk *Fredkulla* (1858), Norges første opera. På vei mot sitt livs største øyeblikk etter nesten tyve års ventetid, fikk den selvlærte trondhjemmeren beskjed om at det hadde oppstått brann ved Christiania Theater. Forestillingen var avlyst. Trolig var avlysningen et resultat av økonomiske vurderinger hos teatrets ledelse, som benyttet den ikke særlig alvorlige brannen som påskudd til å si opp de kostbare operasangerne. Udbye opplevde aldri å få se sin skandinavistisk inspirerte opera med handling fra Snorres kongesagaer scenisk realisert.¹ Partituret har aldri blitt publisert og deler av librettoen er i dag ansett som tapt.²

Udbye var ikke alene om å bli avvist. I Norge har musikkdramatikken før opprettelsen av Den Norske Opera i 1958 (fra 2008 Den Norske Opera & Ballett), vært preget av en sporadisk oppførelsespraksis fordelt på mange spillesteder. I sammenlikning med mange andre europeiske land, med en eller flere sterke sentrale teaterinstitusjoner, er historien om musikkdramatikk i Norge tilsvarende fragmentert. Mange verk ble dessuten aldri oppført – musikkdramatikks historie i Norge er altså også historien om *det som ikke skjedde*.

Feltet fremstår dermed til dels uoversiktlig, både når det gjelder historiografiske fremstillinger og tilgjengeligheten av kildemateriale. Kildesituasjonen er utfordrende, ikke minst for den eldre delen av historien. Partiturer, libretti og andre arkivalia finnes i mange ulike biblioteker, arkiver og museer, eller er i privat eie. Etablerte musikk- og teaterhistoriske oversiktsverk er ofte til liten hjelp for å identifisere eksisterende originalmanuskripter og andre kilder. Dette gjør forskningsarbeid møysommelig, samtidig som det vanskeliggjør aktualisering av verk i form av oppførelser eller innspillinger.

Dette er ikke en ny observasjon, og heller ikke en som utelukkende gjelder musikkdramatikk. Konferansen *Kunstfagenes kilder* belyste i 2011 en bekymring uttrykt av flere fagfelt omkring fraværet av en nasjonal strategi for bevaring, tilgjengeliggjøring og videreføring av fagkompetanse knyttet til kildematerialet til de performative kunststartene (musikk, teater, dans).³ Status for musikkdramatikks kilder er slik sett ikke enestående, men kan ses som en slags symptombærer for feltet, med konsekvenser både for forskning og kunstnerisk praksis.

¹ Først i 1997 ble verket som helhet fremført scenisk, da Roar Leinan dirigerte Trondheim Symfoniorkester i anledning byens 1000-årsjubileum.

² Rønning, *Martin Andreas Udbye*, 6–7. Librettoen var for øvrig skrevet av Carl Müller (1818–1893), rektor ved Katedralskolen i Trondheim.

³ Berg m.fl., *Kunstfagenes kilder*.

I 2021 ble Foreningen Norges Musikkdramatiske Arv (FNMA) opprettet med det formål å bidra til å avhjelpe denne situasjonen.⁴ Foreningens primære ambisjon er å samle informasjon om musikkdramatiske verk av norske komponister, i første omgang fra andre halvpart av 1700-tallet og frem til 2. verdenskrig, og tilgjengeliggjøre denne i form av et nettleksikon, et digitalt oppslagsverk om norsk musikkdramatikk, som vil gjøre det mulig å søke på komponister, librettister og enkeltverk, og få treff i form av artikler. Artikkene vil gjøre rede både for ufremførte og fremførte verk, sistnevnte med oppførelshistorikk. De vil videre ha lenker til kilde- og sekundærmateriale, formidle hvor arkivalier befinner seg, og oppgi referanser til utgitt litteratur. Målgrupper er både allmennheten, inkludert musikk- og teaterpublikummet, det teatermusikalske utøverfeltet, og musikk- og teatervitenskapelige forskere og historikere.

Prosjektet utgjør den umiddelbare bakgrunnen for dette essayet. Forfatterne er begge styremedlemmer i FNMA, med ulike roller og faglige innganger. Trond Olav Svendsen er historiker med bakgrunn bl.a. som leksikonredaktør, og den opprinnelige initiativtakeren til nettleksikonet. Annabella Skagen er utdannet teaterviter, og arbeider til daglig som avdelingsleder for kulturarvsforvaltning ved Ringve og Rockheim – Norges Musikkmuseum, Museene i Sør-Trøndelag (MiST). Samtidig som vi begge er engasjert i FNMA's formål, står vi alene ansvarlige for denne tekstens innhold og de synspunkter og perspektiver som fremsettes her.

Hensikten med dette essayet er både å løfte frem musikkdramatikken som teater- og musikkhistorisk felt og utforske det musikkdramatiske arkivets kulturarvspotensial, med utgangspunkt i idéen om et nettleksikon. Teksten er en optimistisk mulighetsstudie, som tar for seg noen hovedtrekk ved norsk musikkdramatikks historie og belyser nettleksikonets tenkte funksjon i forhold til et kildemessig og historiografisk uoversiktlig felt.

Den norske musikkdramatiske arven kan betraktes som et mangfoldig *arkiv*, et uordnet reservoar uten en arkivskaper eller et enhetlig arkiveringsprinsipp. I dette essayet har vi hentet inspirasjon fra idéhistorikeren Michel Foucaults mangetydige arkivbegrep – med den risiko dette innebærer. Vår forståelse tar utgangspunkt i litteraturviter Knut Ove Eliassens tredelte begrepsutlegning av Foucaults arkiv.⁵ Det første av disse er et epistemologisk-analytisk begrep, hvor «arkivet» står som summen, eller massen, av de utsagn, i vid forstand, en kultur har etterlatt. I denne sammenheng tenker vi på «summen av utsagn» både som alle etterlatte kilder (partiturer, libretti, anmeldelser, regnskaper osv.), sceniske oppførelser, fysiske spor og bygninger, historiografier og ikke minst diskurser knyttet til disse. For det andre betegner «arkiv(er)» i mer konkret forstand også de historiske arkivene som faktiske samlinger og praksiser, i vår betydning for eksempel teaterarkiver, museumssamlinger og digitale arkivportaler. Den siste betydningen er arkivet som *heterotopi*; en erfaring, gjennom møtet med arkivets dokumenter, av verden som *et annet sted* enn den allerede kjente, med muligheten til å utforske det hittil marginaliserte og ukjente. Alle disse delbetydningene spiller inn i vår forståelse av musikkdramatikks kilder som kulturhistorisk reservoar. Samtidig gir den heterotopiske erfaringen særlig næring til denne tekstens erklærte optimisme.

⁴ Statutter for Foreningen Norges Musikkdramatiske Arv (FNMA).

⁵ Eliassen, *Foucaults begreper*.

Musikkdramatikk som historiografisk forskningsfelt

Knut Ove Eliassen fremhever at en konsekvens av etableringen av arkiv- og samlingsinstitusjoner, var at kunstgallerier og biblioteker påvirket kunstneres muligheter og virkemåter.⁶ Forfattere og bildekunstnere både kunne og måtte se sine arbeider i relasjon til andres verk, så å si under evighetens synsvinkel. Et fremtredende trekk ved mange scenekunstkaperere er imidlertid at de ikke har innrettet sine arbeider med tanke på biblioteket eller museet, men på den levende scenen og det skapende øyeblikket.⁷ Verken teater- og musikkhistorikere, eller senere generasjoners iscenesettere, kommer til dekket bord når de nærmer seg fortidens praksiser fra et historiografisk eller kulturarvsperspektiv.

Som forskningsfelt har scenekunsten noen spesifikke utfordringer. Den sceniske forestillingens flyktighet er en ofte påpekt grunnbetingelse. Materiell og sosial kompleksitet en annen. Scenekunst er kollektive, flermodale hendelser i tid og rom, hvor de ulike virkemidlene kan analyseres og benevnes både hver for seg og som elementer i et samspill. Denne sammensattheten har i praksis ofte medført at ett virkemiddel i særlig grad er blitt prioritert som utgangspunkt for definisjon eller analyse (eksempelvis tekst, skuespillkunst, scenografi, regikunst). Tilsvarende har noen teaterformer i særlig grad blitt forstått ut fra ett bestemt virkemiddel, og dermed plassert i en særlig kategori – for ikke å si ytterkant – i forhold til feltet for øvrig. Musikkdramatiske varianter som syngespill, opera, operette, musikal og vaudeville har generelt bare vært stykkevis representert i norsk teaterhistorie.⁸ En mer helhetlig forståelse av musikkdramatikk kunne vært oppnådd gjennom større grad av tverrfaglighet, med de muligheter og problemstillinger som ligger i en slik tilnærming.

En annen medvirkende årsak til utelatelsen av deler av musikkteaterhistorien har vært knyttet til sam- og ettertidens verdi- og kvalitetsvurderinger. Både amatørdrivet teatervirksomhet og omreisende utenlandske teatertrupper, samt oppsetninger i såkalt «lettere» sjangre, er til dels blitt oppfattet som underordnede aspekter av en musikk- og teaterhistorie som til langt ut på 1900-tallet ofte var grunnet i et nasjonsbyggende perspektiv. I en slik tradisjon var utviklingen av faste norske, profesjonelle og sentrale kulturinstitusjoner, sammen med en norsk verkskanon, gjerne en implisitt målsetning. En siste årsak har vært en historiografisk tendens til å ville trekke lange linjer og vise kausale sammenhenger, der feltet empirisk har vært fragmentert og mangfoldig, med preg av midlertidighet og kortvarige entrepriser.

Resultatet har vært en marginalisering av musikkteaterarven fra den brede eller allmenne scenehistorien, og en henvisning til sjanger- eller snarere formspesifikke studier. Dette er kulturhistorisk problematisk, ettersom viktige fenomen er blitt til dels oversett i den «brede» historiefortellingen om norsk scenekunst. Ett eksempel er syngespillets popularitet og betydning som bærer av politiske og nasjonale verdier i dannelsen av norsk offentlighet på 17- og tidlig 1800-tall. Et annet er hvordan norske komponister og librettisters nasjonale operaaspirasjoner før og etter århundreskiftet 1900 ble møtt av et publikum med internasjonal repertoarmessig

⁶ Ibid., 87.

⁷ Forment, «Preface».

⁸ Se for eksempel Lyche, *Norges teaterhistorie*.

orientering. Et tredje er underholdningsteatrets gjennomslagskraft og revyens rolle i 1900-tallets teaterdemokratisering.

Er det mulig – eller hensiktsmessig – å avgrense musikkdramatikk fra andre former for teater? Teaterforestillinger helt uten musikalske virkemidler er i sterkt mindretall, og det finnes svært mange historiske eksempler på skuespill med innlagte enkeltsanger og musikkstykker. Uten å gjøre noe forsøk på å vesensbestemme hva musikkdramatikk har vært eller kan være, har vi likevel hatt behov for noen operative avgrensninger med tanke på det foreslåtte nettleksikonet. Disse avgrensningene tar utgangspunkt både i historiske forståelser (for eksempel av kategorier som sjanger og verk), praktiske, tids- og ressursmessige begrensninger, og forfatternes respektive fagbakgrunner og kompetanser.

Med perioden 1750–1940 som vårt hovedfokus tar vi utgangspunkt i en tradisjonell forståelse av historisk musikkdramatikk som potensielle eller realiserte sceneverk med nedskrevet partitur og/eller libretto, i praksis i hovedsak syngespill og opera. Typisk for denne tradisjonen er at musikken bidrar vesentlig både til opplevelsen av de sentrale personenes sceniske uttrykk og relasjoner, og til handlingens ulike vendepunkt, slik at musikken oppleves som et bærende element og inngår i en dramaturgisk dynamikk sammen med tekst og scenens øvrige virkemidler. Historisk samarbeidet komponist og librettist gjerne tett, eller komponistene skrev eller bearbeidet i mange tilfeller selv teksten.

Musikk skrevet for å ledsage et skuespill benevnes ofte *scenemusikk*. Denne kan være omfattende og prege forestillingen betydelig. Et sentralt eksempel fra 1800-tallet er den første oppsetningen av Henrik Ibsens *Peer Gynt* på Christiania Theater i 1876 med musikk av Edvard Grieg. Musikken var av høy kvalitet og skulle bli like berømt som skuespillet. Men vi forstår i denne sammenheng likevel ikke forestillingen som musikkdramatikk. Teatret tok utgangspunkt i Ibsens tekst slik den var skrevet og utgitt i 1860-årene. Griegs musikk var skrevet for å ledsage skuespillet og fungerte trolig hovedsakelig som en «forsterkning» av enkeltscener, uten å definere hovedpersonenes sentrale trekk eller handlingens vendepunkt. Mange produksjoner som har fått betegnelsen «barneteater» befinner seg også i et musikkdramatisk grenseland, med Nationaltheatrets signaturforestilling *Reisen til julestjernen* (Sverre Brandt/Johan Halvorsen 1924) som et i dobbelt forstand lysende eksempel.⁹ Det er altså ikke vanskelig å se det problematiske i denne type grensedragninger, som her først og fremst er foretatt av pragmatiske grunner.¹⁰

Et resultat av norsk musikkdramatikks bruddpregede historie og dels marginaliserte historiografiske status er at de færreste har kunnskaper om den. Selv personer innenfor norsk musikkteater kan uforskyldt ha vansker med å få oversikt over sitt eget felts historie. De mange, ofte kortvarige og løst organiserte eller «private» entrepriser, ikke minst i perioden 1850–1960, har bidratt til en arkiv- og kildesituasjon som det kan være tidkrevende og vanskelig å feste grepet

⁹ Mange komponisters scenemusikk er ellers lite utforsket. Som eksempler kan nevnes Paolo Sperati, Johan Svendsen, Pauline Hall og Harald Sæverud. En artikkel om sistnevnte ved teaterhistoriker Knut Ove Arntzen er imidlertid under utgivelse.

¹⁰ I tillegg til scenemusikk og åpenbart dramatiske former som revy, musikal og spel, rommer musikkhistorien flere sjangre med dramatiske trekk, som oratorier, kantater, og «musikalske dikt», som til dels har fått sceniske oppførelser i ettertid.

på. Kildegrunnlaget er også like bredt som det er spredt. I tillegg kommer det scenisk ikke-realiserte som en særlig problemstilling.

Det finnes i dag få oversiktsarbeider som gir god tilgang til produksjoner og/eller verk innenfor norsk musikkdramatikk. Foruten endel hoved- og masteroppgaver og doktoravhandlinger, er et begrenset antall biografier om norske operakomponister publisert det siste hundreåret. Fra 1900-tallet kan nevnes arbeider om Johannes Haarklou, Gerhard Schjelderup og Ole Olsen, og fra nyere tid Geirr Tveitt (1908–1981).¹¹ For øvrig er biografier om Edvard Fliflet Bræin (1924–1976) og Odd Grüner-Hegge (1899–1973) under utarbeidelse.¹² I musikkhistoriefaget er det overveiende komponist- og verkshistorie, ikke scenisk tradisjon, som har vært formidlet.¹³ Det finnes i dag bare få tematiske utgivelser, og disse er hovedsakelig konsentrert om institusjonshistorie og/eller med vekt på Oslo/Christiania.¹⁴

Riktignok har det vært tatt ulike initiativer for å hente komponister og verk frem i lyset. Musikkavdelingen i NRK har hatt en bevissthet om denne historien, noe som i perioder har resultert i operaoverføringer eller opera produsert for radio, som produksjonen av Catharinus Ellings *Kosakkerne* (Sverre Lind 1959). Fra tiden omkring årtusenskiftet har vi ellers sett endel uroppføringer av eldre verk, som Udbyes *Fredkulla* (Roar Leinan/TSO 1997), Hjalmar Borgstrøms *Fiskeren* og *Thora paa Rimol* (Terje Boye-Hansen 2002/2003), og relativt nylig Ole Olsens *Klippeøerne* (Christian Kluxen/Arktisk filharmonik 2021). Enkelte verk er også blitt gjort til gjenstand for plate- og CD-innspillinger.¹⁵ Et flertall av sceneverkene ligger likevel stadig uspilt og ukjent.

Hvilken kulturhistorisk arv er det så noen mener står i fare for å gå tapt? Den følgende fremstillingen er langt fra noen fullstendig historisk oversikt, men et kortfattet forsøk på å åpne feltet, med utgangspunktet i forfatternes egne kunnskapsområder, som favoriserer syngespill og opera i Trondheim og Christiania/Oslo. Vårt håp er derfor at fremstillingens mangler vil inspirere – eller irritere – til videre undersøkelser og bredere og grundigere presentasjoner av norsk musikkteaters historie, både geografisk og sjangermessig.

Norsk musikkdramatikk før 1960 – et tilbakeblikk

En sentral forståelseshorisont for musikkdramatikken i Norge er den lange unionstiden med Danmark og den tette dansk-norske kulturelle forbindelsen som fortsatte også etter 1814,

¹¹ Benestad, *Johannes Haarklou*; Schjelderup, *Gerhard Schjelderup*; Gundersen, *Ole Olsen*; Storaas, *Mellom triumf og tragedie*.

¹² Henholdsvis ved Odd W. Williamsen (*Komponisten Edvard Fliflet Bræin – den elegante musikanten* [2024]) og Trond Olav Svendsen.

¹³ For eksempel Vollsnes m.fl., *Norges musikkhistorie* 1–5.

¹⁴ For nyere publikasjoner om norsk operahistorie, se Qvamme, *Opera og operette i Kristiania*; Vollsnes m.fl., *Norges opera- og balletthistorie*; Stensrud, *Den store verdens tone*.

¹⁵ For eksempel Christian Sindings *Der heilige Berg*, (Heinz Fricke/Den Norske Operas kor og orkester 1988), Edvard Fliflet Bræins *Anne Pedersdotter* (Per Åke Andersson/Den Norske Operas kor og orkester 1994) og Hjalmar Borgstrøms *Thora på Rimol* (Terje Boye-Hansen/Trondheim Symfoniorkester 2000).

mens Norge var i personalunion med Sverige. Uten egen hovedstad, storbyer eller fyrstehoff ble norske byborgeres teateraktivitet på 1700-tallet for en stor del informert og inspirert av teaterlivet i København, med Det Kongelige Teater i sentrum. Nordmenn var involvert både i det profesjonelle miljøet i København og i de dramatiske selskaperens virksomhet i Norge. Situasjonen i Norge avvek dermed fra mange europeiske land, innbefattet Danmark og Sverige, hvor det ble etablert faste profesjonelle teaterscener tidligere, og hvor man arvet etablerte kongelige institusjoner og tilhørende tradisjoner som fulgte med inn i 1800-tallets demokratiserings- og moderniseringsutvikling.

I andre halvdel av 1700-tallet etablerte det dansk(-norsk)e syngespillet seg som en viktig sjanger i Danmark-Norge, med røtter i fransk *opéra-comique* og tyske *Singspiel*. Samtidig som syngespillet var inspirert av kontinentale former, utviklet det et eget uttrykk og språklig tone som reflekterte kulturelle, sosiale og politiske forhold i helstaten. Det følte seg hjemlig for et dansk-norsk publikum, i tråd med arven fra Ludvig Holbergs talekomedier fra 1720-årene.

Det var flere norske aktører i miljøene i København hvor dansk syngespill først vokste frem, deriblant de to studentene, trondhjemmeren Niels Krog Bredal (1733–1778) og Johan Herman Wessel (1742–1785) fra Akershus, som begge satte studier og karriere til side for diktningen og teatret. Bredal skrev i 1756 librettoen til det første danskspråklige og «nasjonalhistoriske» syngespill eller opera, *Gram og Signe eller Kierlighets og Tapperheds Mesterstykke*, med heroisk handling hentet fra Saxos Danmarkshistorie og musikk av den italienskfødte kapellmesteren Giuseppe Sarti (1729–1802). Selv om Bredal fikk æren av å kalles «det danske syngespillets far» var det Wessel som gjorde varig kunstnerisk suksess med operaparodien *Kierlighed uden Strømper* (1772), et *Sørge-Spil i Fem Optog*, med musikk av kapellmester Paolo Scalabrini (1713–1806).¹⁶ Den dansk-norske juristen Enevold de Falsens samfunnsengasjerte og populære syngespill *Dragedukken* (1797), med musikk av kapellmester Friedrich Kunzen (1761–1817), ble oppført både ved Det Kongelige Teater og på amatørscener i norske byer ved århundreskiftet 1800.¹⁷

Helstatens embetsmenn og velhavende kjøpmenn både i Danmark og Norge deltok på denne tiden i en kunstnerisk liebhaverkultur som var lokal snarere enn nasjonal. Fra slutten av 1700-tallet ble det dannet borgerlige dramatiske og musikalske amatørselskaper i norske byer, hvor medlemmene selv vekselvis sto på scenen og satt i salen som publikum, eller spilte i orkesteret. Dette førte til at anvendelige teaterbygninger ble oppført mange steder, og i første halvdel av 1800-tallet tilhørte de aller fleste teaterscener i Norge de dramatiske selskapene. Disse mottok ingen form for offentlig støtte, og det ble bare unntaksvis spilt offentlige forestillinger. For øvrig hadde enkelte offentlige lokaliteter, som rådstuer, tollboder og ridehus, i perioder en flerbruksfunksjon som saler for omreisende teatertrupper og andre opptredende, som levde – eller overlevde – av billettinntekter og ulike bigeskjeffer.

¹⁶ En annen norskfødt librettist av Wessels generasjon var Johan Nordahl Brun (1745–1816), i dag best kjent som forfatter av «Norges Skaal» («For Norge, Kiempers Fødeland») og «Udsigter fra Ulrikken» («Nystemten»). Hans syngespill *Endres og Sigrids Brøllup* (musikk ukjent) var trolig atskillig eldre enn sin første oppførelse i Trondheim 1790.

¹⁷ Den dansk-norske radesykelegen Hans Iver Horn (1761–1836) var ikke fullt så suksessrik med sitt norskpatriotiske syngespill *Kapertøget* (1808), som ikke fikk mer enn fem oppførelser på Det kongelige Teater, selv om også dette var tonesatt av den rutinerte Kunzen.

Landets første faste, erklært offentlige teaterscene åpnet i Prinsens gate i Trondheim i 1803, og drev regelmessig teatervirksomhet frem til 1814, med et repertoar som omfattet både taleteater og syngespill. Driften var organisert som et interessentskap og finansiert gjennom abonnementsalg av billetter. Skuespillerne var fastboende trondhjemmere, hovedsakelig rekruttert blant byens håndverkere, som fremførte både tale- og sangroller. Det første realisererte forsøket på fast kommersiell drift i Christiania var den svenske teaterentreprenøren Johan Peter Strömbergs (1773–1834) teater som åpnet i 1827. Ingen av disse to institusjonene hadde imidlertid økonomi eller andre forutsetninger for å endre vesentlig på de fysiske rammene eller kunstneriske mulighetene.

Om norske librettister var få, var komponistene færre. Et sjeldent eksempel er Trondheims stadsmusikant Peter Eberg (1765–1815), som var musikalsk leder ved Det offentlige Theater. Eberg skal ha komponert komplett musikk til en oppsetning av Adam Oehlenschlägers syngespill *Freyas Altar* i 1814. Notene anses i dag for tapt.¹⁸ I Christiania ble dette stykket oppført med musikk av Hans Hagerup Falbe (1772–1830), danskfødt embetsmann og teknisk sett amatør, men gjerne ansett som sin tids ledende komponist i Norge, og en av initiativtakerne til selskapet Det musicalske Lyceum i 1810. Falbe er blant annet kjent for musikken til syngespillet *Gebeime-Overfjantzraaden* av den norske forfatteren Henrik Anker Bjerregaard (1792–1842), som ble fremført på Strömbergs teater i Christiania sesongen 1828/29.

Før opprettelsen av Strömbergs teater var byens viktigste scene Det dramatiske Selskabs teater, «Dramatiken» i Grændsehaven (dagens Akersgata), hvor også Det musicalske Lyceum holdt til. Det var her at en av tidenes største norske musikkteatersuksesser, Bjerregaards og den unge Christiania-komponisten Waldemar Thranes (1790–1828) nasjonale syngespill *Fjeldeventyret* hadde sin urpremière i 1825, som et samarbeid mellom Lyceet og Det dramatiske Selskab. Det lystige stykket, med sitt pust av setermiljø og folkemusikalske klanger, ble svært populært og hyppig fremført på norske scener utover på 1800-tallet.

Den profesjonelle musikk- og teatervirksomheten tiltok utover 1800-tallet. Det nye Christiania Theater på Bankplassen i Kvadraturen åpnet i 1837, og ble etterfulgt av flere offentlige teatre i norske byer, ikke minst Ole Bulls initiativ Det norske Theater i Bergen i 1850. Det norske teaterlandskapet ga et visst rom for syngespill, som gjerne bare krevde standarddekorasjoner og ikke stilte større sanglige krav enn at man kunne benytte syngende skuespillere.¹⁹ Et kvart århundre etter *Fjeldeventyret* gjorde komedie- og visedikteren Claus Pavel Riis' (1826–1886) lykke på Christiania Theater med den nasjonalromantiske forviklingskomedien *Til Sæters, Dramatisk Idyl med Sange* (1850), arrangert av den rutinerte tysk-norske kapellmester Friedrich August Reissiger (1809–1883).²⁰ Ingen av disse suksessene innledet likevel noen selvstendig tradisjon for norsk musikkdramatikk.

Ansettelsen av den unge italieneren Paolo Sperati (1821–1884) som ny kapellmester ved Christiania Theater i 1850 førte til forventninger om opera i fast drift. Men 1800-tallets

¹⁸ Om norsk musikk til *Freyas Altar*, se Selvik, «Forgotten music».

¹⁹ Som del av åpningsprogrammet på Christiania Theater inngikk Henrik Wergelands norskspråklige stridsemne, syngespillet *Campbellerne*. Teatrets danske sangmester, Paul Diderich Muth-Rasmussen (1806–1855) hadde arrangert musikken, hvorav noe var nyskrevet av teaterorkesterets cellist, den unge Ludvig Mathias Lindeman (1812–1887). Oppmerksomheten rundt det berømmelige «teaterslaget» overskygget de kunstneriske aspektene, og det meste av Lindemans musikk er gått tapt. Herresthal, *Lindemantradisjonen*.

²⁰ Syngespillet *Til Sæters* beholdt populariteten så lenge at det også ble spilt inn som stumfilm(!) i 1924.

gjennomkomponerte opera for store stemmer og stort orkester var en kostbar og teknisk krevende kunstform. Både Sperati og den allerede omtalte Martin Andreas Udbye tilhørte periodens hardt arbeidende multimusikere som måtte spre sine talenter tynt av økonomiske hensyn, samtidig som de møtte harde realiteter i form av teaterinstitusjonenes begrensninger. Operaoppsetninger kom helst med omreisende trupper, og etter hvert med gjestespill fra Stockholmsoperaen. En særskilt periode fra 1873 til 1876 ved Christiania Theater, under den svenske teatersjef Ludvig Josephson (1832–1899), var preget av såkalt blandingsdrift med både taleteater og opera, men dette tok definitivt slutt med den allerede omtalte brannen i 1877.

Udbyes erfaringer med *Fredkulla*, Norges første opera, fikk gjensvar i de problemer og begrensninger som neste generasjon skulle stå overfor. Komponister som Johannes Haarklou (1847–1925), Ole Olsen (1850–1927), Sigwardt Aspestrand (1856–1941), Catharinus Elling (1858–1942), Gerhard Schjelderup (1859–1933) og Hjalmar Borgstrøm (1864–1925) skapte en moderne, gjennomkomponert norsk opera, men kom også til å etterlate seg et betydelig antall uspilte verk. Ett eksempel er Ole Olsens Wagner-inspirerte *Marsk Stig* (fra hans tid i Leipzig 1871–1874), med handling fra dansk-norsk middelalder – for øvrig trolig Norges første gjennomkomponerte opera (*Fredkulla* har også talt dialog). Et annet eksempel er Johannes Haarklous *Tyrffing* (1912), med handling fra den islandske Hervors saga, om et magisk sverd som gjør bæreren uovervinnelig. Dette verket ble urfremført konsertant i Operahuset Nordfjord først i 2009 under Michael Pavelichs ledelse.²¹

Haarklou skrev fem musikkdramatiske verk: syngespillene *Fra gamle Dage* (Christiania Theater 1894) og *Emigranten* (Centralteatret 1907) og de gjennomkomponerte operaene *Varingerne i Miklagard* (Det norske Operaselskap, gjestespill i Trondheim 1901), *Marisagnet* (Nationaltheatret 1910) og *Tyrffing* (1912). Selv om Haarklou fikk fire av sine fem musikkdramatiske verk uroppført i sin levetid, gjenspeiler også hans erfaringer situasjonen for tidlig opera i Norge. For det første ble de fire oppførte musikkdramaene uroppført på fire forskjellige spillesteder, noe som antyder en viss vilkårlighet i satsninger og programmering. For det andre ble ingen av dem gjenopptatt – premiereoppsetningene ble stående som de eneste. For det tredje opplevde Haarklou altså å bli avvist da han som en etablert skikkelse i norsk musikkliv meldte seg med sitt femte og musikalsk mest ambisiøse verk.

Nationaltheatret, som i 1899 avløste Christiania Theater, hadde opera som en del av repertoaret fra åpningen og med avbrekk frem til etterkrigstiden. Det samme hadde flere av de nye scenene som åpnet i perioden. Ved ekteparet Alma og Johan Fahlstrøms Theater (Eldorado) var det i årene 1903–1911 blandingsdrift med innslag av operetter og opera, som eventyroperaen *Snehvide* (1907) av organisten Christopher Ursin (1870–1912). Opera Comique i Stortingsgata hadde i sin korte, men intense periode 1918–1921 et bredt operaprogram. Norske operakomponister møtte likevel stadig vanskeligheter når de forsøkte å få sine operaer oppført. Haarklou, som også hadde en posisjon som musikkanmelder i Dagbladet, var blant dem som arbeidet for etableringen av en nasjonalscene for opera uten å lykkes. Han var også en av dem som tidlig hevdet at offentlig støtte var en nøkkel til at teatrene kunne bli økonomisk sterke og stabile nok til å spille opera. Allerede før århundreskiftet 1900 ble det jevnlig søkt om offentlig støtte til drift av de større

²¹ Flere eksempler finnes hos Vollsnes, *Norges opera- og balletthistorie*, 86–87.

teatrene, men det varte til 1930-årene før den norske stat gradvis begynte å ta en rolle i finansieringen av norsk teater- og musikkliv.

Etter flere ulike initiativ til opprettelsen av en egen norsk operainstitusjon, som omfattet Det norske Operaselskap (gjerne omtalt som operasanger Erling Kroghs Operaselskap, 1922–1924), Stiftelsen Det Norske Operafond (1935) og Norsk Operaselskap (1950–1958), ble Den Norske Opera (DNO) stiftet i 1957. Den nye institusjonen var organisert som et aksjeselskap med 90% offentlig eierskap. DNO hadde sin åpningsforestilling på Hamar i 1958, og flyttet i 1959 inn i Folketeatret på Youngstorget, med Kirsten Flagstad (1895–1962) som første operasjef og mesén. I 2008 åpnet det nye Operahuset i Bjørvika, det første operahus bygget i Norge. Den Norske Opera & Ballett har jevnlig uroppført norske verk og har også i noen grad hentet frem igjen eldre verk, som Borgstrøms *Thora paa Rimol* (semi-scenisk 2008) og Bræins *Anne Pedersdotter* (konsertant 2019).

I andre del av 1800-tallet vokste også en rik og variert underholdningsteaterkultur frem i byene, med musikkteater som sentral bestanddel. Både syngespill, vaudeville, ballett og operette var del av denne kulturen. En rekke ulike kabaret- og underholdningsteatre ble etablert i norske byer, blant dem Hjorten Revy- og Varietéteater (1867–1947) i Trondheim og Tivoli Theater (1877) som del av fornøylesområdet Klingenberg i Christiania. Bokken Lasson (1871–1970) ble en pionér da hun åpnet kabareten Chat Noir i Tivoli i 1912 med inspirasjon fra Paris-teatret av samme navn. Chat Noir fikk etter få år et videre liv som revyteater på andre spillesteder, og den nyskapende revysjangeren utviklet seg til en selvstendig tradisjon som nådde bredt ut og ble av stor betydning for norsk teater.

Revyteatrene og de ulike operainitiativene fikk fra midten av 1950-tallet «folkelig» følge av to musikkteatersjangre som i dag har en fremtredende plass i norsk teaterliv. I 1954 ble den første versjonen av *Spelet om heilag Olav* (oppr. *Føre slaget/Natterast på Sul*) av Olav Gullvåg (1885–1961) og komponisten Paul Okkenhaug (1908–1975) satt opp på Stiklestad, med regi av Gisle Straume. Med «Spelets» flere påfølgende omarbeidinger var ikke bare en trøndersk tradisjon født, men også en ny norsk sjanger og teaterfenomen med særlig forankring i distriktskultur og lokalhistorie, og hvor musikken ofte har en avgjørende funksjon. Parallelt fikk musikalformen, som med inspirasjon fra amerikansk teaterkultur «gjeninnførte» syngespilletts enhetlige fortelling, gjenkjennelige hovedpersoner og kombinasjon av tale og sang, gjennomslag på byscenene. Egil Monn-Iversen (1928–2017), Jørn Ording (1916–2001) og Øyvind Vennerøds (1919–1991) operette/musikal *Fifty-Fifty* hadde premiere på Centralteatret i Oslo i 1957. Alf Prøysens (1914–1970), Finn Ludts (1918–1992) og Asbjørn Toms' (1915–1990) felles dramatisering av Prøysens roman *Trost i taklampe* på Det norske Teatret i 1963 ble på sin side en viktig markør for Det norske Teatrets mangeårige musikkteater-tradisjon.

Fra arkiv til nettleksikon

I det foregående har vi prøvd å gi noen glimt av det musikkdramatiske «arkivet» og forsøksvis plassert disse inn i en form for sammenheng, hvilket selvsagt medfører både forenkling og fortielse. Idéen om et nettleksikon er et annet slags forsøk på å operasjonalisere arkivets potensial i et kulturarvsperspektiv. Som historiografisk prosjekt kan det tenkte nettleksikonet oppfattes som en kanal, eller kanskje snarere som et nettverk av kanaler, inn i reservoarets bevarte

arkivalier; det som finnes av noter, tekster, programmer osv., og kontekstualiserende informasjon om oppsetninger, konserter, resepsjon og kunstnerbiografier. Prosjektet kan beskrives som en samling av feltet og en «myndiggjøring» av dets aktører i dag, et forsøk på å heve det fra uoversiktlige fragmenter til en begynnende organisering av fakta og beskrivelser, med potensial for å stimulere til kulturhistorisk nysgjerrighet, konserter og forestillinger.

Leksikonet som idé og praksis har sin moderne opprinnelse i den franske encyklopedien. Som opphavspersoner regnes opplysningsfilosofene Denis Diderot (1713–1784) og Jean d’Alembert (1717–1783), som startet utgivelsen av sin *Encyclopedie* i 1751. Dette bokverket ble skapt av et helt panel av «eksperter», slik det også gjelder for senere leksika.²² Det står også som et av opplysningstidens typiske og essensielle prosjekter, nemlig å gjøre sannheter, fakta, om verdens beskaffenhet allment tilgjengelige. Slik kunne leksikonet fungere som grunnlag og utgangspunkt for en diskurs om mennesket i samfunnet og i verden, og – slik Diderot mente det – med en kritisk holdning til religion, mytologi, overtro og tradert kunnskap som ikke var vitenskapelig prøvet.

Det tradisjonelle leksikonet rommer det som bidragsyterne mener å vite i samtiden, det som er gjeldende, vanligvis allerede publisert kunnskap. Et leksikon er dermed forskningsformidling snarere enn ny kunnskapsutvikling. Leksikonet har en annen funksjon enn arkivets; det er skapt som en overføring av arkivenes nær sagt uendelige mangfold til et nedskalert og mer oversiktlig organisert mangfold. Arkivets historiske innhold, som i større eller mindre grad er blitt organisert og katalogisert av arkivarene, blir i leksikonet døpt, definert og plassert i et lukket system for gjenfinning. I leksikonet skal informasjonen om et felt finnes samlet, og brukeren skal kunne finne informasjonen uten spesielle forkunnskaper eller erfaring med arkivarbeid. Det historiske mangfoldet blir dermed lettere tilgjengelig gjennom inndeling i artikler, karakterisering og beskrivelse.

Aktive arkivbrukere arbeider gjerne ut fra et bestemt prosjekt; en biografi eller en avgrenset historikk som spisser fokuset og styrer letingen. Encyklopedisten stiller i en annen kategori og beveger seg i bredden, ofte med en lang liste med spørsmål som det søkes svar på, og en tilsvarende bred leteprosess. Et leksikon er aldri komplett, til tross for at dette var encyklopedistenes opprinnelige ambisjon.

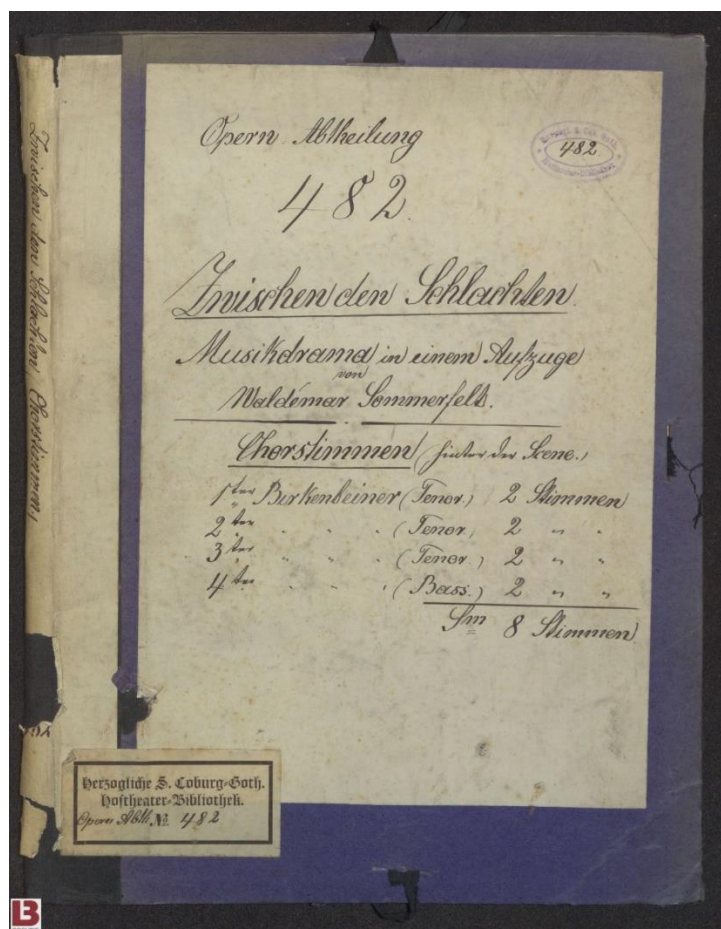
Både arkiv og leksikon er historisk funderte teknologier for informasjonshåndtering. Der det historiske arkivet ble skapt løpende, underveis, ble et tradisjonelt leksikon til som en ettertidig ordning, en «rekonstruksjon» av ett eller flere eksisterende arkiv. De senere års overgang til digitale plattformer har ført til sentrale funksjonsendringer for leksikonformatet, hvor oppslagsverket ikke lenger representerer et ferdig «verk», men heller en dynamisk, pågående *prosess*, hvor stoffet oppdateres og bearbeides og feil kan rettes. Nettleksikonet er altså tenkt som et virtuelt arkiv under kontinuerlig konstruksjon eller ordning. Det digitale arkivet krever ingen fysisk original, men produseres gjennom kontinuerlig tilførsel av materiale fra et utall kilder; det kan oppdateres og korrigeres, og ikke minst inngå i stadig nye, dynamiske nettverksforbindelser. Til forskjell fra bokleksikonet kan et nettleksikon også tenkes å ha interaktive funksjoner som

²² Vi skiller i denne sammenheng ikke mellom leksikon og encyklopedi som funksjonelle begreper, men bruker encyklopedi som betegnelse på opplysningstidens historiske prosjekt.

kommentarfelt eller andre kommunikasjonsløsninger, og dermed bli en møteplass og danne grunnlag for dialog mellom brukere og redaktører.

Som en del av opptakten til stiftelsen av Foreningen Norges Musikkdramatiske Arv har Trond Olav Svendsen gjennom en periode på flere år gjort et forarbeid som forhåpentligvis representerer to grunnsteiner i et prosjekt som stadig er i prosess. Den første grunnsteinen er innsamling av informasjon om norske musikkdramatiske verk og deres opphavspersoner og organisering av stoffet i tilgjengelige artikler. Dette arbeidet er så langt hovedsakelig basert på allerede publiserte utgivelser som biografier og avhandlinger. Ønsket er at dette arbeidet skal utgjøre en faglig plattform hvor flere forfattere kan komme inn og gi sine bidrag, og dermed utvide det sjangermessige og periodiske tilfanget innenfor musikkdramatikk, musikkteater og scenemusikk. Denne innsamlingen er ledsaget av et begynnende forskningsarbeid om omstendighetene rundt premièrer og oppførelser. Dette med tanke på en teaterhistorisk kontekstualisering av materialet, for å styrke kunnskapen om historisk iscenesettelse og resepsjon.

Arbeidet med innsamling av stoff til nettleksikonet medfører leting etter og gjenfinning av savnet materiale. Etterlysninger av tapte partiturer og libretti har gitt resultater. Et viktig eksempel er Waldemar Sommerfelts (1885–1919) opera *Mellem Slagene* (ca. 1907) med tekst av Bjørnstjerne Bjørnson, som ble gjenfunnet i 2020 i arkivsamlingen etter teateret i Coburg i Tyskland, som det eneste kjente eksemplar i verden.



Originalmanuskriptet til Waldemar Sommerfelts enakter *Mellem Slagene*.
Foto: Landesbibliothek Coburg. CC BY-NC-SA 4.0

Den andre grunnsteinen er et forslag til strukturering av materialet, som innledningsvis er tenkt delt i to hovedtyper av oppslagsord: Komponist- og librettistnavn og verkstitler. Ved oppslag vil brukeren finne biografiske artikler om alle opphavspersoner, og korte introduksjonsartikler om alle verk, med litteraturreferanser og lenker. Verksartiklene vil ha stoff om premierer og produksjoner, med lenker til informasjon om dirigent, rolleinnhavere osv. Mye av dette er basert på førstehåndskilder, intervjuer, omtaler og anmeldelser, avisartikler osv., som det ellers er tidkrevende å finne frem til. I skrivende stund er det ikke tatt avgjørelser om tekniske løsninger eller publiseringsplattform, men årsmøtet i FNMA avholdt 10. juni 2023 har instruert styret om å gå videre i dialog med Nasjonalt Scenekunstarkiv, Sceneweb, om en gjesteside; et signal begge forfatterne stiller seg bak.

I tillegg til tradisjonelle artikler åpner et nettleksikon prinsipielt for muligheten av å inkludere andre medieformater, som bilder og opptak, noe som åpenbart er ønskelig. Når det gjelder det siste, støter vi imidlertid på en kjent problemstilling, ettersom det finnes svært begrenset med lyd dokumentasjon av norsk musikkdramatikk. Også her vil det være nødvendig å foreta et målbevisst letearbeid blant for eksempel eldre LP-utgivelser og NRK-opptak. Rettighetsspørsmål må også avklares. Et overordnet prosjekt eller program for nye dokumentasjonsopptak av den musikkdramatiske arven er for øvrig et ønske fra det utøvende musikkmiljøet.²³ Et slikt prosjekt ville også åpnet feltet for musikkvitenskapelig forskning på en helt annen måte enn det som er tilfellet i dag.

Sagt og usagt: Et firfoldig potensial

En av de klareste konklusjonene fra *Kunstfagenes kilder*-konferansen i 2011 var at digitale løsninger var veien å gå for å sikre videre overføring av den kulturhistoriske arven fra det performative feltet. På dette tidspunktet var digitaliseringen av landets arkiv- og museumssamlinger kommet langt kortere enn tilfellet er i dag. Det digitale Sceneweb (sceneweb.no) var så vidt kommet i gang, i likhet med det stort anlagte prosjektet *Norsk musikkarv* (musikkarven.no). De etterfølgende årene har langt på vei bekreftet forventningene til digitalisering som strategi for tilgjengeliggjøring av kulturarv på mange områder, scenekunst inkludert. Musikkdramatikkens kilder støter imidlertid stadig på de allerede nevnte begrensningene knyttet til spredning av materialtyper og arkivalia, historiografiske lakuner og ikke minst omfanget av uoppførte verk, som unndrar seg tradisjonelle innganger som forestillingsoversikter. Det er dermed stadig behov for å styrke tilgjengeligheten av dette materialet.

Arkivet, med Eliassens ord, «magasinerer og organiserer informasjon ut fra ambisjonen om å foregripe fremtiden.»²⁴ Dette utsagnet peker indirekte på arkivets funksjon i et kulturarvsperspektiv, som på ulike måter også er førende for forfatternes eget engasjement. Museene i Sør-Trøndelag uttrykker dette perspektivet gjennom den erklærte visjonen: «Vi forteller historia, utfordrer samtida og preger framtida.»²⁵ Kulturarvsperspektivet er også nedfelt i

²³ Se dirigent Terje Boye-Hansens oppgjør med status for norsk operaarv, «Er norsk klassisk musikkarv tapt?»

²⁴ Eliassen, *Foucaults begreper*, 85.

²⁵ *Strategisk handlingsplan 2023–2026* (Museene i Sør-Trøndelag, 2023), 4.

FNMAAs formål om å «utbre kunnskap om norsk musikkdramatikk».²⁶ Men hva er det vi skal utbre kunnskap om – hva slags historie er det som skal fortelles?

I Foucaults epistemologiske betydning er arkivet samlingen eller massen av en kulturs utsagn.²⁷ Utsagn forstår vi her som det sagte og skrevne, men også det oppførte. Musikkdramatikkens historiske masse, reservoaret, består imidlertid ikke bare av det sagte, men også av det delvis *usagte* – altså av de mange ikke-fremførte, ikke-fullførte, glemte eller gjemte mulighetene. Forestillinger som aldri ble spilt, basert på verk som kanskje ikke engang ble ferdigstilt, lar seg vanskelig innføre i repertoaroversiktene.

Har det usagte noen betydning i et kulturarvsperspektiv? Hvorfor løfte frem det som «ikke skjedde»? Vårt forslag er at det hjelper oss å forstå *hvorfor* det ikke ble sagt.

De ufremførte verkene er ikke nødvendigvis uten betydning, hverken for historien eller for ettertiden. Gjenoppdagelsen av det som i sin tid ble marginalisert, gir oss et grunnlag for kritisk undersøkelse av hvilke ideologiske, sosiale og økonomiske strukturer som dannet forutsetningene for kunstnerisk produksjon og resepsjon, og hvilke praksiser og prosesser som bidro til utenforskap; for eksempel med grunnlag i etnisk opprinnelse, klassetilhørighet, formell utdanning og kjønn. Hvorfor ble det aldri noe av Henrik Ibsens påbegynte syngespill *Fjeldfuglen*, som Udbye skulle skrive musikken til? Hvorfor vites ingenting om Hanna Marie Hansens (1875–1954) angivelige opera/ouverture *Kléon* [1895]? Hvorfor har i skrivende stund intet musikkdramatisk verk komponert av en kvinne blitt urfremført på Den Norske Opera & Balletts hovedscene?

Det var lenge historiografisk tradisjon i Norge for å ville etablere sammenhengende fortellinger om kunstformers progressive utvikling frem mot stadig større grad av autonomi, profesjonalitet og nasjonal identitet. Denne tendensen kan betraktes som ledd i et pågående kulturarvsarbeid i samtiden for å korrigere manglene i fortiden, som gjerne ble forstått som et resultat av «danskeveldet». En mer aktuell historiografisk tilnærming vil være å akseptere fortiden som gitt realitet, inkludert dens utpreget internasjonale karakter, fragmentariske preg og øvrige «mangler». En bredere forståelse av hva og hvem som «mangler» eller ble marginalisert, kan gi en mer nyansert forståelse av fortidens makt- og avmaktstrukturer. Historiografisk kan dette utgjøre en korreksjon av en tradisjon som i hovedsak forklarer kunstnerisk suksess og etableringen av en kanon som resultat av individuelt talent og nasjonal uavhengighet.

Kulturarvsperspektivet peker også mot fremtiden. Nettleksikonet er tenkt som et forsøk ikke bare på å tilgjengeliggjøre det sagte, men også å (re)etablere det ikke-sagte som *potensial*. Kan en kritisk gjenoppdagelse av det hittil usagte også belyse hva som vil skje om det sies *nå* («prege framtida»)?

Vi mener nettleksikonet også representerer en mulighet for å rette et kritisk eller problematiserende blikk på den musikkdramatiske kulturarven selv, både historisk og i forhold til betingelser for oppførte i dag. Catharinus Ellings opera *Kosakkerne* (1894) er for eksempel basert på langnovellen *Taras Bulba* (1835) av Nikolaj Gogol, en tekst med forbindelser til en antisemittisk litterær tradisjon. Om operaen oppføres i dag, hva ville implikasjonene være? Ole Olsens operaer *Lajla* (1893) og *Stallo* (1899) er begge såkalte sjangerverk, tuftet på en ikke-sames

²⁶ Statutter for Foreningen Norges Musikkdramatiske Arv (FNMA), § 2.

²⁷ Eliassen, *Foucaults begreper*, 77–78.

forståelse av samisk kultur. Hva forteller de om, og hvordan kan de forstås i dag? Og hvilke tendenser formidles i de mange nasjonalhistoriske verkene med handling fra Snorres kongesagaer og andre eldre kilder, sett i lys av nasjonalismen i perioden rundt 1905? Forhåpentligvis kan nettleksikonet åpne for nye perspektiver og ny flerstemmighet i forståelsen av den musikkdramatiske arven.

Med utgangspunkt i et kulturarvsperspektiv mener vi det er mulig å peke på minst fire ulike potensialer for det tenkte nettleksikonet: 1) allmenn dannelse og kulturhistorisk opplysning (det encyklopediske prosjektet), 2) kunstnerisk potensial, som ressurs for et bredt spekter av musikalske og sceniske utøvere, 3) historiografisk og forskningsmessig potensial, gjennom tilgjengeliggjøring av kildemateriale for musikk- og teatervitenskapelige og andre kulturhistoriske forskere, og 4) et overordnet, demokratiserende potensial, som et resultat av at det åpnes for kritisk undersøkelse av fortidens produkter, praksiser og prosesser.²⁸

I lys av idéen om det musikkdramatiske arkivet som et reservoar av det sagte og skrevne, det opp- og uoppførte, ser vi nettleksikonet som en mulighet for å åpne for innsyn både inn i en faktisk og en kontrafaktisk fortid. Møtet med det uoppførte, den gjemte og glemte musikkdramatiske historien, kan slik bli en heterotopisk erfaring av verden som et annet sted, som et utvidet kunstnerisk og historiografisk mulighetsfelt utover det allerede erkjente.

²⁸ Et tilleggsmoment til demokratiseringsperspektivet er de teknologiske strukturene som Internett representerer. Der tradisjonelle arkiver i sine monumentalbygg kunne møte publikum med fysiske og kulturelle barrierer, supplert av det tradisjonelle leksikonets lukkede, autoritære form, kan nettleksikonet potensielt oppsøkes og utfordres av alle brukere. Samtidig kan det innvendes at digital teknologi i seg selv representerer en barriere og mulig avmakt.

Litteraturliste

- Benestad, Finn. *Johannes Haarklou: Mannen og verket*. Oslo: Universitetsforlaget, 1961.
- Berg, Thoralf, Anne M. Fiskvik, Ellen K. Gjervan, Svein Gladsø, Randi M. Selvik og Annabella Skagen (red.). *Kunstfagernes kilder: Åpen fagkonferanse om status og utfordringer for arkiv og samlinger innen dans, teater og musikk i Norge og Skandinavia*. Rapport. Trondheim: NTNU, 2012.
<https://www.ntnu.no/documents/17353720/1307856232/Rapporten.pdf/596ef580-661c-a540-f74e-548dd5f9bfa0?t=1641415850972>. Hentet 02.06.2023.
- Boye-Hansen, Terje. «Er norsk klassisk musikkarv tapt?», *Ballade* 30.05.2023.
<https://www.ballade.no/kunstmusikk/er-norsk-klassisk-musikkarv-tapt/>.
- Eliassen, Knut Ove. *Foucaults begreper*. Oslo: Spartacus Forlag, 2016.
- Forment, Bruno. «Preface: A Twenty-First-Century Plea for Vintage, Heritage-Friendly Theater». I *Theatrical Heritage: Challenges and Opportunities*, redigert av Bruno Forment og Christel Stalpaert, 11–20. Leuven: Leuven University Press, 2015.
- Gundersen, Egil A. *Ole Olsen: Mennesket, musikeren, majoren*. Skien: Eget forlag, 1997.
- Herresthal, Harald. *Lindemantradisjonen og de lange linjer i norsk kirkemusikk*. [Under utgivelse.]
- Lyche, Lise. *Norges teaterhistorie*. Asker: Tell Forlag, 1991.
- Qvamme, Børre. *Opera og operette i Kristiania*. Skien: Solum Forlag, 2004.
- Rønning, Solveig. *Martin Andreas Udbye (1820-1889) og hans opera, Fredkulla (1858)*. Masteroppgave. NTNU, 2021. <https://hdl.handle.net/11250/2781800>.
- Schjelderup, Gerik. *Gerhard Schjelderup: En norsk operakomponists liv og virke*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1976.
- Selvik, Randi Margrete. «Forgotten music: Early Norwegian composers and Oehlschläger's *Freyas Altar*». I *Relevance and Marginalisation in Scandinavian and European Performing Arts 1770–1860: Questioning Canons*, redigert av Randi Margrete Selvik, Svein Gladsø og Annabella Skagen, 227–250. London: Routledge, 2021.
- «Statutter for Foreningen Norges Musikkdramatiske Arv (FNMA)». Upubliserte vedtekter, 2021.
- Stensrud, Cecilie Louise Macé. *Den store verdens tone?: Opera i Norge 1800–1820*. Ph.d.-avhandling. NTNU, 2017. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2020070848537.
- Storaas, Reidar. *Mellom triumf og tragedie: Geirr Tveitt – ein biografi*. Oslo: Samlaget, 2008.
- Strategisk handlingsplan 2023–2026*. Trondheim: Museene i Sør-Trøndelag, 2023. [Strategisk handlingsplan 2023-2026 by Museene i Sør-Trøndelag - Issuu](#). Hentet 02.06.2023.
- Vollsnes, Arvid O. (red.), Ketil Bjørnstad, Anne Borg, Trond Berg Eriksen, Arne Gunnarsjaa, Valdemar Hansteen, Harald Herresthal, Fredrik Rütter, Tone Westad og Anne-Margrethe Skari (bildered.). *Norges opera- og balletthistorie*. Oslo: Opera Forlag, 2010.
- Vollsnes, Arvid O. (red.) m.fl., *Norges musikkhistorie* 1–5. Oslo: Aschehoug, 1999–2001.