

John Bergsagel, Thomas Riis

A Twelfth-Century Danish Saint's Office

In a special issue devoted to Danish music it is perhaps fitting to begin at the beginning – the beginning of the written record that is, though this is less than a thousand years. What music (if it was music) was played on the great twisting bronze horns from c. 1000 B. C. that were given the name »lurs« when they were first found in a field near Hillerød in Denmark in 1797 is, of course, quite unknown.¹ Similarly, though people have no doubt »always« sung songs, the earliest example of a secular song with music transmitted in writing in Denmark is not earlier than the 14th century.² The music that will be discussed here as the earliest Danish music (in the sense of music written in Denmark) that has survived, therefore, is the liturgical music composed for the royal Duke Knud Lavard, who was murdered in 1131. He was canonized in 1169 and the assumption is here made that for his translation in Ringsted on the island of Zealand on 25 June 1170, to which ceremony his son, King Valdemar the Great, had invited all the great men of the land and many also from Norway and Sweden, appropriate music must have been composed and that it was composed locally. Admittedly, Knud Lavard was not the first Dane to be canonized, and the ceremony in 1170 was presumably not the first of its kind in Denmark: in 1086 his uncle, King Knud IV, was the victim of a regicide in a church in Odense on the island of Funen, subsequently canonized and translated there on 19 April 1100. This occasion is less well-documented, however, and unfortunately the liturgical music that must have accompanied that ceremony has not survived, with the exception of a fragment of a relatively late (15th century) source recently discovered in

Sweden by Prof. Roman Hankeln.³ The music for the complete monastic cycle of the Office of the Translation (25 June) of St. Knud Lavard, as well as for the feast of his Passion (7 January), together with the proper items of their respective Masses, on the other hand, has survived in a manuscript that was bought at auction in Leipzig about 1825 and since 1874 has been preserved in the library of the University of Kiel as Codex S.H. 8 A 8°. This manuscript also contains the earliest source of the Roskilde Chronicle, the first attempt at a history of Denmark, which includes an extension from which it can be deduced that the manuscript must have been copied after about 1202. It is thus evident that it is not itself a liturgical manuscript, but there can be little doubt that it records the words and music that were sung at the Translation of St. Knud Lavard on 25 June, 1170, and that the liturgical celebration of the Feast of the Passion, which was his major feast throughout the Middle Ages, was composed at the same time by the same composer (or team). Until a better candidate presents itself, therefore, it seems justified to regard this remarkable document as the earliest music that can with reasonable certainty be said to have been composed in Denmark. It has now been edited⁴, and since it deals with the music of history as well as the history of music it seemed desirable to include in the edition an essay in which Thomas Riis, Professor of History at the University of Kiel, illuminates the historical background. From that essay Prof. Riis has condensed the following summary for inclusion here.

1 See, for example, Cajsa S. Lund: *Streifzug durch das altnordische Terrain*, Kapitel II in: *Musikgeschichte Nordeuropas*, ed. by Greger Andersson, Stuttgart [et al] 2001 (transl. from the Swedish of *Musik i Norden*, Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie nr. 85, 1998).

2 Ibid., pp. 142–144 (Ann-Mari Häggman).

3 See Roman Hankeln: *Old and New in Medieval Chant*, in *A due: Musical Essays in Honour of John D. Bergsagel and Heinrich W. Schwab*, ed. by Ole Kongsted [et al], Copenhagen 2008, p. 161f.

4 *The Offices and Masses of St. Knud Lavard († 1131)*, reproduced in facsimile, transcribed and edited by John Bergsagel, with an essay on the historical background by Thomas Riis, I–II, Copenhagen and Ottawa, 2010.

Ole Kongsted

Musikhistoriographie und die dänische Hofmusik der nordischen Spätrenaissance.

Ein Forschungsbericht

Versucht man über die existierende Literatur zu dem obengenannten Thema in der Zeit von etwa 1515 bis 1650 einen Überblick zu gewinnen, so treten mehrere Tendenzen zu Tage: zum einen die nur sporadische Erwähnung von Musik und Musikern im allgemeinen dänischen Schrifttum, zum anderen – in den älteren musikhistorischen Publikationen – fehlerhafte Nachrichten aufgrund der zu den jeweiligen Zeiten noch ausstehenden empirischen Untersuchungen, zum dritten – nach erfolgter Beschaffung von Archivquellen und darauf basierenden Studien – eine kaum erkennbare Rezeption der dänischen Forschungsergebnisse in der internationalen Fachwelt, die nicht nur mit mangelnden Sprachkenntnissen entschuldigt werden kann. Wenn es dazu kommt, dass die von der dänischen Forschung seit den 1980er Jahren insgesamt zu Tage geförderten Erkenntnisse allgemein bekannt gemacht werden, wird ohne Frage ein neues, verändertes, nuancenreicheres Bild der dänischen Hofmusik der genannten Epoche vorliegen.

Abgesehen von der allgemeinen historischen Literatur mögen zunächst zwei falsche Behauptungen korrigiert werden. In seiner von der Fachwelt nahezu gänzlich übersehenen Publikation zur dänischen Musikgeschichte schrieb Gustav Ludvig Baden im Jahre 1820: »Overalt var nok de Fleste i det kongelige Capel Fremmede, for hvem den Tid, som siden Landets Indfødte maatte staae tilbage«¹ (Überall waren doch die meisten in der königlichen Kapelle Fremde, hinter denen zu jener Zeit [die Zeit Frederiks II.] die Kinder des Landes zurückstehen mussten). Eine Generation

vor Baden hatte sich schon Christian Friedrich Daniel Schubart in seinen »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst« (1784) in ähnlicher Weise über die Zusammensetzung der Hofkapellen in einer Reihe anderer Länder geäußert, so auch über Schweden und Dänemark: »Diese beiden nordischen Königreiche haben nie Epoche in der Tonkunst gemacht; der Geschmack anderer Nationen hat sie in der Musik geleitet. Besonders ist ihre enthusiastische Neigung für die Deutschen so sichtbar, daß seit mehreren Jahrhunderten keine andern als deutsche Kapellmeister in diesen Reichen waren [...]«²

Vergleicht man die Aussage von Baden mit Quellenmaterial aus jener Zeit, über die er spricht (1559–1588), dann stimmt sie keinesfalls. Dennoch ist seine kleine Abhandlung ein höchst schätzenswertes Dokument. In der Einleitung erwähnt er, dass »Annalister og Historieskrivere anføre meget lidet om Musikens Forfatning hos os i ældre Tider« (dass unsere Annalenschreiber und Historiker sehr wenig über unsere Musik in älteren Zeiten berichten), und verspricht dem Leser, dass er im Folgenden mehr bieten wird, als nur das, was man in den »Prologemena« zu »Johannis Michaelis Corvini Heptachordum Danicum« antrifft. Dies

1 Gustav Ludvig Baden: *Bidrag til den danske Musiks Historie*, in: *Afhandlingar i Fædrenelandets Cultur-, Stats-, Kirke- og Litterær-Historie*, I, Kopenhagen 1820, S. 309–350, hier S. 348. Eine Durchsicht der Rentmeister-Rechnungen der Zeitspanne 1551–1588 widersprechen der erwähnten Behauptung absolut.

2 *Christian Friedrich Daniel Schubart Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hg. von Jürgen Mainka, Leipzig 1977, S. 189. Die Aussage ist indes blanker Unsinn. Von dem ersten nachweisbaren Kapellmeister bis zum Jahre 1784 lässt sich in diesem Amt eine Reihe von 20 Personen feststellen. Darunter befinden sich 6 (bzw. 7) Niederländer, 4 Deutsche, 4 Italiener, 2 (bzw. 3) Dänen, ein Schotte, ein Franzose und ein Norweger. Man kann allerdings konzedieren, dass sich Schubarts Behauptung – vermutlich 1784 niedergeschrieben – im Blick auf seine eigene Zeit aufdrängt. Zu diesem Zeitpunkt waren aber weder Naumann, Schulz noch Kunzen als Hofkapellmeister bestellt. Dies trifft eigentlich nur für Schütz, Förster und Scheibe zu. Von Rein, dem ersten Hofkapellmeister, kann er kaum Kenntnis gehabt haben. Vgl. hierzu die Chronologische Aufstellung der dänischen Hofkapellmeister am Ende des Beitrags.

Nils Holger Petersen

Enlightenment Christianity, History and Opera.

F. L. Ae. Kunzen and Jens Baggesen's »Erik Eiegod« (1798)

The German-born Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen (1761–1817) had been recommended by J. A. P. Schulz (1747–1800) as his successor to the position of Court Kapellmeister at the Royal Danish Court in 1795 when Schulz resigned for reasons of health.¹ Kunzen also replaced Schulz in setting a libretto for a new opera »Erik Eiegod« (English: »Eric the Good«, or »Eric Evergood«). This libretto had been written in 1789 by the poet Jens Baggesen (1764–1826), one of the major Danish literary figures of the time. Kunzen had set Baggesen's »Holger Danske« (English: »Holger the Dane«) for the Royal Theatre in Copenhagen in 1789, an innovative work which in many respects could be considered a success but which led to a literary – in some ways nationalistic – feud (the so-called »Holger« feud) started by reactions directed against what was (wrongly) perceived as a German operatic genre as opposed to the *Singspiel*.² Whether or not caused by the feud (alone), both Baggesen and Kunzen left Denmark soon after, Baggesen to go on a *Bildungs*-trip to Central Europe, Kunzen to take up activities in Berlin (around Johann Friedrich

Reichardt). Before he left, however, Baggesen had submitted a new libretto, »Erik Eiegod«, to the Royal Theatre in Copenhagen. This was given to J. A. P. Schulz, who had expressed his enthusiasm for the lyrics, to set. However, after having tried for several months he felt unable to do it, not feeling mentally well, and nothing came of the opera for a while.³ Only in 1797, it was taken up again and this time given to Kunzen who, as mentioned, in the meantime had replaced Schulz as Courtkapellmeister. The opera was premiered on 30 January in 1798 in connection with the celebration of the two consecutive Royal birthdays, King Christian VII's birthday on 29 January, and the crown prince, the *de facto* ruler of the kingdom (because of his father's mental illness), the future King Fredrik VI's birthday on 30 January.⁴ The opera was given a number of times over the next three decades at the Royal

1 For biographical information about Kunzen, see Heinrich W. Schwab: *Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen (1761–1817): Stationen seines Lebens und Wirkens* (= Schriften der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek 21), Heide in Holstein 1995. This book-sized catalogue from an exhibition shown in Copenhagen, Lübeck and Kiel, three important cities in the life of Kunzen, contains narrative information about Kunzen's life, presentation of documents and discussions of individual works and episodes from Kunzen's life and oeuvre. See also Torben Krogh: *Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert*, Copenhagen 1924, chapter IV, pp. 207–268, and Heinrich W. Schwab's shorter presentation of *Kunzen, Friedrich Ludwig Æmilius* in *MGG*, 2nd revised edition, Personenteil, Band 10, Kassel 2003, col. 868–877. See also the brief mention in Nils Schiørring: *Musikkens Historie i Danmark*, vol. 2: 1750–1870, Copenhagen 1978, p. 102.

2 Schwab, *Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen* (as fn. 1), pp. 89–94.

3 Krogh, *Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert* (as fn. 1), p. 162ff, quoting a letter from Schulz to Baggesen (p. 162), written 16 July 1789, in which Schulz expresses his frustration at not being able to bring his imagination to work. Schulz appears depressed stating that »now I am finally convinced that I am done for, that I am lost for composition, that I am a poor unhappy wretch in this world, and that I do not deserve the bread that I take.« [»so bin ich endlich überzeugt worden, daß es aus ist mit mir, daß ich für die Komposition verloren bin, daß ich ein armseliger unglücklicher Wicht auf dieser Welt bin, und daß ich das Brot nicht verdiene, das ich genieße.«] Cf. also Schwab, *Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen* (as fn. 1), p. 176.

4 Schwab, *Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen* (as fn. 1), pp. 175–180. See also Kai Aage Bruun: *Dansk Musik's Historie*, vol. 1, Copenhagen 1969, pp. 76 and 99–100; Gerhard Schepelern: *Operaens historie i Danmark 1634–1975*, Copenhagen 1995, pp. 23 and 38. Many years later (1818), Baggesen recalled that he finished *Erik Eiegod* »almost completely as it is now« right after having finished *Holger the Dane* and how Schulz thought it eminently suited for musical setting and was given it. See Heinrich W. Schwab: *Jens Baggesen som librettist. Kilder og iagttagelser* in Anna Sandberg and Svend Skriver (eds): *Baggesens liv og*

Jens Hesselager

»There be light!«

»Stormen paa Kjøbenhavn« (1845) and the Danish Reception of French Grand Opera

The opera »Stormen paa Kjøbenhavn« – a through composed, historical drama in five acts, first performed on January 21, 1845 at the Royal Theatre in Copenhagen – may be considered the first (and only) attempt made by Danish authors to appropriate the musico-dramaturgical model provided by contemporary French grand operas. The five act format itself reveals the influence, just as many other characteristics betray what must have been a more or less conscious effort to learn from French examples: The chorus is used very extensively; ensemble-scenes abound; the formal plan is characterised by an emphasis on complex, multi-sectional introductions and finales rather than isolated solo- and duet-numbers; special attention was spent, it seems, on creating impressive, realistic and panoramic décors, depicting, for instance, a view of moonlit Copenhagen in Act II, the inside of Our Lady's Church in Act III, and a part of Central Copenhagen covered with snow in Act IV – décors which were deemed, in one review at least, to have been amongst the most beautifully made so far in Denmark.¹

As will be discussed in some detail below, central qualities of the basic dramatic conflict, a few dramatic effects and concrete details, too, seem more or less directly inspired by the French grand operas that had, by this time, been staged in Copenhagen. Of particular importance, in this respect, is Scribe and Meyerbeer's »Huguenotterne« (»Les Huguenots«), which had received its Danish premiere one year previously, in 1844. It was translated by Thomas Overskou, who also wrote the text for »Stormen paa Kjøbenhavn«. Henrik Rung, the composer of »Stormen«, was at this time singing-master at the Royal Theatre, and his wife, Madam Rung (b. Lichtenstein), starred

as Valentine, just as she had previously starred as Rachel in the Danish production of Scribe and Halevy's »Jødinden« (»La juive«) in 1838 and 1842/43, and just as she would, eventually, star in the female lead of »Stormen«. The tenor Rasmus Christian Faaborg, as well as most of the rest of the cast, likewise starred in both performances. The performance of »Huguenotterne« was considered an artistic triumph for the Royal theatre in general, and for several of the involved artists in particular, not least the conductor, Franz Gläser, who had been appointed music director in 1842.²

This article seeks to explore parts of the historical context for this peculiar, isolated and – it has to be admitted – not quite successful phenomenon of a Danish »grand opera«. It also seeks to analyse the ways in which »Stormen« may be seen, not only as a reaction to French models, but also as a negotiation of such models, and their cultural and political implications – an attempt, that is, to create an opera that would be appreciated as essentially Danish and patriotic in nature, and as contributing to the development of opera as an art form in Denmark. The historical context to be consulted in this connection includes, of course, the Danish reception of French grand operas that were translated and adapted for the Danish stage. It also includes local debates and critical agendas concerning Danish operatic culture and politics, as well as a somewhat longer history concerning a broader spectrum of cultural exchanges between France and Denmark.

I – Provincialism

Between 1830 and 1845, the Royal Danish Theatre took on five French grand operas: »Den stumme i

1 *Flyveposten*, January 23, 1845. Another review, however, was rather critical of the décors, arguing, for instance, that certain details in the depiction of old Copenhagen were historically incorrect (the absence of ramparts and trenches). *Kjøbenhavnsposten*, January 23, 1845.

2 See, for instance, Thomas Overskou: *Den danske skueplads*, vol. 5, Copenhagen 1864, pp. 646ff., and Gerhard Schepelern: *Operaens historie i Danmark*, Copenhagen 1995, p. 70f.

Lisbeth Ahlgren Jensen

Musikalische Aktivitäten in zwei Kopenhagener Salons zwischen 1780 und 1830

Deutsche Übersetzung von Axel Teich Geertinger

Kopenhagen war gegen Ende des 18. Jahrhunderts Hauptsitz zweier Salons internationalen Zuschnitts, in denen die Musik eine wichtige Rolle spielte. Der eine stand unter der Leitung Charlotte Schimmelmanns (1757–1816, vgl. Abbildung 1), Gattin des Finanzministers Graf H. E. Schimmelmann, und wurde teils in ihrem Palais im vornehmen Kopenhagener Stadtteil Frederiksstad abgehalten, teils in ihrem Sommer-Lustdomizil Sølyst; der andere wurde von der Autorin und Großkaufmannsgattin Friederike Brun (1765–1835, vgl. Abbildung 2) geleitet und wurde an ihren wechselnden Aufenthaltsorten in Frederiksstad und im sommerlichen Sophienholm am Bagsværd See veranstaltet.

Charlotte Schimmelmanns Salon erlebte seine Blüte in den letzten Jahrzehnten des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts, also hauptsächlich während der *florissanten Zeit* wirtschaftlicher Hochkonjunktoren, während der Salon Friederike Bruns mit Unterbrechungen von etwa 1790 bis etwa 1830 existierte und demnach auch während der Niedergangsjahre nach der Seeschlacht vor Kopenhagen 1801, dem Kopenhagener Bombardement 1807 und dem Staatsbankrott 1813 aktiv war. Zusammen überspannen die beiden Salons somit etwa 50 Jahre, und obwohl das Quellenmaterial ebenso sparsam wie weit verstreut ist, so dass sich von den genauen Aktivitäten der Salons nur schwerlich ein Eindruck gewinnen lässt, sind immerhin so viele Zeugnisse von ihnen überliefert, dass der Versuch durchaus sinnvoll erscheint, einen Umriss ihres Wirkens nachzuzeichnen. Vorauszuschicken ist die Bemerkung, dass sich eine genaue Definition

eines derzeitigen musikalischen Salons wohl kaum aufstellen lässt.¹ Werden jedoch als Kriterien vorausgesetzt, dass der Salon musikalische Beiträge einschließt, dass er Personen aus unterschiedlichen Sozialschichten vereint und dass seine Aktivitäten sich über einen gewissen Zeitraum erstrecken, so sind Charlotte Schimmelmanns und Friederike Bruns musikalische Zusammenkünfte zweifellos als Salons zu bezeichnen. Hinzu kommt, dass die Salons der beiden Frauen einen Ruf erwarben, der weit über ihre Zeit hinausreichte, und gerade in dieser Hinsicht unterscheiden sie sich von anderen Musikmilieus in Kopenhagen, die sich eventuell als Salons charakterisieren ließen. So zeugen zwar

zahlreiche zeitgenössische Briefe und Memoiren davon, dass Musikausübung in vielen Privathäusern eine wichtige Rolle spielte,² doch sind die Quellenlagen oftmals so mangelhaft, dass diese



Abb. 1: Charlotte Schimmelmann, geb. Schubart, Heliogravüre in der Königlichen Bibliothek nach einem Porträt von Erik Pauelsen (1789)

Quelle: Autorn

- 1 Es lassen sich mehrere Arten musikalischer Salons unterscheiden, je nach u. a. Intensität des Musiklebens und unterschiedlicher Kulturpraxis der einzelnen Länder sowie nach Sozialschicht und Sonderinteressen der Salongastgeberinnen bzw. -gastgebern, vgl. Eva Öhrström: *Musikalisk salong i Europa och Norden – en översikt*, in: *Nordisk salonkultur. Et studie i nordiske skønårer og salonmiljøer 1780–1850*, hg. von Anne Scott Sørensen, Odense 1998, S. 58. Vgl. zum Themenkomplex »Musiksalon« um 1900 zudem das Heft 1/2010 der *Tonkunst*.
- 2 So ist z. B. eine umfangreiche Notensammlung der Gräfin Sophie Schulins, geb. Warnstedt (1753–1807), erhalten. Ihr Mitwirken bei den hier erwähnten Salons und in musikalischen Gesellschaften ist bekannt, jedoch gibt es keine Anzeichen dafür, dass sie selbst Salons veranstaltete, vgl. Sten Høgel: *Sophie Schulins nodesamling på Frederiksdal Slot*, in: *Musik & Forskning* 26 (2001), S. 83–96.

Michael Fjeldsøe

Die Musik des Kulturradikalismus

Der Terminus »musikalischer Kulturradikalismus« klingt für ein deutschsprachiges Publikum fremd, etwa nach Musikterrorismus. Der Kulturradikalismus war jedoch eine breite linkskulturelle Bewegung, die ab den 1920er Jahren die Positionen des dänischen Literaturkritikers und Philosophen Georg Brandes (1842–1927) in einer neuen Zeit kritisch weiterführten unter Einbeziehung der Erfahrungen mit dem frühen Modernismus. Da Brandes in den 1870er Jahren als linksliberaler Freidenker galt, wurden seine Anhänger als »radikal« eingestuft. Inhaltlich könnte man den Kulturradikalismus auf Musik bezogen als die dänische Ausprägung einer Musik der Neuen Sachlichkeit bestimmen.¹

Diese Richtung war in den zwanziger und dreißiger Jahren im ganzen nord- und mitteleuropäischen Raum von Bedeutung und stellt die Frage nach der Rolle der fortschrittlichen Komponisten anders als vorher. Entscheidend war das Erlebnis, dass eine ganze Generation junger Komponisten in den zwanziger Jahren teilten: das Erlebnis einer erschreckenden Isolation der neuen Musik, sowohl im Musikleben als in der Gesellschaft.² Wie sollte man sich als junger Komponist in dieser Situation verhalten? Jene Komponisten, die sich diese Frage ernsthaft stellten und meinten, es habe keinen Sinn, moderne Musik für ein winziges Publikum von Kollegen und Spezialisten zu schreiben, und die dennoch moderne Komponisten bleiben wollten, sind die Hauptakteure der Neuen Sachlichkeit. Man müsste sich an ein vorhandenes Publikum oder eine Musikersparte wenden, die Musik benötigen, und für solche schon gegebenen Zwecke Musik schreiben. Die Musik sollte gebraucht werden.

Alle Sorten angewandter Musik wurden ins Blickfeld gerückt. Musik für den Unterricht, Musik für Laien, Schulooper, Jazzoratorien, Revue- und Kabarettlieder, Musik für Theater und Film, Agitproplieder und Zeitoper wurden jetzt Gattungen, die eine Komponiertätigkeit begründen konnten. Dabei wurde kein einheitliches Stilideal erzeugt. Gemeinsames wurde aus der Frage hergeleitet: Wie kann man Musik komponieren, die für diese Zwecke und dieses Publikum verwendbar ist und dennoch moderne Musik bleibt?

Weiter gab es gemeinsames Gedankengut. Man hatte sich von der »Romantik« abgewandt, einem Begriff, der die Musik bis zum Ersten Weltkrieg als romantisch einstufte und seit Mitte der zwanziger Jahre auch den Expressionismus und die Schönberg'sche Atonalität als Spätform der romantischen Musikauffassung einbezog. Insbesondere wurden unter »Romantik« die Neudeutsche Schule und ihre Folgen verstanden, und weithin war der Kern der Antiromantik ein Antiwagnerismus.

Man hat sich stattdessen neue Vorbilder geholt. Bei den jungen Kollegen im Ausland wurden in Deutschland zuerst Paul Hindemith, dann Kurt Weill, in Frankreich *les Six* und Igor Strawinsky und in Ungarn Béla Bartók hervorgehoben. Weiterhin rückten Volks- und Jazzmusik als volkstümliche und »ursprüngliche« Musikformen, die den Rhythmus und die Tonalität wiederbeleben konnten, in das Blickfeld. Vorromantische Musik wurde zudem als vorbildhaft dargestellt, wobei Knud Jeppesen (1882–1974) mit seiner Studie des Palestrina-Kontrapunkts für die dänischen Komponisten von großer Bedeutung war.

Carl Nielsen (1865–1931) galt zusammen mit dem Komponisten und Organisten Thomas Laub (1852–1927) als Wegbereiter der antiromantischen Gesinnung und wurde zugleich für die Modernität seiner Musik der zwanziger Jahre von den jungen Komponisten anerkannt und geschätzt. Er selbst war jedoch nur in Einzelfällen an der Bewegung der Neuen Sachlichkeit beteiligt. Als 1929 ein Wettbewerb für die Komposition neuer Musik für den Klavierunterricht

1 Nils Grosch: *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, Stuttgart [u. a.] 1999.

2 Vgl. z. B. Hanns Eisler: *Zur Situation der moderne Musik* (1928), in: *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*, Leipzig 1985, S. 88–93; Kurt Weill: *Verschiebungen in der musikalischen Produktion* (1927), in: *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften*, Mainz 2000, S. 61–64.

Heinrich W. Schwab

Bo Holtens Oper »Livlægens Besøg« (Der Besuch des Leibarztes)

Bericht über eine spektakuläre Uraufführung
und Anmerkungen zu dem Begriff »Nationaloper«

Am 28. März 2009 fand in Kopenhagens neuem Opernhaus auf dem Holm eine Premiere statt, dirigiert von dem Komponisten Bo Holten (*1948) selbst. Zur Aufführung gelangte eine Literaturoper, geschaffen nach dem Erfolgsroman des Schweden Per Olov Enquist. Hauptrollen haben der junge, geistesschwache dänische König Christian VII. inne und der zunächst als Reiarzt engagierte Johann Friedrich Struensee, ebenfalls die aus englischem Königshaus stammende dänische Königin Caroline Mathilde, die mit Struensee ein Liebesverhältnis eingegangen ist und von ihm ein Kind erwartet. Vom Libretto ins Zentrum gerückt sind demgemäß die persönlichen Beziehungen und Konflikte sowie die Auswirkungen der aufklärerischen Reformen und revolutionären Veränderungen, die der am Königshof zu Macht gelangte Leibarzt als Ratgeber eines Königs durchsetzen konnte, der – folgt man dem Historiker Ulrik Langen – eigentlich der »Ohnmächtige« bleiben, gar nicht König sein wollte.¹ Zentral ist zum anderen die Bildung einer Gegenpartei, geschart um die Königinwitwe Juliane Marie, um Ove Guldberg, den Professor der Beredsamkeit an der Adelsakademie in Sorø und um Struensees einstigen Freund und Gönner Graf Rantzau. Ihnen geht es um die Macht im Lande, um das Bestehende zu sichern und zu bewahren. Und ihnen gelingt es schließlich, Struensee zu Fall zu bringen. Die Schluss-Szenen werden beherrscht von dem Aufruhr norwegischer Matrosen, der Verbannung der Königin, der zudem ihr Kind weggenommen wird und vor allem von dem Desaster der grauenvoll durchgeführten öffentlichen Hinrichtung Struensees und seines Intimus Brandt. Für viele dänische Historiographen war damit das »Zwischenspiel Struensee« beendet und vergessen.²

Die Oper schließt demgegenüber mit einem anderen Fazit, mit einem nachdenklich stimmenden »Epilog«: Der König bedeutet dem Publikum, dass nicht er Struensee und Brandt getötet habe. Gegenüber Guldberg, dem neuen Machthaber, bekennt er sogar, dass Struensee »ein feiner Mann« war und behauptet zugleich: »Struensee lebt, wissen Sie das?«. (Die Kopenhagener Inszenierung lässt hier sogar die beiden Hingerichteten wieder auf der Bühne erscheinen.) Guldberg entgegnet besänftigend: »Struensee ist tot, Ihre Majestät. Das wissen wir doch, nicht wahr?«. Der wegen seiner Geisteschwäche nicht ernst genommene König insistiert und äußert höchst heillos: »Aber man spricht von Struensees Zeit, ... nicht von Guldbergs Zeit, von Struensees Zeit!! Seltsam!!«

Nur einmal zuvor gelangten die gleichen Hauptfiguren und deren Verstrickungen, vor allem die unglückliche Liebesbeziehung zwischen einer fast noch kindhaften, einsamen, sich vernachlässigt fühlenden Königin und dem attraktiven Struensee bislang auf die Kopenhagener Musikbühne. Dies geschah 1991 mit dem im Königlichen Theater uraufgeführten, von Flemming Flindt choreographierten Ballett »Caroline Mathilde«. Die Musik hatte Peter Maxwell Davies beigesteuert. In diesem »psychologisch-dramatischen« Ballett war »det erotiske ... centralt placeret«. ³ Die in einem Dreiecksverhältnis verstrickten Hauptfiguren wurden als tragische Opfer eines herrschenden Systems dargestellt. Anders hat schon das Libretto zu Bo Holtens Oper stärkeres Gewicht auf die politischen Standesunterschiede gelegt, u. a. auf die leibeigenen Bauern und den seine Privilegien verteidigenden Adel sowie auf Struensees unbändigen Reformeifer.

Von dem Premierenpublikum wurde die Oper geradezu frenetisch aufgenommen. In der »Frank-

1 Ulrik Langen: *Den Afmægtie. En biografi om Christian 7.*, Kopenhagen 2008.

2 Ole Feldbæk: *Dansk Identitetshistorie*, Bd. 1, Kopenhagen 1991, S. 165–182: »Struensee-mellemspillet«.

3 Erik Aschengreen und Ole Nørlyng: *Balletbogen 1*, Kopenhagen 1992, S. 113–117.

Siegfried Oechsle

Der »nordische Ton« als zentrales musikgeschichtliches Phänomen

Die Bezeichnung »nordischer Ton« scheint – mehr noch als ihre spanischen, böhmisch-tschechischen oder russischen Analogieprägungen – unbedingt nach metasprachlicher Markierung durch Anführungszeichen zu verlangen. Das mag auch am Beiwort des Nordischen liegen, das besonders dann, wenn historisch-kritische Reflexion mit Tabuisierung verwechselt wird, für alle Zeiten an das Substantiv »Rasse« gefesselt zu sein scheint. Im französischen, angloamerikanischen und vor allem im skandinavischen Sprachraum hat die Bezeichnung »nordisch« (nordic, nordique, nordisk) indes keine bleibende ideologische Färbung angenommen, und Termini wie »Nordische Filmfestspiele« oder »Ski nordisch« signalisieren auch hierzulande die erfolgreiche Abwehr postnazistischer Stigmatisierung, ohne dass damit die Forderung nach dem historisch aufmerksamen Umgang mit der Vokabel des Nordischen prinzipiell abgewiesen würde.

Dass dem nordischen Ton aber auch ohne diesen Kontext ein Moment des Uneigentlichen anhaftet, dürfte im Phänomen selbst begründet sein. Spätestens seit Carl Dahlhaus' Überlegungen zu den Begriffen »Exotismus, Folklorismus, Archaismus«¹ könnte man den nordischen Ton durch die saloppe Formel »wenig Substanz, viel Rezeption« charakterisieren. Eine komplexe historische Dynamik an semantischen Zuschreibungen wird demnach getragen von einem relativ dünnen Bestand an musikalischen Elementen und Strukturen. Im Gegensatz zur lokalen Bestimmtheit des Begriffs sind diese Substanzen abstrakt, regional wie historisch vagierend und somit größtenteils austauschbar: übermäßige Sekunden, lydische Quartetten, Bordunquinten, dorische Sexten, mixolydische Septimen sowie Pentatonik, Ostinatotechniken und axiale

Haltetöne.² Da sich im Gegensatz zu den Stilbegriffen des 18. Jahrhunderts die Rede von einem italienischen, französischen oder deutschen Ton in der Musik des 19. Jahrhunderts kaum beobachten lässt, liegt der Schluss nahe, das Aufkommen der Regional- und Nationaltöne als ein Phänomen der europäischen Peripherie zu verstehen. Obwohl die Rede vom nordischen Ton im wesentlichen eine deutsche Erfindung darstellt³ und die dafür einsethende Musik nicht nur skandinavischen Ursprungs ist, bildet die Materie in der Sicht deutscher Musikgeschichtsschreibung ein europäisches Randphänomen, das ohnehin in das Kapitel des musikalischen Nationalismus oder, neutraler gesagt, in das des »nation building« gehöre. Dabei dominiert die Auffassung vom pittoresken, für die Genese der europäischen Moderne jedoch eher unbedeutenden Status der einschlägigen musikalisch-strukturellen Stoffe und Gebilde.

Nun muss das Spannungsverhältnis zwischen allgemeinen musikalischen Strukturen und differenzierten Semantiken nicht die Relevanz der Sa-

² Ebd., S. 256f.

³ Dass Gades I. Symphonie ihren europäischen Erfolg von Leipzig aus errang, nachdem sie vom Kopenhagener Musikverein mit der Begründung abgelehnt worden war, sie sei zu sehr »der Manier Mendelssohns nachgeahmt«, veranschaulicht die vertrackten historischen Zusammenhänge. Die Formulierung stammt aus dem handschriftlichen Entwurf einer Stellungnahme des Vorstandes durch den Vereinsvorsitzenden Edvard Collin 1843 (*Det kgl. Bibliotek, Musikforeningens arkiv*, kps. 2, Breve 1843 f. m.m.). In der Reinschrift Collins fehlt dann allerdings die Bemerkung zu Mendelssohn. Der dänische Originaltext aus der Kladder Collins lautet: at den »i Eiendommelighed og Opfindelse stod tilbage for Efterklang af Ossian og at den var noget lang trukket og noget mere efterliggende Mendelssohns Maneer end vi kunne ønske«. Inger Sørensen: *Niels W. Gade. Et dansk verdensnavn*, Kopenhagen 2002, gibt die reinschriftliche Fassung von Collins Notat vollständig wieder (*Appendix*, S. 374–378), nicht jedoch den ursprünglichen Entwurf.

¹ Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber 1980, S. 252–261.