

Bo Holtens opera *Livlægens Besøg*

Beretning om en spektakulær uropførelse og bemærkninger om begrebet 'nationalopera'

af professor, dr. habil. Heinrich W. Schwab,
Københavns Universitet

Den 28. marts 2009 var der premiere i Københavns nye operahus på Holmen, dirigeret af komponisten Bo Holten selv. Opførelsen gjaldt en litteraturopera bygget på Per Olov Enquists succesroman. Hovedrollerne har den unge, sindssyge danske konge Christian 7. og Johann Friedrich Struensee, der først var ansat som rejse-læge. Samt den danske dronning Caroline Mathilde, der kom fra det engelske kongehus. Hun har et kærlighedsforhold til Struensee og venter et barn med ham. Librettoen fokuserer altså på de personlige forbindelser og konflikter samt på virkningerne af de oplysningsreformer og revolutionære forandringer, som livlægen kunne gennemtvinge i kraft af sin magtstilling ved hoffet som rådgiver for en konge, der – ifølge historikeren Ulrik Langen – egentlig ønskede at forblive den 'afmægtige' og slet ikke ville være konge.¹

I brændpunktet står for det andet tilblivelsen af et modparti, der samlede sig om dronningemoderen Juliane Marie, om Ove Guldberg, professor i retorik ved adelsakademiet i Sorø, og om Struensees tidligere ven og velynder grev Rantzau. For dem drejede det sig

om magten i landet og om at sikre og bevare det bestående. Og det lykkes dem til sidst at bringe Struensee til fald. Slutscenerne domineres af de norske matrosers oprør, dronningens landsforvisning, hvor hun også fratages sit barn, men først og fremmest af den grufuldt gennemførte offentlige henrettelse af Struensee og hans fortrolige grev Enevold Brandt.

For mange danske historikere var 'mellemspillet Struensee' hermed afsluttet og glemt.² Operaen ender tværtimod med et andet slutresultat, en 'epilog', der stemmer til eftertanke: Kongen lader publikum forstå, at det ikke er ham, der har dræbt Struensee og Brandt. Over for Guldberg, den nye magthaver, tilstår han endda, at Struensee var 'en fin mand' og påstår samtidig: "Struensee lever, ved De det?" (Opsætningen i København lader her endda de to henrettede optræde på scenen igen). Guldberg svarer beroligende: "Struensee er død, Deres Majestæt, det ved vi jo, ikke sandt?". Kongen, der på grund af sin sindssygdom ikke bliver taget alvorligt, insisterer og ytrer meget klar-synet: "Men man taler om Struensees tid? Gør man ikke? Ikke om Guldbergs tid. Struensees tid!! Ejendommeligt!!"

Kun én gang tidligere har de samme hovedpersoner stået på den københavnske musikscene med alle deres forviklinger, navnlig det uheldige kærlighedsforhold mellem en ensom, stadig næsten barnlig dronning, der føler sig forsømt, og den attraktive Struensee. Det var 1991 med balletten *Caroline Mathilde*, der blev uropført på Det Kongelige Teater med Flemming



Illustration fra programbrevet til uropførelsen af Bo Holtens Livlægens besøg.

THE ROYAL DANISH OPERA

Bo Holten

THE VISIT OF THE ROYAL PHYSICIAN

Opera in two acts
 Libretto by P.O. Enquist
 Dramaturgy: Eva Sommestad Holten

Conductor: Bo Holten
 Stagedirector: Peter Oskarson
 Set and costume designer: Peter Holm
 Lighting designer: Per Sundin
 Production Dramaturgy: Jan Mark
 Choreographer: Kajsa Gieritz

The Visit of the Royal Physician is performed in Danish with English surtitles by Wenzel de Neergaard and Michael Chesnutt

New Production - The Opera - Main Stage
 March 2009 | 28 | 31
 April 2009 | 02 | 07 | 15

Johan Reuter og Elisabeth Jansson

Flindts koreografi og musik af Peter Maxwell Davies. I denne 'psykologisk-dramatiske' ballet var "det erotiske ... centralt placeret".³ Hovedfigurerne, der var indviklet i et trekantsforhold, blev fremstillet som tragiske ofre for et herskende system. Til forskel derfra lægger librettoen til Bo Holtens opera større vægt på de politiske standsforskelle, blandt andet de livegne bønder og adelen, der forsvare sine privilegier, samt på Struensees ubændige reformiver.

Premierepublikummet modtog operaen ligefrem frenetisk. I *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (2. april 2009) berettede Jan Brachmann: "Københavnepublikummet var efter uropførelsen

ude af sig selv: Der blev trampet med fødderne til staccato-applaus som på et stadion, alle rejste sig fra sæderne, en kurv i lænestolsstørrelse og fuld af blomster blev sat for Bo Holtens fødder". De københavnske dagblade roste især de kunstneriske præstationer.

Politiken fremhævede den 30. marts i den forbindelse den andel, som parrene Johan Reuter (Struensee) og Elisabeth Janson (dronningemoderen) samt Gert Henning-Jensen (Christian 7.) og Sten Byriel (Guldberg) spillede, alle på det tidspunkt stjerner af international klasse. Også det nordlige udlands fagkritik var fuld af lovord. *Svenska Dagbladet* talte om et "stykke af en moderne grand

opera”, *Sydsvenskan* om en oplevelse, med hvilken København på ny til fulde bekræftede sit ry som et ”europæisk Operacentrum”.⁴

En fremragende operaopførelse er for det meste et resultat af engageret teamarbejde. Det gjaldt også ved denne premiere i enhver henseende. Akustikken i det nye hus kom endvidere de fremragende solo-, kor- og orkesterpræstationer til gode; selv når der blev sunget fra baggrunden af scenen, gik intet tabt. Desuden bød opsætning, scenografi og lyssætning på mange overraskelser, som for eksempel ved henrettelsen, hvor et lyn fór igennem rummet. Det nyttige indfald, som indleder forestillingen, inden den første tone høres, må også nævnes: Man ser solisterne, der har taget plads på stole med ryggen til publikum. I de sekunder, hvor de, person for person, vender sig om, viser en projektor navnene og de respektive livsdata. Broget og levende teater bydes der også ved, at commedia dell’arte-figurer i mange scener befolker scenen, gestikulerende og dansende, eller blot som tilskuere.

Rollelisten indeholder 11 syngende og agerende solister, dertil en talerolle, som tilfalder Elie Salomon François Reverdil, af profession prinseopdrager fra Schweiz, som efter Christians tronbestigelse avancerede til kabinetssekretær. Som jøde var han ikke synderlig populær hos dronningemoderens parti. Han er næsten bestandig tilstede på scenen, for det meste ved den ene eller den anden side, siddende ved et skrivebord eller parat til at springe ind og inspicere her og der. Han iagttager,

dokumenterer. Hans opgave er at være den opmærksomme hofkronikør som en sådan var for mere end 200 år siden. Faktisk står han bag et værk, der er meget værdsat som kilde og som både blev oversat til tysk og dansk.⁵

Over for konverteringen af en roman til en fængslende scenebilledgivenhed havde allerede librettoen af komponistens hustru Eva Sommestad Holten skabt de bedste forudsætninger, idet historien musikalsk genfortælles i en række af udvalgte billeder.

Indbudt af studerende fra faget musikvidenskab ved Københavns universitet var Bo Holten mødt op for at give en indføring. På spørgsmålet, om hans opera, der udspiller sig i oplysningstiden, også citerede musik fra denne epoke, svarede han: ”Ikke direkte citeret, men alligevel er den ofte til stede”. Her nævnte han J. A. P. Schulz’ aftensang *Sig månen langsomt haver*, der ofte synges både i Danmark og Tyskland. Den slags bekendtheds-kvaliteter bliver ubevidst opfanget af øret. Det analyserende øje må derimod anstrenge sig mere for at identificere konkrete fakta af denne type i partituret. Den givne 4/4-takt i sangen bliver fx til menuettens 3/4-takt, men det er kun et udvendigt element i en ofte brugt ’Verfremdung’.

Bo Holten ytrede sig også om sin komposition i programheftet og fastslog, at det endnu en gang var ham om at gøre at skrive ’tonal musik’. Lejlighedsvis favoriserede han 6-tonesrækker i sine kompositioner. Ambitionen efter at tilslutte sig den etablerede tolvtonemusik eller de af Darmstadt

N^o 13. CHOR.

Allegro non tanto.

CANTO TENORE
12^o
Bekjæm vor Kon-ge, sta-re Gud! he-skiærm hans

ALTO TENORE
11^o
Bekjæm vor Kon-ge, sta-re Gud! he-skiærm hans

BASSO
10^o
Bekjæm vor Kon-ge, sta-re Gud! he-skiærm hans

PIANOFORTE
ff sempre
marchio isasi

Slægt! lad Skjel-dung= Stæm-men høi eg prød he-stan-dig sky-de fri-ske Skud! Be-

Slægt! lad Skjel-dung= Stæm-men høi eg prød he-stan-dig sky-de fri-ske Skud! Be-

Slægt! lad Skjel-dung= Stæm-men høi eg prød he-stan-dig sky-de fri-ske Skud! Be-

Begyndelsen af Kongesangen. Klaverudtog fra F. Kublauss syngespil Elverhøj, fra 1828 (Det Kongelige Bibliotek).

propagerede modernismer, havde han aldrig udviklet.

At Bo Holtens moderne opera ”recently played across ten performances at the Royal Opera House in Copenhagen to audiences of 94 per cent capacity”, mener Peter Phillips, musiksribent ved Londontidsskriftet *Spectator*, skyldes det faktum, at Holten tydeligt distancerer sig fra en teoretisk fremgrublet og begrundet diktion. Han skriver en ”alternative music” (20. juni 2009). Det betyder, at danskeren på grund af sine rige repertoirekunderskab, erhvervet fra den overleverede skat af musikalsk arv, forstår at forme et særligt sprog – et sprog, som giver ham adgang til et bredt publikum. Bo Holten, der er uddannet musikhistoriker, uddannet ved Det Kongelige Musikkonservatorium som koncertfagottist, har i hele sit arbejdsliv været virksom på flere planer som komponist og som musiker. Fra 1990 til 2005 virkede han som ’Principal Guest Conductor’ for BBC Singers i

London. Ved siden af ledede han bl.a. Sveriges Radiokor, Hollands Kammerkor og i Bruxelles Det Flamske Kammerkor. I København grundlagde han egne vokalensembler, hvis navne (*Ars Nova* hhv. *Musica Ficta*) viser, hvor han på forskellige tidspunkter har lagt de musikalske tyngdepunkter. Som orkesterdirigent arbejdede han i årtier med Sønderjyllands Symfoniorkester, og også med symfoniorkestrene i Aarhus og Odense, hvilket er dokumenteret i talrige cd-indspilninger. Det var ligesom oplagt, at han selv skulle holde sin nyeste opera over dåben. Kompositorisk lykkes det altid Bo Holten at fængsle de tilhørere, han har, især, når han kan skrive musik om musik, som for eksempel i hans *Gesualdo*-opera fra 2002.

Peter Phillips ser i denne evne ”some light at the end of this astonishing long tunnel”, og minder om, at traditionsbevidste operagæster i den seneste tid hyppigt har taget flugten fra operahusene, skræmt bort af moderni-

stiske værker og iscenesættelser. Specielt hvad angår den kompositoriske faktor, beskrev Jan Brachmann den som ”en slags postmoderne overskridelse af nyrokoko fra årene omkring 1900”. For det første så han ”i orkestret barokke danse- og variationsmodeller”, ”over hvilke figurerne ytrer sig i fri sangprosa som hos Richard Strauss”, for det andet så han, hvordan her ”virkelig opstod mennesker ud af musikken [...]. Disse mennesker synger atter melodier, forståeligt, følsomt og rettet til et hørende du”. Det passer med det, som Søren Schauser henviste til i *Berlingske Tidende*, nemlig den vellykkede blanding af karakteristika fra tre forskellige genrer: syngespilletts nationale tone, ånden fra den store opera og musicalens varmende nærhed. Schauser gik i sin uforbeholdne ros endda et skridt videre. Han betegnede operaen som en ’klassiker’ og sidestillede den med Carl Nielsens kanonværk *Maskarade*. Selv om han sprogligt indflettede et ”let måske”, så indrømmede Schauser alligevel, at Danmark, enkelt sagt, havde fået noget, der lignede en ny nationalopera (”Vi har måske ligefrem fået en ny nationalopera”, 30. marts 2009). Dette stikord ’nationalopera’ giver historikeren en velkommen anledning til et operahistorisk tilbageblik på de værker, som man tidligere har tillagt dette prædikat.

”Nationalopera’ er et almindeligt udtryk i den musikvidenskabelige litteratur. Men den, der tror, at kunne finde noget om oprindelsen til begrebet, dets udbredelse og accentuering eller om det kendetegnende ved denne genre i de store encyklopædier og musikleksika,

bliver skuffet. Litteraturen forudsætter åbenbart, at enhver ved, hvad der menes med det. Og så bruges ordet for sig selv i en dobbeltbetydning, svarende til begrebet ’nationalteater’. Derved forstås det berømte *Brockhaus’ Konversations-Lexikon* en ”scene, der har til opgave fortrinsvis at bringe hjemlige stykker af væsentlig national karakter til opførelse og netop derved også at fremme udviklingen af den dramatiske digtekunst”.⁶ ’Nationaloper’ betegner analogt hermed de huse og deres bygningshistorie, hvori fortrinsvis opføres værker af national proveniens og betydning eller som er indrettet til denne brug. Samtidig anvendes denne betegnelse om enkeltværker, som har gjort sig fortjent til dette kvalitetsstempel.⁷ For det tredje bruges begrebet om operagenren generelt eller specifikt om ’tanken’⁸ eller ’ideen’⁹ om en sådan musik. Som forbilledlige nævnes bl.a. Johann Gottlieb Naumanns *Gustaf Vasa* (uropført Stockholm 1786), Carl Maria von Webers *Jægerbruden* (uropført Berlin 1821), Friedrich Smetanas *Den Solgte Brud* (1. udgave, uropført Prag 1866; 4. udgave 1870, uropført sst.), Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* (uropført München 1868), Modest Mussorgskis *Boris Godunov* (uropført i den oprindelige version 1869, uropført Moskva 1929; udgave 1872, uropført St. Petersborg 1874), Carl Nielsens *Maskarade* (uropført København 1906) eller Manuel de Fallas *La vida breve*, der blev uropført 1913 i Nice i fransk version, for at ”afhjælpe mangel på en spansk nationalopera”.¹⁰ Først 1914 hørtes *La vida breve* i Madrid i en spansk version.

I al korthed kan man sige: Genren var først opstået i slutningen af det 18. århundrede, da man erkendte betydningen af 'nationen'. Retningsvisende har Johann Gottfried Herder lært os at se, hvordan folkeslagene adskiller sig i deres digtning, sang og dans, hvordan et fælles sprog danner en nation. I det 19. århundrede bestræbte næsten ethvert land sig på at profilere sig som kultur-nation ved ikke bare at ville have en nationallitteratur, men også en nationalmusik, i hvis værker et folks forskellige klasser og stænder kunne finde identitet. Til nationaloperaens egenart hører altså, at stoffet skal stamme fra den hjemlige historie, at der i hvert fald optræder nationalhelte på scenen.

Musikalsk bør nationaloperaerne endvidere være gennemvævet af en 'national tone', skabt af melodiske eller harmoniske karakteristika, der stammer fra den nationale sang- og danseskat.¹¹ Identitet lod sig mere sikkert opnå ved at gribe tilbage til melodier, som alle var fortrolige med. Tilbageskuende ser man en proces, der begyndte temmelig naivt, og hvor de nævnte stadier og progressioner først indfandt sig efterhånden. Følger man Carl Dahlhaus og Sieghart Döring, kommer det i sidste instans an på "at bestemme begrebet musikalsk nationalstil", der skal præge en nationalopera "funktionelt i stedet for substantielt". Det betyder: "En stil er national, ligegyldigt hvor dens elementer stammer fra". Afgørende er det faktum, at "en nation accepterer den som musikalsk udtryk".¹²

I Tyskland går de første initiativer til en nationalopera tilbage til Jo-

hann Adolf Scheibe, der i øvrigt havde embedet som kongelig hofkapelmester i København i årene 1744 til 1758. Hans libretto *Thusnelda* (1749), hustru til Arminius, der besejrede romerne i slaget i Teutoburger Wald, blev imidlertid aldrig sat i musik. *Alceste*, Anton Schweizers musikalske sceneværk, komponeret efter forlæg af Christoph Martin Wieland (uropført Weimar 1773), fik i kraft af den tyske tekst æren af "at være det første tyske syngespil".¹³ Selv om det ikke præsenterede noget nationalt stof, forblev det det mest spillede værk i de tyske byer og bidrog væsentligt til 'Entwelschung' – fortrængningen af franske og især italienske sceneværker. Som betydningsfuld "forløber for en tysk nationalopera",¹⁴ hvis kulmination man ikke uden forbehold kan se i Richard Wagners *Meistersinger*,¹⁵ må Ignaz Holzbauers tysksprogede opera *Günther von Schwarzburg* gælde. Den blev uropført 1777, stadig i Mannheims Hofteater ('Nationaltheater' i Mannheim, der blev opført under kurfyrst Karl Theodor, kunne først tages i brug 1779). Med denne opera blev 1777 opført et værk, der var "digtet af en tysker, komponeret af en tysker opført med bifald af en tysk fyrste".¹⁶ Holzbauer betonedede i sin dedikation til kurfyrsten udtrykkeligt, at operaen "for første gang besang en tysk helt".¹⁷

Ganske vist var der ikke meget vundet, når Holzbauers musikalske sprog ikke kunne frigøre sig fra den italienske opera seria. At Mozart gerne ville komponere en tysk opera, er dokumenteret. Da Holzbauers librettist Anton von Klein i 1785 tilbød ham sin tekst til *Kaiser Rudolf von Habsburg*, afslog han

dog på grund af vanskelighederne med Den Tyske Opera i Wien "... var der kun en eneste patriot med på vognen, så skulle det komme til at se anderledes ud! – men så ville måske det så smukt fremvoksende Nationaltheater komme i blomstring, og det ville jo være en evig skamplet for Tyskland, hvis vi tyskere engang for alvor begyndte at tænke tysk – handle tysk, tale tysk og endda at synge på tysk".¹⁸ Alfred Einstein kommenterede Mozarts afvisning med ordene: "Heldigvis har han aldrig skrevet en patriotisk tysk opera".¹⁹ En nationalopera, hvor alle forventninger blev opfyldt, fik Tyskland først 1821 med Carl Maria von Webers *Jägerbruden*. Den første stempling som nationalopera, har Wolfgang Michael Wagner fundet i *Nürnbergischer Abendzeitung* fra 18. september 1822. Den var resultatet af en hurtigt opnået popularitet i alle regioner og alle samfundslag. Her hedder det meget sigende, at "alt det, som vi [...] hører og ser, tiltrækker os" og at det ville være "et frugtesløst foretagende, at ville sige noget nyt om indholdet i denne nationalopera, hvad angår tekst og musik".²⁰ Wagners disputats kan uden tvivl anbefales som et kilderigt standardværk, når det gælder om at erkende og beskrive fænomenet nationalopera i dets mangesidige struktur.

IDanmark forløb udviklingen på lignende måde som i Tyskland. Som det første danske syngespil optræder *Gram og Signe*, digtet af nordmanden Niels Krog Bredal over et stof fra Saxos *Gesta Danorum*. Musikalsk blev det opbygget over allerede eksisterende arier, en duet og et slutkor, komponeret af

italieneren Giuseppe Sarti, der dengang var dansk hofkapelmester.²¹ Opførelsen fandt sted i en privat kreds i en jurist og historikers hjem.²² Det danske musikteater oplevede et betydeligt fremskridt, da librettoer af den norsk-danske digter Johan Herman Wessel og den danske nationaldigter Johannes Ewald blev sat i musik, på baggrund af en prisudskrivning. Wessels *Kierlighed uden Strømper* blev sat i musik af hofkapelmester Paolo Scalabrini 1773. Ewalds drama *Balders Død* var taget fra et emne fra Eddaen og leder os ind i de nordiske guders og halvguders verden. *Fiskerne*, der byggede på et digterværk af Ove Malling, som besang de særlige dyder hos de under den danske krone forenede nationer (danskere, nordmænd og holstenere), bød på national opbyggelse. *Fiskerne* fra det danske Hornbæk udviser uegennyttigt heltemod, da de bryder op igen for at lede efter skibbrudne hjemkommet efter en stærk storm. Begge digterværker var sat i musik af Johann Ernst Hartmann.²³ Begge blev opført i Det Kongelige Teater, henholdsvis 1770 og 1780, men blev sidenhen kun sjældent spillet. En speciel nordisk kolorit præsenterer *Balders Død* i de arkaisk-dunkle klangfarver fra de indlagte 'Corni rustici'. I *Fiskerne* var det den udtryksfulde fremstilling af havet, der skulle gøre indtryk.

Vi må ikke undlade at henvise til, at hyldestsangen til kong Christian første gang optræder i sidstnævnte syngespil og senere kom til at udgøre den højtidelige afslutning på 'nationalsyngespillet' – Friedrich Kuhlaus *Elverhøj* fra 1828, som man elsker i Danmark over



Tegning af Holger Danske af Nicolai Abraham Abildgaard, slutningen af 1700-tallet.

al måde.²⁴ Med dette teaterstykke gav Kuhlau, der stammede fra Uelzen, ”sin valghjemstavnd Danmark den nationaleste musik”. I de 150 år mellem 1828 og 1978 var der mere end 950 opførelser. Det var samtidig ”den største succes for den kongelige danske scene”.²⁵ Det blev til i anledning af et kongeligt bryllup og har den elskede kong Christian 4. som midtpunkt for begivenhederne, hvor der bliver sunget en række gamle folkeviser i Kuhlau arrangement. Johan Ludvig Heiberg, der var ansvarlig for librettoen, og Kuhlau erklærede, at de med sådanne sange og danse ville give stykket en national karakter (”en ret national Duft eller Colorit”). Det er uden tvivl lykkedes. Christian 4. betoner på scenen udtrykkelig, hvad hans landsmænd, men også komponister og kunstnere fra Danmark, især skal lægge vægt på, for disse gamle sagn og sange er en kostelig del af

fædrelandets skat.

Filmen *Olsenbanden ser rødt*, tydeliggør på anden måde, hvor overordentlig populær Kuhlau's potpourri-ouverture er blevet i Danmark. Dens enkeltafsnit tjener ikke bare som illustrerende filmmusik under bandens indbrud i Den Kongelige Opera, men gør i det hele taget dette muligt. Den geniale Egon organiserer og dirigerer begge dele med et lommepartitur fra Wilhelm Hansen. Og det udspikerede kup lykkes, fordi den, der midlertidigt skal passe på en kinesisk vase, skal rejse sig under slutningens kongehymne, sådan som det engang var skik og brug (se nodeeksempel s. 7). Vassen bliver stjålet væk under bagdelen på ham.

Svaret på spørgsmålet om, hvilke operaer der med god grund er yndede i Danmark, bliver lidt lettere, hvis man bruger den *Kulturkanon*, der i

2005 blev opstillet på foranledning af den daværende danske kulturminister. Den generelle opgave var at opstille en liste over store og vigtige værker for i alt otte områder (arkitektur, billedkunst, design og kunsthåndværk, film, litteratur, musik, scenekunst og børnekultur), der repræsenterer den danske kulturarv.²⁶

Det siger sig selv, at sådan et projekt altid vil være præget af den enkeltes eller de til enhver tid værende udvalgsmedlemmers subjektive afgørelser og derfor også følges af mange former for kritik. Alligevel foregår en sådan 'ranking' ikke uden refleksion over, hvad der er 'common sense', hvad danskerne i generationer stiltiende er blevet enige om. Det udvalg, der blev fremlagt i 2006, udgør i alt fald en orientering, som kan og skal sætte gang i diskussioner, efterfølgende også med hensyn til Bo Holtens nyeste opera. I henseende til musik, opdelt i 'partiturmusik' på den ene side og 'populærmusik' på den anden, sådan som det for tiden gøres i Danmark, blev der udvalgt tolv værker i den førstnævnte gruppe, deriblandt fire musikalske sceneværker:

1. Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen: *Holger Danske*, opera i 3 akter efter en tekst af Jens Baggesen (uopført København 1789)
2. Peter Heise: *Drot og Marsk*, tragisk sangdrama i 4 akter efter en tekst af Ernst Christian Richardt (uopført København 1878)
3. Carl Nielsen: *Maskarade*, komisk opera i 3 akter (uopført København 1906)
4. Rued Langgaard: *Antikrist*, allego-

risk opera i en prolog og 6 billeder (1923)

De nævnte værker er vanskeligt sammenlignelige, allerede på grund af deres forskellige genretilhørsforhold. Medens nomineringerne af Heise og Nielsen vandt bifald i de store dagbladets kommentarer, lød der modsigelser mod Kunzens og Langgaards værker. De sidstnævnte er for lidet kendte. De findes ganske vist i cd-indspilninger, der har vundet stor anerkendelse både hos den hjemlige og i den internationale kritik, især hvad angår deres kompositoriske værdi. Kunzens *Holger Danske* (Ill. s. 11) blev i 1996 endda nomineret til den eftertragtede Grammy-pris. Men på landets operascener har ingen af dem fundet plads i repertoiret. Langgaards *Antikrist*, komponeret i 1921-23, har endnu aldrig kunnet høres i sin helhed i et dansk operahus. Hver gang, operaen blev indleveret til opførelse på Det Kongelige Teater, blev den afvist. En radiooptagelse indskrænkede sig i første omgang til de første billeder. Og først i 1980 kom det til en fuldstændig koncertopførelse. En første sceneopførelse fandt sted i 1999 uden for landets grænser ved Tiroler Landestheater i Innsbruck. Den nævnte cd-indspilning er fra 2005. For at kunne kaldes en 'nationalopera' mangler denne opera ganske enkelt den essentielle forankring i det nationale kulturliv, inklusive en vedvarende resonans.²⁷

Netop hvad angår den ubestridelige popularitet i det danske musikpublikum blev det meget beklaget, at man ikke medtog Kuhlaus nationalsyn-

gespil eller den romantiske opera *Liden Kirsten* (uropført 1846) af Johann Peter Emilius Hartmann i denne kanon.²⁸

Kunzens *Holger Danske* bliver hyppigt omtalt som 'nationalopera'. Når man ser på opførelsesåret 1789 er den endda en af de tidligste overhovedet. Baggesens tekst bygger på Wielands vers-epos *Oberon*. Den franske ridder Hüon i dette epos erstattede Baggesen med helten *Holger Danske*, som efter legenden i farens tid vogter over Danmarks vel og skæbne på Kronborg Slot, sådan som Barbarossa på Kyffhäuser vogter over Tysklands. Da Holger, den danske prins, bliver sendt til Babylon af Karl den Store for at vise vanvittige prøver på sit mod og dér skal forestille sig, bekender han: "Mit Navn er Holger! Danmark er mit Fødeland, – til Danmarks krone født-tes jeg – og Orlog var altid Danmarks Sønners Skole".²⁹

Holgers væbner Kerasmin giver sig til kende som dansker derved, at han synger en ballade om ridder Oller. Den er skrevet over en folkevisse, som Kunzen udstyrer med særlige træk af det, der senere kaldtes den 'nordiske Tone'.³⁰ Kielerprofessoren Carl Friedrich Cramer bidrog afgørende til synet på det nationale som operaens hovedværdi i et offentligt brev til Wieland. Han sværmede for den operaoplevelse, der forestod i København, og at "noget sådant (...) ikke tilbydes Dem i Deres kolde fædreland, der for tiden hverken har eller kender en opera, og heller vil få det næppe i en snar fremtid."³¹ Talen var om en nationalopera.

Fordi mange danskere i 1789 snarere fandt deres billede af Holger

parodieret end bekræftet, kom det først til en operafejde, der hurtigt eskalerede til en tyskerfejde.³² Holger Danske er, musikhistorisk set, dog kun et skridt på vejen til at være nationalopera. Et sådant foretagende lykkedes først med Baggesens og Kunzens næste fælles værk, operaen *Erik Eiegod*, der blev uropført 1798. Ny i forbindelse med 'nationalopera' er den information, at deres sceneværk, uden at Baggesen eller Kunzen vidste af det, befandt sig i en ensidig krig mod Sverige.³³ Der havde den legendariske 'teaterkonge' Gustaf 3. konciperet en nationalopera med titlen *Gustaf Vasa*. Librettoen skulle udarbejdes af Johan Henrik Kellgren og den daværende hofkapelmester Johann Gottlieb Naumann skulle sætte den i musik. I 1786 blev det foreløbige resultat præsenteret i en overdådig scenografi i det nyindrettede operahus i Stockholm.³⁴ Den egentlige premiere fandt dog først sted efter afslutningen af krigen mellem Sverige og Danmark-Norge i 1790. I det mindste mente man i Stockholm at have vundet teaterkrigen. Det fastholdes på billedsati- rer, som det danske politi konfiskerede. På et stik læses: "Gustaf Wasa. De danske bliver slagne paa Theatret".³⁵

Hvad angår *Drot og Marsk* (Ill. s. 17) er allerede cd-indspilningen tilstrækkelig til at give et indtryk af den kompositoriske modernitet såvel som den i en nationalopera uundværlige 'danskhed' i dette partitur: Den fører tilbage til den rå middelalder og sætter konfrontationen mellem kong Erik og hans marsk Stig Andersen i centrum, sådan som den er overleveret i folke-sagnene. Erik har forført Stigs hustru

771 *f* *poco rall.* *lunga f*
 JER. Ma - ska - ra - de! Ma - ska - ra - de! Nu er al - le li - ge. Frisk
 Mas - ke - ra - den, Mas - ke - ra - den! Nun sind al - le, al - le gleich. Nur

775 **Recit.** **Andantino**
 JER. Mod Je - ro - ni - mus! Det dri - ver o - ver.
 Mut, Je - ro - ni - mus! Das geht vo - rü - ber.

Udsnit af Jeronimus' sang 'Fordum var her Fred paa Gaden' fra operaen *Maskarade* af Carl Nielsen, klaverudtog.

fru Ingeborg på lumsk måde, medens marsken er draget i krig mod svenskerne. Dette skal hævnnes, og det sker også. Musikalsk opvarter operaen med dystert-dunkle orkesterfarver, der blev opfattet som typisk nordiske. Straks i begyndelsen synger kulsvierdatteren Aase en vise, som senere blev til 'almeneje i dansk musik' og bidrog væsentligt til operaens scenesucces.³⁶ Ikke mindre fascinerende er slutningen, hvor folket sørger, og der høres sang af munke, der celebrerer et requiem.

Hvad *Jægerbruden* er for tyskerne, er Carl Nielsens *Maskarade* for danskerne.³⁷ Siden uropførelsen i 1906 er dette operalystspil simpelthen blevet den danske nationalopera. Allerede i Ludvig Holbergs komedie fra 1724 med samme titel, som dannede forlægget, drejede det

sig om den evigt aktuelle konflikt mellem generationerne. Der bliver givet et billede af en forgangen tid, hvor fader Jeronimus fortæller, at den gang var alt endnu på sin plads.

Hvor rodfæstet denne litteraturopera er i folket, viste sig ved en fremførelse i Tivolis Koncertsal. Hvis man ikke på nabosæderne ligefrem brummede med på Jeronimus' sang, citerede man halvhøjt tekstlinierne for hinanden, før de blev sunget. Og da den fængende kehraus lød til slut, klappede publikum begejstret med. Nielsen var vel sikker på, i hvor høj grad han netop med Jeronimus' sang ville vinde sine landsmænds hjerter, og hvilket bifald han ville høste bare for den. En fin musikalsk detalje udløser det, der stedse indtræffer pány (se ill. ovenfor): Efter

den anden strofes fermet er der – som allerede ved uropførelsen, stormende scenebifald. Denne pause var ganske vist tænkt med henblik på en eftertænsom standsning. Først derefter ansporer Jeronimus sig selv: ”Frisk Mod, Jeronimus! Det driver over”.

Da det i 1994 for første gang lykkedes at få operaen opført i Tyskland, på Staatstheater Kassel, kunne man se, hvad det i ikke ringere grad kommer an på ved en nationalopera. Da dirigenten Ira Levin ved den indledende pressekonference blev spurgt, om han kendte til operaens ’Holbergtradition’,³⁸ og ligefrem studst afviste det (”jeg kender Mozart, jeg kender Rossini, Verdi og Richard Strauss, skal jeg så også tage notits af denne nordiske tradition?”), gik de tilrejsende danske musikkritikere straks i opposition. I deres anmeldelser savnede de med rette det vid og den humor, der lå i den danske tekst. Kort sagt, opførelsen i Kassel forekom dem ’klumpetung’. De fleste følte sig desuden bekræftet i den opfattelse, at man slet ikke kan eksportere en ’ægte’ nationalopera. For en sådan genre bliver det også undertiden til en maksime, at intet må ændres, når der en gang er fundet en ideel fremstilling. Nationalopera og regiteater ligger i evig konflikt. Erklærede modernister har i den seneste tid nu og da povet at erklære Nielsens lystspilopera let gammeldags. I alt fald er den for tiden ikke bestandig på repertoire i danske operahuse. Det undskylder man så med, at der findes nok repræsentative plader og cd-indspilninger på markedet.

Ved afslutningen af disse udredninger leder vi endnu engang overvejelserne tilbage til Bo Holtens opera, og til Søren Schausers ytring, at Danmark har fået en slags ny nationalopera, en påstand – ganske vist med et tøvende ’måske’ – der så meget mere udfordrer til eftertanke. Herved trænger spørgsmålet om de vanskeligheder, der opstår derved sig på. Først og fremmest må der spørges, om Struensee som titelfigur overhovedet kan blive accepteret som ’helt’ i Danmark i nationaloperaens tradition. For tilstedeværelsen af en helt er en af de grundlæggende forudsætninger for den seriøse nationalopera som type. Og det står fast, at Struensee ikke netop gælder som særlig erindringsværdig i Danmark.³⁹ Et monument er i alt fald ikke rejst for ham. Sat på spidsen: Bo Holten har bragt et kapitel fra den danske historie på operascenen, som næppe er egnet til nationalopbyggelse. Og hvis ikke Enquist havde sørget for uventet opmærksomhed med sin roman – bogen var den mest solgte skønlitterære bog i Danmark i 2000 og 2001 – så kunne man næppe have forestillet sig en dansk Struensee-opera. Man kan desuden konstatere, at Enquist også har givet inspirerende impulser til forfattere af nye historiske og teologiske studier.⁴⁰ Med hensyn til det nye syn, der er på vej, er det ikke mindre værd at nævne den rangliste over ti ”visionære embedsmænd”, som Peter Nedergaard og Torben Beck Jørgensen (begge politologer ved Københavns Universitet) samlede i umiddelbar tidsmæssig sammenhæng med operapremieren. Den indeholder statstjenere, der har virket i

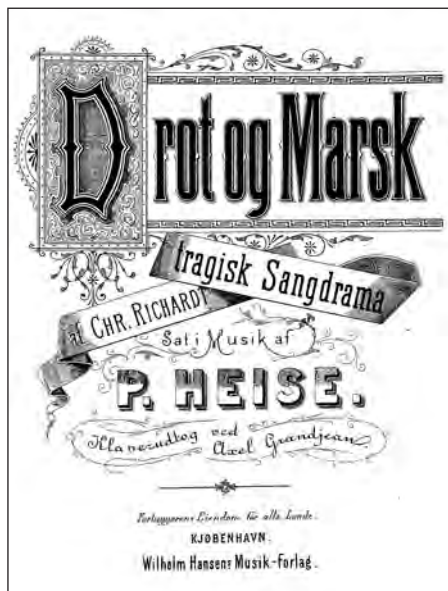


Illustration til scenen med træhesten fra programbestilt til uropførelsen af Bo Høltens Livlægens besøg.

og for Danmark fra det 15. århundrede til nutiden. I denne kanon blev Struensee også taget med. Det blev begrundet i, at han ikke længere skal betragtes som 'forræder', men som en tragisk helteskikkelse. Han forsøgte modigt, at omsætte fremskridtsvenlige ideer og oplysningens krav, men han led skibbrud på en stærkt konservativ og reaktionær magtelite.⁴¹

Efterfølgende generationer tog op og videreførte, hvad Struensee havde sat i gang, således allerede den

senere kong Frederik 6.: Bøndernes befrielse fra hoveri og stavnsbånd, afskaffelsen af livegenskabet, torturen, indførelsen af pressefrihed eller ligestillingen af uægteskabelige børn. I operaen sigter en central scene på en brutal detalje – en herremands ret til at lade bortløbne bønder sætte på træhesten og lade dem gennempiske med hovedet nedad. I den sidste scene i 1. akt bliver den sensible konge konfronteret med en sådan hændelse. Han råber højt.



Titelblad til klaverudtoget af operaen Drot og Marsk af Peter Heise fra 1878.

Struensee, der gerne vil hjælpe drengen, der næsten er pisket ihjel, bliver omringet af en fjendtlig menneskemængde og undslipper kun med nød og næppe. Til kongen, der flygter i sin karet, forklarede Struensee inden: ”Hele bondestanden sidder her på træhesten. Det er virkeligheden! Befri den!”

Denne slutscene på 1. akt korresponderer med den gruopvækkende henrettelse i 2. akt. I oplysningens tidsalder var begge dele stadig en realitet fra den dybeste middelalder, som man med al magt ville overvinde. I politologernes kanon bruges faktisk ordet ’helt’ om Struensee. Struensee er født i Tyskland, i Halle a. d. Saale. Han kom fra et pietistisk hjem, udviklede sig tidligt til en oplyst fritæinker. Da hans fader bliver kaldet til øverste gejstlige embeder i Altona – dengang monarkiets næststør-

ste by – drog sønnen med, og tog sig fra 1757 som stads- og landfysikus af fattige mennesker i grevskabet Rantzau. Inden for datidens helstat var han – det overser man gerne – ikke en fremmed, ingen ’tysk’ usurpator, men en legitim undersåt under den danske krone. Men da han i sit senere embede skaffede tysk og fransk sprog en forrang på bekostning af dansk, udfordrede han allerede herved den nationale modstand.

Støttet på Enquist tegner librettoen af Eva Sommestad Holten til Bo Holtens opera et meget differentieret billede af Struensee. Livlægen er på ingen måde kun interessant på grund af kærlighedsaffæren med dronningen.⁴² Det er dog næppe at forvente, at Struensee vil blive set og vurderet som en erindringsværdig skikkelse i den danske nationalhistorie, så nationaloperabegrebet ligesom kunne tilflyde dette sceneværk. Dette ville jo alligevel tidligt vise sig i løbet af nogle årtier. Og det afgøres i sidste ende som allerede nævnt af operaens modtagelse.

Når det kommer til stykket så er ambitionen om en ’nationalopera’ i grunden blevet forældet i tider med globale, kosmopolitiske forandringer. Noget andet er vigtigere: musikalske sceneværkers tilstedeværelse på europæiske eller oversøiske operahuse. Når man ser på de mangfoldige kvaliteter, som Bo Holtens partitur besidder, er det ønskeligt, at det ikke bliver ved premieren i København, men at operaen i de kommende sæsoner bliver opført gentagne gange i Det Kongelige Operahus. Også Struensee-operaen er som skabt til høste den nationale og internationale succes,

som komponisten i de sidste årtier har kunnet opleve med andre af sine værker.

Oversat fra tysk af Christian Kaatman
Trykt i *Die Tonkunst*. Jg. 4/2 (2010).

Noter

- 1 Ulrik Langen: *Den Afmagtige. En biografi om Christian 7.*, København 2008.
- 2 Ole Feldbæk: *Dansk Identitetshistorie*, bind 1, København 1991, s. 165–182: 'Struenseemellemspillet'.
- 3 Erik Aschengreen og Ole Nørlyng: *Balletbogen 1*, København 1992, s. 113–117.
- 4 Citeret efter pressesitet på Det Kongelige Teater (www.kgl.teater.dk). Librettoen og operapartituret fås hos Wilhelm Hansens Forlag (www.ewh.dk).
- 5 Elie Salomon François Reverdil: *Strunsee et La Cour De Copenhague 1760-1772. Mémoires de Reverdil, [...] et suivis de lettres inédites*, Paris 1858.
- 6 *Brockhaus' Konversations-Lexikon*, Leipzig 14. opl. 1898, bind 12, s. 195. Se også Ernst Leopold Stahl: *Das Mannheimer Nationaltheater*, Mannheim 1929; Reinhard Meyer: *Das Nationaltheater als höfisches Institut*, i: Roger Bauer, Jürgen Wertheimer (ed.): *Das Ende des Stegreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters*, München 1983, s.124-152. En lignende udvikling ses hos institutionerne nationalmuseum, hhv. nationalbibliothek.
- 7 Se også Wolfgang Michael Wagner: *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper* (= Weber Studien 2), udg. af Gerhard Allroggen og Joachim Veit, Mainz 1994.
- 8 Jf. kongresberetningen *Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper*, udg. af Hans John og Günther Stephan, Dresden 1987.
- 9 Sml. herom Eckard Weber: *Manuel de Falla und die Idee der Spanischen Nationaloper* (= Perspektiven der Opernforschung 7), Frankfurt 2000. Med hensyn til denne komplekse problematik se også Carl Dahlhaus: "Die Musikgeschichte Österreichs und die Idee der Deutschen Musik", i: *Deutschland und Österreich*, udg. af Robert A. Kann og Friedrich E. Prinz, Wien 1980, s. 322-349.
- 10 Her som i det følgende henvises til hurtig information om fakta, datoer og litteraturhenvisninger til de relevante artikler i Pipers *Enzyklopädie des Musiktheaters*, udg. af Carl Dahlhaus [m.fl.], München 1986ff. De citater, der er indflettet her, stammer fra artiklen af Gabriele Brandstetter i bd. 2, 1987, s. 181-183.
- 11 Heinrich W. Schwab: "Der 'nordische Ton' in der Musik des 19. Jahrhunderts", i: Bernd Henningsen, Janine Klein, Helmut Müssener, Solfrid Söderlind (udg.): *Wahlverwandschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914*, Berlin 1997, s. 228-232; samme: "Guldalderens musik og danskhed", i: Jens Henrik Koudal (udg.): *Musik og Danskhed. Fem faglige bidrag til debatten om nationalitet*, Viborg 2005, s. 59-74.
- 12 Sml. herom artiklen om Carl Maria von Webers *Jägerbruden*, i: Pipers *Enzyklopädie* (som anm. 10), bd. 6, 1997, s. 663.
- 13 *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, udg. af Wilhelm A. Bauer og Otto Erich Deutsch, Kassel 1962, bd. II, s. 161: 3. december 1777.
- 14 Helga Lühning i Pipers *Enzyklopädie* (som anm. 10), bd. 3, 1989, s. 99-101.
- 15 Egon Voss, sst. bd. 6, 1997, s. 582-590, her s. 588. Sml. udfyldende hertil Dieter Borchmeyer: "Richard Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg Wagners ästhetische Republik", i: *Meisterwerke neu gebürt. Ein kleiner Kanon der Musik*, udg. af Hans-Joachim Hinrichsen og Laurenz Lütteken, Kassel 204, s. 202-219.

- 16 Hermann Abert: *W. A. Mozart*. Erster Teil, Leipzig 1983, s.458.
- 17 Ignaz Holzbauer *Günther von Schwarzburg*, udg. af Hermann Kretzschmar (= *Denkmäler Deutscher Tonkunst* 1, bd. 8/9), Leipzig 1902, Neuauflage Wiesbaden 1957.
- 18 *Mozart Briefe* (som anm. 13), bd. III, 1963, s. 393: 21. marts 1785.
- 19 Alfred Einstein: *Mozart. Sein Charakter - sein Werk*, Frankfurt a.M. 2005, s. 101.
- 20 *Wagner, Weber und die deutsche Nationaloper* (som anm. 7), s. 164. Sml. sst. kapitlet ”Zeugnisse für die Beliebtheit des Freischütz in den 1820er Jahren”, s. 167-176.
- 21 Torben Krogh: ”Det første Forsøg paa at skabe en Opera i det danske Sprog”, i: *Aarbog for Musik* 1922, København 1923, s. 123-158. Som standardværk gælder stadig Kroghs berlinske disputats *Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert*, København 1924. Den første store opera med en dansk tekst var efter denne Naumanns *Orpheus og Euridice* fra 1786.
- 22 Nils Schiørring. *Musikkens Historie i Danmark*, København 1978, bd. 2, s. 26f.
- 23 Sml sst. s. 89 f. og artiklen af Esther Barfod i *Pipers Enzyklopædie* (som anm. 10), bd. 2, 1987, s. 703-706. Kommenterede udgaver af begge værker er udkommet som bind 6 og 7 i rækken *Dania Sonans*.
- 24 I *Pipers Enzyklopædie* findes ingen artikel om det.
- 25 Vurdering af Dan Fog i hans reprintudgave af klaverudtoget (eget forlag, København 1978).
- 26 Dorte Skaaning Mathiesen (udg.): *Kulturkanon* (= *Kultur-kontakten*, særnummer januar 2006), København 2006 s. 4: ’samling og præsentation af de største og vigtigste værker i den danske kulturarv’.
- 27 Sml. her artiklen af Bendt Viinholt Nielsen i: *Pipers Enzyklopædie* (som anm. 10), bd. 3, 1989, s. 412.
- 28 Sml. her artiklen af Hans Åstrand og Esther Barfod i *Pipers Enzyklopædie* (som anm. 10), bd. 2, 1987, s. 707-708.
- 29 Citeret efter gengivelsen i dansk klaverudtoget, København 1789, s. 77.
- 30 Sst. s. 65.
- 31 Sst. s. 9.
- 32 Sml. herom Heinrich W. Schwab: ”Holger Danske - Holger Tyske. Zum Kopenhagener Openstreit des Jahres 1789”, i: *Grenzgänge. Skandinavisch-deutsche Nachbarschaften*, udg. af Heinrich Detering, Göttingen 1996, s. 96-114.
- 33 Bent Holm: ”Enlightened Nordic Knights. Text, Body and Space in Jens Baggesen and F. L. Ae. Kunzens Opera Holger Danske, 1789”, i: *north-west-passage. Yearly Review for Northern Performing Arts Studies* n. 5, Bari s. 71-96. – Om krigen mellem Danmark og Sverige (1788) se Feldbæk: *Dansk Identitets-historie* I (som anm. 2), s. 356-364.
- 34 Sml. herom Ortrun Landmann, i: *Pipers Enzyklopædie* (som anm. 10), bd. 4, 1991, s. 394-396.
- 35 Kobberstikkene gengives hos Holm (som anm. 33), s. 91-94.
- 36 Sml. herom Hans Åstrand, i: *Pipers Enzyklopædie* (som anm. 10), bd. 4, 1991, s. 772.
- 37 Inden for rammerne af *Carl Nielsen Udgaven* er partitur og klaverudtog blevet trykt hos Wilhelm Hansens Forlag i 2000.
- 38 Sml. herom Heinrich W. Schwab: ”Ob, du goldne Maskerade’. Von der Holbergzeit und Carl Niensens einziger Lustspieloper”, i: *Programmheft Carl Nielsen Maskerade*, Kassel 1994, s. 21-26.
- 39 Sml. herom bedømmelsen i 3. udgave af *Dansk Biografisk Leksikon*, bd. 14, 1983, s. 153-158. Med hensyn til synet i den tyske forskning henvises generelt til Kersten Krügers studie ”Möglichkeiten, Grenzen und Instrumente von Reformen im Aufgeklärten Absolutismus: Johann Friedrich Struensee und Andreas Peter Bernstorff”, i: *Der dänische Gesamtstaat. Kopenhagen-Kiel-Altona*, udg. af Klaus Bohnen og Sven Aage Jørgensen, Tübingen 1992, s. 23-47.
- 40 Sml. herom bidragene fra Ulrik Langen (som anm. 1), Jens Glebe-Møller: *Struensees vej til skafottet*, København 2007 og Jens Engberg: *Den standhaftige tinsoldat. En biografi om Frederik 6.*, København 2009. Ulrik

Langen og Thomas Bredsdorff har også skrevet bidrag til operaens programhefte.

41 *Weekendavisen* Nr. 13 af 27. marts 2009, s. 10f.

42 Betegnende for dette syn og dermed sammenlignelig med den i indledningen nævnte ballet *Caroline Mathilde* er den tyske spillefilm med titlen *Hersker uden krone* fra 1956

(instruktion: Harald Braun) i stjernebesætningen O. W. Fischer (Struensee), Horst Buchholz (kong Christian), Odile Versois (dronning Mathilde), Elisabeth Flickenschmidt (dronningemoderen), Siegfried Lowitz (kammerherre Guldberg), Fritz Tillmann (grev Rantzau) m. fl.