

Kgl. kantatehyldest og musikalsk underholdning

En omtale af musikken og dens funktion i forbindelse med Christian VIIIs kroning.

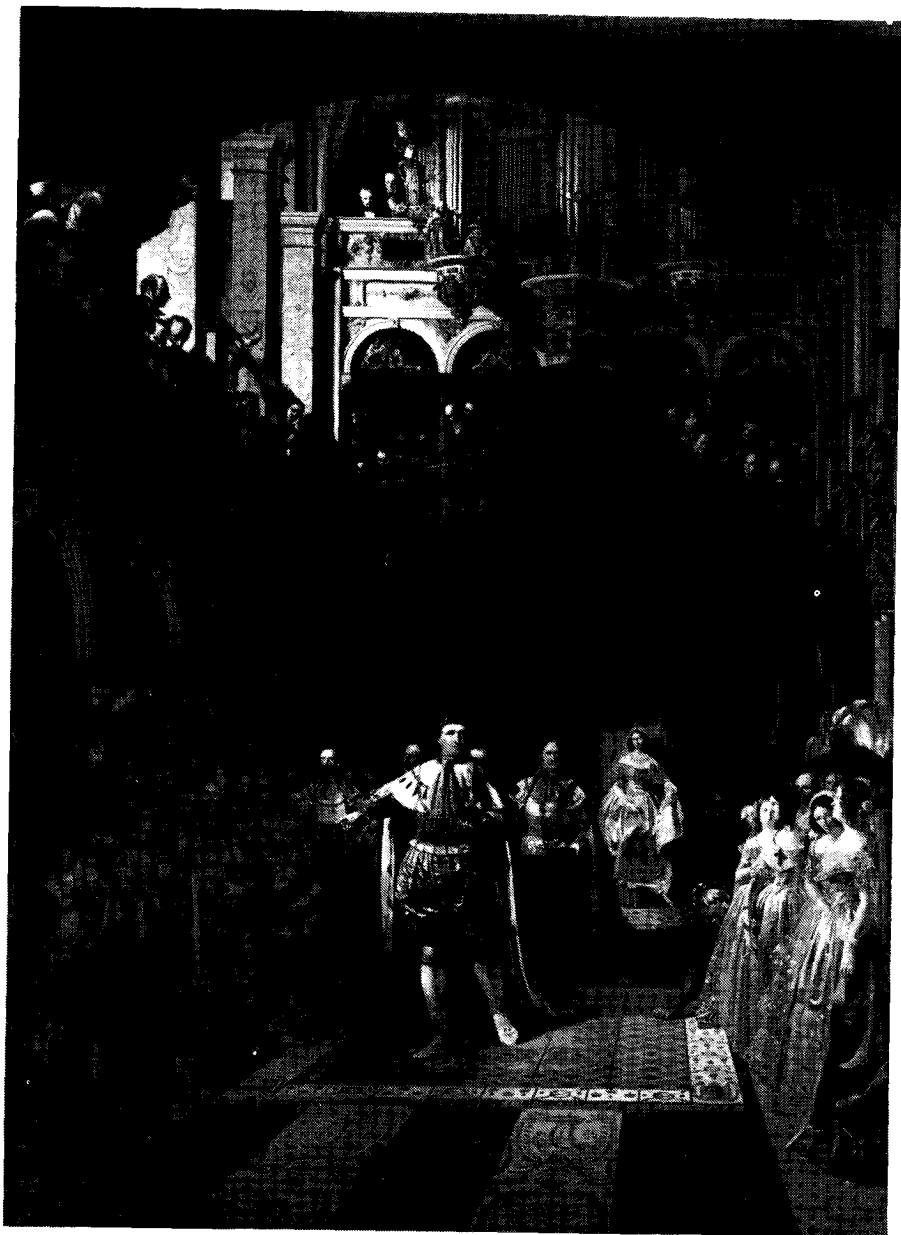
Studier i forholdet mellem den sene enevældes patronat og den borgerlige musikkultur.

Af Ole Nørlyng

Socio-økonomisk, politisk og ideologisk baggrund

Første halvdel af det 19. århundrede hører som bekendt til de mest frodige kulturelle perioder i vort lands historie. Det kulturelle liv udfolder sig i det interessante spændingsfelt mellem sen-feudalismens og enevældens svanesang på den ene side og den fremadstræbende kapitalisme og borgerlige samfundsopfattelse på den anden side. Enevælden, bestemt som en overgangsstat, måtte nødvendigvis gennemsætte kapitalen og dennes logik som det samfundsmæssigt styrende princip i sit eget sted, og som sådan fungerede den som en fødselshjælper for kapitalismen.¹ Trods denne dynamik rummede den sene enevælde stadig tydelige feudale træk i sin personalistiske form.

I smeltediglen lå det borgerlige kapitalistiske samfund med dets produktionsmåder, produktionsforhold og varegørelse, medens enevældens samfundsstruktur byggende på privilegier, monopoler, og censur endnu stod som ledende princip for magthaveren. Ved Wienerkongressen var det tildels lykkedes for Europas reaktionære fyrstehuse at genetablere l'ancien régime. De vanskelige økonomiske forhold efter Napoleons rasen hjalp de traditionelle magthaverne i deres bestræbelser på at holde magten. Bourgeoisiets materielle udvikling var i 1820'erne frosset fast. Reaktionen betød en midlertidig opblussen af den klassicistiske, repræsentative hofkultur. Denne hofkultur havde dog i høj grad optaget en række borgerlige normer og smagsidealer i sig. Romantikens subjektivismus havde gjort sin entré i de kølige klassiske sale!



Sophus Schacks kroningsbillede. Statens Museum for Kunst. Kunstneren har fremstillet det øjeblik, hvor kongen med krone, scepter og æble er på vej ned gennem kirken for at blive salvet. Som det fremgår, var kirken fyldt af notabiliteter.

I begyndelsen af 1830'erne vendte billedet. Spændingen forøgedes overalt i Europa på gr. af borgerskabets stigende velstand. Den ene revolutions-, reaktions-bølge efter den anden gik over det meste af den daværende civiliserede verden.

De socio-økonomiske og politiske forhold i Danmark i perioden efter Napoleons fald er ikke ukendte, og det vil her ikke være nødvendigt at bringe en fremstilling af borgerskabets stigende økonomiske magt og kulturelle ekspansion².

Op gennem 1830'erne var den politiske kamp blevet stadig skarpere. Frederik VI – en enevældig statsmand om hvem hans betroede medarbejder H.F. Ewald ytrede:

»Denne Konge skulde meget have sig frabedt, at andre fattede Beslutninger for ham eller lagde ham Ordene paa Tungen, han sagde sin Mening, og saa kunde de andre under Tiden – faa lov til at gøre Indvendinger«³. – afløstes af Christian VIII. Ingen betydningsfulde angreb mod enevælden, og dermed mod den traditionelle hofkultur var blevet iværksat, så længe Frederik VI levede. Tværtimod havde det velhavende borgerskab med loyalitet søgt at tilegne sig aristokratiets kultur. Denne »Biedermeier-kultur«, der tildels er fælles for aristokratiet og det velhavende borgerskab bygger i sin beherskelse, optimisme og følsomme menneskevarme på mange af 1700 tallets borgerdyder⁴.

Anderledes var det for Christian VIII, der besteg tronen i 1839. Samme Ewald, der fortsatte under den nye konge som Generaladjutant, skildrer med fine nuancer i sine erindringer den stadige uro og nervøsitet, som betog Christian VIII. Begivenhederne, selv de festligste, kunne let udvikle sig til noget uforudset, F.eks. skriver Ewald i forbindelse med kongens tilbagekomst til København i 1840 efter kroningsrejsen om mængden, der ved kongeparrets ankomst til byen havde spændt hestene fra den kongelige karet, og trukket den under stormende hurraråb til Amalienborg:

»Der var dengang, ved slige selv saa ubetydelige Scener, ligesom noget truende *under*, som skabte en uhyggelig Stemning«⁵. Angsten lurede – det store spøgelse »revolutionen«, der ofte blussede frem udenfor Danmarks grænser, havde sat skræk i vor sidste enevoldsmagthaver. Angsten ikke blot lurede, den nærmest lammede:

»Det kunde derhos ikke undgaa mig, at Kongen i Sager af nogen Vigtighed ikke havde let ved at tage nogen Beslutning, noget han selv meget vel vidste; og skønt en højere Grad af Energi var det, man havde maattet ønske at kunne føje til Christian VIII's saa udmærkede Egenskaber, –*Saa var det dog ofte netop hans, alle et Skridts mulige Følger klart overskuende Blik, som lammede hans Daadskraft*«⁶.

Den økonomiske og politiske udvikling i Frederik VI's sidste regeringsår

havde bragt absolutismen i en yderst truet situation. Den kapitalistiske udvikling – kapitalakkumuleringen – krævede, at enevældens protektionisme erstattedes af fri næringsret og at den danske økonomi blev frigjort fra den tyske indflydelse. Det driftige handelsborgerskab ønskede, anført og formuleret af de unge akademikers retorik, en fri forfatning i almenvellets og folkefrihedens navn. Den åbenlyse kamp mod absolutismen havde set sin begyndelse, og den begavede Christian VIII, der nøje kendte forholdene, vidste hverken ud eller ind. For ham gjaldt det om at opretholde ro og orden, aflede borgerskabets interesser for statsanliggender og vinde tid. Den norske krone havde han som bekendt hurtigt mistet, og den danske kunne også let tabes. Det gjaldt om at pacificere gemytterne.

Med disse forhold som baggrund skal vi i det følgende slå ned på en vigtig begivenhed i den sene enevælde – kongens kroning! Det skal i den forbindelse nøjere omtales, hvilke musikalske udslag denne begivenhed resulterede i, og jeg vil herigennem søge at belyse træk i forbindelse med den hensygnende enevældes repræsentative hofkultur og den fremvoksende borgerlige musikkultur.

Enevældens riter – kroninger og salvinger

Symbolske ceremonier, der tydeliggør indvielse til magten, går tilbage til oldtiden. Kongen smelter sammen med sit embede, når han får magten overdraget, og dette anskueliggøres ved at kronen sættes på hans hoved. Kirken fremstår som den institution, der, inden kongen krones, helliggør den udvalgte. Hertil anvendes salvingsritualet; en ceremoni beslægtet med dåben⁷.

Ceremoniernes konkrete udformning og symbolske indhold har naturligvis ændret sig i takt med de skiftende samfundssystemers behov. Ud fra de nye magtstrukturer betød den arvelige enevælde, at al magt suverænt blev lagt i kongens hænder. Det tilkom derfor ingen anden end kongen selv at sætte kronen på hovedet, ligesom ingen var berettiget til at foreholde ham hans pligter uden Gud. Derfor hedder det i enevældens grundlov *Kongeloven* § 1 stk. 1:

»Den bedste Begyndelse til alle Ting er at begynde med Gud.«

Skal kongen ikke længere krones, så skal han så meget desto mere ydmyge sig overfor Gud, og det er den dybere mening i salvingen, således som den er blevet foretaget i forbindelse med kroningen af alle Danmarks absolutistiske konger. Denne ydmygelse overfor Gud er i sig selv en intim, mystisk handling, men samtidig er den en offentlig repræsentativ begivenhed, betydningsfuld for forholdet mellem monarken og folket.

På nær Christian VII er alle enevældens konger blevet salvet i Frederiksborg slotskirke. Slottet havde siden Christian IVs tid fungeret som et natio-

nalt symbol, og slotskirken var både et privat kapel og en offentlig kirke af betydelig størrelse og enorm pragt.

Salvingsceremonier – der både i folkemunde og fra officiel side ofte kaldes kroninger – var uhyre komplicerede og omfattende. De havde med tiden en tendens til yderligere at svulme op både i symbolmættethed og højtidelig pomp. Handlingen knyttedes til en række vigtige genstande – regalierne –, der hver havde deres betydning og funktion. *Kongeloven* symboliserede i denne forbindelse selve magtens fundament. Ved salvingen blev den lagt på alteret, og de biskopper, der forrettede den hellige handling, talte meget og længe om kongeloven, og de i den nedfældede tanker. Salven opbevarede i buddiken, der placeredes på alteret ved siden af kongeloven. Hertil kommer alle de kostbart udformede genstande, der blev båret af kongen og dronningen: *Kronen*, der symboliserer hans magt, *Sceptret*, herredømmets rette brug, *Sværdet*, retsudøvelsen og krig, *Rigsæblet*, jordkuglen holdt oppe ved korset, de kostbare *kroningsdragter*, *ordenerne*, etc., etc.. Betydningsfulde og ladet med rig symbolik var også *Tronerne*, udført af elfenben, »enhjørningehorn« og sølv, *Sølvløverne*, *baldakinen* til den højtidelige procession, samt *tronhimlen* i kirken.

Den højtidelige handling, der både krævede udvidet medvirken af landets øverste og en voldsom pragtudfoldelse med efterfølgende festligheder for såvel indbudte gæster som for hele den menige befolkning, kunne ikke finde sted umiddelbart efter tronbestigelsen. Den officielle hofsorg skulle først overstås, og den betydningsfulde handling krævede langvarige forberedelser. Op til salvingsdagen modtog mange forfremmelser og ordner, og den gav anledning for nationens forskellige institutioner til at henvende sig til monarken med hyldest- og lykønskingsadresser. I anledning af salvingen gav kongen både pengegaver og bespisninger til de fattige, ligesom militæret modtog gratialer.

For at begivenheden skulle huskes, blev der sat den et varigt minde, idet man lod en beskrivelse af ceremonien gå i trykken. I denne beskrivelse blev også de lange taler trykt, hvilket medførte, at beskrivelserne blev til tykke bøger.

Salvingsakten var naturligvis meget traditionsbestemt, men de sociale og politiske udviklinger betød, at også ceremonierne ændrede sig. Christian VIIIs kroning og salving i 1840 blev den sidste i Danmark. Havde man allerede under Frederik VI følt, at ceremonien var ved at tabe sin oprindelige betydning, så var den levende kraft i høj grad forsvundet fra den ældgamle ceremoni i 1840⁸. Handlingen var blevet til ren historie og allegori. Tiden var løbet fra det oprindelige symbolske indhold; kritikken af anevælden var for påtrængende. Ikke mindst fordi det egentlige dybere liv i salvingen var forsvundet blev begivenhedens iscenesættelse endnu større end tidligere.

Det tomme rituals ikklædning svulmede op i overdådig pragt – en sand opvisning af storhed og rigdom, der kunne tage vejret fra de fleste og overbevise de deltagende for en tid om enevældens berettigelse og solide fundament. Et gigantisk retorisk skuespil, hvortil alle kunstarterne skulle bidrage; men den egentlige dramatiske kerne var gået tabt. Otte år senere blev enevælden afskaffet, og det er da også karakteristisk, at beskrivelsen af den sidste salving aldrig nåede at blive trykt.

Kongen, samfundet og kunsten

Tronskiftet den 3. december 1839 foregik traditionelt. Sorgen over tabet af Frederik VI var omfattende og oprigtig. Men samtidig var det som om et ur, der længe havde været gået i stå, nu atter tikkede. Tiden gik videre og alle så med spænding frem mod den nye konge. Mange ventede sig meget. Man havde ikke glemt, at det var hans navn, der stod under den norske Eidsvollforfatning, Europas frieste! Ville forventningerne blive indfriet? Ville den nye konge være istand til at løse de umådelige politiske og nationale problemer, som 1830'erne havde bragt frem?

Fra liberal side blev der taget kraftigt fat. Studenterne med Orla Lehmann og Carl Ploug i spidsen anmodede om en fri forfatning. Kongen afviste de radikale tanker, og hermed affyrede han startskuddet til en voldsom og ofte meget bitter politisk kamp, der først og fremmest gav sig udslag i den offentlige debat. Medens debatterne rasede i pressen, var der vagtskifte på Amalienborg. Nye yndlinge udnævntes og et overordentlig strålende tildels tyskpræget hof begyndte at udfolde sig, i stærk kontrast til Frederik VIs strenge beskedenhed.

Det godt halve år, der forløb frem til kroningen i juni 1840, var præget dels af et stadigt stigende politisk røre, dels af en række festligheder, der skulle kaste glans over den nye konge. Læser man tidens aviser, får man levende indtryk af den gryende uro og temmelig hidsige debat. De liberale blade viser tydelig deres mishag overfor kongen, som intet foretager sig i retning af en fri forfatning. Man beklager sig over indskrænkelse i trykkefriheden, man kræver næringsfrihed og en omlægning af statshusholdningen, ligesom man peger på det slesvig-holstenske spørgsmål. Vigtig i denne forbindelse er oprettelsen af Studentersamfundet i februar 1840, – et foretagende der op til kroningen blev forbudt, til stor harme for de deltagende. Det udløste også kraftig bitterhed, da man i løbet af februar erfarede, at Stænderforsamlingerne først ville blive indkaldt den 15. juli, hvorved der kun kunne blive tale om en samling på to måneder.

Kongen selv ønskede også en regulering af statens finanser, og han fremmede bestræbelserne på at spare; men meget hurtigt sporedes, at hvad der blev sparet et sted sattes til et andet. Den liberale presse har et vågent øje

for denne dobbeltholdning i Christian VIIIs styre, og utilfredsheden antager meget tydelige former. Poul Jensen opsummerer situationen således:

»Uden at være for subtil i distinktionen tør man nemlig påstå, at dér hvor kampen om den offentlige mening fortrinsvis stod, nemlig i pressen, var enevælden allerede omkring Christian VIIIs tronbestigelse blevet tvunget til abdikation..... En følelse af afmagt og modløshed sporedes i overensstemmelse hermed fra høj til lav på regeringssiden – og langt ud i de meniges rækker«⁹.

Med Christian VIII fik vi en mand på tronen, der mere end nogen anden dansk monark brændte for kunst og kultur. Som kronprins havde han allerede længe fungeret som »kunstens høie fremmer og beskytter«. Tidligt havde han optrådt som leder af den enevældige stats kunstneriske institutioner. Således havde han fra 1808 været præsides for kunstakademiet¹⁰. På rejser havde kronprinsen haft store kunstneriske oplevelser og dyrket omgang med tidens betydeligste kreative personligheder. Aktivt greb kronprinsen ind i det musikalske liv i København, efter at han på rejser for alvor var blevet betaget af den italienske operamusik. Velkendt er det således, at kronprinsen var den ledende kraft i Sibonis gæstespil i 1819 og endelige engagement som syngemester og senere leder af musikkonservatoriet¹¹.

Størstedelen af den seriøse musikkultur var under direkte indflydelse fra kongen. De traditionelle positioner ved hoffet var overhovedet ikke forsvundet. De kgl. kammermusici og tilrejsende virtuoser underholdt monarken. Det kgl. Kapel stod direkte under hoffet, og Det kgl. Teater med dets sangpersonale havde også direkte forbindelse med hoffet. Hertil kom hofkomponist- og hofdansemusikdirektørposterne, for ikke at glemme militærmusikken. – Ligesom de fleste bildende kunstnere og forfattere havde utallige komponister og musikere et venskabeligt forhold til kronprinsen. Mange musikere har bidraget med hyldestmelodier, kantatekompositioner og musikalske underholdninger for prinsen. Meget omfattende er den liste af arbejder, der blev skabt i forbindelse med kronprinsens fødselsdag den 18. september, og lang er listen over de musikalske underholdninger, der i tidens løb blev afholdt for prinsen¹².

Der kan således ikke herske tvivl om oprigtigheden i Kaalunds »*Farvel til Kong Christian den Ottende*« efter dennes død i 1848:

»Farvel Kong Christian! det er vort sidste,
fornem det i Din sorte Kongekiste,
Det er et Suk fra Kunst og Poesi.
I Dig nu Danmarks Børn en Fader miste;
men Ingen, Ingen taber meer end vi!–
Saalænge Kunsten svinger Tryllestaven
Saalænge Skjalde deres Harper slaae

Skal ei, Kong Christian, Dit navn forgaae!
 Farvel, Farvel! sov sødt i Kongegraven!
 Tusind Godnat! Dit Navn skal ei forgaae!

Den sidste enevoldsfyrste havde et oprigtigt forhold til den kunstneriske kultur både som statsmand og som privatperson. I kongens forhold til kunsten mødes således fyrsten og borgeren. Situationen er dobbeltbunden: Kongen er på den ene side bundet til enevældens repræsentative hofkultur, hvilket indebar, at kunsten skulle tjene fyrstemagten ved at forherlige og smykke fyrstens person og det absolutistiske statsapparat. På den anden side er kongen personligt interesseret i kunsten og ønsker den de bedste livsbetingelser, hvilket i 1830'erne og 1840'erne måtte indebære en afstandtagen fra de krav, enevælden stillede til kunsten. I forbindelse med opfattelsen af enevælden som en overgangsstats mellem feudalisme og kapitalisme, kan man her sige, at kapitalismens fremmarch betyder rent kulturelt og kulturpolitisk, at den repræsentative hofkultur er ved at afgå ved døden. Denne situation er meget mærkbar i Christian VIIIs regeringsår, og den afspejler sig også i kongens personlige forhold til kunsten. Denne – situationens dobbelthed – er afgørende som baggrund for forståelsen af de kulturelle forhold under den sene enevælde.

Hofsorgen, der var berammet til to måneders varighed, betød, at stilheden sænkede sig over København. Teatret lukkede og anden kunstnerisk underholdning blev indstillet. Var der dødt på scenen og i tilskuerrummet, blev der til gengæld larmet i teatrets administrationslokaler. Den mangeårige teaterchef, Grev Holstein, ønskede at fratræde med det samme. Christian VIII måtte da straks udpege en ny chef. På teatret kendte man godt til kongens kunstneriske engagement; men man var noget betænkelig ved det nye. Kongens åbenlyse entusiasme for italiensk opera tog mange som et dårligt varsel¹³.

Selvom kongen ikke var heldig i valget af den tyske Grev Levetzau som teaterchef, modtog man dog på teatret mange af de nye planer med glæde, idet det viste sig, at kongen fremfor alt ville have en ny munter livlighed frem i teatrets virksomhed:

»...der skulde stadigt opføres noget Nyt og Interessant, som i rask Afvexling kunde give Almeenheden Begjærlighed efter og Smag for theatraleske Forlystelser«¹⁴. Kongen proklamerede:

»at han med Gavmildhed vilde tilstaae det (teatret) enhver ønsket Understøttelse, der blev brugt til Kunstens Gavn og Scenens Glands«¹⁵.

Men netop for at få fornyelse ønskede monarken konkurrence. Han ønskede ikke at beskytte teatret i dets privilegier. Snart efter ser vi da også, hvorledes de italienske operister gør deres entré på Hofteatret, ligesom senere både Tivoli og Casino kom til at give Det kgl. Teater noget at leve op

til.

Også på andre felter ændres det musikalske liv, og dets afhængighed af kronen. Det havde længe været forbundet med store vanskeligheder, at Det kgl. Kapel sorterede direkte under hofmarskallatet, medens dets funktion i højeste grad var knyttet til teatret. Den 23. april 1840 resolverede kongen, at det på gr. af den nøje forbindelse mellem teatret og kapellet skulle overvejes, om det ikke var mest praktisk, at kapellet henlagdes under teaterkassen¹⁶. Den 17. juni samme år blev ændringen gennemført.

»Hofkapellet vedblev vel paa en Maade at bestaa som saadant, men det stærkeste Baand, der havde knyttet det til Hoffet, var overskaaret...«¹⁷.

Vigtigt i denne forbindelse er det også at nævne, at Christian VIII efter Weyses død i 1842 ikke ønskede dennes stilling som hofkomponist videreført¹⁸.

De her anførte forhold viser Christian VIII som en mand, der bryder århundredgamle privilegier for at skabe fornyet liv. Kongen har indset, at konkurrence vil betyde nye impulser. Herved placerer enevoldsfyrsten sig pludselig i forlængelse af de liberales krav om næringsfrihed.

Overskou anfører karakteristisk nok, at kongen ønskede, at hans særlige interesse for teatret skulle gøres publikum begribeligt, hvilket bl.a. skulle ske i forbindelse med majestæternes første besøg i teatret efter hofsorgens afslutning. Det påhvilede teatret at sørge for en ny og festlig forestilling og resultatet blev Bournonvilles pantomimiske prolog *Fædrelandets Muser*, samt teatrets første opførelse af Bellinis *Norma*. Forestillingen fandt sted den 20. marts 1840, og kongeparret blev mødt med en sang af J.L. Heiberg på melodien *Kong Christian stod ved høien Mast*.

Valget af *Norma* må ses i lyset af kongens begejstring for Bellinis operaer, og bedømmelsen af opførelsen må ses i lyset af de begrænsede stemmemidler, der var til rådighed. Kritikken var ikke blid mod *Norma*. Partimageriet mod den italienske operastil træder tydelig frem. Mad. Simonsen fik dog en betydelig succes som Adalgisa, medens Jfr. Zrza vandt respekt i titelrollen for sin vokale kunnen, men hendes manglende dramatiske indlevelse stødte mange. Forestillingen manglede spil og liv.

Anderledes gik det med *Fædrelandets Muser*, der på trods af værkets karakter af lejlighedsprodukt begejstrede mange. I en allegorisk pantomime fremstiller Bournonville med idérigdom og passende anvendelse af mytologisk såvelsom nationalhistorisk symbolindhold Danmarks opvågning af sorgen. Dania sidder hensunken i dyb sorg, medens vinteren afløses af den unge vår. Alferne vækker til liv og munterhed. Alt grønnes og Flora ofrer sine bedste gaver til den endnu sørgende Dania. Medens naturen folder sig ud, byder oldtidshelte Dania at aflægge sorgen. Apollon og muserne kommer frem fra kæmpehøje og bautastene. Fra kunstens tempel vinker gra-

tierne. Muserne giver Dania en ny lys dragt, og hun ifører sig skjold og spyd. Med fornyet kraft træder Dania ind i kunstens tempel! – Herefter følger danse og tableauer. Dansene tager idé efter Thorvaldsen (Zephyr og grativerne), og tableauerne, der ses på muren af kunstens tempel, fremstiller følgende: *Thor og valkyrierne* (efter Oehlenschläger), *Tycho Brahe modtager en kæde af Christian IV* (evt. efter D. Blunck) *Elverhøj* (efter Heiberg og Kuhlau), *Høstgildet* (efter Th. Thaarup, og J.A.P. Schultz), *Jean de France* (efter Holberg), *Axel og Valborg* (Oehlenschläger), Dronning Dagmar husvaler de fattige (efter ?), Valdemar Seir bygger landet med love (efter Ingemann). Efter en blomsterofring begynder dansen atter. Under finalen åbnes templet, Dania ses, og det danske rigsvåben toner frem!

Bournonvilles fremstilling er ikke original, men genkalder utallige officielle lejlighedshyldester fra enevældens arsenaler. Indholdet og det poetiske apparat, der tages i anvendelse, er i slægt med de mange tidligere kantatetekster. Mest interessant ud fra en kulturhistorisk synsvinkel er den centrale plads kunstens tempel får tildelt i kompositionen, og serien af »velkendte« nationale historiske og kulturelle tableauer, hvormed Bournonville på en behændig måde både får vist hen til fortidens store og til den nationale kunst¹⁹.

Musikken til *Fædrelandets Muser* er komponeret og arrangeret af J.F. Frøhlich og den helt unge Niels W. Gade. Studier af originalpartiturets håndskriftstyper afgør med sikkerhed, at Gade komponerede de fire første numre plus tableaumusikken, medens Frøhlich tog sig af den rene dansemusik²⁰. Musikalsk er der tale om et ejendommeligt sammensurium af original komposition og mosaikmusik sammenarrangeret efter tableaurnes indhold og mimens tydeliggørelse. Værket indeholder tre forskelligartede typer af scenisk bestemt funktionsmusik: I. Ren dansemusik indrettet efter Bournonvilles trinskole, II. illustrerende melodramatisk musik til den mimiske dialog samt III. den stemnings- og associationskabende tableaumusik.

Bemærkelsesværdig er Gades Introduction, der med sin lyrisk svulmende melodik og fine satsteknik peger frem mod, hvad Gade kort tid efter skulle skabe. Frøhlichs dansemusik er uhyre charmerende, og hans små melodiske motiver, der ofte bringer Rossini eller Hérold i erindring, er meget yndefulde. Den indholdsbedingede illustrationsmusik er præget af klichéagtige klanglige effekter (strygertremoli, hornkvinter, paukehvirvler, etc.) samt en udviklet brug af melodicitater, der musikalsk skal bringe associationer frem passende til de sceniske momenter. I forbindelse med Danias sorg og vinterkulden høres melodien »*Til Roskild har de Kong Frederik bragt*«, og senere lyder både toner fra J.P.E. Hartmanns *Guldhornene* (til I. tableau), Kuhlau *Elverhøj* og Schulzs *Høstgildet*. Musikken rummer således alt hvad lejligheden krævede: En lille national-musikalsk anthologi, dansemusik i

tidens yndede stil, samt enkelte originale bidrag, der varsler 1840'ernes selvstændige orkestrale frembringelser i pagt med den borgerlige musikkulturs krav til originalitet og lødighed.

Endnu en festaften inden selve kroningen skulle teatret opleve. Den 22. maj fejredes kongeparrets sølvbryllup. Et utal af sange så dagens lys. Festlighederne indledtes på Sorgenfri Slot, hvor der bl.a. blev afsunget en kantate af H.P. Holst og J.P.E. Hartmann. Senere fulgte festligheder med stor pragtudfoldelse på Christiansborg Slot. *Festmarchen* var komponeret af J.O.E. Hornemann, og det nyopdunkede dansegeni H.C. Lumbye komponerede *Festquadrillen* til det store balparé. Den strålende pragtudfoldelse foragede naturligvis de liberale ved de omkostninger, som de forårsagede. – Den 23. maj var der festforestilling i teatret. Sølvbrudeparret blev mødt med en sang forfattet af Oehlschläger²¹, hvorefter man opførte dennes dramatisering *Fiskeren og hans Børn*, hvortil J.P.E. Hartmann havde komponeret en omfattende musik. Stykket faldt, men Hartmanns musik blev rosende omtalt, selvom tidsnød havde sat præg på adskillige numre²².

Det musikalske udbud i tiden efter hofsorgens ophør var betydeligt. Blandt de gæstende virtuoser tilrev Mad. Bishop og harpenisten Boscha sig alles opmærksomhed. Ikke mindst hoffet og diplomatiet var henrykte, og man forsøgte fra højeste sted at placere Boscha som Sibonis efterfølger. Teatret præsenterede foruden de repertoiresatte operaer, syngespil og balletter (bl. a. hele tre værker af Auber) en række aftenunderholdninger med et yderst varieret og populært program. Den mere seriøse musik havde til huse i Musikforeningen, medens populære toner gjaldede fra messinget i Kongens Have. Også kirkerne bidrog ved påsketid med passionskoncerter, og så sent som to dage inden kroningen fejrede man på universitetet Bogtrykkerkunstens 400 Aars Jubilæumsfest, bl.a. med en kantate af Oehlschläger og A.P. Berggreen.

Medens den politiske debat huserede i pressen morede størstedelen af det velhavende borgerskab og hoffet sig med musik og teater. Ud fra en mere overfladisk betragtning så det hele lyst og muntert ud, og det var i høj grad en optakt til kroningen, der passede den nervøse konge.

»Allernaadigst approberet Ceremoniel.....«

Allerede i begyndelsen af 1840 startede planlægningen af kronings- og salvingstiden. Hofmarskal Grev Haxthausen fik overdraget udarbejdelsen af de konkrete planer, og den 21. februar indgav han til kongen en »Allerunderdanigst Forestilling« vedrørende kroningen²³. Her er alt i store træk beskrevet, og hele ceremonien er nøje planlagt ud fra Frederik VI's kroning i 1815. Den 2. marts underskriver kongen forestillingen, hvorefter hele apparatet går igang. De første breve til de implicerede sendes afsted, og den 5.

marts omtales den forestående kroning – fastlagt til at finde sted på dronningens fødselsdag den 28. juni på Frederiksborg Slot – i forbindelse med kongens åbning af Højesteret.

Forud for den egentlige salvingsfest gik uhyre forberedelser. Det vil være urimeligt her at komme ind på disse i detaljer. Det er et helt studium for sig at redegøre for opbygningerne i slotskirken og slotsgården, arrangementerne vedrørende militæret, forhandlingerne med byen Hillerød, fremskaffelse af sovepladser og forplejning til de ca. 700 gæster, for slet ikke at tale om de sikkerhedsmæssige, transportmæssige og trafikale problemer²⁴. Hofmarskallatets arkiv bugner af tykke korrespondenceprotokoller og sager vedrørende kroningen.

Den 26. juni kl. 17 drog hele hoffet fra Amalienborg for via Sorgenfri at begive sig til Frederiksborg Slot²⁵.

»Allerede ved Rudergaard begyndte de første Festligheder. Her stode nemlig »en espalier« paa Veien Bønderkarle og Bønderpiger.....(og) Ved Carlsberg modtoges Majestæterne af et Sangchor fra Hillerød som afsang en smuk Sang til Accompanement af blæsende Instrumenter...«²⁶.

Kongen ankom under jubel og sang til Hillerød, der var en sand myretue. Den følgende dag, lørdag den 27. gik kongeparret først til alters, hvorefter fulgte promotionerne i ordenskapitlet. Der blev udnævnt to elefantriddere, seksogtyve kammerherrer og mængder af kommandører, riddere og dannebrogsmænd. Medens den liberale presse enten undlader at nævne promotionerne eller udtrykker afstandtagen fra den, bringer Berlingske Tidende listen over alle de udnævnte. Den fylder ialt over fire og en halv spalte. Blandt kunstnere hædres bl.a. Ingemann, Eckersberg, J.L. Lund, Hetsch, Freund, Weyse, Hartmann, flere organister, valdhornisten Helsted og hoboisterne Grehl og Herner!– Kl. 16 var der taffel, og om aftenen blev der danset i soldaterlejren. Bl.a. giver officererne i Kongens Regiment et bal.

Søndag den 28. foregik selve salvingen, og hele det indviklede program for dagen læser man i det trykte: »*Allernaadigst approberet Ceremoniel ved Deres Majestæters, Kong Christian den Ottendes og Dronning Caroline Amalias forestaaende, høie Kronings- og Salvings-Act paa Frederiksborg Slot*«, *Kjøbenhavn 1840*. Dette skrift på mere end fyre sider giver nøje besked om alle detaljer, og jeg vil derfor undlade en kronologisk detaljeret gengivelse af alle handlingerne og de i begivenhederne implicerede persons funktion. Hvad jeg drager frem, er valgt med henblik på at give et overblik, og for at klargøre i hvilken sammenhæng de til højtiden spillede musikstykker er indgået.

Festlighedernes begyndelse blev markeret af *første ringning kl. 10* om formiddagen med slotskirkens klokker. De kongelige livgarder marcherer

op i slotsgården, og adgangen åbnes for de indbudte. Alt imedens er kongen ved at iføre sig kroningsdragten. *Anden ringning kl. 10,30* markerer åbningen af kirken. Det kgl. Kapel, sangerne og militærmusikken indtager deres pladser. Først *kl. 11,45 ringes tredie gang*. Ordensdrabanter, biskopperne og de øvrige gejstlige indfinder sig, hvorefter kirken lukkes. Kongen iført salvingsdragt, krone, kappe og sværd begiver sig til dronningen. Det tilkendes nu, at processionen til kirken kan begynde.

»I det Øjeblik, Herolderne vise sig paa Arcaden og Processionen begynder, lade Pauker og Trompeter sig høre fra Altanen over Porten, Sangværket spilles og der kimes med Kirkens klokker; hvorhos naar Hans Majestæt viser sig paa Forhøiningen nede i Slotsgaarden, de Kongelige Livgarder give Honneurs og den befalede Kroningsmarch udføres, hvilket alt saaledes vedbliver, tillige med Spillet fra Kirkens Sangværk og Klokkernes Kimen, saalænge indtil Hans Majestæt er kommen ind i Kirken«²⁷.

Medens processionen skrider over slotsgården er der i kirken blevet præluderet fra orglet, og ved kongens entré bryder alle ud i indgangssalmen *Store Gud! Du er os nær*;

»...det egentlige Oratorium, hvortil Texten er forfattet af Pastor C.J. Boye, Musiken komponeret af Ridder, Professor Weyse, der udføres af de Kongelige Sangere og Sangerinder samt Capellets Medlemmer«²⁸.

Efter dette følger dronningens procession, hvorunder kroningsmarchen atter lyder, medens der præluderes fra orglet i kirken. Det er gået pompøst til! De to processions tog tilsammen én enkvart time!

Efter at dronningen har taget sæde på tronen, ophører præludiet. Biskopperne bukker for majestæterne, og biskop Münster holder indgangstalen. Biskop Øllgaard læser derefter 1ste tekst, og Biskop Münster udlægger ordene. Kongeloven udtages af sølvkapslet af geheimearchivariusen, og biskop Münster taler derefter om rigets grundlov. Efter en bøn nedlægger kongen regalierne. Generalsuperintendenten indleder den latinske messe *Veni sancte spiritus*, medens koret istemmer *Et renovabis faciem terræ*. Dette munder ud i koralen *Du, som tæller Kongens Dage*. – Kongen begiver sig nu til alteret, lægger kronen og knæler, hvorefter selve salvingen foretages. Da han igen er tilbage på tronen i kirkens modsatte ende, læses den 2den tekst, og den 3die salme *Kun en Jesu Tjenerinde* synges. Nu salves dronningen på lignende måde som kongen, og den hellige handling afsluttes med 4de salme *Bærer Tak for Herren frem!* Inden lovsangen holder biskop Münster slutningstalen.

»Lovsangen »O store Gud, vi love Dig«, der, ligeledes til Musik af Professor Weyse, udføres af de Kongelige Sangere og Sangerinder, under Kanoners Løsning til Slutningen, med 3 Gange 27 Skud fra Batteriet på Jæger-

bakken«²⁹.

Biskoppen messer nu *Herren være med Eder*, koret svarer *Og med Din Aand*, hvorefter følger kollekten. Der lyses velsignelse over forsamlingen, koret synger *Amen*, og til sidst synges slutningskoralen *Du, Gud Herre, gav os Dem!*. Postludiet klinger fra orglet indtil kongeparret og hele følget er ude af kirken.

Processionen fra kirken foregik atter under pauker og trompeter, klokernes og sangværkets kimen, ligesom kroningsmarchen uafladeligt udførtes indtil hele toget var draget forbi. Majestæterne gav derefter kur i hvert deres audiensgemak. Alle defilerede forbi og bukkede dybt.

Det pragtfulde kongetaffel kl. 18 indvarsles af toucher fra pauker og trompeter ude i slotsgården. I mellemtiden har Det kgl. Kapel og sangpersonalet taget plads i riddersalen. Gæsterne indfinder sig og til sidst ankommer kongen med krone, scepter og rigsæble.

»Naar Hans Majestæt har behaget at tage Sæde ved Taffelet begynder Instrumentalmusiken...«³⁰.

Indledningsvis spillede H.S. Løvenskiolds *Kroningsouverture*, og efter oplæsning af bordbønnen fulgte den til lejligheden forfattede og komponerede *Kroningskantate* af Oehlenschläger og J.F. Fröhlich. Under dette har der været en umådelig støj og trafik, idet publikum blev indladt for at se de kongelige sidde til taffels³¹.

Under taffelets videre forløb spillede og sang kapellet og sangerne en række instrumental- og vokalnumre, og meget effektivt sluttede man af med den berømte bøn fra *Moses* af Rossini.

Selve den højtidelige aften sluttede med et gigantisk fyrværkeri fra Slots-haven, kanonsalut og illumination af slottet og vejen til Hillerød.

Inden vi vender os mod selve musikken, vil det for overblikkets skyld være rimeligt, kort at redegøre for det videre forløb i festlighederne. Selvom det vigtigste – salvingen – var overstået, så fulgte i den følgende uge en lang række festligheder, der alle havde med kroningen at gøre. Mandag den 29. juni blev der afholdt stor militærrevy ved Frederiksborg Slot. Om aftenen var der taffel og senere koncert for majestæterne og de nærmeste, medens officererne i Livjægerkorpset gav bal.

Dagen efter rejste kongeparret med følge fra Frederiksborg via Fredensborg til Sorgenfri. Overalt hvor man kom frem, havde folk samlet sig, og ved Geelsbakke blev man mødt med sang af bønderne fra Københavns Nordre Birk. – Næste morgen, den 1. juli, drog kongeparret til Amalienborg, hvor der var audiens. Om aftenen var der festforestilling i Det kgl. Teater. Søetatens folk trak kongens vogn fra og til teatret. For at undgå uroligheder, havde man f.eks. set sig nødsaget til at rydde Kgs. Nytorv for løse sten! I teatret blev kongeparret mødt med jubel og sang af J.L. Hei-

berg, hvorefter tæppet gik for samme forfatters *Syvsoverdag* til musik af J.P.E. Hartmann.

Den 2. juli var der fugleskydning med afsyngning af nye hyldestsange af Oehlenschläger og H.P. Holst. Senere vendte kongeparret tilbage til Sorgenfri, og den 5. juli overværede de gudstjenesten i Lyngbye Kirke, hvor der blev opført en kantate af brødrene Helsted til en tekst af pastor Ibsen. Dagen efter var der stor fest på Universitetet, og hertil havde Weyse sammen med rektor O.L. Bang skabt en stor kantate. Festlighederne synes at slutte med en vældig koncert i Kongens Have den 7. juli. Kort tid derefter tog kongeparret på rejse rundt i landet, og Danmark vendte tilbage til mere normale forhold.

Sange til Kongeparret i anledning af kroningen

Ønsker vi at se lidt nøjere på den musik, der har lydt i forbindelse med kroningen, vil det være rimeligt indledningsvis at kaste et blik på de sange, der blev forfattet og afsunget i anledning af begivenheden. Det drejer sig om et ganske anseeligt antal fra alle egne af riget – St. Croix indbefattet, og fra alle lag af samfundet³². Sangene udtrykker alle en temmelig konventionel hyldest til de kronede hoveder, nationen og folket. Forbløffende få bærer blot det mindste spor af de politiske debatters rasen. Alle er stemt til fest, og ingen truende skyer anes i horisonten. Stilmæssigt er sangene temmelig forskellige; fra Heibergs fintsløbne poesi til de naive af folk som Jens Larsen, en husmand på Møen, eller bonden Niels Nielsen.

De allerfleste sange er forfattet til eksisterende, velkendte melodier, og ud fra mængden tegner tre melodier sig som de mest anvendte. Melodierne til *Kong Christian stod ved høien Mast*, *Danmark deiligst Vang og Vænge* samt *Vi Søsmænd gjør ei mange Ord* er så langt de mest benyttede, selvom også melodierne til *Vift stolt paa Codans Bølge*, *God Save the King*, *Der er et land, dets Sted er høit mod Norden*, *Vi alle dig elske livsalige Fred* samt flere salmemelodier dukker op. B.S. Ingemann benytter til sit *Kroningsqvad* melodien *Jeg lagde mit Hoved til Elverhøi*, kendt fra Kuhlaus udgave i *Elverhøi*. For at melodien skulle passe, havde Weyse forandret og harmonisk bearbejdet den, – en harmonisk udgave af det gamle melodiske stof, der ligger i forlængelse af den stil Weyse eksemplificerede i sine udsættelser af folkeviser med klaverledsagelse, hvoraf der netop i 1840 udkom et bind.

At melodien til *Kong Christian stod ved høien Mast* benyttes flittigt, siger sig selv. Siden Kuhlaus anvendelse af melodien i *Elverhøi* har den fungeret som kongesang. Mere overraskende er det, at *Danmark deiligst Vang og Vænge* er så ualmindelig meget benyttet. I *Kjøbenhavnsposten* bemærkes i anledning af J.L. Heibergs sang ved majestæternes ankomst til skuespilhuset den 1. juli – en sang, der netop anvender melodien *Danmark deiligst*

Vang og Vænge – at:

»Denne smukke Melodi synes nu alt meer og meer at blive en National-sang, ligesom ogsaa de dertil skrevne Sange sædvanlig begynde med samme tvende Linier«³³.

Dette er tilfældet med Heibergs sang, men, tilføjer avisen utilfreds, digteren undlader hele tiden det betydningsfulde omkvæd:

»Een Ting mangler ved den Have
Ledet er af Lave.«

Disse linier, der af samtiden blev opfattet som en klar hentydning til det slesvig-holstenske spørgsmål, har Heiberg undgået ved den festlige lejlighed. Istedet maler han idyl, enighed og optimisme:

»Danmark, deiligst Vang og Vænge,
Lukt med Bølgen blaae,
Hvor i enig Pagt saalænge,
Folk og Fyrste staae!
Himlen denne Pagt beskytte
Og end mere fast den knytte!
Danmark! Gid du være længe
Deiligst Vang og Vænge.«

Ikke underligt, at den liberale avis søger at erindre læseren om, hvad der egentlig står i den oprindelige sang. – De lurende politiske modsætninger kommer stort set kun til udtryk i forbindelsen med de sange, der blev forfattet i anledning af festaftenen i teatret. Læs således, hvordan Blok Tøxen digter i anledning af kongens hjemtog fra skuespilhuset:

»Du vil bygge Danmarks Held
Fast paa Folkethinge,
Som forlængst paa Norges Fjeld
Løste Aandens Vinge:
Du vil hegne Folkets Ret
Trindt om Vældens Throne:
Folkelovligt bæres let
Selv en Herskerkrone.«

Ingen havde glemt, at Norge ved prins Christian havde fået en fri forfatning.

Medens der i forbindelse med anvendelsen af melodien til *Kong Christian stod ved høien Mast* så udpræget er tale om enevældetro budskaber, gerne forfattet af landets øverste, så er forholdene i forbindelse med anvendelsen af melodien til *Danmark deiligst Vang og Vænge* mere nuancerede. Det er jo ikke en kongesang, men en nationalsang. Melodien, der med sin lyriske karakter associeres som typisk dansk, anvendes af alle lag i samfundet. Det indhold, der forbindes med melodien er ikke entydigt et knæfald for absolutismen. Der er snarere tale om et alment, nationalt indhold. På baggrund af

de her opridsede tendenser, kan det næppe undre, at melodien *Vi Sømænd gjør ei mange Ord* især dukker op i forbindelse med sange forfattet og afsunget af folk fra samfundets lavere lag³⁴.

Uden at lægge for meget i disse observationer er det dog tankevækkende, at også sociale strukturer synes at aftegne sig i anvendelsen af velkendte melodier.

Musikken til salvingen

Salvingen er en hellig handling, hvorfor den musik der i første række benyttes, er kirkelig, – liturgisk bestemt. Den protestantiske salmesang og kanta-tekunst samt enkelte led af den latinske liturgi er foruden orgelspil og klok-kekimen det musikalske billede, der tegner sig. Som religiøs fest hører salvingen til de mest betydningsfulde, idet landets øverste gejstlige indvier den øverste verdslige myndighed. Musikalsk får man derfor i denne forbindelse et glimrende indtryk af, hvad der blev ydet i Danmark ved usædvanlige kirkelige lejligheder, når det skulle være ypperst.

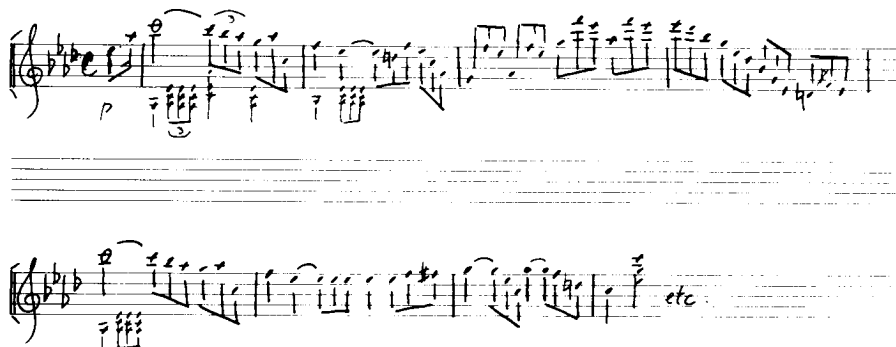
Musikken er dog ikke udelukkende kirkelig. Processionen til og fra kirken krævede effektiv militærmusik, og lad os, inden vi begiver os ind i kirken, lytte lidt med ved den højtidelige procession, der med rigets højst dekorerede hoveder i spidsen langsomt skred over slotsgården.

Fra Garden til hest, Husarregimentet og Artilleriet havde man henholdsvis hentet en paukeslager og otte trompetere, der spillede trompet, basun og valdhorn³⁵. De skulle spille de befalede *toucher* og marcher fra en plads på altanen over portalen i den indre slotsgård. Mærkelig nok nævnes der i de mange arkivalier ikke noget om bestilling af en kroningsmarch. Alligevel blev der i hver tilfælde komponeret tre marcher, hvoraf den ene under alle omstændigheder blev benyttet. Både Joh. Chr. Gebauer, den preussiske kammermusikus Friedrich Belcke og H.S. Løvenskiold komponerede kroningsmarcher. Løvenskiolds er gået tabt, medens de andre er bevaret i klaverudgaver.

Gebauer, der bl.a. i forbindelse med sangen *Velkommen* sunget ved majestæternes ankomst til Sorgenfri den 6. maj 1840 havde vist hengivenhed for de kongelige, komponerede uopfordret sin kroningsmarch og sendte den i begyndelsen af juni til hofmarskallen³⁶. At marchen vitterlig blev benyttet, fremgår af et takkebrev fra Gebauer til Grev Haxthausen, fordi denne meget velvilligt havde udvirket dens anvendelse³⁷. Fra Gebauers side var instrumentationen kun antydnet, idet han intet vidste om hvilke instrumenter, der var til rådighed. Det fremgår, at Lanzky fra Det kgl. Kapel har arrangeret og indstuderet marchen med trompeterne, for hvilket han fik 20 Rd, medens musikerne fik 30 Rd for deres tjeneste³⁸. Derimod lader det ikke umiddelbart til, at Gebauer har modtaget andet end æren!

Marchen er todelt med trio. Hver enkelt del repeteres. Det militante og pompøse fastslås gennem den markerede rytme og den enkle treklangsmodi. Kontrastvirkninger og anvendelse af løb og trioler giver det hele liv, og Gebauers træfsikre sans for det letfattelige og iørefaldende kommer tydelig til udtryk i denne flotsvungne passage:

MUSIK EKS I



I modsætning til Gebauers march melder arkiverne intet om Belckes. Den udkom i 1840 hos Lose og Olsen, og det er ikke usandsynligt, at den kan være blevet spillet ved den militære revy, der fulgte efter kroningen. Medens Gebauers march er elegant, er Belckes mere pompøs, deklamatorisk og monumental. Den ejer ikke Gebauers charme og bevægelighed.

Foruden marchmusik kimede klokkerne og sangværket under processionen. I slotskirkens tårn hang fire klokker af forskellig størrelse, alle med »skønne fyldige Toner«, og over dem hang en femte og meget større, der var indrettet som slagklokke³⁹. Denne klokke benævntes »Specieklokken«, fordi der i randen fandtes 30 forskellige sølvmonter og skuepenge fra Christian IVs regeringstiltrædelse og første regeringsår. Anders Uhrskov fortæller i sine *Kulturbilleder fra Hillerød*, at klokkeren Lars Jørgensen til kroningen antog seksten mand til at ringe med og slå på klokkerne. De fik hver 16 Rd, men de måtte arbejde som bæster.

Sangværket var et lille klokkespil bestående af seksten klokker og to »trømmer« af kobber anbragt i glanhullerne. Det var netop blevet sat i stand til højtiden. Alle klokkerne og hele sangværket, der gik tilbage til 1600tallets første ti-år, gik til grunde ved den fatale slotsbrand i 1859.

Vi kan nu passere med processionen ind i slotskirken, hvor hoforganist L. Zinck har præluderet på det nystemte orgel. Orglets musikalske egenskaber var med de 28 stemmer fordelt på to manualer og pedal betydelige. I 1836 var det blevet underkastet en klanglig retouche i romantisk retning, godkendt



Udsnit af Schacks egenhændige nøgle til Kroningsbilledet. Det kgl. Bibliotek. På Galleriet til venstre ses som nr. 38 Professor Weyse. Han var imidlertid ikke til stede ved selve højtideligheden. Schack har dog i sine bestræbelser for at gøre kroningsbilledet til et dansk panteon medtaget ham. Weyse er i selskab med Fru Heiberg (nr. 39). Heibergs profil (nr. 41) ses ved siden af Sibbern nr. 43).

af Weyse⁴⁰. Desuden rummede kirken et lille sølvorgel på størrelse med et portativ, men hverken det – eller det berømte Compenius orgel har været benyttet ved denne lejlighed. Hvad Zinck har spillet, ved vi intet om. Det eneste vi ved, er, at Zinck på gr. af gigt overlod den unge Niels W. Gade at spille postludier⁴¹.

I den oprindelige *Allerunderdanigst Forestilling* fra den 21. februar 1840 anføres det, at man ved Frederik VI's kroning havde benyttet nogle af Davidssalmerne, og i følge de tidligste planer skulle det følges ved den forestående kroning. Pastor C.J. Boye, den skriveglade præst ved Skt. Olai kirke i Helsingør, skulle fordanske salmerne, hvilket meddeles Boye i et brev fra hofmarskallatet den 3. marts. Formodentlig foranlediget af kongen selv, ændres dette således, at Boye istedet forfatter nye salmer. Efter at salmerne er godkendt af kongen, sendes de den 30. april til Weyse, hvorefter han begynder at komponere⁴².

Weyse, der siden 1819 havde været gageret med 1000 Rd. som hofkomponist, figurerer ligesom Boye i de tidligste planer. Den 4. marts sendes der kongelig befaling til Weyse om at »componere en geistlig Musik og nogle Psalmer...til Kroningen«⁴³. Vedrørende salmerne lå forholdene hurtigt fast, men hvad angik den geistlige musik iøvrigt, greb Weyse aktivt ind i planerne. Åbenbart har komponisten ikke haft lyst til at gå i gang med en større ny komposition. Istedet tænkte Weyse straks på sin egen *Ambrosianske lovsang* som værende egnet til kroningen. I et brev til plejesønnen F. Schauenburg Müller, dateret den 13. marts, skriver Weyse:

»Kroningscompositionen bestaaer ene i 5 Psalmer, Boie skal lave; men istedet for den kjedelige Kirkemelodie til Ps O store Gud! vil jeg proponere at opføre min Composition, der ikke varer længere end nogle og 30 Minutter«⁴⁴.

Weyse tøvede, førend han forelagde ideen. Den 1. maj skriver han til hofmarskal Haxthausen, og dagen efter får han svar. Kongen bifaldt Weyses plan, der dog indbefattede visse ændringer og forkortelser i Lovsangen⁴⁵. Den 11. maj er Weyse færdig med musikken og partituret overbringes til kopisten Rauch. Først den 17. juni blev musikken afleveret til de to syngemestre Zinck og Lüders. Herefter gik prøvearbejdet igang, ved hvilket Weyse assisterede.

Til udførelse af musikken havde man allerede i slutningen af april disponeret med godt 38 musici (32 kapelmusici plus 6 assisterende hoboister)⁴⁶. Gradvist forøges antallet, bl.a. fordi de musikalske fordringer ved festligheden bliver mere og mere omfattende. Den 31. maj disponerer Funck med planer om et nødvendigt antal på 39 kapelmusici, 6 assistenter og 40 sangere, heraf 10 á 12 solosyngende. 8 dage senere er tallet atter steget, og den 19. juni anmoder Zinck og Lüders om yderligere forstærkning til koret. De

to syngemestre anfører, at Weyses kirkemusik næsten udelukkende består af koraler, der er meget anstrengende at synge. For at et tilfredsstillende resultat skulle kunne opnås, har man måttet anmode de solosyngende om at støtte koret, hvilket Mad. Simonsen og Jfr. Zrza har afvist, på gr. af de mange soloer de skulle udføre. Tilladelsen til at forøge koret med endnu tre sangerinder gives samme dag, hvilket betyder, at det samlede antal medvirkende blev 42 musici fra kapellet, 6 assistenter, 45 sangere og sangerinder, 2 syngemestre og 2 koncertmestre⁴⁷.

Medens Zinck og Funck samt solosangerne ankom til Hillerød den 27. juni og overnattede hos gæstgiver Petersen, skulle Frøhlich og hele det øvrige kapel og sangpersonale møde kl. 4 om morgenen på Hofteatret, hvorefter de blev kørt til Hillerød⁴⁸. Kl. 10,30 indtog det store antal medvirkende deres pladser på galleriet over alteret, hvorefter man ventede, indtil selve den hellige handling gik igang.

I forbindelse med kapellets medvirken opstod der flere problemer, hvoraf især uniformspørgsmålet optog sindene. Frederik VI havde i 1821 givet kapellets medlemmer tilladelse til at bære uniform, som ydre tegn på musikernes betydning. Tilladelsen var i første omgang blevet modtaget med begejstring, men i det lange løb var det kun de færreste kapelmedlemmer, der anskaffede uniformen⁴⁹. Ved forberedelserne til kroningen viste det sig, at kun 10 musici havde komplette uniformer, medens 17 have ufuldstændige uniformer og 17 slet ingen. Kongen ville gerne have musikken udført af et kapel i uniform, men man indså, at det ville være alt for dyrt. Man budgettede med 875 Rd for at iklæde alle uniformer, og det blev opgivet i begyndelsen af maj⁵⁰. Den 6. maj resolverede kongen, at kun koncertmestrene, som anfører orkesteret for fremtiden skal bære uniformer ved højtidelige lejligheder. De øvrige kapelmedlemmer har ikke længere lov til at bære uniform.

Forholdene omkring kapelmedlemmernes påklædning var imidlertid ikke løst hermed. Når man ikke skulle have uniform på – hvad så? Den 18. juni afsender adskillige af kapellets medlemmer et brev til Hofmarskallatet, hvori de beder om at få udbetalt det påtænkte honorar i forbindelse med deres tjeneste ved kroningen, inden den højtidelige dag, idet mange står overfor at skulle skaffe kostbare klæder. Forhandlingerne vedrørende dusør til kapellet var imidlertid allerede på det tidspunkt afsluttet. Den 17. juni resolverede kongen, at der over det kongelige kassekammer skulle udbetales 60 Rd. til de enkelte kapelmusici, de assisterende hoboister, de solosyngende og de to syngemestre, medens korets medlemmer honoreres med 40 Rd, og kapelbudet med 30 Rd⁵¹.

Weyses kroningsmusik findes i autograf, dateret den 12. maj 1840, på Det kgl. Bibliotek. Den består af 3 egentlige koraler, én 4st sang med 4 strofer,

et 4st kor og *Den ambrosianske Lovsang*. De 3 koraler *Store Gud! Du er os nær; Du, som tæller Kongens Dage* og slutningssalmen *Du, Gud Herre, gav os dem!*, samt de to koraler i *Den ambrosianske Lovsang O Store Gud! vi love dig* og *Til Dig, til Dig staar al vor Lid* er ortodokse koraler i traditionel homofon firstemmig udsættelse, akkompagneret vekslende fra strofe til strofe af fuldt orkester og af strygere.

Med *Koralbogen* fra 1839 havde Weyse skabt et monument indenfor den protestantiske koraludsættelse, præget af bestræbelser efter »at forene Simplicitet og Kraft med Velklang«⁵². Kroningsmusikkens koraler fortsætter disse bestræbelser. Melodierne er alle enkle og statuariske. Hertil svarer en akkordfølge, der nok er bestemt af melodien, men i ligeså høj grad udvikler sig i overensstemmelse med det rent klanglige. Ikke mindst når man tænker på det uhyre langsomme tempo, hvori man foretog koralerne, får de enkelte akkorder selvstændigt liv. Weyse havde en ualmindelig fin sans for de harmoniske fantasier, og selve akkordoplevelsen er blevet skudt i forgrunden. Det er som store søjler i et tempel; nok en virkning, der kunne betage under salvingen.

I salmen *Kun en Jesu Tjenerinde*, der synges som optakt til salvingen af dronningen, møder vi den mere romanceprægede tone. Satsen er stadig firstemmig, akkompagneret vekslende af hele orkesteret og strygergruppen. Udsættelsen genkalder Weyses romanceharmoniseringer. Den harmoniske rytme er anderledes end i koralerne, idet man ofte ser en række meloditoner båret af en fællesakkord. Den smukke melodi med sin følsomme varme og den romanceagtige sats viser, at elementer fra f.eks. syngespillet er trængt ind i kirkesangen.

Salmen *Bærer Tak for Herren frem* efter salvingsakten er ikke udformet som en koral, men som en flydende 4st. korsats. Akkompagnementet er levende og frit, og hele stilen er kantateagtig. Salmens sidste fire linier er dog formet som streng koral.

Efter at biskoppen har holdt sluttalen følger *Den ambrosianske Lovsang, af den evangelisk christelige Psalmebog*, bestående af

nr. 1 Maestoso, kor *O! Store Gud! vi love Dig*.

nr. 2 Andante, soloterzet *Dit Navn, lovsynger Cherubim!*

nr. 3 Allegro con brio, kor *Din Priis fra Himlens høie Chor*

nr. 4 Choral, Herresolokvartet *Saa priser Dig, Din Christenhed*

nr. 5 Andantino, Kvintet *Du Guds Eenbaarne, Jesu Christ*.

Disse 5 afsnit er nøjagtigt taget fra den oprindelige version af *Den ambrosianske Lovsang* 1825. Herefter vender vi tilbage til kroningspartituret:

nr. 6 Maestoso, Kor *O store Gud! vi love Dig*. Dette kor er næsten identisk med det oprindelige nr. 6. Kun efterspillet er ændret. Derpå følger

nr. 7 Chorale *Til Dig til Dig staaer al vor Lid*. Teksten her svarer til teksten i

Den ambrosianske Lovsang nr. 7, men musikken er anderledes. Weyse har komponeret nye toner, og han lader den 4st koral afsluttes af et trefoldigt »Amen«, i homofon stil. Helt udeladt er *Den ambrosianske Lovsangs* nr. 8, det store fugerede *Amen*, en af Weyses største kontrapunktiske bedrifter. I stedet for det fugerede *Amen* lød ved salvingen efter lovsangen en bragende salut fra Artilleriet. I den kirkelige musik iblandes verdslig, militant støj! Hele kirkemusikken rundedes af med den ortodokst udsatte slutningssalme *Du, Gud Herre, gav os Dem*.

Weyses indsats ved salvingen er i overensstemmelse med hans dybe kærlighed til klassicismen. *Den ambrosianske Lovsang*, et af hans smukkeste kirkelige arbejder, viser hans afhængighed af den wienerklassiske messestil, der lød omkring habsburgerne og Østrigs øvrige fyrster. Kontrastfylden, den melodiske og dynamiske rigdom og balance, den varierede korteknik og de musikalske udtryk spænder fra det monumentalt heroiske til det lyrisk romanceagtige. Hertil kommer den fine, homofone koralstil, hvorimod den lærde kontrapunktik karakteristisk nok er udeladt. Weyses musik opfattedes som den bedste i tiden, og musikalsk står han som salvingens dominerende musikalske figur. Begejstringen for hans toner var stor. *Dagen* finder i sin omtale den 29. juni af salvingen anledning til at rose musikken, og Christian VIII skriver i sin dagbog den 28. juni »Fortrinlig Kirke-Musik af Weyse«⁵³.

Weyses musikalske stiludtryk var blevet etableret i 1800tallets første par tiår, og som sådan var hans musik et klingende udtryk for den Biedermeierkultur, der tildels havde været fælleseje for det velhavende borgerskab og aristokratiet under Frederik VI. (se side 101). I 1840 viser Weyses musik således tilbage til en tid, hvor afstanden mellem borgerskabet og overklassen endnu ikke følte som en konflikt. Weyse tilhørte i høj grad enevældens tid. Han forsynede enevældens magt- og kulturinstitutioner med passende repræsentativ musik. Hoffet, teatret, kirken og universitetet nød alle godt af Weyses smidige talent, og han bragte et musikalsk sprog ind i disse rammer, som dels byggede på klassicismen, dels på træk hentet fra den schulzske folketone. Som motto over det hele står der: For Gud, Konge og fædreland.

Weyse fik også en fornem belønning for sin indsats ved salvingen. Sammen med Oehlschläger, Fröhlich og Funch var han til audiens hos kongen, hvor han modtog en pragtfuld brystnål med en stor granat og senere 300 Rd af Chatolkassen⁵⁴.

Musik til taffelet

Det kgl. Kapel og sangerne kunne nu hvile sig et par timer inden toucherne fra trompetererne kaldte til taffel. Under taffelet skulle der musiceres, og allerede i de tidligste planer vedrørende kroningen indgår forslag til taffel-

musikken. Af *Allerunderdanigst Forestilling* fremgår, at den unge H.S. Løvenskiold, der havde haft en vis succes med musikken til *Sylfiden* i 1836, skal komponere en ouverture, medens Frøhlich skal komponere taffelkantaten til Oehlschlägers tekst. Dette meddeles de pågældende i breve afsendt efter kongen har undertegnet planerne. Herefter hengår der næsten to måneder, førend der sker yderligere omkring taffelmusikken. Den 1. maj bestemmer kongen, at kapellet og sangpersonalet under taffelet skal udføre »flere Vokale og Instrumentale Musikker«⁵⁵. Dette er først blevet meddelt Funck i slutningen af maj, hvorefter Funck fremkommer med et forslag til et program. Først den 12. juni foreligger det endelige program til taffelmusikken i sin helhed fra Funcks hånd. Det tog sig således ud:

Fest-Ouverture af Baron H.v. Løvenskiold

Kantate af Koncertmester Frøhlich og Oehlschläger

Vokal og instrumentalmusik:

1. Duet af *Romilda* og *Constansa* af Meyerbeer, sunget af Jfr. Zrza og Mad. Simonsen
2. *Septet* af Beethoven spillet af de herrer Wexschall, Funck, Simonsen, Noak, M. Petersen, Drews og Keyper.
3. Terzet med kor af *Lannassa* af G.S. Mayr, sunget af Jfr. Zrza, de herrer Schvartzen og Cetti
4. *Koncertino* for klarinet, Horn og Fagot af Krüssel spillet af de herrer Petersen, Andersen og Keyper
5. Terzet af *Piraten* af Bellini sunget af Md. Simonsen, de herrer Sahlers og Faaborg.
6. Quartet af *Moses* med kor af Rossini sunget af Jfr. Zrza, Md Simonsen, de herrer Schvartzen og Faaborg.

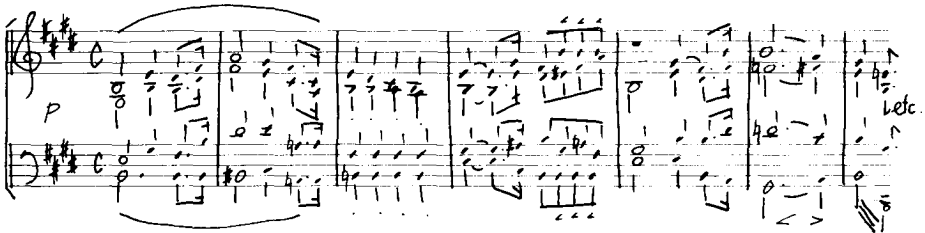
En ganske anselig række af musikstykker, der tydeligt aftegner hoffets smag for tidens italienske opera og mere virtuoso, diverterende instrumentalmusik⁵⁶.

Partituret til Løvenskiolds *Festouverture* synes tabt, men musikken udkom i en firhændig klaverudgave hos Kistner i Leipzig i 1840. Det var den 25-årige Løvenskiolds far, Hofjægermester, overførster Aga Løvenskiold der udvirkede bestillingen til sønnen, medens denne var på rejse. Dels af breve fra Aga Løvenskiold til Christian VIIIs privatsekretær J.G. Adler og brevkladder i forbindelse med forestillinger vedrørende kroningen fremgår det, at Aga Løvenskiold har anmodet kongen om tilladelse til, at sønnen ved den højtidelige lejlighed kunne vise sin hengivenhed for kongen⁵⁷. Den unge Løvenskiold, der nød Christian VIIIs beskyttelse, fik tilladelsen. Først har der været planer om at lade Løvenskiold, der opholdt sig i Rom sammen med digteren Carl Borgeard, komponere taffelkantaten, men dette blev hurtigt ændret til bestillingen af et instrumentalmusikstykke til opførelse på

et eller andet passende tidspunkt⁵⁸. Meddelelsen går videre til komponisten i Rom, og i løbet af april er den store *Festouverture* parat. Overturen bliver sendt fra Rom via den østrigske legation til Wien, hvorefter det påhviler udenrigsminister Krabbe-Carisius så hurtigt som muligt at få partituret til landet. Den 5. maj er partituret afgået fra Wien til Aga Løvenskiold, der den 24. maj overgiver det til Funck. Herefter besørger Funck nodeudskrivningen, indstuderingen og den endelige opførelse⁵⁹.

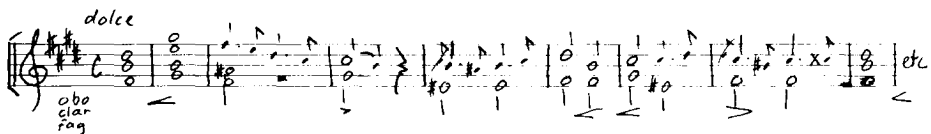
Løvenskiolds *Festouverture* er et stort anlagt og pompøst arbejde. Den langsomme indledning, *Largo Maestoso con Pompa*, rummer tidstypiske, deklamatoriske ff-åbningsakkorder, tremolovirkninger, trompetsignaler og harmoniske spændinger, der leder frem til solo hornkvartettens præsentation af en smuk melodisk periode *dolce e con molto espressione*:

MUSIK EKS II



Forudsætningerne for Løvenskiolds stil finder man bl.a. hos Carl Maria von Weber, Marschner og Auber. Det mere letflydende og muntre møder os i ouverturens hoveddel *Allegro con fuoco assai quasi presto e molto passionato*. Hovedtemaet består af en faldende E-dur treklangsbevægelse, et efterfølgende stigende skalaløb, akkordslag og figurationer. Sidetemaet i H-dur er ganske charmerende og viser noget af det karakteristiske i Løvenskiolds letløbende, dansante og melodiske stil:

MUSIK EKS III



Formmæssigt holder Løvenskiold sig til den traditionelle teaterouvertures opbygning. Komponisten kaster sig ikke ud i større motiviske eller kontra-

punktiske perioder. Det pompøse når et larmende højdepunkt i den store koda, typisk for 1830'ernes yndede ouverturestil. Man kunne have ventet, at Løvenskiold, for hvem det var så afgørende at vise sin hengivenhed for kongen, havde benyttet lejligheden til at indflette kendt melodisk stof med adresse til kongen og den højtidelige lejlighed. Forbillede herfor kunne naturligvis være både Webers *Jubelouverture* (der også er skrevet til en kongelig begivenhed), og Kuhlous festlige *Elverhøj-ouverture*, men Løvenskiold har ikke anvendt denne teknik. Hans ouverture er ikke i den forstand bestemt af lejligheden. Den ligger helt i forlængelse af hans egne tidligere ouverturer til *Sylfiden*, og syngespillet *Sara*, og i almindelighed til perioden teaterouverturer. – *Festouverturen* vandt almindelig bifald, og den blev senere opført ved en aftenunderholdning på Det kgl. Teater den 30. januar 1841. Herefter ser ouverturen ikke ud til at være blevet opført⁶⁰.

Efter *Festouverturen* fulgte *Kronings-* eller *Taffelkantaten* af Frøhlich og Oehlschläger. Kantatedigtning var ikke den poetiske genre, der inspirerede Oehlschläger mest. I sine erindringer, skriver han i forbindelse med digtningen af kantaten til Frederik VI's bisættelse, at »Den gamle Indretning af Solo, Duet, Recitativ og Chor etc. geneerte mig⁶¹. Det var derfor ikke med begejstring, at Oehlschläger kort tid efter den gamle konges begravelse modtog denne nye kantatebestilling. Teksten, der er trykt i *Poetiske Skrifter* 22. del Kbh. 1861, er en traditionel, allegorisk hyldestdigtning, hvor nordens gudeverden, den nationale histories helte, samt danske mænd og kvinder af forskellige stænder træder frem og lykønsker den nye konge. Efter et indledningskor melder en skjald det danske folk, der i forskellige grupper samler sig for at hylde. Næppe er fiskerne og bønderne færdige, førend skjalden melder de oldnordiske guder, der med storm og torden gør deres entré. Odin lover Christian venskab og visdom, medens Freia giver dronningen hjerte og ånd. Thor vil beskytte det lille lands helte og Mimer, Bragi og Ydun synger om visdommens bæger og kunstens gaver, som de rækker frem til harpens klang. Baldur melder kristendommens komme, »Valhalls Aser blegne, svinde...«, og frem toner Ansgar med sin rene stræben og salige velsignelse. Herefter møder vi Absalon og Holger Danske. De danske kvinder synger om dronning Dagmar, idet de hylder den nykronede dronning. De danske mænd, borgere og embedsmænd hilser sammen med Christian IV den nye konge, og som festlig finale slutter kantaten med en bøn til Gud om at lade Dannebrog veje til kongeparrets ære og folkets lyst.

Interessant er det, at Christian VIII var meget optaget af kantateteksten. Oehlschläger fortæller således i et brev til Haxthausen, at han har forfattet den så godt, han kunne, og indføjjet også »Olger Danske«, således som Kongen havde foreslået⁶². Den kunstinteresserede konge, der ellers havde nok at se til, deltog aktivt i tilbivelsen af de værker, der skulle præsenteres

ved kroningen. Han ønskede bevidst at understrege det nationalhistoriske indhold for derigennem at give begivenheden perspektiv.

At valget faldt på Frøhlich som den, der skulle sætte kantaten i toner, kan egentlig undre lidt; ikke fordi Frøhlich ikke var en betydelig komponist – han havde netop fejret store triumfer som Bournonvilles musikalske medarbejder –, men som vokalkomponist var Frøhlich langt fra heldig. I 1830 havde han haft fiasko med et syngespil, og siden havde han stort set kun arbejdet med instrumentalmusik og balletmusik. Frøhlichs kantatepartitur, der befinder sig på Det kgl. Bibliotek, rækker da heller ikke udover det pæne og gennearbejdede. Kantaten anvender en omfangsrig besætning med soli, kor og orkester. Ialt består værket af en længere instrumental indledning plus 12 vokale numre af varierende karakter. Ganske charmerende og karakteristisk for Frøhlichs musikalske fysiognomi er den letflydende og alligevel pompøse *Introduzione, Allegro non troppo*. Det klassisk, Weyseprægede tonesprog tabes aldrig af syne; men der er en fornemmelse af på en gang noget dansant og følsomt, som Weyse ikke ejer. Den musikalske struktur rummer ikke helt få symfoniske træk. Efter en homofon, akkordisk tutti-optakt og nogle løb i strygerne, præsenteres et lille karakteristisk motiv i bassen:

MUSIK EKS IV



Motivet viser sig at være satsens musikalske grundmateriale, og det gennemarbejdes med fin sans for variation og imitation. Introduktionen er ikke udvendig opulent eller effektjagende – noget Løvenskiolds ouverture ikke kan sige sig fri for; man får indtryk af Frøhlichs dygtighed, beskedenhed og sikre dømmekraft. Det er ikke de larmende, avancerede træk hos Weber og Auber Frøhlich anvender, men han giver alligevel satsen liv og intensitet, der viser, at han er præget af de nævnte to populære komponister.

Åbningskoret er melodisk i slægt med Weyses nationalsangsmelodik, og satsteknikken er homofon. Skjaldens strofer synges recitativisk af en tenor akkompagneret på bedste »middelaldervis« af harpearpeggier. Både fiskernes og bøndernes kor er præget af tidens lyriske syngespilstil, og det melodramatiske tordenvejr, der bebuder gudernes komme, bygger bl.a. på Rossinis berømte »tempestaer«. Solonumrene for Odin, Freia og Thor er karakterfulde, og Frøhlich søger enten ved deklamation eller illustrerende ak-

kompagnement at dramatisere musikken, men hans styrke er ikke det vokale. Sangstilen er overalt syllabisk. Der er ikke tale om virtuose passager. Baldurs recitativ er i mol, og dette afsnit er stort set det eneste, der rummer elementer af den mørke »nordiske« tone. Ansgars recitativ varsles af koralagtige akkorder i messingblæserne, medens musikken til Absalon bliver mere militant. Holger Danske synger nærmest en kæmpevise-pastiche af en vis prægnans:

MUSIK EKS V

Allegro moder

Skjænat Krønike - grøndskere's vrage mit Fræd Og troer si ret paa Sa ga etc

De følgende afsnit spænder fra det lyrisk vuggende til det mere militante akkordiske og rytmisk pointerede. Afslutningskoret bygger en vis monumentaleffekt op, idet karakteren minder om *Kong Christian stod ved høien Mast* fra *Elverhøi*.

Musikalsk holder kantaten sig indenfor de stilistiske og udtryksmæssige rammer, som kendes i samtidens syngespil. Den deklamatoriske sang, den romance- og fædrelandsagtige melodi, og det beherskede orkesterkompagnement – alt viser et musikalsk sprog, i pagt med periodens herskende forestillinger om musikalsk fremmaning af oldtid og middelalder. Svagest står de oldnordiske guder. Her ejer Fröhlich langtfra den originale inspiration, som Hartmann øste af.

Der findes mig bekendt ingen anmeldelse eller nøjere omtale af kantaten. Men det var heller ikke sådan at komme til at høre den. Oehlenschläger karakteriserer situationen under opførelsen således:

»....den Mylr af Mennesker, der kom og gik, for at see Majestæterne blive opvartede at Statsministrene, brød sig kun lidet om Musikken; Herskabet sad i den anden Ende af Riddersalen: Tallerknerne raslede, Sværmen støjede, og jeg tror ikke, der var Nogen, som hørte Kantaten unden de Spillende og Syngende. Jeg var i Salen men hørte den ikke«⁶³.

Hvor meget man har kunnet høre af den efterfølgende koncert, melder historien intet om. Yndede numre fra Mayrs, Bellinis og Rossinis operaer vekslede med diverterende instrumentalnumre af Beethoven og Krüssel. Betragter vi hele den musikalske underholdning til taffelet under ét, så møder vi her den karakteristiske smag, som prægede den frembrydende borgerlige musikkultur i 1830'erne. Både Løvenskiold og Fröhlich henter inspiration fra Weber, Rossini og Auber, netop periodens mest populære komponister. Hertil kommer den italienske operamusik, der var i højeste gunst ved hoffet. Selvom dele af det borgerlige publikum kæmpede mod de

italienske moder, så var den alligevel også borgerskabets store forlystelse. Bortset fra kantaten, der i sin ånd og struktur er knyttet til enevældens repræsentative kongehyldest, svarer programmet stort set til de programmer, man præsenterer ved Det kgl. Teaters aftenunderholdninger. De værker, der blev opført ved taffelet havde, på nær kantaten, intet direkte med lejligheden at gøre, og musikken afspejler ikke enevældens krav til kongerøgtelse, men derimod borgerskabets smag for underholdning.

Kapellet og det syngende personale havde udført deres tjeneste, og medens de rullede tilbage til København, afsluttedes aftenen med fyrværkeri og kanonsalut fra Jægerbakken.

Musikalsk efterspil

Det var ikke udelukkende de mere komplicerede former for musik, der lød i forbindelse med kroningen. Alle typer af musik kom til anvendelse, alt efter hvor man befandt sig i det hektiske liv omkring festlighederne i Hillerød. Til Henriette Wulff skriver H.C. Andersen således om lirekasserne og violinerne der havde lejret sig i »Indelukket«, et område, der var blevet forvandlet til en Dyrehavsbakke. Og i gardernes lejr lød ustandselig musik, medens soldaterne sang deres viser⁶⁴.

Som allerede nævnt, fulgte der efter salvingen utallige festligheder. Også her spillede musikken en ikke ringe rolle. Militærmusikken har formodentlig lydt i forbindelse med den store kongelige militærrevy den 29. juni, og medens musikanterne om aftenen sørgede for balmusik i Livjægerkorpsets lejr, var der en fornem koncert på slottet for den kongelige og deres nærmeste gæster. Desværre fortæller arkivalierne ikke meget om denne koncert. Der er intet program overleveret! Koncertens hovedattraktion var den danske violoncelvirtuos Chr. Laurits Kellermann, assisteret af Niels W. Gade på pianoforte, samt Pepine Tutein og den nordtyske violinist og komponist August Pott⁶⁵.

Måske kan man få en lille fornemmelse af koncertens karakter ved at erindre sig Kellermanns repertoire. Den store virtuos var uddannet i Wien, og havde vundet laurbær i det meste af Europa, inden han i begyndelsen af 1839 dukkede op i København. Her medvirkede han ved en række koncerter og aftenunderholdninger. Begejstringen kendte ingen grænser, og han blev med det samme gjort til kgl. kammermusicus. Som tilfældet var med de fleste af datidens virtuoser, bestod repertoiret først og fremmest af fantasier, variationsværker og potpourrier, der i et letfatteligt tonesprog på engang eksemplificerede det følelsesfulde og det brillante. De fremførte værker var ofte af virtuosens selv eller af en anden komponerende virtuos. Kellermann spillede således i begyndelsen af 1839 bl.a. *Stort Divertissement for cello* af J. Merk samt en adagio og rondo af samme komponist⁶⁶. Uhyre



Af Schacks nøgle til Kroningsbilledet. Halvt gemt bag den kongelige tronehimmel skimtes Fru Pepine Tutein (nr. 54). Ved siden af hende Ingemann (nr. 55). H. C. Andersen genkendes også (nr. 59), og ved søjlen (nr. 63) kunsthistorikeren Høyen.

populær var hans fantasi over *Alpesange*, ligesom *Souvenir de la Hollande* af C. Schuberth nød stor yndest. Kellermann optrådte også sammen med andre musikere og sangere. F.eks. spillede han med i *Sange* af H. Proch for 2 tenorer, 2 celli og klaver, etc. Hertil kom mindre stykker for cello og klaver, bl.a. den på Det kgl. Bibliotek opbevarede *Adagio* fra 1839, komponeret af Kellermann selv.

Vi må formode, at den tiljublede virtuos sammen med de øvrige koncertgivere har foredraget værker af den nævnte karakter, og som sådan har også denne koncert føjet sig nydeligt ind i det borgerligt orienterede repertoire, som blev dyrket ved hoffet.

Den følgende dag rejser kongeparret tilbage til Sorgenfri, og det musikalske indskrænker sig den dag til enkelte hyldestsange. Musikalsk betydningsfuld er derimod festforestillingen på Det kgl. Teater, der fandt sted den 1. juli. Kongeparrets vej til teatret og den hyldestsang hvormed man hilste dem er allerede omtalt, hvorfor vi i det følgende kan koncentrere os om selve feststykket: *Syvsoverdag* af J.L. Heiberg, med musik af J.P.E. Hartmann.

Stykket blev bestilt af teaterdirektionen, og det er, som de fleste Heibergstykker, nedskrevet under højtryk⁶⁷. Med en forfinet kinesisk æske-teknik lykkes det Heiberg at sammenvæve realistiske biedermeierscener kendt bl.a. fra vaudevillernes verden med et middelalderligt, poetisk Gurre-univers befolket af den længselssyge kong Valdemar og hans jægere. Stykket er et glimrende eksempel på Heibergs Hegel-påvirkede livsopfattelse, hvor Phantanus – den dialektiske fantasi – fører os fra virkelighedens borgerlighed til den ideale, sande virkelighed, livet i drømmen, sommernattetågerne omkring Gurre Slot! Gurespillet er et lille sluttet romantisk drama, hvor den dæmoniske elskovslængsel, symboliseret ved Toves tryllering, opløses. – Valdemar, som konge, jæger og elsker havde længe været et populært motiv i dansk litteratur (Oehlenschläger, Ingemann, Hertz, Chr. Winther etc.), ligesom hele valdemartiden var almindelig yndet i første halvdel af 1800tallet, som motiv for kunstnerisk og litterær behandling. – Ind i drømmeuniverset føres to unge, Anna og Baltazar; Anna fordi hun elsker digteren Thorstein, som ikke er velkommen hos hendes formynder. Gennem Gurre-spillet og formynderfamiliens eftersøgning af de bortløbne lykkes det Phantanus at forene de to elskende, hvorved vi føres fra den spidsborgerlige virkelighed gennem længslerne til kærligheden. Den dæmoniske, splittede kærlighed forløses gennem fantasien på en sådan måde, at alt i den borgerlige verden vender sig til det bedste, og hele det Hummelskouske genrebillede kan til sidst med glæde køre til festen i anledning af kongens kroning!

Stykket er behændigt fyldt med poesi, og meget typisk for tiden i dets idealisme og borgerlighed. Modtagelsen af stykket var blandet, først og

fremmest fordi den sceniske illusion var utrolig ringe⁶⁸. Stykket fik ikke nogen lang levetid.

Egentlig havde Heiberg slet ikke tænkt på Hartmann som komponist, idet han, som følgende viser, havde helt andre aftaler. Heiberg havde måttet opgave sin oprindelige »fantastiske« idé til kroningsstykket, fordi kongen ønskede et fædrelandsk indhold⁶⁹. Vi bemærker atter kongens aktive indgriben og hans nationale intentioner! Af et brev til Zinck, der bl.a. havde forsynet Heiberg med musik til det eventyrlige skuespil *Alferne*, fremgår det, at Zinck oprindeligt skulle have komponeret. Men på gr. af kongens indgriben måtte Heiberg vende sig mod en tidligere plan om »*Kong Valdemar Atterdag*«. Denne plan havde Heiberg for længst omtalt for Hartmann, der havde stor lyst til det nationale middelalderemne⁷⁰.

At Hartmann, der i 1840 stod placeret som landets førende unge komponist, var interesseret, kan ikke undre. Han havde allerede længe været specialist i at fremmane den nordiske oldtid og den nationale middelalder i toner. *Guldhornene* fra 1832 og skuespilmusikken til Oehlenschlägers *Olaf den Hellige* 1838 og *Knud den Store* 1839 viser, hvilke fremragende evner for den illustrerende, »nationale« musik, passende til det lyriske drama, Hartmann besad. Det kan da heller ikke nægtes, at Hartmanns musik til *Sysoverdag* er kroningsfestens betydeligste musikalske frembringelse. Skade at den er ukendt idag. Den tåler sammenligning med Kuhlaus musik til *Elverhøi*.

Musikken blev til i en hast. Slutkoret og Ouverturen blev først færdig to dage inden premieren⁷¹. *Kjøbenhavnsposten* bemærker i den forbindelse:

»Det lader i det Hele til, at det i den senere Tid er blevet Mode ved Theatret, at alle Festforestillinger arrangeres saa sent, at de kun ved ganske overordentlige Anstrengelser fra alle Vedkommendes Side kunne bringes istand«⁷². Alligevel roses musikken som original og effektiv.

Hartmann havde umådelig kort tid til at komponere, og han lå i stadig korrespondance med Heiberg angående dennes ønsker til musikken. Hartmann retter sig efter Heibergs idé vedrørende balletmusikken i 3. akt, hvor vi netop får den luftige runddans, som forfatteren ønsker sig, stik imod Bournonvilles idé. Ligeledes følger Hartmann stort set de anvisninger, der fremkommer i forbindelse med Annas romance *Konning Volmer drager afsted paa Jagt*. Fru Heiberg, der som bekendt ikke var meget syngende, skulle spille Anna, og J.L. Heiberg skriver derfor den 4. juni til Hartmann:

»Hav den Godhed at betænke, at min Kones Stemme nærmer sig meget til en Alt. Lad hende derfor ikke gaae for høit, thi saa kan hun ikke foredrage Ordene tydeligt. Lad hende derfor ikke gaae for høiere end til e^2 , og det endda ikke for hyppigt. Hvad hun ogsaa er meget bange for, er at synges, naar et blæsende Instrument ledsager hendes Stemme med Melo-

dien. Hun synger bedst i b-tonearter; jo flere b'er, jo bedre⁷³. Hartmann har med finesse taget hensyn til de beskrevne forhold. Den smukke folkevisе-agtige 6/8 melodi ligger i et rart mezzo-leje og ledsages kun af pizzicerende strygere og harpe og til slut en enkelt fløjte:

MUSIK EKS VI

Moderato

Konning Volmer drøjer af - sted paa Jagt, hannem følger hundre - de Svende
 Duggen har sig paa Marken lagt, Skoven lufter sin grønne Pragt, for kjellig Hilsen at sende etc

Musikken til *Syvsoverdag* indledes med en stor ouverture, der anvender melodisk stof fra selve dramaet. Hartmann søger at fremmane skuespillets to forskellige verdener: Sommernattens kogleri med dens middelalderdrøm møder vi i ouverturens lyriske åbning *Moderato tranquillamente*:

MUSIK EKS VII

obo
 violina
 p dolce
 bas

etc

Melodien er præget af Hartmanns personlige stil, og det harmonisk svævende mellem dur og mol, anvendelsen af kromatiske gennemgange og spændingsfyldte noneakkorder viser Hartmanns avancerede teknik. Han er en mester i at skabe et billeddannende tonesprog, som forløser den mystiske og længselsfulde stemning. Åbningsafsnittet i ouverturen anvendes senere som orkesterforspil til 3. akt *Lys Sommernat ved Gurre Sø*⁷⁴.

Efter præsentation af skuespillets sommerlyse nattelængsler følger i ouverturens hurtige del *Allegro assai* den muntre vaudevillestyle, repræsenteret i selve stykket ved Baltazars vise og et par kor i 2. og 3. akt. I det videre forløb introducerer Hartmann en mere melodramatisk teknik, for igennem flere små afsnit med vekslende karakter og tempo at varsle dramaets ind-

hold. Den tunge og malmlfulde mol-motiv, *Piu Moderato*, illustrerer i skuespillet Gurre Slot og hele middelalderverdenens tilsynkomst:

MUSIK EKS VIII

The image shows a handwritten musical score for two parts: Violin and Bass. The title is "Piu Moderato". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The violin part is written on a treble clef staff, and the bass part is written on a bass clef staff. The score includes dynamic markings such as "pp" (pianissimo) and "Sost" (sostenuto). The music is characterized by a slow, heavy, and malmlfuld (melancholic) mood, typical of the "mol-motiv" mentioned in the text.

Som et motto i dramaet og et musikalsk udtryk for dualismen i stykkets idé henter Hartmann her den såkaldte »nordiske« tone frem. Karakteristiske bestanddele her er anvendelsen af mol og kirketonale elementer, prægnante melodiske motiver af et »primitivt-kimagtigt« tilsnit, de dybe mørke klangfarver, gerne understreget gennem unisone passager og fordoblinger, samt det melodiførende placeret i de dybe instrumenter. Karakteristisk er også Hartmanns harmoniske sans, der ofte introducerer kromatiske spændinger og udtryksfulde dissonanser. Gurre-tonerne videreføres i et kort afsnit, *Moderato*, der præsenterer Annas romance, og udviklingen bringer muntre og pompøse stemninger. Pludselig bryder et melodramatisk tremolo frem, *Movimento*, og i hornene intoneres et motiv, der senere anvendes til Jægerkorret *Det er Kong Valdemars vilde Jagt*. Klangbunden trækkes frem af de dybe strygere, og vaudevilleverdenens motiv dukker endnu engang frem, førend ouverturen sluttet af med en festlig og jublende koda.

Selvom grundformen i ouverturen er todelt, og således viser hen til den traditionelle teaterouverture, har Hartmann søgt at gå mere programatisk til værks. Formen bestemmes tildels af bestræbelserne efter at give indblik i dramaets elementer og forløb. Overturen er blevet kaldt potpourriagtig, og det er en karakter, som ikke helt undgås; men den har en kraft og originalitet, der nok kan bringe den frem ved siden af ouverturen til f.eks. operaen *Ravnen*. (Hartmann erstattede ved genoptagelsen af *Syvsoverdag* ouverturen med et kortere og meget stemningsfint forspil).

Medens 1. akt stort set ikke rummer anden musik end Baltazars muntre vise, så er både 2. og 3. akt forsynet med adskillige stemningskabende kor af jægere og jomfruer, melodramaer etc., der alle i deres stil og funktion bygger på det lyriske dramas særlige karakteristika, kendt fra bl.a. Hertz og Rungs *Svend Dyrings Hus* 1837. Særlig fremragende er 3. akts koglende scene, hvor sylfer, alfer og undiner synger og danser i måneskæret vakt til



Af Schacks nøgle til Kroningsbilledet. Ved søjlen (nr. 66) ses Bournonville, medens Hartmann næsten helt er gemt i trængslen (nr. 72).

live af den forunderlige ring. Foruden en raffineret korsats giver Hartmann os et eksempel på den flydende og brillante stil, han kunne anvende i forbindelse med balletmusikken. Det hele er, som Heiberg fordrede »rask, cirkulende, hvirvlende, livlig phantastisk«, en lokkende elverpige-dans, der danner ledet mellem Kuhlous elverpige-dans i *Elverhøi* og Gades dramatiske elverpige-dans i 1. akt af *Et Folkesagn*.

Som en vidunderlig kontrast til den lette dans klinger derefter det velkendte jægerkor *Snart er Natten svunden*, en sang der hurtig blev et fast nummer i ethvert herrekors repertoire. Selvom den ringe sceniske realisation berøvede *Syvsoverdag* det sceniske liv, så levede adskillige af Hartmanns romancer og kor videre. De blev til nogle af 1800tallets populæreste sange, dyrket af hele det musikelskende borgerskab, og de kendes endnu af mange. Festforestillingen i teatret var en af kroningsfestens vigtigste begivenheder. En officiel repræsentativ begivenhed, hvor kongeparret mødte det velhavende borgerskab. Musikalsk blev det så at sige den eneste begivenhed, der satte sig varige spor, idet Hartmann til Heibergs digtning skabte en musik, der med begejstring opfattedes af samtiden som national. Romancerne og korsangene bygger på de musikalske traditioner, der var udviklet i forbindelse med den borgerlige musikkultur i hjemmene, klubberne og foreningerne. Af enevældige hyldestklange er der ikke meget i dette partitur, og som sådan er musikken til *Syvsoverdag* mere rodfæstet i den borgerlige musikkultur end tilfældet var med Kuhlaus musik til Heibergs andet berømte feststykke *Elverhøi*.

I Lyngby følte man særligt for kongeparret på gr. af dets nære tilknytning til Sorgenfri. Det var derfor en ganske særlig festdag, da kongeparret overværede gudstjenesten i Lyngby kirke søndag den 5 juli. Til denne lejlighed havde de unge brødre Carl og Edvard Helsted komponeret en kantate med ord af kirkens præst pastor Ibsen. Helstederne, der begge var i kapellet, havde endnu ikke for alvor markeret sig som komponister. Deres kantate, der blev udført af en del dilettanter, samt nogle medlemmer af Det kgl. Kapel, fremviser ikke nogen markant eller original tone. Værket, der befinder sig på Det kgl. Bibliotek består af ialt 5 numre. De fordeler sig således: Nr. 1 kor, nr. 2 arie og nr. 3 kvartet med kor af Carl Helsted opført inden prædiken, og dernæst nr. 4 terzet med kor og nr. 5 slutningskor af Edvard Helsted. Foruden et mindre kor og en sopransolist anvendes et lille orkester bestående af 2 fløjter, klarinetter, 1 fagot, 2 horn samt strygere. Musikken er enkel og spinkel med en lyrisk strømmende atmosfære omkranset af åbnings- og slutningskorets mere nationale karakter. Medens Weyse i sin kantatestil eksemplificerer en klassisk afklarethed, så virker Helstedernes musikalske stil mere diffus. Det er syngespillet og vaudevillens mere begrænsede musikalske udfoldelse, som danner udgangspunktet. Alligevel anvendes ejendommelig nok ikke den strofiske form. Den melodiske stil viser periodens rige brug af seksten som energigivende element, og ved siden af den yndede romancetone finder man en del deklamatorisk melodik, der viser tilbage til de fædrelandske sange.

Medens festlighederne i Lyngby kirke var af mere intim karakter, så rullede hele det store repræsentative apparat frem i anledning af Universite-

tets fest for den nykronede. Festen fandt sted mandag den 6. juli, og den var nøje forberedt. Af det omfangsrige indbydelsesskrift fremgår det, hvilken funktion og betydning universitetet havde i forbindelsen med enevælden. Universitetet er en af de vigtigste institutioner i hele det enevældige statsapparat, og institutionen føler sig forpligtet til offentligt at udtale sin deltagelse i anledning af kroningen. Efter forfædrenes skik betyder det, at man for at fejre begivenheden uddeler en række akademiske grader til et betydeligt antal lærde⁷⁵.

Indbydelsesskriftet rummer en ganske interessant afhandling med titlen: *Blik paa Oldtidens Statsforfatninger med Hensyn til Udviklingen af Monarchiet og en omfattende Statsorganisme*, af Prof. J.N. Madvig. I den lange og fornemme afhandling redegøres for oldtiden, som det moderne europæiske monarkis vugge. Madvig skriver bl.a.:

»Oldtidens politiske Udvikling... havde ikke kunnet befrie Monarchiet for Usurpationens og det derved hæftende Despoties Pletter. Dette var de nyere europæiske Folk og først de germansk romanske forbeholdt. Her fremtræder Kongedømmet ikke blot som nødvendigt ved Omstændighederne, men som legitimt og anerkjendt, som den fra umindelige Tider overleverede, med Folkenes Bevidsthed sammenvoxede og ved Reflexion over et større Statsliv retfærdiggjort Form«⁷⁶.

Ved en sådan lejlighed var det naturligvis universitetets opgave ved hjælp af videnskaberne at legitimere enevælden. Den historiske udvikling anvendes til at vise enevælden som den eneste retfærdige statsform. Denne retoriske redegørelse for enevældens sandhed og retfærdighed må naturligvis relateres til det liberale politiske røre, der prægede den offentlige debat. I den snævre universitetssammenhæng er det også vigtigt her at erindre om Studentersamfundet, der netop op til festlighederne forbydes af politimester Bræstrup, til stor harme for de liberale studenter⁷⁷. Medens universitetet fra officiel side hævder enevældens berettigelse raser debatterne i pressen; konstitutionsspørgsmålene, tankerne om et reformministerium og forskellige historiske og politiske redegørelser viser alle en dyb bekymring ved et system, der koncentrerer al magten i en person.

Med den pompøse afhandling i hænderne sad Christian VIII til universitetsfesten og lyttede til Rektor, Prof. O.L. Bangs ikke mindre pompøse tale. I form af et poetisk drømmesyn befolkede med de fra kantatehyldsterne kendte allegoriske og historiske persongallerier overrasktes den nykronede en voldsom hyldest. Efter talen fulgte en længere kantate forfattet af samme Bang, og komponeret af Weyse⁷⁸. Efter kantatens femte nummer fulgte de højtidelige promotioner for det teologiske, juridiske, medicinske og filosofiske fakultet. Promotionerne blev foretaget af fakulteternes dekaner på latin, og ialt blev der uddelt 27 doktor-, licentiat- og magistergrader i

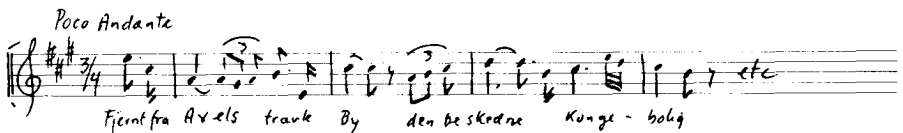
anledning af den fra universitetet tidligere udgæede opfordring til at indsende afhandlinger. Således gav kroningen også anledning til mange lærde afhandlinger og akademiske udnævnelser. Kantatens slutningskor dannede herefter festens finale.

I festen deltog en talrig skare af embedsmænd og videnskabsmænd, hvoraf mange kom fra den samtidigt afholdte skandinaviske naturforskerforsamling. Hvormange studenter der var tilstede, vides ikke! Kantaten blev udført af studerende og medlemmer af Det kgl. Kapel, og festen fandt sted i universitetets festsal⁷⁹.

Kantatens tekst er meget tynd og uden selvstændige elementer. Det er ikke lænker, men ånd, der slutter folket sammen omkring kongen, mener forfatteren, og ånden har også kaldt de nordiske brødre. Lyrisk stemt er romancen *Fjernt fra Axels travle By*, der priser kongens elskede Sorgenfri, hvorimod de tilsvarende strofer om Frederiksborg Slot er mindre interessante. Kongen hyldes for sin kærlighed til kunst og videnskab, og tilsidt ønsker man monarken et stort farvel!

Weyses var uhyre rutineret som kantatekomponist, og det var bestemt ikke første gang, han modtog en mager tekst, der knapt nok kunne vække inspirationen. Alligevel er der i Weyses musik en egen enkelthed og varme. Kantaten består af 7 numre, fordelt mellem mere pompøse, deklamatoriske kantatekor, soloterzetter og kvartetter i en mere lyrisk romancetone og den i forbindelse med promotionerne anvendte koralagtige sats. Meget smuk og karakteristisk for Weyses lyriske kantatestil er den velformede romance *Fjernt fra Axels travle By*. Melodien føles beslægtet med f.eks. Tycho Brahes sang *Solen sank bag grønne Lund*:

MUSIK EKS. IX



Weyses kantate til universitetets fest føjer intet afgørende nyt til det billede, der allerede er tegnet af Weyse som kantatekomponist; men det er interessant at sammenligne de to arbejder fra Weyses hånd i anledning af kroningen. Kirkemusikken til salvingen har en ophøjet, religiøs karakter, passende til lejlighedens kirkelige indhold. Universitetskantaten rummer en anden tone. Stilen er mere lyrisk og udtrykket mere behersket. Den strofiske struktur præger universitetskantaten, og man fornemmer studenternes mandskorsang som en musikalsk baggrund for kompositionen, hvorved den

netop rummer en specifik akademisk atmosfære væsensforskellig fra den højstemte koralstil i musikken til salvingen.

Efter en uges festligheder var man ved at nå til vejs ende. Musikken har spillet en væsentlig rolle i alle de kirkelige, militære, akademiske og private arrangementer. Men kroningen betød også visse offentlige markeringer af musikalsk art, og det store punktum for festlighederne i anledning af kroningen sættes den 7. juli med en vældig koncert i Kongens Have. Ialt 65 musici fra de forskellige regiments musikkorps gav en stor musikalsk underholdning til glæde for det brede københavnske publikum, som hverken havde været med til højtiden i Frederiksborg Slotskirke, i Det kgl. Teater eller på Universitetet. Programmet er karakteristisk for periodens harmonikoncerter:

1. *Jubelouverture* af C.M.v. Weber
2. Duet af *Lucretia Borgia* af Donizetti
3. *Stor Kroningsmarch* af Baron H.S.v. Løvenskiold
4. Sang for Danske af Prof. Weyse
5. *Gabriel vals* af Strauss

I anden afdeling spillede man

1. Ouverturen til *Elverhøi* af Kuhlau
2. Scene og duet af *Norma* af Bellini
3. Stor og brillant march af Snel
4. *Keltenbrücke* – gallop af Strauss
5. Tarantella og Finale af *Festen i Albano* af Frøhlich.

En interessant blanding af pompøse ouverturer og marcher med adresse til den kongelige begivenhed, numre fra den populære italienske opera samt dansemusik, dels fra den nye Wiener-musik og dels fra populære Bournonvilleballetter. En festlig finale i byens kæreste offentlige have.

Afsluttende bemærkninger

Med udgangspunkt i den sidste kroningsfest i Danmark har jeg i det foregående omtalt den musik, der blev komponeret og opført for at kaste glans over begivenheden. Salvingen stod som det enevældige monarkis vigtigste ritual, og et sådant ritual krævede en pragtfuld ikklædning, der kunne tydeliggøre ritualets vigtighed og dermed legitimere absolutismen. Kunsten havde her en afgørende funktion som et led i glorificeringen af og hyldesten til magthaveren. Musikken indgik hermed i en ganske specifik samfundssammenhæng, og den fungerede i en bestemt ideologisk kontekst. Musikken og sangen skulle være »smørelse« for den enevældige ideologi.

Som omtalt sang den absolutistiske ideologi på sit sidste vers. De økonomiske og sociale udviklinger havde sat enevælden stolen for døren. Christian VIIIs kroningsfest er stort set den sidste vigtige pragtudfoldelse, der i sit

væsen udelukkende byggede på enevældens ideologi. Men i hvor høj grad var denne ideologi bestemmende for den musik, der blev præsenteret i forbindelse med kroningen? – Tidligere havde den enevældige ideologi udelukkende været bestemmende; men med borgerskabets fremmarch, og dermed udviklingen af den borgerlige ideologi, kom også den borgerlige selvforståelse til at spille ind. I musikalsk henseende indebærer det, at musikken ikke længere blot opfylder hofkulturens repræsentative behov, men også den borgerlige subjektivismes fordringer.

Den kunstglade Christian VIII havde sine ideer om kunsten, dens indhold og dens vilkår. Kongen ønskede kunsten de bedste livsbetingelser, og vi har i den forbindelse set, hvorledes han i splid med enevældens hofkultur blev foregangsmand for de borgerlig-kapitalistiske ideer om fri konkurrence. Vigtigt her er det, at kongen løsner musiklivets afhængighed af hoffet og begynder at nedbryde det århundredgamle privilegiesystem, der var normen i det før-borgerlige samfund. Samtidig hermed optræder kongen som en betydelig mæcen. Han giver generelt store midler til det kulturelle, musikalske liv, og ikke mindst i forbindelse med indførelsen af den italienske opera er kongen meget rundhåndet. Som enevoldsfyrste ønsker kongen på traditionel vis, at kunsten og dermed også musikken skal kaste glans over hans hof. Men hertil kommer andre fordringer. Foruden at være »smørelse« for enevældens ideologi skal musikken underholde og pacificere det urolige borgerskab. For at dette skal lykkes må kongen også fremme betingelserne for en borgerlig musikkultur. Som privatperson følte kongen sig i nær kontakt med denne borgerlige musikkultur.

I forbindelse med kroningen, hvis oprindelige symbolske indhold havde tabt sin levende betydning, ser vi hvorledes kongen flere gange griber personligt ind med hensyn til den kunstneriske planlægning og endelige udformning. Her fremgår det tydeligt, at kongen, for at give kroningen et historisk perspektiv, ønskede et nationalt indhold, og musikken skulle som sådan være bærer af et fædrelandsk indhold. Christian VIII ønskede, at kunsten skulle indtage en vigtig plads omkring hans trone, og han ville, at det skulle fremgå igennem kroningen. Hermed kommer kongen til at fremstå som en vigtig arbejdsgiver for kunsten. Det pragtfulde hoffliv, som kongen så frem til, ville betyde utallige store fester, hvortil også musikken skulle føje sig. Stort set alt, hvad der i datidens Danmark kunne krybe og gå af komponister og udøvende musikere, blev aktivt involveret i kroningen. De traditionelle positioner ved hoffet var endnu ikke forsvundet, selvom kroningsfesten naturligvis var en isoleret begivenhed. De betydelige honorarer, dusører og gratialer etc., som blev udbetalt til komponisterne og de udøvende musikere, viser ved deres størrelse, at den økonomiske afhængighed af hoffet stadig var betydelig. Men interessant er, at denne økonomiske

afhængighed kun delvis øvede indflydelse på de værker, der blev skrevet til kroningen. I den forbindelse er det væsentlig at skelne mellem lejligheds-kantateproduktionen på den ene side og den øvrige musikalske produktion og underholdning på den anden side.

Kantatekompositionerne er naturligvis bestemt af lejligheden. Som sådan tilhører de den sidste rest af den klassicistiske repræsentative hofkultur, der havde sin blomstring i 1700tallet. Her er det Weyse, der, som en nestor i datidens musikliv, tegner sig for den største og mest vellykkede indsats. Weyses kunstneriske udtryksform var som bekendt blevet etableret under forgængerer, Frederik VIs, regering. Han tilhørte enevælden, og hans konservative holdning forbød ham at trænge ind i de nye tankebaner eller stiludtryk. Den udklingende Wiener-klassicisme, som han stod for, passede til de repræsentative krav, der endnu stilledes til musikken, men stilhistorisk peger den tilbage til en forgangen periode. For Weyse var den økonomiske, sociale og kulturelle tilknytning til enevælden noget naturligt, men med Weyse afsluttes også en kulturel periode. Weyse fik ikke en efterfølger som hofkomponist.

Den yngre generation af komponister, der leverede musik til kroningen – Fröhlich, Hartmann, Helstederne, Gebauer, Løvenskiold etc., – stod anderledes langt fra enevældens klassicistiske hofkultur og dens repræsentative krav. De var på forskellig vis (mindst den adelige Løvenskiold) rundet af den borgerlige tidsånd. Selvom de alle på en eller anden måde står i afhængighed til hoffet, udøver denne afhængighed ingen nævneværdig indflydelse på de værker, de komponerer for hoffet. Det er det borgerlige publikum og det offentlige musikliv, der er baggrunden for deres musikalske skaben, og det er den borgerlige musikkulturs krav til selvstændighed, originalitet og salgbarhed, som for en stor del bestemmer deres arbejder. Det fremgår tydeligt af de stilistiske udtryk, deres musik eksemplificerer. Udgangspunktet herfor er den tyske og franske borgerlige musikkulturs to guldæg: C.M.v. Weber og Auber. Syngespillet og vaudevillen står her som forbindelsesledet mellem de udenlandske påvirkninger og den hjemlige musikproduktion. Selvom Musikforeningens aktivitet var betydelig, havde den absolutte musik endnu ikke formået at trænge ud i bredere lag.

Medens enevældens krav til det repræsentative spillede en stadig mindre rolle for den musikalske udvikling, bliver borgerskabets ideer om kulturel dannelse og musikalsk underholdning mere og mere bestemmende faktorer.

For Fröhlich har situationen været vanskelig, idet han skulle komponere kroningskantaten, en bestilling han formodentlig ikke har følt sig særlig tiltrukket af. Anderledes behageligt var det for f.eks. Hartmann, som fik tildelt en opgave, der lå i naturlig forlængelse af de arbejder og den kunstneriske stræben han havde fulgt i adskillige år og som havde givet ham succes.

Det er derfor ikke underligt, at han bliver den, der komponerer den mest holdbare musik i forbindelse med kroningsbestillingerne!

Den borgerlige musikkulturs indtrængen i det enevældige hofs regi understreges yderligere af programmerne til de omtalte koncerter. Her er det den populære italienske operamusik, de yndede ouverture og de beundrede virtuoserier, der tegner billedet; et musikalsk repertoire der svarer nøje til det, som tiljublede af det velhavende borgerskab ved Det kgl. Teaters aftenunderholdninger.

Den klassicistiske hofkultur med dens repræsentative universelle karakter var for alvor ved at blive fortrængt af den borgerlige subjektivism. Denne kulturelle evolution, der er begrundet i de socio-økonomiske strømme, afspejler sig tydeligt i Danmarks sidste kroningsfest. Helt ned i festlighederens musikalske indramning finder vi træk, der eksemplificerer overgangen.

Kroningen betød en voldsom musikalsk aktivitet, men kun meget lidt af den musik, der blev komponeret til lejligheden fik nogen længere levetid. Mindet om kroningen fortabte sig i romantiske forestillinger. Rituallet og pragtudfoldelsen blev omgærdet med mystik og sværmeri; og medens Christian VIII tog livtag med de nationalliberale, glædede det store borgerlige publikum sig i Tivoli over Lumbyes musikalske tryllerier. I 1846 opførte man således hans *Taagebilleder*, bestående af ialt 5 musikalske tableauer, hvoraf det sidste bærer titlen *En Kroningshøitid*:

»Klokkerne forkynde Festens Begyndelse. Orgelet toner og Processionen høres at nærme sig. Toget passerer forbi. KroningsActen i Kirken. Toget vender tilbage under Klokkeklang og almindelig Jubel.« – Et musikalsk miniaturebillede af en begivenhed, der allerede få år senere skulle opleves som et eventyr.

Noter

1. *Danmark mellem Feudalisme og Kapitalisme* af Historiegruppen, Århus 1975, side 21.
2. Hans Chr. Johansen *En samfundsorganisation i opbrud 1700–1860*. I serien *Dansk social historie* bd. 4 Kbh 1979 – Vorup m. fl. *Offentlighedsformernes udvikling i Danmark fra 1750 til 1870 med hovedvægt på den politiske offentlighed*. Fagtryk nr. 53.
3. H.F.E. Ewalds *Livserindringer En Slægts Historie II* ved Theodor Ewald, Gyldendal 1905 side 10–11.
4. Erik Lunding *Biedermeier og romantik*, Kritik nr. 7 Kbh. 1968. Se også artikler i *Guldalderstudier*. Festskrift til Gustav Albeck, Århus 1966.
5. H.F.E. Ewalds *Livserindringer En Slægts Historie II* ved Theodor Ewald, Gyldendal 1905, side 22–23.
6. H.F.E. Ewald *ibidem* side 10.
7. Poul Eller *Salvingerne på Frederiksborg* Kbh. 1976.
8. *Ibidem* side 22–23–24.
9. Poul Jensen *Presse, Penge & Politik 1839–1848* Kbh. 1971, side 17.

10. Aksel Rode *Akademiets Historie fra 1754 til 1904* i bogen *Det Kongelige Akademi for De Skjønne Kunster 1904–1954*, Kbh. 1954. Kapitlet *Kunsten under Frederik 6. og Christian 8.* af Vagn Poulsen i *Dansk Kunsthistorie* Bd. III, Kbh. 1972.
11. Gerhard Schepelern *Italienerne paa Hofteateret* Bd. I Kbh. 1976, side 32. G. Schepelern har imidlertid senere personligt fortalt, at den påståede aktive indgriben ikke kan bevises! J.P. Keld *Rids af Giuseppe Sibonis virksomhed i årene 1819–1839* i *Dansk Årbog for Musikforskning* 1980, Kbhvn. 1981.
12. Se bl.a. *Christian VIIIs Dagbøger* Rigsarkivet, Kongehusets Arkiv.
13. Th Overskou *Den danske Skueplads* Bd. V, Kbh 1864, side 397–401.
14. *Ibidem* side 401.
15. *Ibidem* side 401.
16. Carl Thrane *Fra Hofviolonernes Tid*, Kbh. 1908, side 364.
17. *Ibidem* side 366.
18. H.S. Løvenskiold og Niels W. Gade søger begge stillingen men ingen af dem får den. Se bl.a. Det kgl. Teaters Arkiv, Journalen og Kopibog 1840–43, Rigsarkivet.
19. *Perspektiv på Bournonville*; Birthe Johansen *Balletleder i en brydningstid* Kbh. 1980, side 397.
20. Originalpartituret findes på KB.
21. *Weyse Breve* Bd I, Kbh 1964, Brev nr. 179. om sølvbryllupet og den megen uro blandt Kbhs befolkning.
22. Richard Hove *J.P., E. Hartmann*, Kbh. 1934, side 32.
23. Overhofmarskallatet II n. 2: Forestillinger og Reskripter vedr. Kroningen i Frederiksborg Slotskirke 1840.
24. J. Malmstrøm *Den sidste kroningsfest i Danmark i Fra Frederiksborg Amts Årbog* 1927. A. Uhrskov *Kulturbilleder fra Hillerød og Omegn 1801–48*, Hillerød 1955. *H.F.E. Ewalds Livserindringer* ved Th. Ewald, Kbh. 1906.
25. E. Bodenhoff *Hofliv under tvende Konger. Uddrag af generalmajor Fredrik Gottholdt v. Müllers efterlavede Papirer*, Kbh. 1912.
26. *Ibidem* side 138.
27. *Allernaadigst approberet Ceremoniel*. Kbh 1840, side 14.
28. *Ibidem* side 16.
29. *Ibidem* side 23.
30. *Ibidem* side 31.
31. Oehlenschläger *Erindringer IV*, Kbh. 1851, side 159. *Breve fra H.C. Andersen*, Bd. I, Kbh. 1878, side 554–555.
32. En betydelig samling af sange findes på KB, småtryksafdelingen.
33. *Kjøbenhavnsposten* den 2. juli 1840.
34. Bl.a. sang fra håndværker-laug i Randers, og Den borgerlige Forening i Helsingør.
35. *Hofmarskallatets Arkiv*, Sager vedrørende Kroningen II N 2a.
36. *Ibidem*.
37. *Ibidem*.
38. *Ibidem*, kassebogen.
39. A. Uhrskov *Kulturbilleder fra Hillerød og Omegn 1801–48*, Hillerød 1955, side 94–95.
40. *Danmarks Kirker II Frederiksborg Amt* Bd. 3, Kbh 1970, side 1856.
41. *Weyse Breve* Bd. I Kbh 1964, brev nr 187.
42. *Hofmarskallatets Arkiv* III, N. 1: Korrespondenceprotokol i Anledning af Kroningen 1849.
43. *Weyse Breve* Bd. I, Kbh 1964, brev nr. 153.
44. *Weyse Breve* Bd. I, Brev nr 173. Melodien *O store Gud* findes i Weyses Choralbog 1839 nr. 112.

45. *Hofmarskallatets Arkiv* Korrespondenceprotokollen III N. 1.
46. *Ibidem*.
47. *Hofmarskallatets Arkiv*. Korrespondenceprotokollen III N 1, og Sager vedrørende Kroningen. II N 2a. Se også *Weyse Breve* Bd. I, brev nr 185.
48. *Weyse Breve* Bd. I, Breve nr. 184 og 185. Weyse tog ikke med til Frederiksborg.
49. C. Thrane *Fra Hofviolonernes Tid*, Kbh 1908, side 317.
50. *Hofmarskallatets Arkiv* Korrespondenceprotokollen III N 1, og Sager vedrørende Kroningen, II N 2a.
51. *Ibidem* samt Partikulær Kammer nr 58 1840 kassebog.
52. Forerindring til *Koralbogen* 1839. J.P. Larsen: *To slags Weyse-stil i Festskrift til Gunnar Heerup*, Kbh 1973.
53. *Kongehusets Arkiv*. Christian VIIIs dagbøger.
54. *Weyse Breve* Bd. I, brev nr. 189. C. Thrane *Weyses Minde* Kbh. 1916, side 74.
55. *Hofmarskallatets Arkiv*. Sager vedrørende Kroningen II N 2a.
56. *Ibidem*.
57. *Ibidem*.
58. *Hofmarskallatets Arkiv* Brev fra Haxthausen til Aga Løvenskiold den 7. marts 1840. Korrespondenceprotokollen.
59. *Hofmarskallatets Arkiv*. Sager vedrørende Kroningen II N 2a.
60. *Weyse Breve* Bd I, brev nr 187. Weyse overværede en prøve på Ouverturen: »den er rasende svær, og gjør en umaadelig Støj; men der er smukke Ting i den, hvilket selv Frøhlich tilstod«, side 230.
61. Oehlschläger *Erindringer* Bd. 4, 1851, side 157.
62. *Hofmarskallatets Arkiv*, Sager vedrørende Kroningen II N 2a, brev dateret den 4. juni 1840.
63. Oehlschläger *Erindringer* bd. 4, Kbh. 1851, side 159.
64. *Breve fra H. C. Andersen* Bd. I, Kbh. 1878, side 554.
65. Disse oplysninger er hentet fra *Weyse Breve* Bd. I, brev nr 187, *Christian VIIIs dagbog*, Bodenhoff *Hofliv under Trende Konger, Uddrag af generalmajor Frederik Gotthold v Müllers efterladte Papirer*, Kbh. 1912, samt *Berlingske Tidende* den 30. juni 1840.
66. Om J. Merk og repertoiret se J. Bächli *Berühmte Cellisten* Zürich 1973, side 49-53.
67. *Dansk Litteratur Historie* Bd. 2, side 467, Kbh 1965.
68. Oyerskou *Den danske Skueplads* Bd. V, side 415.
69. *Weyse Breve* Bd. I, brev nr 180.
70. *Breve og Aktstykker vedrørende Johan Ludvig Heiberg* ved Morten Borup Bd. II, side 7-8.
71. *Weyse Breve* Bd. I, brev nr. 188. C. Thrane *Weyses Minde* Kbh. 1916, side 75.
72. *Kjøbenhavnsposten* den 3. juli 1840.
73. *Breve og Aktstykker vedrørende Johan Ludvig Heiberg* ved M. Borup Bd. II, side 7.
74. Kai Aage Bruun skriver i *Dansk Musiks Historie* bd. II, side 39, at dette orkesterforspil er tilkomponeret i forbindelse med 1872-redaktionen. Det findes dog i originalpartituret. Senere foretog Hartmann betydelige ændringer i instrumentationen.
75. *Indbydelsesskrift til Universitetsfesten den 6te Juli 1840*, Kjbh. 1840.
76. *Ibidem* side 23.
77. Se bl.a. Debatterne i *Fædrelandet* og *Berlingske Tidende*. *Weyse Breve* bd. I, brev nr 180.
78. *Weyse Breve* bd. I, brev nr 176, 180, 183.
79. *Forhandlinger ved Kjøbenhavns Universitets Fest den 6. juli i Anledning.....* udg. O.L. Bang, Kjbh. 1840.

Summary

The cultural struggles in the last stages of absolute monarchy left deep impressions on the musical culture of the period. With the magnificent last display of late absolutism – the coronation of Christian the Eighth at Frederiksborg Castle in 1840 – as a point of departure, characteristic features are pointed out that throw light on this connection, through a stylistic as well as a functional analysis of the music composed for and performed on this occasion.

After a description of the socio-economic dilemma that paralyzed Christian the Eighth, and of the traditional rites of absolute monarchy – the coronation and the anointment – it is shown how, precisely in his relations with art, the King demonstrates the ambiguity of the situation. While ceremonial Court culture is dying out, bourgeois culture is making its way in with increasing strength. It was the King's wish that the arts should be given the best possible conditions, and among other things he wanted to mark his love of art through new activities at the Royal Theatre, and in splendid Court festivals.

Preparations for the coronation were vast and comprehensive. All its festivities – representative parts as well as entertainment- involved music as an important element. A great number of songs saw the light of day; among the tunes created, the Royal Anthem »Kong Christian stod ved højen Mast«, and the »National Anthem«, »Danmark dejligst Vang og Vænge« occupy a place apart. After a reference to the military music played in connection with the coronation procession, the music for the anointment is discussed; an extensive church music composed by Weyse. The ideological function as well as the style and form of this music point back to the heyday of absolutism.

The music for the banquet that followed comprises, apart from Fröhlich's and Oehlenschläger's cantata, nothing but musical numbers corresponding to what could be found in the programme of an evening entertainment in the Royal Theatre. This marks the entry of bourgeois music culture into the royal salons. The coronation had many musical sequels; from virtuoso concertos with Kellermann, the violoncellist, to cantata homage from the University, and from Lyngby church, composed by Weyse and the Helsted Brothers respectively. Of great interest are the festivities in the Royal Theatre where Hartmann had provided Heiberg's »Syvsoverdag« with beautiful music. Finally the general function of music in an ideological context is commented upon. Bourgeois music culture wrestled with the vanishing representative Court culture. In this sphere, too, Denmark's last Coronation festival indicates that the days of absolutism were numbered.

Translated by Gunver Krabbe