

Carl August Nielsen  
(b. Nørre-Lyndelse near Odense, 9 June 1865 - d. Copenhagen, 3 October 1931)

Maskarade  
Overture and "Dance of the Cockerels,"

Preface

Nielsen's national reputation depends on no single work more than his second opera, *Maskarade* (Masquerade), written between 1904 and 1906. It is easily his most popular composition, and, indeed, the most beloved Danish opera ever written. The wry, gently self-deprecating humor, sudden segues into melancholy, infectious dance rhythms, and folk-like melodies give it a distinctly national character, not to mention that it was based on a comedy written by another native son, Ludvig Holberg, and adapted by yet a third, Vilhelm Andersen. Several of the opera's most memorable melodies have been adopted by the Danes as part of their collective folk heritage.

Nielsen's reputation as a local hero notwithstanding, *Maskarade* may be likened to Mozart's *Marriage of Figaro*, Verdi's *Falstaff*, and, especially, with Strauss's *Der Rosenkavalier*, whose eighteenth-century setting and neoclassical style it predates. The opera's central dramatic theme, in fact, is the dilemma between looking forward or back, the gains and losses that come with change. Within Nielsen's compositional development, this opera is a keystone because it was written at a critical juncture: *Maskarade* encapsulates the two contrasting musical styles, art and popular, that Nielsen was subsequently to cultivate in a deliberate manner, resulting in his most significant contributions in the realms of both symphony and folk-like song. Thus, it is a seminal work containing the key to Nielsen's future artistic growth, a microcosm of the stylistic tension that came to characterize his entire *oeuvre*. Indeed, nowhere is Nielsen's opposition of the two styles more effective than in *Maskarade*, where they represent conflicting dramatic themes as well as distinguishing between the main characters. Holberg's comedy of 1724 provided Nielsen with an apt and surprisingly current dramatic framework in which to play out the various musical and personal tensions he was experiencing midway through his career.

Ludvig Holberg (1684-1754) has often been described as the "Moliere of the North," the founder of Danish literature, and the nation's most popular eighteenth-century writer. He was indeed influenced by the French writer, and once said that "with his rational thinking, [Moliere] has done more to better the world with his comedies than all the serious prattlings of all the world's old philosophers.<sup>1</sup> When the first formal Danish-language theater opened in 1722, Holberg began writing comedies of his own that "depicted human folly -- ridiculous social beliefs and prejudices, and the frequent arrogance of the dim-witted but well-to-do person toward the clever and witty servant."<sup>2</sup> He aimed at a general audience, and hoped that its members would recognize their own foibles magnified on the stage, laugh at them, learn from the characters's mistakes, and ultimately seek to change themselves for the better.

*Mascarade* is one of five comedies Holberg wrote for a specific occasion. In the early eighteenth century it was customary to hold masked balls at the Danish theater on nights when no plays were presented. Increasingly, however, these masquerades came under fire for promoting unseemly behavior. Critics felt that, "as a ritual of disorder," the masquerade "offered an image of universal corruption," and feared its "vices [would] come to pollute society itself."<sup>3</sup> At risk, it seemed, was the entire "system of oppositions on which eighteenth-century culture was founded."<sup>4</sup> Therefore a royal ban was placed upon them, and Holberg's comedy of 1724 was written in response to -- and partly in protest of -- this ban.

Ludvig Holberg's *Mascarade* was the ideal subject for Nielsen's second opera. Having recently completed a serious opera, *Saul og David* (Saul and David), Nielsen was keen to try his hand at comedy: "It was the intermezzo, the element of masque comedy," he said, "that interested me."<sup>5</sup> Holberg himself included a musical interlude between Acts I and II of his play during which "[t]he masked ball is presented. Leander falls in love with a masked woman who is Leonora. They unmask and exchange rings. After fifteen minutes the curtain falls."<sup>6</sup> While this scene is not staged in Vilhelm Andersen's libretto, the instruction must have suggested musical potential to Nielsen. But even more than this, the many contrasts in character and theme provided a dramatic motivation and structure for the sort of conflict-resolution paradigm already characteristic of his instrumental music.

In the spring of 1904, Nielsen made a rough outline of the plot himself, and then asked Vilhelm Andersen, a Holberg scholar, to write the libretto. Act I is essentially a compression of Holberg's work, whereas Acts II and III are an extension of Andersen's own creation. The action takes place in eighteenth-century Copenhagen, and, in the opera, begins the day after the lovers, Leander and Leonora, first meet. Leander and his servant Henrik are already busy laying plans for their rendezvous at that evening's masquerade. When Leander's father, Jeronimus, gets wind of this, he reminds his son that he's already promised to another, and forbids him to attend. Jeronimus' friend Leonard arrives and commiserates, as it is his daughter Leander should marry. Of course Henrik and Leander will not be deterred, and the opera's climax occurs in the third Act, when all of the main characters converge at that evening's masquerade: Leander and Leonora are blissfully reunited, their servants Henrik and Pernille similarly disposed, and Jeronimus crashes the party looking for his son. Donning the costume and even the manner of Bacchus, he stumbles instead upon his wife, Magdalone, engaged in flirtatious banter with Leonard -- identities revealed, to everyone's mutual embarrassment, only at the unmasking. At the same moment, the conflict between what he and Leonard want for their children, and what Leander and Leonora want for themselves, is resolved, when it is discovered that the young lovers and the parent-sanctioned suitors are one and the same.

On the surface, the masquerade is simply a diversion from the boredom and hardship of everyday life. But beyond this, it is an analogy for freedom within a restrictive society as though, paradoxically, it is only when hiding behind a mask that one's true self is revealed. And, perhaps most importantly, behind the masks everyone is equal regardless of age, social standing, or economic status. Leonard, the father of the *amorosa*, says it best in Holberg's play: "Masquerades . . . are a rare, wonderful invention, for they show the people the natural equality that was theirs in the beginning, before snobbery got out of hand and one person considered it beneath his dignity to associate with another; for as long as the masquerade lasts, the servant is as good as his master."<sup>7</sup> In this sense, the masquerade is a symbol of progress, a notion contrasted throughout the opera with that of tradition. Such an interpretation is entirely in keeping with perspectives elsewhere, as in England, where, "eighteenth century critics became . . . concerned with the subversive possibilities of the masquerade, and increasingly linked it . . . with scenarios of actual rebellion."<sup>8</sup> Finally, the unfolding of the masquerade is a microcosm of life itself in that it is but a fleeting event, over before it is barely begun. ". . . [L]ife is a shooting star," the dancers reflect as the evening's festivities draw to a close. "When death shouts his command . . . every star must fall."<sup>9</sup>

Among the main characters, Nielsen was most attracted to Henrik, the wise servant (*à la Figaro*), because he "is quite modern in his feelings . . . he even says socialistic things,"<sup>10</sup> anticipating the political, agrarian, and educational reforms that were to take place over the

next 150 years, as the Danes sought to narrow the divide between rich and poor. But Nielsen surely also felt an affinity for this particular character because of his own frustrations with the conservative Danish society of his day. Henrik is both his and Holberg's voice, "... the restless element in a society that is about to fall apart from sheer modesty and reserve. . . . a proletarian, a forward-driving force . . . he is individuality, the soul in the play . . . so bright a heading against so dark a background."<sup>11</sup>

It has been said that in *Maskarade*, Nielsen was "taking part in an anti-romantic reaction,"<sup>12</sup> and indeed, the nineteenth-century Italian operatic style in vogue at the time is invoked only occasionally, mostly in romantic encounters. But the notion of modernity, ironically, is represented by the many dance tunes and rhythms that characterize this opera, even though they are actually older in style, harking back to the Classical period. And yet the Enlightenment is, after all, the analogy for modernity in both the story and the time period in which it takes place, so that this allusion makes perfect sense. As Jürgen Balzer noted, "[I]n its deliberate unpretentiousness, the choice of material heralds a new epoch. And as is so often the case with something new, this means that one reaches back over the heads of several generations and sets down where one finds kindred souls in ages past."<sup>13</sup> By adopting this approach already in 1905, Nielsen anticipated the innovations of such Neoclassical composers as Richard Strauss and Ferruccio Busoni.

Within the context of this pseudo-eighteenth-century musical style, Nielsen indulged his playful nature and facile technique by drawing on a variety of musical idioms and operatic conventions, as well as the range of his art and popular styles. The fact that he employs this eclectic approach, putting *opera seria* and *buffa*, art and popular styles, and secular and religious idioms on an equal footing, is a musical analogue for Holberg's notion that the masquerade is an idealized microcosm of a liberated society, where for a brief time a person's age, social standing and economic status are irrelevant. Beyond this, the different musical styles serve specific dramatic ends: the first extreme, with relatively ambiguous harmonies and elaborate contrapuntal textures, is a means of expressing powerful and complex emotions. The other extreme of folk-like song represents the dramatic themes of duty, authority, and tradition, personified in the father figure, Jeronimus. Since *Maskarade* is a comedy, the midrange of this continuum -- the pseudo-Mozartian *opera buffa* style -- takes center stage, representing pleasure, youth, and modernity, as well as characterizing the servant figure, Henrik, in particular. In *Maskarade*, then, Nielsen matched the play's central dramatic conflict between modernity and tradition with a musical opposition that depends both on "romantic" versus "anti-romantic" idioms, and on the contrast between art music and folk-like song.

The overture is some of the happiest, most life-affirming music ever written, setting the tone and focus of the opera to follow. Elements of humor abound -- one can even hear laughter -- and its dance-like character foreshadows the opera's climactic masquerade. In this sonata-form movement, instead of a true Development section, a feisty, fleet-footed fugue unfurls, which builds to the triumphant return of the opening theme. The ballet from the Third Act, "Dance of the Cockerels," is a lively potpourri of contrasting motives within a ternary form, including reminiscences of themes from elsewhere in the opera. No music better conveys Nielsen's effervescent spirit than these two excerpts from *Maskarade*.

Anne-Marie Reynolds, Associate Professor and Chair of Music  
State University of New York at Geneseo, 2014

<sup>1</sup> quoted in Artsinger, *Ludvig Holberg's Comedies*, 22.

<sup>2</sup> P. M. Mitchell, "The Age of Enlightenment," in Sven Rossel, ed., *A History of Danish Literature* (Lincoln and London: the University of Nebraska Press, 1992), 134.

<sup>3</sup> Terry Castle, *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction* (Stanford: Stanford University Press, 1986), 85.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 86.

<sup>5</sup> "Maskaraden" (The masquerade), interview with Hj. Clausen, in *Politiken*, Oct. 15, 1905, in John Fellow, *Carl Nielsen til sin samtid*, 55.

<sup>6</sup> Stage direction quoted in Artsinger, *Ludvig Holberg's Comedies*, 139.

<sup>7</sup> Ludvig Holberg, *Mascarade* (Act II, Scene 3), in F. J. Billeskov Jansen, ed., *Ludvig Holberg Værker i 12 Bind* (Ludvig Holberg's works in twelve volumes), v. 4 (Copenhagen: Rosenkilde og Baggeri, 1969), in the *Arkiv for Dansk Litteratur* ([www.adl.dk](http://www.adl.dk)), 201.

<sup>8</sup> Others have argued that masquerades serve as cultural "safety valves that reaffirm the status quo by exorcising social tensions," but Terry Castle feels this view is not borne out by recent research. Castle, *Masquerade and Civilization*, 88-89.

<sup>9</sup> Carl Nielsen, *Maskarade*, piano score by Torben Petersen, in the *Carl Nielsen Edition* (Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen, 2000), 414-15.

<sup>10</sup> "Maskaraden," interview with Hj. Clausen, *Politiken* (Oct. 15, 1905), in *Carl Nielsen til sin Samtid*, ed. John Fellow (Copenhagen: Glydendal, 1999), 55.

<sup>11</sup> Interview in *Tilskueren*, January 1906, quoted in Ludvig Dolleris, *Carl Nielsen: en Musikografi* (Carl Nielsen: a musicography; Odense: Fyns Boghandels Forlag, 1949), 98.

<sup>12</sup> Jürgen Balzer, "Den dramatiske musik" (The dramatic music), in Jürgen Balzer, ed., *Carl Nielsen: i hundredåret for hans fødsel* (Carl Nielsen: Centenary Essays; Copenhagen: Nyt Nordisk Forlag-Arnold Busck, 1965), 86.

<sup>13</sup> *Ibid.*

For performance materials please contact the publisher *Edition Wilhelm Hansen*, Copenhagen ([www.ewh.dk](http://www.ewh.dk)).

### Carl August Nielsen

(geb. Nørre-Lyndelse bei Odense, 9. Juni 1865 - gest. Kopenhagen, 3. Oktober 1931)

#### Maskarade

Ouvertüre und „Hahnentanz“

Keines seiner Werke förderte Niensens Ruhm in seiner Heimat mehr als seine zweite Oper *Maskarade*, die er zwischen 1904 und 1906 schrieb. Sie ist sein populärstes Bühnenwerk und überhaupt die beliebteste dänische Oper, die je geschrieben wurde. Der schräge, leicht selbstironische Humor, plötzliche Einbrüche von Melancholie, ansteckende Tanzrhythmen und folkloristische Melodien verleihen ihr einen ausgesprochen nationalen Charakter, abgesehen davon, dass sie auf einer Komödie eines weiteren Dänen basierte, Ludvig Holberg, und von Vilhelm Andersen, einem dritten Landsmann adaptiert wurde. Viele der unvergesslichen Melodien der Oper sind in das kollektive Volksmusikerbe des Landes eingegangen.

Trotz Nielsen Ruf als Nationalheld kann man *Maskarade* mit Mozarts *Hochzeit des Figaro*, Verdis *Falstaff* und besonders mit Strauss' *Rosenkavalier*, dessen im 18. Jahrhundert angesiedelte Kulisse und neoklassischen Stil sie vorwegnimmt, vergleichen. Ihre zentrale Dramatik beruht auf dem Dilemma zwischen Rück- und Vorschau und dem Verlust und der gleichzeitigen Bereicherung, die ein Wandel mit sich bringt. Innerhalb Nielsen Entwicklung ist das Werk ein Meilenstein, denn es bezeichnet einem kritischen Brennpunkt seines Schaffens: *Maskarade* konfrontiert zwei widersprüchliche Stile, den künstlerischen und volkstümlichen, die Nielsen zukünftig in absichtsvoll kultivieren sollte und die bei seinen Beiträgen zur symphonischen Musik wie auch zur dänischen Folklore Pate stehen sollten. Aus dieser Perspektive handelt es sich um ein bahnbrechendes Werk, das den Schlüssel zu Niensens zukünftiger Entwicklung als Tonkünstler enthält, ein Mikrokosmos der stilistischen Spannungen, kennzeichnend für sein gesamtes Oeuvre. Nirgends findet man Niensens widersprüchliche Stile effektiver angewendet als hier, wo sie konfliktgeladene dramatische Themen repräsentieren und als Unterscheidungsmerkmal zwischen den einzelnen Figuren fungieren. Holbergs Komödie von 1724 liefert einen angemessenen und überraschend aktuellen Rahmen, in dem Nielsen die unterschiedlichen musikalischen und persönlichen Spannungen ausspielen konnte, die er selbst in der Mitte seiner Karriere erfuhr.

Ludvig Holberg (1684-1754) wird oft als der „Molière des Nordens“ bezeichnet, Urvater der dänischen Literatur und beliebtester nationaler Autor des 18. Jahrhunderts. Tatsächlich war er von dem französischen Autor beeinflusst, und einmal sagte er, dass Molière mit seinem rationalen Denken mehr dazu beigetragen habe, Dinge zum Besseren zu wenden, als das „ernsthafte Gebrabbel der alten Philosophen auf der ganzen Welt.“<sup>1</sup> Als 1722 das erste offizielle dänischsprachige Theater eröffnete, begann Holberg seine eigenen Komödien zu schreiben, die „die menschliche Torheit beschreiben - lächerliche soziale Glaubensvorstellungen und Vorurteile -, und die allgegenwärtige Arroganz des geistlosen, aber betuchten Herrn gegenüber einem klugen und gewitzten Diener.“<sup>2</sup> Holberg schrieb für ein breites Publikum und hoffte, dass seine Zuschauer ihre eigenen Schwächen, die er überzogen auf die Bühne brachte, erkennen und über sie lachen würden, um aus den Fehlern der Protagonisten zu lernen und schließlich zu versuchen, sich selbst zu bessern.

*Maskarade* ist eine der fünf Komödien, die Holberg für einen bestimmten Anlass schuf: Im frühen 18. Jahrhundert war es an dänischen Theatern Sitte, an vorstellungsfreien Abenden Maskenbälle zu veranstalten. Nach und nach aber kamen diese Veranstaltungen in die Kritik, unziemliches Verhalten zu fördern. Kritiker meinten zu erkennen, dass der Maskenball als „ein Ritual der Unordnung“ ein Abbild der „universalen Verdorbenheit“ böte und befürchteten, dass seine Laster die Gesellschaft selbst vergiften würden.<sup>3</sup> Es dünkte ihnen, dass das „gesamte System, auf dem die Kultur des 18. Jahrhundert gebaut“ sei, in Gefahr gerate.<sup>4</sup> So wurde ein königlicher Bann gegen solcherart Abendvergnügen ausgesprochen, worauf Holbergs Komödie von 1724 als Antwort - und teilweise auch als Protest - gegen dieses Verbot entstand.

Holbergs *Maskarade* war die ideale Vorlage für Niensens zweite Oper. Nach *Saul og David* (Saul und David), einer Oper mit ernstem Sujet, war Nielsen begierig darauf, sich an einer Komödie zu versuchen: „Es war die Komik, das Element der Maskenkomödie, die mich interessierte“<sup>5</sup> Holberg selbst integrierte zwischen den ersten und zweiten Akt seines Schauspiels ein musikalisches Zwischenspiel, in dem „der Maskenball präsentiert wird. Leander verliebt sich in eine maskierte Frau, Leonore. Sie demaskieren sich und tauschen Ringe aus. Nach 15 Minuten fällt der Vorhang.“<sup>6</sup> Diese Szene kommt in Vilhelm Andersens Libretto nicht vor, aber die Bühnenanweisungen müssen für Nielsen musikalisches Potential gehabt haben. Noch mehr aber als das lieferten die vielen Kontraste der Charaktere und Themen eine dramatische Motivation und Struktur für die Art von Konfliktlösung, die immer kennzeichnend für Niensens instrumentale Musik war.

Im Frühjahr 1904 entwarf Nielsen in groben Umrissen die Handlung seiner Oper und bat den Holbergforscher Vilhelm Andersen, das Libretto zu verfassen. Akt I ist durchweg eine Zusammenfassung von Holbergs Werk, während Akt II und III Andersens eigene Kreation verwirklicht. Die Handlung findet im Kopenhagen des 18. Jahrhunderts statt und beginnt einen Tag, nachdem sich die Liebenden Leander und Leonore zum ersten Mal getroffen haben. Leander und sein Diener Henrik schmieden eifrig Pläne für ein Rendezvous beim abendlichen Maskenspiel. Leanders Vater Jeronimus erfährt davon und erinnert seinen Sohn, dass er bereits einer anderen versprochen sei. Er verbietet ihm den Besuch des Balls. Jeronimus Freund Leonard kommt hinzu und bedauert den Vorfall, denn es ist seine Tochter, die Leander heiraten soll. Natürlich lassen sich Henrik und Leander von ihrem Vorhaben nicht abbringen, und so findet der Höhepunkt der Oper im dritten Akt statt, als alle Hauptpersonen während der abendlichen Maskerade aufeinander treffen: Leander und Leonora werden glücklich vereint, auch ihre Dienern Henrik und Pernille finden zusammen, während Jeronimus uneingeladen auf dem Fest auftaucht, wo er seinen Sohn nachspioniert. Im Kostüm und mit den Manieren eines Bacchus stolpert er jedoch über seine eigene Ehefrau, Magdalone, verwickelt in ein schäkerndes Geplänkel mit Leonhard. Die Identitäten der einzelnen Personen werden jedoch - zu jedermanns Beschämung - erst bei der Demaskierung enthüllt. Im gleichen Moment löst sich der Konflikt zwischen dem, was die Väter für ihre Kinder und Leander und Leonore für sich selbst wollen, als klar wird, dass die jungen Liebenden und die von den Eltern gewünschten Freier ein und dieselben Personen sind.

Oberflächlich gesehen bedeutet der Maskenball nichts weiter als eine Zerstreung angesichts der Langeweile und Mühen des Alltags. Aber jenseits davon ist er eine Analogie für die Freiheit innerhalb einer restriktiven Gesellschaft, in der sich paradoxerweise das wahre Selbst nur zeigt, wenn man sich hinter einer Maske verbirgt. Am wichtigsten aber ist vielleicht, dass hinter der Maske alle Menschen gleich sind, unabhängig von Alter, sozialem Stand oder ökonomischem Status. Leonard, der Vater der Liebenden, drückt es in Holbergs Schauspiel am deutlichsten aus: „Maskeraden ... sind eine seltene, wunderbare Erfindung, denn sie zeigen dem Menschen ihre natürliche Gleichheit, die ihnen von Anbeginn an gegeben ist, bevor der Dünkel aus den Fugen geriet und man begann, es für unter seiner Würde zu halten, sich mit dem anderen zusammenzutun; denn solange die Maskerade währt, ist der Diener so gut wie sein Herr.“<sup>7</sup> In diesem Sinne ist der Maskenball ein Symbol des Fortschritts, das durch die gesamte Oper hindurch der Idee der Tradition gegenübergestellt wird. Ein solches Verständnis befindet sich völlig in Einklang mit zeitgenössischen Vorstellungen in anderen Ländern, wie zum Beispiel in England, wo sich „Kritiker des 18. Jahrhunderts mit den subversiven Möglichkeiten der Maskerade befassten, die sie zunehmend mit Szenarien tatsächlicher Rebellionen verknüpften.“ Schliesslich findet in der Entfaltung des Maskenspiels ein Mikrokosmos des Lebens selbst statt, insofern dieses auch nichts weiter ist als ein flüchtiger Moment, der schon vorüber ist, kaum dass er begonnen hat. „Das Leben ist eine Sternschnuppe,“ denkt der Tänzer, als sich die abendliche Festlichkeit dem Ende zuneigt. „wenn der Tod das Kommando übernimmt ... muss jeder Stern fallen.“<sup>9</sup>

Von den Hauptfiguren wurde Nielsen von Henrik, dem weisen Dienern (à la Figaro) am meisten inspiriert, denn „er ist ziemlich modern in seinen Gefühlen ... er äussert sogar soziale Dinge,“<sup>10</sup> die die politischen, landwirtschaftlichen und erzieherischen Reformen vorwegnahmen, die in den nächsten 150 Jahren vonstatten gehen sollten, denn die Dänen machten sich daran, die Kluft zwischen Arm und Reich zu überbrücken. Aber sicherlich fühlte sich Nielsen auch zu diesem speziellen Charakter hingezogen, weil er selbst frustriert war angesichts der konservativen dänischen Gesellschaft seiner Tage. So spricht Henrik mit seiner und Holbergs Stimme, „... das ruhelose Element in einer Gesellschaft, die auseinanderzubrechen droht vor lauter Anstand und Vorbehalten ... eine proletarische, vorwärtstreibende Kraft, ... ist er das Individuum, die Seele des Schauspiels ... hell erstrahlend vor jenem dunklen Hintergrund.“<sup>11</sup>

Man sagt, dass Nielsen mit seiner *Maskarade* an der „antiromantischen Reaktion teilhat“<sup>12</sup>, und so erklingt die damals modische italienische Oper nur gelegentlich bei romantischen Begegnungen. Ironischerweise wird gerade die Idee der Moderne durch die vielen Tanzweisen und Rhythmen vertreten, die diese Oper auszeichnen, die stilistisch viel älter sind und teilweise bis auf die klassische Periode zurückreichen. Die Aufklärung ist eine Analogie der Moderne sowohl innerhalb der Geschichte wie auch des Zeitrahmens, in der sie sich zuträgt, so dass diese Anspielung perfekt funktioniert. Jürgen Blazer sagt: „In ihrer vorsätzlichen Bescheidenheit kündigt die Wahl des Materials eine neue Epoche an. Und wie es sich so oft mit dem Neuen verhält, greift man zurück über die Köpfe vieler Generationen und lässt sich dort nieder, wo man verwandte Seelen in verflochtenen Tagen findet“<sup>13</sup> Indem sich Nielsen dieser Herangehensweise bereits im Jahre 1905 bediente, nahm er die Neuerungen neoklassizistischer Komponisten wie Richard Strauss und Ferruccio Busoni voraus.

Innerhalb des Kontextes dieses nachgeahmten Stils aus 18. Jahrhunderts liess Nielsen seiner spielerischen Natur und leichthändigen Technik freien Lauf und bediente sich bei einer Vielzahl von Idiomen und Konventionen der Oper wie auch bei der Bandbreite seiner eigenen Kunst und der populären Stile. Die Tatsache, dass er sich einer eklektischen Methode bedient, indem er *opera seria* und *buffa*, Kunst und Volkstümliches, weltliche und religiöse Idiome gleichberechtigt nebeneinanderstellt ist eine musikalische Analogie zu Holbergs Vision, dass die Maskerade ein idealisierter Mikrokosmos einer freien Gesellschaft darstellt, wo für kurze Zeit Alter, sozialer und ökonomischer Status nicht von Bedeutung sind. Jenseits davon dienen die verschiedenen Stile unterschiedlichen Zwecken: An einem Ende des stilistischen Kontinuums werden mit relativ mehrdeutigen Harmonien und verzwickten kontrapunktischen Texturen heftige und komplexe Emotionen ausgedrückt, während die volksliedhaften Gesänge am anderen Ende dramatische Themen von Pflicht, Autorität und Tradition repräsentiert, personifiziert in der Vaterfigur des Jeronimus. Da *Maskerade* eine Komödie ist, nimmt der Mittelteil des Kontinuums - die pseudomozartische *opera buffa* - den Hauptteil ein und steht für Vergnügen, Jugend und Modernität und charakterisiert insbesondere die Figur des Dieners Henrik. So kontrastiert Nielsen in *Maskerade* den zentralen Konflikt des Schauspiels zwischen Modernität und Tradition mit Hilfe einer musikalischen Reibung zwischen „romantischen“ und „antiromantischen“ Idiomen und dem Widerspruch zwischen Kunstmusik und Volksmusik.

Die Ouvertüre ist eine der fröhlichsten, lebensbejahenden Musiken, die je geschrieben wurden. Sie definiert den Klang und den Fokus der folgenden Oper, ist reich an humoristischen Elementen - man meint selbst das Gelächter zu vernehmen - und ihr tanzbarer Charakter weist auf die Maskerade auf dem Höhepunkt der Oper hin. In diesem sonatenförmigen Satz entfaltet sich statt eines Entwicklungsteils eine lebhaft, leichtfüssige Fuge, die sich zu einer triumphalen Wiederkehr des Anfangsthema aufbaut. Das Ballett aus dem dritten Akt, der *Hahnentanz*, ist ein lebhaftes Potpourri aus kontrastierenden Motiven in ternärer Form, mit Anspielungen auf Themen aus anderen Partien der Musikschauspiels. Keine Musik enthüllt Nielsen überschäumenden Charakter mehr als diese beiden Auszüge aus *Maskerade*.

Anne-Marie Reynolds, Associate Professor and Chair of Music  
State University of New York at Geneseo, 2014

<sup>1</sup> zitiert in Artsinger, *Ludvig Holberg's Comedies*, 22.

<sup>2</sup> P. M. Mitchell, "The Age of Enlightenment," in Sven Rossel, Hrsg., *A History of Danish Literature* (Lincoln and London: the University of Nebraska Press, 1992), 134.

<sup>3</sup> Terry Castle, *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction* (Stanford: Stanford University Press, 1986), 85.

<sup>4</sup> Ibid., 86.

<sup>5</sup> "Maskaraden" (The masquerade), Interview mit Hj. Clausen, in *Politiken*, Oct. 15, 1905, in John Fellow, *Carl Nielsen til sin samtid*, 55.

<sup>6</sup> Regieanweisung zitiert in Artsinger, *Ludvig Holberg's Comedies*, 139.

<sup>7</sup> Ludvig Holberg, *Mascarade* (Akt II, Szene 3), in F. J. Billeskov Jansen, ed., *Ludvig Holberg Værker i 12 Bind* (Ludvig Holbergs Werke in zwölf Bänden), Band 4 (Kopenhagen: Rosenkilde og Baggeri, 1969), im *Arkiv for Dansk Litteratur* ([www.adl.dk](http://www.adl.dk)), 201.

<sup>8</sup> Andere argumentierten, Maskenbälle dienten als „soziale Sicherheitsventile, die den Status Quo erhalten sollten, indem sie soziale Spannungen exorzierten“, jedoch meint Terry Castle, dass diese Sicht der Dinge nicht auf neuesten Forschungserkenntnissen beruhen. Castle, *Masquerade and Civilization*, 88-89.

<sup>9</sup> Carl Nielsen, *Maskerade*, Klavierauszug von Torben Petersen, in der *Carl Nielsen Edition* (Kopenhagen: Edition Wilhelm Hansen, 2000), 414-15.

<sup>10</sup> „Maskaraden“, Interview mit Hj. Clausen, *Politiken* (Oct. 15, 1905), in *Carl Nielsen til sin Samtid*, ed. John Fellow (Kopenhagen: Glydendal, 1999), 55.

<sup>11</sup> Interview in *Tilskueren*, Januar 1906, zitiert in Ludvig Dolleris, *Carl Nielsen: en Musikografi* (Carl Nielsen: a musicography; Odense: Fyns Boghandels Forlag, 1949), 98.

<sup>12</sup> Jürgen Balzer, "Den dramatiske musik" (The dramatic music), in Jürgen Balzer, ed., *Carl Nielsen: i hundredåret for hans fødsel* (Carl Nielsen: Centenary Essays; Kopenhagen: Nyt Nordisk Forlag-Arnold Busck, 1965), 86.

<sup>13</sup> Ibid.

Aufführungsmaterial ist vom Verlag Edition *Wilhelm Hansen*, Kopenhagen zu beziehen.