

Seminar

F.L.Æ. Kunzens opera *Holger Danske* (1789) på Det Kongelige Teater

Fire indlæg fra et musikdramaturgisk seminar afholdt af institutterne for Teatervidenskab og Musikvidenskab ved Københavns Universitet og Den Kongelige Opera på Det Kongelige Teater den 28. september 2000.

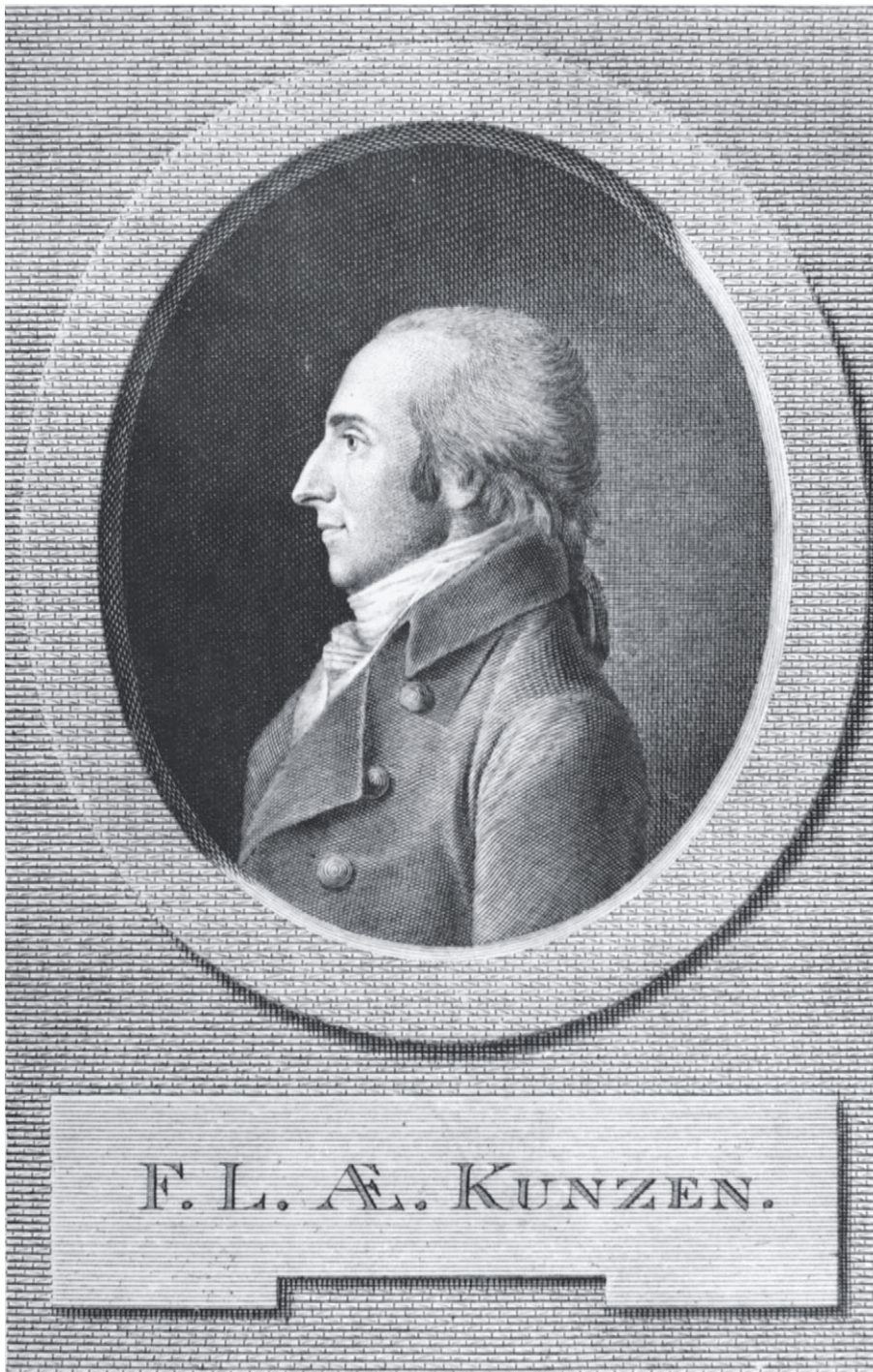
Indlæg fra:

Professor Heinrich W. Schwab (Musikvidenskabeligt Institut),

lektor Ansa Lønstrup (Center for Tværæstetiske Studier, Aarhus Universitet),

lektor Stig Jarl (Teatervidenskabeligt Institut) og

stud.mag. Marie Louise Abildtrup Hansen (Musikvidenskabeligt Institut).



M. Heinrichsen del.

H. Lips sculp.

zu finden in Zürich bey H. G. Nägeli & Comp.

HEINRICH W. SCHWAB

Om genopførelsen af operaen *Holger Danske* på Det Kongelige Teater

I

Den 31. marts 1789 fandt en uropførelse sted på Det Kongelige Teater i København; ved den lejlighed trådte to unge kunstnere – befordret af den daværende hofkapelmester Johann Abraham Peter Schulz – frem for den musikalske offentlighed med deres opera *Holger Danske*. Operaen var et debutværk for den fra Korsør stammende digter Jens Baggesen og for komponisten Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen, der var født og opvokset i hansestaden Lübeck. Målt med den begejstring, som uropførelsen udløste, og ud fra de første lovende anmeldelser i aviserne, turde man være sikker på, at en varig succes ville være dette værk beskåret. Begge de unge autorer regnede derfor med tak og almindelig anerkendelse for deres arbejde.

Men det gik dog helt anderledes: En af recensenterne fandt Almansaris' optrin "moralsk højst anstødeligt [...] Dadler man allerede Wieland med Rette, fordi han saa gerne opflammer sine Læseseres Indbildningskraft med Beskrivelsen af deslige vellystige Scener, da var det sikkert endnu mere at ønske, at Holgers Digter havde vogtet sig for at fremstille dem for vore Sanser og med de mest glødende Farver at udmale, hvad hans Forgænger kun havde anlagt." Og anmelderen tilføjede: "Heller ikke kan jeg tilbageholde min Forundring, at Skuespillenes Censor, Sædernes og Smagens nidkære Talsmand, har ladet denne Scene gaae uanmærket bort." Denne forargelse havde åbenbart succes; i nekrologen ved Kunzens død i 1817 kan man læse følgende om *Holger Danske*: "[...] en Musik, der desværre! for en enkelt Scenes Skyld er forviist fra Theatret". Kort sagt: Efter blot seks opførelser blev Baggesens og Kunzens værk trukket tilbage fra spilleplanen. Alligevel vandt operaen inden for kort tid en vis resonans hos københavnere; et udsagn, der bestyrker denne opfattelse, var, hvad professor Carl Friedrich Cramer fra Kiels Universitet iagttog ved et besøg i hovedstaden: "Mange Stykker [fra operaen] lærte man [...] straks udenad, og i Vinteren 1789 hørte man dem som Folkesange paa alle Kiøbenhavns Gader, Stræder og Vagtparader."

For at glemme sin skuffelse drog Baggesen på en dannelsesrejse til Schweiz. I Bern – således berettede han med nogen tilfredshed – kunne han lidt senere opleve, at hans *Holger* selv dør ikke var en ubekendt opera, og at de i denne by bestilte klaverudtog var udsolgt på nær et enkelt eksemplar. Kunzen, der dengang stadig måtte tjene sit brød som privat musiklærer i København, forlod få måneder senere ligeledes byen. Han gjorde det i den smertelige erkendelse, at håbet om en fast stilling i et musikerembede nu var helt uden udsigt. I København rasede en fejde, som til stadighed frembragte nye smæde- og forsvarskrifter. I Ole Feldbæks bog *Danmarks Identitetshistorie* fra 1991 udgør "Holger-

fejden" stadig væk et hovedkapitel. Uanset al strid om store operaer eller skuespil, om oplysning eller eventyr og elvertrylleri, om aristokrati versus borgerskab, om *danskhed* og *tyskhed* eller om det spørgsmål om nu Baggesen eller Johannes Ewald var landets mest fortjenstfulde poet – én ting fandt musikhistorikeren Vilhelm Carl Ravn sælsomt ved et tilbageblik: "Der var egentlig ikke Nogen", således skrev han i 1872, "som angreb Kunzens Musik."

Blandt kendere har der aldrig hersket nogen tvivl om, at Kunzens *Holger Danske* var et kompositorisk mesterstykke. Næsten enhver, der havde oplevet værket i København eller blot kendte det fra klaverudtoget, trykt med dansk eller tysk tekst, kom – som i 1792 anmelderen i Jenas *Allgemeine Literatur-Zeitung* – til denne eller en lignende slutning (i oversættelse): "Et kunstværk, der gør digter og komponist lige megen ære; begge har haft en lykkelig hånd med henblik på stykkets teatraliske virkning." Den renommerede leipziger-musikolog Hermann Kretzschmar affattede i 1919 sin dom – funderet på en bred musikhistorisk sammenligning – med disse ord (i oversættelse): "Kunzens hovedværk er hans *Holger Danske* eller *Oberon*, et vidunderligt selvstændigt arbejde af en komponist, man kunne kalde den nordiske Cherubini. Der forekommer her ideer og melodier, som dengang ikke fandtes hos andre komponister. Kunzen anvender nationale ballader, han giver *Oberon* et ledemotiv, han skriver en ouverture, der afspejler hele dramaet – som i Webers *Oberon* er her en lang, hemmelighedsfuld horntone det betydeligste træk; han er det elegiskes og den romantiske sentimentalitets mester – uden nogen form for manér, den interessanteste og ædleste blandt samtidens eventyroperaer."

Kretzschmar bemærker ikke her specielt, at (og på hvilken måde) Kunzens opera er en "gennemkomponeret" opera. Musikken tillader ikke nogen afbrydelse af det dramatiske forløb, altså heller ikke noget publikumsbifald, før de enkelte akter slutter. Dette bliver særlig tydeligt ved overgangen til Rezias store scene i første akt, hvor hendes *Holger* kommer til syne i drømme. Denne scene er helt egenartet; scenen i Rezias soveværelse opstår umiddelbart af det forudgående, som havde vi allerede at gøre med film, hvorfra man kender overblendingsteknikken. Efter B-dur akkorden på første slag, som 4. scene slutter med, klinger i bassen enkelte *b*-toner videre og former introduktionen til Rezias sang (se eksemplet på modstående side). Man må forestille sig dette nøjere endnu en gang: I overgangen mellem 4. og 5. scene i 1. akt forsvinder *Holger* og *Kerasmin* gradvist i skoven, og *Rezia* vågner lidt efter lidt af sin drøm. Kunzen skifter således på få sekunder mellem handlingssteder, der ligger tusinder af kilometer fra hinanden. – Hvordan er mon denne overgang blevet realiseret i København dengang? – Mens *Holger* tænker på en endnu ukendt brud og *Rezia* på en endnu ukendt brudgom, gør tidskunsten musik det tydeligt for os, at disse to mennesker – takket være musikkens og eventyrets underkraft – allerede er inderligt forbundne. Og at komponisten virkelig har ment det således, tydeliggør et blik i hans autografe partitur, hvor disse dele er sammenføjede.

Det var den for sine kompositionsanalyser højt værdsatte Peter Grønland, som i 1790 i en længere vurdering fremlagde denne operas fortrin og nyheder. Han kaldte *Holger Danske* "ein wahres Genieprodukt", og han beklagede sig hovedrystende over den i København indtrufne situation, at denne opera ikke blev opført mere. Og dette skete endda i disse årtier, hvor Kunzen – i 1795 kaldet til København som musikdirektør for

fa - ge sin Ven til - ba - ge til ønſ - te Hjert! til ønſ - te Hjert, til ønſ - te Hjert!

Dyb ſul - fed - ſa - ge ſin Ven til ønſ - te Hjert, til ønſ - te Hjert, til ønſ - te Hjert!

Seg. Semp.

(De forſvinde i Skoven.)

Femte Scene.

(Prindſſe Nezia's Sovvegnet. Hun ligger i et Væsenbeag paa en Sofa, urolig ſlumrende.)

Adagio.

poco cresc.

pp

poco cresc.

ff

Strab!

F.L.Æ. Kunzen: *Holger Danske*, overgang mellem 4. og 5. scene (klaverpartitur)

Det Kongelige Kapel – havde i hvert fald en smule medbestemmelse for Det Kongelige Teaters spilleplan. I København havde man stadigvæk ikke kunnet finde behag i “Grosse Oper” eller i det musikalske eventyrs genre. Selv Mozarts *Trylleflojten* mødte her – som det er kendt – af samme grunde afvisning, og den blev ikke opført i sin helhed før i 1826. På grund af det “moralsk anstødelige” blev kun 1. akt af *Holger Danske* opført koncertant ved en af Enkekassekoncerterne i 1804.

Kendsgernerne vedrørende operaens receptionshistorie er disse: På Det Kongelige Teater faldt *Holger Danske* i en dyb Tornerosesøvn, der skulle vare mere end 150 år. Først i 1941 lykkedes det – på teaterhistorikeren Torben Kroghs initiativ – endnu engang at henlede opmærksomheden på operaen. Efter denne opførelse var man mere end forbavset over værkets musikalske kvaliteter. Musikhistorikeren og kritikeren Niels Friis påviste den inspirerede syntese af alt, hvad 1700-tallets opera havde frembragt. Han fandt *Holger Danske* “et ejendommeligt og særpræget førromantisk værk”. Operaen forekom ham at være “Mesterværket fremfor noget indenfor vor tidligste, nationale Opera-Litteratur”. Og Sven Lunn, førstebibliotekar ved Det Kongelige Bibliotek og en speciel kender af dansk musik, betragtede 1941 *Holger Danske* som “en af Juvelerne i den danske Opera-Litteratur, ja selv maalt med international Alen staar den højt”.

Til dette må man sige, at selv et mesterværk må have chancen for at præsentere sig i sin egenart. Kompositioner, der ikke bliver opført, er og bliver døde. Og *Holger Danske* faldt til stadighed tilbage i en langvarig søvn, selv efter de forskellige genopvækkelsesforsøg – 1912 i Cæciliaforeningen med en koncertant version, 1941 og 1944 på Det Kongelige Teater såvel som i 1985 i Danmarks Radio, igen koncertant – hvor næsten alle eksperter var enige om, hvilket stortartet værk den danske musikhistorie besidder med denne opera. Og de, der ud af skaren af professionelle kritikere i 1941 talte imod yderligere opførelser, tilstod også åbent hvilke grunde, der havde bevæget dem til det. Således erklærede en kritiker i *Nationaltidende*: "Desværre har den opnaaet at spærre Vejen for fire nye danske Arbejder [...], som Teatret ikke har haft Tid til at gøre færdig paa Grund af litteraturhistorisk Optagethed." – Endnu engang lå begrundelsen ikke i Kunzens musik.

Med hensyn til *Holger Danske* skete i 1995 noget afgørende. For første gang overhovedet lykkedes det med cd-indspilningen af denne opera at få et værk af Kunzen på musikmarkedet (dacapo 8.224036-37). Den første indspilning af operaen fik megen ros og blev straks udmærket med *Dansk Grammy 1997*. Og hvornår er et dansksproget musikværk nogensinde tidligere blevet nomineret til *Grammy Award 1997*, der uddeles i New York? Det er med sikkerhed udelukket, at lokalpatriotiske interesser kan have spillet ind ved denne internationale nominering. Det, der er sket, er selvfølgelig, at produktet selv har både overrasket og gjort indtryk. Amerikaneren David Johnson, musik-kritiker gennem mange år, kommenterede i tidsskriftet *Fanfare* begivenheden som følger: "Another buried masterpiece comes to light and permanence [...] the innovative quality of the Danish opera is astonishing. Taken together with the symphonic treatment of its orchestra, the variety of its concerted numbers (from simple ballad to almost Meyerbeerian scenes involving multiple soloists and chorus), the quick scene changes as the music continues to play, the exciting plot – in equal parts fairy tale, love story, Turkish opera, and rescue opera – *Holger Danske* may well be the first opera of the Romantic age." Til sidst hedder det her sågar emfatisk: "If I don't include this recording in my year-end list of preferences, may my right hand forget its cunning" (*Fanfare*, sept./oct. 1996).

Den hjemlige presse reagerede ikke mindre positivt: "Holger er vågnet!", forkyndte en overskrift i *Berlingske Tidende*. Og konklusionen lød her til slut: "Heldet har ikke været med 'Holger Danske'. Men der skal også mere end held til, hvis det skal lykkes. Og bag dette musikalske resultat er et mesterligt komponeret værk dukket frem. Man kan håbe at Det Kgl. Teater tager handsken op og forløser operaen sådan som den er tænkt: scenisk" (24.1.1996). John Christiansen stillede i *JyllandsPosten* næsten det samme spørgsmål: "Hvorfor ikke opføre 'Holger Danske' på Det Kongelige Teater? Den strutter af god musik. Operaen er bedre end flere af de national-historiske operaer, som svenskere har taget op på deres nationalopera. Det er rigtigt, at den scenisk vil være vanskeligt at håndtere med sin ofte stillestående handling, der er en mærkværdig blanding af gammeldags naturalisme og eventyr. Men det kan være en interessant opgave for en instruktør, der kan skære gennem historiens lag og føre den frem til en moderne, abstrakt og derved aktuel opførelse" (25.3.1996) Sic! Og jeg applauderer, fordi jeg er alt andet end en ensidig tilhænger af en historietro opførelsespraksis.

II

Hvad dengang var et påtrængende ønske, blev i året 2000 takket være operachef Elaine Padmores beslutning en realitet. Men ved premieren skete noget, der – dette har jeg hørt fra personale på Det Kongelige Teater – virkelig er usædvanligt: Da instruktørerne kom på scenen for at høste bifald for deres arbejde, reagerede nogle tilskuere med buhråb. Også et flertal af kritikere angreb i deres aviser først og fremmest iscenesættelsen – de kritikere, som kom med nærmere informationer om værkets handling og hovedpersoner, og som var helt opmærksomme på, at den unge danske helt Holger hos Baggesen minsandten er alt andet end en handicappet dumrian. Handlingen beretter om natur- eller eventyrvæsenerne Oberon og Titania, som søger forløsning gennem et menneskepar, der elsker hinanden så meget, at de forbliver hinanden tro i alle fristelser og i livsfare. De klare forventninger om adækvat realisation af dette blev slemt skuffet. Den kendsgerning, at værket – jævnfør Baggesens og Kunzens intentioner – udtrykkeligt er en "danseopera", ignoreres helt og aldeles, og dansemomentet er af instruktørerne Dehlholm/Flindt reduceret til latterlige bevægelsesparodier. At man tidligere har taget dette aspekt ganske anderledes alvorligt, illustreres af det faktum, at det var Harald Landier, der var ansvarlig for koreografien i 1941.

Efter sommerferien har Lars Ulrik Mortensen overtaget den musikalske ledelse. Han har i de senere år skabt sig et navn over hele Europa som cembalist og ekspert på feltet historisk opførelsespraksis. Takket være hans klaverdirektion, takket være hans improvisatoriske, højst kunstfulde indgreb i partituret, der ved hver opførelse udviklede sig og bragte nye detaljer frem, har operaen afgjort vundet i profilering. Mortensen har accentueret – og det begynder allerede ved den første horn tone – de klanglige, gestiske og "tanzartige" særheder ved Kunzens værk. Desværre bliver kløften imellem disse bestræbelser på den ene side og den Dehlholm/Flindt'ske statiske iscenesættelse herved endnu bredere; den største legitimitet er ganske klart på Mortensens side. Hvad han foretog sig ved de sidste opførelser – og dette har, således som jeg har forstået det, ikke været klart for alle tilhørere – er en sjældenhed i vore dages operahuse: et greb tilbage til en direktionspraksis, som Schulz og Kunzen udøvede den på Det Kongelige Teater omkring 1800 med direktion fra "klaveret", en foreteelse fra tiden før direktion med taktstok slog igennem. I forbindelse med netop dette beklager jeg endnu engang, at Dehlholm/Flindt ikke er til stede i dag for at fortolke deres koncept. Det ville have givet os mulighed for en diskussion vedrørende performance-begrebet, som i det konkrete tilfælde for mig i det allerhøjeste er en farverig happening med musik, men ikke nogen seriøs operarealisation. Denne iscenesættelse er et udtryk for en rabiater og ego-centrisk behandling af autorerne Baggesen og Kunzen. Den – nu som før – fornemme opgave på scenen at realisere og visualisere, hvad der udmærker såvel tekst som musik, blev her så godt som fuldstændig ignoreret. Så længe et værk som denne opera endnu ikke er erkendt i sin fulde værdi, måtte netop dette at nå frem hertil være enhver iscenesættelses fornemste opgave. Man kunne ligefrem – jeg havde nær sagt omvendt – tale om *iscenesætterens 'droit moral'*!

Også i den udenlandske fagpresse er man enig om, at den nye iscenesættelse er "insofern abermals ein missglückter Stapellauf, als die mit Regie und Bühnenbild betrauten

Konzept-Künstler Kirsten Dehlholm og Willie Flindt Kunzens romantiske Zauberooper nur zum Anlass nehmen, die eigenen bildkünstlerischen Blütenräume reifen zu lassen. Ihre von Robert Wilson und vom japanischen Nô-Theater beeinflusste, bewegungsarme Personenführung lässt nicht nur die zerstrittenen Naturwesen, [...] sondern auch das Menschenpaar Holger und Rezia, deren westöstlicher Liebesbund Oberon und Titania wieder zusammenführt, den türkischen Hofstaat und den tunesischen Sultansgarten zur Light-Show und Object-Performance erstarren. Unfreiwillige Komik und falsche Assoziationen begleiten die vom optischen Geschehen bis zur Unkenntlichkeit verformte Handlung." Denne vurdering stammer fra den sagkyndige musikkritiker Lutz Lesle fra Hamburg. Og det er virkelig svært at begrunde den københavnske "performance" med det, der står i Baggesens libretto eller i Kunzens partitur. Og endelig handler det altså først og sidst om en stadigvæk ukendt opera, som her blot giver stof til et ødelæggende eksperiment. Med henblik på de mange "Vrefremdungseffekter" foreslår Lesle i værkets interesse og som særlig beskyttelse, tillige mod Det Kongelige Teaters internationale renommé og ansvarlighed: "Wäre es da nicht besser, Instrumentalisten und Sänger nach Stockholm zu verfrachten und im historischen Theater zu Drottningholms Slott eine Inszenierung zu wagen, die Kunzens Märchen- und Zauberooper als das erscheinen lässt, was sie ist: dramaturgisch durchdachtes Musiktheater, Entrée zur großen romantischen Oper?" (*Das Orchester*, 48. årg., 2000, h. 9, s. 52f).

Tilbage til sagen. Operaen er først og fremmest, hvad titelbladet til det tyske klaverudtog understreger – *Holger Danske oder Oberon* – en *Oberon*-opera, inspireret af Christoph Martin Wielands meget berømte versepos *Oberon. Ein romantisches Heldengedicht* (et romantisk heltedigt). Som *Oberon*-opera er Kunzens værk en romantisk eventyropera, opstået på en tid – nemlig revolutionsåret 1789 – , hvor "romantikken" som epoke slet ikke fandtes endnu. Og det er ikke så få historikere, som i *Holger Danske* ser den første romantiske eventyropera. Et sådant synspunkt forpligter naturligvis til en ny iscenesættelse, specielt når operaen ikke er indført som repertoirestykke, og ikke mindst på et tidspunkt, hvor cd'ens succes vakte stor nysgerrighed – også i den internationale musikverden.

I dag ser jeg det som min opgave fortrinsvis at tale om operaens særpræg, om komponistisk mangfoldighed, om enkelte nyheder og om værkets kompositoriske originalitet. I det følgende vil jeg som diskussionsgrundlag kort henvise til nogle andre udvalgte fakta vedrørende ouverturen og de første scenebilleder, om Oberons rolle og funktion, som kendetegner værkets egenart, rang og individualitet, altså forhold, der kunne blive udgangspunktet for en efterfølgende samtale. Derved sætter jeg noget i fokus, som ikke er omtalt i de forskellige anmeldelser af de store københavnske dagblade.

Allerede ouverturen er et overordentlig interessant stykke musik. Den begynder med en enkelt horn tone, dens ubestemte varighed står for naturmagi, en mystisk klang. Det er Oberons eller elverkongens tryllehorn, som har tryllekraft og kan få mennesker til at danse. Senere ser vi – eller rettere skulle vi se – hornet, når naturvæsenet Oberon – der er alt andet end et menneskeligt væsen som f.eks. Holger – optræder på scenen: "Oberon, med et Horn i en Guldkiede om Skulderen og Liliestav i Hånden", hedder det i 1789 som regianvisning. (I parentes sagt: Det er en fuldstændig absurd idé, at Oberons første optræden finder sted i et bibliotek; Oberon har mystiske kræfter; han

hersker over naturen, over storm og oceaner. Der gives ikke nogen fornuftig begrundelse for at lade ham sidde i et bibliotek, endsige, at han overhovedet kan læse bøger. I den første scene hersker efter Baggesens tekstbog – og i musikken: "Mørk Nat. Oberon sidder alene i en tungsindig Stilling, saaledes, at man kun utydelig kan skimte ham." I ensomhed og fuld af længsel kalder Oberon her på sin Titania, men den klagende hører til svar kun ekkoet fra sin egen stemme – musikalsk set en meget gribende situation. I Dehlholms version ser vi på scenen en biblioteksbetjent, stående bag Oberon. For den teatergænger, der kender teksten, er der tale om en potenseret parodi, specielt når som her Oberons svensk intonerede klage kommer tilbage som ekko i en dansk intonation.

Og for det andet: I hele Dehlholms iscenesættelse ses ingensinde et horn, til gengæld omkring to dusin "Aida-trompet-lignende instrumenter", og de selv samme personer, som efter Baggesens libretto skulle tvinges ud i en hvirvlende dans som følge af tryllehornets klang, spiller sandt for dyden selv disse instrumenter!? Den slags skiften hornet ud med en flot række fanfare-trompeter ser naturligvis godt ud, specielt for folk, der ikke kender noget til originalen og derfor ikke forstår sammenhængen. Men forvekslingen er meget uheldig: Den bespøtter både værkets og instrumenternes symbolik. Oberons horn – denne i operaens begyndelse intonerede horn tone – repræsenterer eller fremkalder i Kunzens opera virkelig en første anelse af romantikkens eventyrverden. Hornet er et velkendt og højt prist symbol i de danske nationalromantiske værker, som overhovedet i romantikkens musik – man tænke for eksempel på Carl Maria von Webers *Oberon* – men det skete vel at mærke præcis 37 år senere!

Med sin ouverture har Kunzen skrevet en åbningsmusik, som afspejler hele dramaet; det var også noget nyt på dette tidspunkt. Ifølge en senere tids terminologi er den en firdelt 'programouverture'. Ikke færre end fire af Kunzens temaer spænder buen til senere scener. Ouverturen leder til slut umiddelbart over i første scene med Oberons klageråb. Er man interesseret i at arbejde med lys, projektioner eller visualiserede aktioner bag en skærm, så kunne man her udnytte den mulighed at henvise til enkelte af de scener, som så at sige bliver præfigureret i ouverturen. Dehlholm og Flindt udnytter en sådan teknologi, når Kerasmin synger den nordiske ballade om "Ridder Oller". Men også her må man stille det kritiske spørgsmål: Hvorfor i alverden er elverkongens ballade her illustreret med en "dødedans"-parade? Det er *Holger Danske* som dansk nationalopera, der første gang på denne måde fremstiller et stof, der senere spiller en stor rolle i dansk musikromantik. Sagt med andre ord: Her i Kunzens og Baggesens "store opera" begynder en traditionskæde, der spinder en tråd hen til så berømte værker som *Elverhøj* eller *Elverskud*. – Hvorfor ikke henvise til det med hjælp af illustrationer fra sagnverdenen om ridder Oluf?

Lad mig afslutte mit bidrag med en sidste hentydning til hornets betydningsfulde rolle i Kunzens opera. Operaen begyndte med en enkelt horn tone, spillet af et enkelt instrument. Hornet lyder ligeledes næsten hver gang Oberon optræder. Ved operaens afslutning træder – efter hele ensemblets jubel – horninstrumentet atter engang i forgrunden: men nu er det – efter Oberons og Titanias forløsning og genforening – to meget pointeret parallelt førte instrumenter, der har ordet. Et eventyr, en eventyropera, går til ende, som den begyndte: med en symbolsk naturklang.

Bilag: Heinrich W. Schwabs publikationer vedrørende F.L.Æ. Kunzen og dennes værk:

- *Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761-1817). Stationen seines Lebens und Wirkens.* [katalog til] *Ausstellung aus Anlaß des Jubiläums der Berufung zum Musikdirektor der Königlich dänischen Hofkapelle im Jahre 1795* (= Schriften der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek, bd. 21), Heide in Holstein 1995.
- '»Høit staaer Kunzen blandt Nutidens Sangcomponister ...« (1817). Bericht über Forschungsinitiativen zu Leben und Werk des Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761-1817)' i *Dansk Årbog for Musikforskning* XXII (1994) s. 27-56.
- 'F.L.Æ. Kunzen. Der Hofkapellmeister und die Königliche Bibliothek' i *Fund og Forskning* 34 (1995), s. 159-178.
- '»Ein Kunstwerk, das dem Dichter und Componisten gleich viel Ehre macht«. Anmerkung zu der Oper Holger Danske' [= booklet-tekst til] *F.L.Æ. Kunzen: Holger Danske*, cd-Marco Polo/dacapo 8.224036-37 (1995).
- 'Holger Danske – Holger Tyske. Zum Kopenhagener Opernstreit des Jahres 1789' i Heinrich Detering (udg.): *Grenzgänge. Skandinavisch-deutsche Nachbarschaften* (= Grenzgänge. Studien zur skandinavisch-deutschen Literaturgeschichte, bd.1), Göttingen 1996, s. 96-114.
- '»Das kleine Chor hinter der Bühne«. Zu F.L.Æ. Kunzens Oberon-Oper *Holger Danske* (1789)' i A. Beer, K. Pfarr og W. Ruf (udg.): *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 37), Tutzing 1997 bd. II, s. 1261-1272.
- '»Das Kunzensche Halleluja – ein herrliches Stück, voll Feuer, Erhabenheit und mildem Reiz«' [= booklet-tekst til] *F.L.Æ. Kunzen: The Hallelujah of Creation*, cd-Marco Polo/dacapo 8.224070 (1997/98).
- '» ... unendlich Genie hat doch der Knabe«. Zu F.L.Æ. Kunzens Sinfonie für den Kopenhagener Königsclub (1787)' i Helmut Loos (udg.): *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Symphonik – Musiksammlungen. Tagungsbericht Chemnitz 1995* (= Deutsche Musik im Osten, bd. 10), Sankt Augustin 1997, s. 1-17; [erweiterter Nachdruck], i Michael Kube (udg.): *Allan Petterson Jahrbuch 1997. Beiträge zur skandinavischen Sinfonik*, Hamburg 1998, s. 9-28.
- 'Zur "Idee, ein Chaos in Musik zu setzen". Ästhetische Auseinandersetzungen im Gefolge der ersten Aufführung von Joseph Haydns *Schöpfung* in Kopenhagen (1801)' i Chr.-H. Mahling og R. Seiberts (udg.): *Festschrift Walter Wiora zum 90. Geburtstag (30. Dezember 1996)*, Tutzing 1997, s. 426-445.
- '»... om Teatret vilde beholde Holger Danske på Repertoiret«. Bemærkninger til førsteopførelsen af F.L.Æ. Kunzens opera i Århus' i [programhæfte] *Holger Danske 1998. Dansk opera fra 1789 af F.L.Æ. Kunzen opført af Det Jyske Musikkonservatorium*, [Århus 1998], s. 11-14.
- '»Einige Producte meiner kielschen Muse«. Anmerkungen zu einem undatierten Brief von F.L.Æ. Kunzen' i Th. Holme Hansen, B. Marschner og C.Chr. Møller (udg.): *Festschrift til Finn Mathiassen*, Århus 1998, s. 73-87.
- 'Der Hofkapellmeister Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761-1817). Zum Konflikt von Amt und Werk' i Ch. Kaden og V. Kalisch (udg.): *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz, 22.-25. August 1996* (= Musik-Kultur, bd. 8), Essen 1999, s. 33-53.
- '»Det er og bliver dog altid Kunstens Triumf«. Anmærkninger til "Skabningens Halleluja" af F.L.Æ. Kunzen' i Bo Holten (udg.): *Dansk Musik i Tusind År* (= Programbog Musica Ficta '99), København 1999, s. 58-61.