

Hanns-Peter Mederer

MUSIKGESCHICHTE DÄNEMARKS



Hanns-Peter Mederer

Musikgeschichte Dänemarks

Hanns-Peter Mederer

Musikgeschichte Dänemarks

Tectum Verlag

Hanns-Peter Mederer

Musikgeschichte Dänemarks

Umschlagabbildung: Gemälde von Edvard Lehmann *En balscene* (1853)

© Tectum Verlag Marburg, 2012

ISBN 978-3-8288-5761-2

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter der ISBN 978-3-8288-3019-6 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de
www.facebook.com/tectum.verlag

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

Zur Einführung.....	7
1. Frühgeschichte und Wikinger-Ära.....	10
2. Rezeption der Ars antiqua und Mehrstimmigkeit.....	20
3. Polyphone Musik des 16. Jahrhunderts.....	26
4. Die Motettenkunst Mogens Pedersøns und ihr Umfeld.....	37
5. Die Musik am Hof Christian IV. und die Emanzipation der Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert.....	44
6. Diderik Buxtehude.....	62
7. Die Anfänge der dänischen Oper.....	75
8. Ensemblewerke und Klavierstücke im Übergang zur klassischen Periode.....	98
9. Auf dem Weg zur Nationaloper.....	110
10. Frühromantisches Lied, Chorwerk und Solowerke für Klavier.....	124
11. „Nordische“ und lyrische Töne.....	150
12. Im Umfeld Gades.....	201
13. Carl Nielsens Werk als Sonderphänomen.....	230

14. Spätromantische Symphonik im Übergang zur polytonalen Moderne	261
15. 20. Jahrhundert	275
16. Von 1960 bis zur Gegenwart.....	309
17. Musik von Frauen in Dänemark.....	328
18. Tendenzen in der neueren dänischen Musikgeschichte.....	344
Dänemark-Karte mit Ortsregister.....	349
Sachregister	350
Personenregister	352
Literaturverzeichnis	355

Zur Einführung

Musik er liv – og uudslykkelig som et selv.¹
(Motto Carl Nielsens in der Einleitung
zu seiner 4. *Symphonie* „Det uudslykkelige“,
1916)

Die Musik verstummt nicht, ebenso wenig wie die Stimme der Natur und des Universums, sie kann überall, auch in schweren Zeiten und an Orten des Schreckens erfunden, gesungen und gespielt werden – wie dies in tragischen Momenten ihres eigenen Lebens etwa Ralph Vaughan Williams und Pavel Haas bewiesen haben –, und sie setzt sich über nationale Grenzen hinweg. Es ist ein Paradox in der Musik Dänemarks, dass ihre Eigenart wegen der permanenten Grenzgänge zwischen schwedisch-, norwegisch-, deutsch- und dänischsprachiger Kultur nicht leicht zu definieren ist. Es gibt zahlreiche bedeutende Musiker und Komponisten aus dem größeren Nachbarland im Süden, die sich rasch selbst zu dänischem Künstlertum bekannt haben, obwohl ihre Werke auch nach diesem Selbstbekenntnis noch andere Ursprünge und Einflüsse erkennen lassen. In der älteren Musikgeschichte, von der Einstimmigkeit der sakralen Musik des Mittelalters bis zum „Generalbasszeitalter“, konnte die Frage der kulturellen Zugehörigkeit noch weniger gestellt werden, da der Broterwerb – in welchem europäischen Fürstentum oder Königreich auch immer – im Vordergrund stand und praktische Erwägungen des Bedarfs und Einsatzes von Musikern dominierten: *Cuius regio eius musica*. Dies schließt nicht aus, dass sich einzelne auch hier als Vertreter der jeweiligen Sprachgruppe verstanden haben, so wie sich Diderik Buxtehude unabhängig von seinen Ursprüngen als Däne betrachtete, womit er seinem Selbstverständnis als Nachkomme und Erbe eines Organisten in Helsingør auf Seeland Ausdruck verlieh. Es ist jedoch plausibel, von „dänischer Musik“ erst dann zu sprechen, wenn der jeweilige Komponist dies nicht nur für sich selbst erklärt, sondern durch den Nachweis des Werks ein gewisses Maß an Enkulturation in seiner (künstlerischen) Lebenswelt erlangt hat. Selbstverständlich ist, dass er heute auch als dauerhaft außerhalb der Landesgrenzen lebender Künstler immer noch als Däne identifiziert würde. Dieser Eingrenzung folgt die Setzung der Schwerpunkte im vorliegenden Handbuch. Es verdankt sich aber letztlich der Entdeckung einer eigentümlichen Originalität *verbunden* mit ei-

¹ „Musik ist Leben – und unauslöschlich wie es selbst.“

ner spielerischen und gleichzeitig respektvollen Verwendung tradierter Muster als Spezifikum dänischer Musik.

Die Problematik der Zugehörigkeit zu einem enger oder weiträumiger zu bestimmenden Kulturkreis mit den gleichen Traditionen und Bräuchen erwuchs aus nationalromantischen Anfängen, die ihre Anfänge in der Entdeckung und Begeisterung für die großräumigen Popularkulturen Europas durch Johann Gottfried Herder und die Begründung der griechischen Philologie durch Richard Porson fanden. Eine konkretere Definition des „Nordischen“ erwuchs bekanntlich unter anderem aus Herders „Ossian“-Fiktion. Sie ermöglichte den Brückenschlag zurück in ein heldisch idealisiertes heidnisches Altertum und die bis heute andauernden und häufig ideologischen Zwecken dienenden Rekonstruktionsversuche einer diffus verorteten nordischen bzw. keltisch-germanischen Mythologie, während der Süden kulturell als primär und vorgängig bezeichnet worden ist.² Doch handelt es sich hierbei nur um einen Aspekt der Musikgeschichte Dänemarks und Nordeuropas. Mehr als in der Literatur, die sich leichter den nationaldidaktischen Absichten des Regimes unterwerfen, aber ebenso leicht durchschauen ließ, existierten in der Musik mehrere parallele Strömungen, die zum Teil als ästhetisch unabhängig voneinander betrachtet werden können. So entwickelte sich neben der mythographischen nationalromantischen Schule eine selbstständige bürgerliche Musikkultur, die sich vor allem in der Komponistendynastie der Hartmann-Familie etablieren konnte. Der Prozess der Definition eines spezifisch nordischen Tons erlangte im Laufe des 19. Jahrhunderts ein wissenschaftliches Forum, in dem die Möglichkeit erwogen wurde, „eine nordische Skala zu rekonstruieren, die sich von der mitteleuropäischen Dur-Moll-Tonalität unterscheidet.“ Am weitesten gingen in der Praxis die Versuche, einen „nordischen Ton“ zu etablieren, in den Gattungen Ouvertüre, Symphonie und später im Streichquartett. Je mehr sich hier ein ästhetischer und werkstruktureller Autonomieanspruch manifestierte, desto schwieriger wurde es, noch eine Separation der nationalen Identitäten innerhalb Skandinaviens festzustellen.³ Für die Schwierigkeit der Identitätsfindung einer spezifisch dänischen Musik spricht die Tatsache, dass Carl Nielsen neben der konservativen und einer dezidiert modernistischen Ausrichtung wie dem Entscheidungsdi-

² Zu letzterem s. Siegfried Oechsle: Der nordische Ton als zentrales musikgeschichtliches Phänomen. In: Die Tonkunst 2. 2010. S. 244, der bei der Bestimmung der Kategorie des „Nordischen“ eine generelle Abweichung zwischen historischen und phänomenologischen Momenten feststellt.

³ Oechsle 2010. S. 245.

lemma ausweichend einen „dritten Weg“⁴ beschritt, mit dem er gleichzeitig noch kurze Zeit vor Gustav Mahler polytonale Strukturen in die symphonische Rhetorik einführte und das Paradigma der evolutiv fortschreitenden und nicht auf Wiederholung rekurrierenden Entwicklung des Themas erfand.⁵ So kann er mit einer gewissen Berechtigung als einer der innovativsten im Europa des 19. Jahrhunderts geborenen Komponisten bezeichnet werden. Von seiner zweiten Symphonie an setzte er neue Formen in der Verwendung des Ausgangsmaterials durch, die die Gattung in hoher individualistischer Konsequenz von den Regeln der Sonatenhauptsatzform in der Symphonik seit Beethoven emanzipieren.

Zum Einstieg sei auch auf die Notwendigkeit verwiesen, nicht einfach Daten im Sinne der Geschichte von Partituren zu sammeln und zu verknüpfen, vielmehr sollen „Fakten“ geschaffen werden, indem – unvermeidlich – zu jedem Einzelfall bestimmte Daten ausgewählt und gebündelt werden. Selektivität schließlich erlaubt es danach erst Sinnzusammenhänge zu stiften, die keine „Wahrheiten“ repräsentieren wollen, sondern der Kritik und der Neuformierung von Quellen und Daten offenstehen.⁶

Für guten Rat und Unterstützung möchte ich mich bei Frau Anne Ørbæk Jensen, Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen, Frau Inger Sørensen, Universität Århus; Frau Ina Beneke, Frau Heike Amthor und Herrn Felix Hieronimi aus dem Tectum Verlag und bei meiner Frau Agnieszka (außerdem für Ihre Geduld) vielmals bedanken.

⁴ Vgl. Jan Jacoby: A Survey of Art Music. In: Knud Ketting (Hg.), Music in Denmark. Kopenhagen 1987. S. 34.

⁵ Zu letzterem vgl. David Fanning: Progressive Thematicism in Nielsen's Symphonies. In: Mina F. Müller (Hg.), The Nielsen Companion. Portland, Oregon 1995. S. 167–203.

⁶ Vgl. Michael Walter: Die selektive Erinnerung der Musikhistoriker. In: Andreas Dorschel (Hg.): Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik. Wien, London, New York 2007 (= Studien zur Wertungsforschung Band 47). S. 53.

1. Frühgeschichte und Wikinger-Ära

Als eines der ältesten Musikinstrumente weltweit gilt die Laute¹ oder eine „Urform“ gezupfter und geschlagener Saiteninstrumente. Wenig bekannt ist hingegen, dass in Europa die ältesten Funde von Sachkultur zum Zweck der Hervorbringung von Tönen auf Funde aus Dänemark zurückgehen, die später als „Luren“ definiert wurden. Wenn wir heute von Luren sprechen, meinen wir etwas anderes als in alten skandinavischen Sagas darunter verstanden wurde, nämlich nicht aus einem Rohr bestehende konisch geformte Kriegstrompeten, sondern die eher komplexen, geschwungenen, aus drei Teilen zusammengesetzten Instrumente, von denen die ersten 1797 entdeckt wurden. Der Name wurde zuerst allgemein für Hörner im 19. Jahrhundert verwendet.² In der nationalromantischen Aufbruchphase neigten Kulturschaffende in Dänemark dazu, die bronzezeitlichen Luren von frühestens um 1800 v. Chr. bis spätestens 500 v. Chr.,³ die an zahlreichen Orten des heutigen Dänemark seit 1797,⁴ in Schweden, Norwegen, Deutschland und Lettland gefunden worden waren, als Fanfareninstrumente zu interpretieren. Forscher, Künstler und Schriftsteller waren der Meinung, die Instrumente konnten von Wächtern oder Herolden und bei repräsentativen Aufmärschen gespielt worden sein. Doch da andere Sachzeugnisse aus der Bronzezeit nur spärlich vorhanden sind, war dies eher eine vage, wenn auch aus funktionaler Perspektive plausible Annahme. Es lässt sich nicht mehr ermitteln, ob die Luren – im Gegensatz zur ursprünglichen These – nicht auch verwendet wurden, um Musik um ihrer selbst willen erklingen zu lassen. Cajsa Lund kam zu dem Schluss, dass sie weniger – wie um 1930 noch vermutet – zu staatlich repräsentativen Zwecken wie etwa im Krieg zum Einsatz kamen, sondern – nach den Gräberfundorten zu urteilen – eher rituell-festlichen Anlässen dienten.⁵ Funde anderer Art bestätigen diese Annahme. Gerätschaften, Steingravuren und Schmuckgegenstände zeigen nämlich, welche umfassende Bedeutung rituellen Akten und reli-

¹ Vgl. Konrad Ragosnig: Handbuch der Gitarre und Laute. Ergänzte und revidierte Ausgabe. Mainz, London u.a. 1978. S. 9.

² Vgl. Birthe Skovholm: Navnet Lur. In: Brudevæltelurerne. Allerød 2005. S. 18f.

³ Cajsa S. Lund: The “phenomenal” bronze lurs: Data, problems, critical discussion. In: Cajsa S. Lund (Hg.): The Bronze Lurs. Volume II. Stockholm 1986. S. 25.

⁴ Heinrich W. Schwab: ”Danmark er med henblik på tonekunsten blevet en underkøet provins“. Anmærkninger til kapitlet musikhistoriografi. In: Dansk musik i tusind år. København 1999. S. 56.

⁵ Lund 1986. S. 27.

giösen Vorstellungen zukam.⁶ Dies könnte auch auf eine höhere soziale oder dem Amt eines Priesters nahestehende Position der Lurenbläser selbst hindeuten, die möglicherweise derjenigen von Schamanen, Magiern oder Medizinmännern⁷ ähnelte.



Eine der Luren, die bei Allerød
(Seeland) gefunden wurden⁸

Die insgesamt 59 Fundstücke von Ende des 19. Jahrhunderts, von denen diejenigen aus Dänemark mit 36 Exemplaren überwiegen,⁹ bestehen vollständig aus Bronze. Die ihrer Form wegen so genannte S-Lure, die bis zu 3 kg wiegen kann, lässt sich als dünnwandige konisch ausgerichtete Röhre von 1,50 m bis 2,25 m Länge beschreiben. Die Biegungen der beiden miteinander verbundenen Rohrteile stehen beinahe in rechtem Winkel zueinander. Das Mundstück ist topfförmig, während die am anderen Ende angebrachte runde Schall-Platte, die als Glockenplatte bezeichnet wird, dekoriert ist. An einigen Luren findet sich eine angehängte Kette tiefer unten am Rohr – in der Regel an der Verbindungsstelle zum unteren Teil –, die eventuell auch zum Tragen des Instruments

⁶ Birthe Skovholm: Bronzealderens kult. In: Brudevæltelurerne. Allerød 2005. S. 22.

⁷ Diesen Vergleich zieht Cajsa S. Lund: Lyd og social funktion. In: Brudevæltelurerne. Allerød 2005. S. 62.

⁸ <http://www.lafak.dk/index.asp?DocumentID=167&SubID=169> (2012)

⁹ Vgl. Lund 1986. S. 24.

diente.¹⁰ Manche der S-förmigen Luren sind mit kleinen herabhängenden Plättchen bzw. Klappern versehen. Lund vermutet, diese sollten den Klang ergänzen, dekorativ sein, den Status des Spielers betonen und könnten einen „magischen“ Sinn gehabt haben. Im Freien zeigte sich, dass die Klappern schon bei leichtem Wind tönen bzw. dann, wenn der Spieler sich mit dem Instrument bewegt.¹¹ Die Kette muss nicht als Tragegurt verwendet worden sein, sie könnte auch dazu gedient haben, das Instrument aufzuhängen. Allerdings glauben einige Forscher wie Ellen Hickmann im Vergleich mit Musikinstrumenten anderer Kulturen, dass sie – wegen ihrer auf das Dekorative gerichteten Gestaltung – wohl eher das Klangbild ergänzt haben kann und weniger einen praktischen Zweck erfüllen sollte.¹²

Der erste und größte Fund geht auf den Bauern Ole Pedersen von Fuglerupgård bei Lyngø in der Kommune Allerød auf Seeland zurück, der im Alter von 79 Jahren 1797 beim Torfstich die sechs Bronzeinstrumente entdeckte.¹³ Die gefundenen Stücke lassen sich jeweils nach der Richtung des gebogenen Teils mit dem Mundstück und nach der Zahl der Ausbuchtungen auf der Schildplatte um die Ausmündung unterscheiden. Demnach gab es sowohl Luren mit sechs oder sieben als auch acht Ausbuchtungen. Unter dem Mundstückansatz, der dem der modernen Trompete¹⁴ ähnelt, sind in der Regel fünf Ringe am Rohr angebracht, an denen jeweils ein repräsentatives trapezförmiges Plättchen hängt, das sich nach oben verjüngt und in etwa heute gebräuchlichen Ohringen ähnelt.¹⁵ Von der unteren Seite der Schildplatte hängen zwei bis vier schlüsselförmige an Haken befestigte Hämmerchen herab, die in gewisser, aber kaum verstärkender Weise den Klang des Instruments beeinflussen.¹⁶

Die ersten Spielversuche und -aufnahmen mit einer Lure erfolgten durch den Musikforscher Angul Hammerich seit 1893. Die geborgenen Instrumente zeigten im Laufe dieser Tests, dass es möglich gewesen ist, Glissandi auf bestimmten Tonstufen aufsteigend – abwärts – aufsteigend oder absteigend zu realisieren. Der Klang zeichnet sich durch seine Tiefe, Resonanz und Härte aus¹⁷ und steht damit im Gegensatz zum perfektio-

¹⁰ Lund 1986. S. 12.

¹¹ Lund 1986. S. 22.

¹² Vgl. Lund 1986. S. 24.

¹³ Karen Andersen: Finderen. In: Brudevæltelurerne. Allerød 2005. S. 12.

¹⁴ Vgl. Lund 2005. S. 58.

¹⁵ Vgl. Ole Høegh Post: De seks lurer. In: Brudevæltelurerne. Allerød 2005. S. 30–37.

¹⁶ Vgl. Høegh Post 2005. S. 33.

¹⁷ Lund 1986. S. 32.

nierten noblen Timbre moderner Blechblasinstrumente. Donal O'Callaghan verglich ihn mit dem Röhren eines Stiers.¹⁸ Heutige Messingrohrbläser können zwischen acht und zwölf Naturtöne auf den originalen Instrumenten spielen, was nicht bedeutet, dass dies in der Bronzezeit bekannt war bzw. praktiziert wurde.¹⁹ Aber auch, wenn wir heute nicht sicher sein können, wie die Luren wirklich erklangen bzw. welche Melodien oder Fanfaren häufig darauf gespielt wurden, sollte uns dies – aufgrund des spielbaren Tonumfangs und der realisierbaren Einzeltöne und -intervalle – nicht von der Überzeugung abbringen, dass es sich um Instrumente handelte, die vollkommen mit den organologischen Vorstellungen eines Horn-Systems im Sinne der Systematiker Sachs und Hornbostel korrespondieren.²⁰

Ein besonderes Augenmerk ist allerdings auf die nicht zuletzt deutsche Mythisierung der Instrumentenfunde zu werfen, die im Sinne intendierter gemeingermanischer Vorstellungen ausuferte und auch der nordischen Mythologiebildung weiter Vorschub leistete. Die Völker des Bronzezeitalters sollten – gerade auch nach der Vorstellung deutschsprachiger Fachgelehrter – in markanter Weise die vornehme Überlegenheit germanischen Geistes verkörpern.²¹ Somit wurden die Luren einerseits zum fiktiven verbindenden Symbol der prähistorischen germanischen Stammeswelt stilisiert, andererseits auch als nationales Symbol Dänemarks beansprucht.²² Der Lurenbläser sollte mit seinem Hornruf die kampfbereiten Dänen sammeln, um sie in den Kampf gegen die von außen drohenden Feinde zu führen.²³

Zu den ältesten dänischen Musikinstrumenten zählt möglicherweise ein weiterer Fund: die Goldhörner. Das erste Exemplar wurde von Kirsten Svendsdatter am 27. Juli 1639 bei Gallehus in der Nähe von Møgeltønder im südwestlichen Jütland entdeckt. Zunächst vermutete man vor dem Hintergrund des defizitären aktuellen Forschungsstandes,

¹⁸ Vgl. nach Donal O'Callaghan: A Brudevælte Lur Re-Examined: The Evidence for Ritual Music in the Scandinavian Late Bronze Age. In: *The Galpin Society Journal* 36. 1983. Lund 1986, S. 32ff.

¹⁹ Vgl. Lund 2005. S. 60.

²⁰ Hans Åstrand: Who played the Bronze Lurs? In: Cajsa S. Lund (Hg.): *The Bronze Lurs*. Stockholm 1986. S. 232.

²¹ Vgl. Kathrine Højring: The Bronze Lur – A symbol of the national heritage. In: Cajsa S. Lund (Hg.): *The Bronze Lurs*. Stockholm 1986. S. 238.

²² Vgl. Højring 1986. S. 239–243.

²³ Vgl. Højring 1986. S. 243. (insbesondere Illustration Nr. 10 ebd.)



Die Luren-Fundstelle am Fuglerupgård bei
Lynge, Allerød, auf Seeland²⁴

es könnten Trink- oder Jagdhörner gewesen sein, wobei aber auch die Meinung kursierte, es könne sich um Instrumente eines Trompetenbläusers gehandelt haben.²⁵ Prinz Christian, Sohn König Christian IV., ließ die Fundstücke jedenfalls als Trinkhörner ausstellen, nachdem er sie selbst zu diesem Zweck erprobt hatte.²⁶ Bald nach Ole Worms in Kopenhagen herausgegebener Schrift *De avreocornu*²⁷ (1641), der glaubte, den Gebrauchsgegenstand tatsächlich als Blashorn identifizieren zu können, äußerten sich einige Geistliche und Historiker ähnlich.²⁸ Viele Jahre später, am 21. April 1734 schließlich fand der Bauer Jerk Lassen das zweite, etwas schwerere Goldhorn, das einen fragmentarischeren Zustand, sonst aber eine gleichartige Runeninschrift wie das erste aufwies, allerdings deutlicher nordisch definierbare Symbole.²⁹ In Folge vermuteten viele ein Horn, das zu rituellen Zwecken, aber nicht zur Hervorbringung von Tönen diene, sondern einem Heiligtum zugeordnet werden könnte.³⁰ Der Dichter Adam Oehlenschläger teilte in seinem Gedicht die populäre Meinung, die Fundstücke hätten als Opferhörner gedient, in denen Blut aufgefangen worden sei.³¹ Bis in die 1930er Jahre ist es – wohl mangels

²⁴ <http://per-olof.dk/lur/brudevae.htm> (2012)

²⁵ Godtfred Skjerne: Om Guldhornene. In: Musikhistorisk arkiv. Bind 1. Hefte 4. Kopenhagen 1939. S. 288.

²⁶ <http://da.wikipedia.org/wiki/Guldhornene> (2012)

²⁷ „Über das Goldhorn“.

²⁸ Skjerne 1939. S. 288f.

²⁹ Skjerne 1939. S. 343.

³⁰ Skjerne 1939. S. 289f.

³¹ Vgl. Skjerne 1939. S. 287.

vergleichbarer zeitparalleler archäologischer Funde – allerdings völlig offen geblieben, wozu die Hörner wirklich gedient haben mochten, da immer noch behauptet wurde, es wären Blashörner. Für einen Forscher der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts, Godtfred Skjerne, stellte sich anfänglich nur noch die Frage, ob man es möglicherweise mit einem Gegenstand zu tun hatte, der sowohl als Trinkgefäß wie auch als Instrument benutzt werden konnte. Da Hörner sowohl mit als auch ohne Mundstücke geblasen werden können, ließ sich die Behauptung der präntendierten Klangerzeugung nicht entkräften.³² Beim Zurückgehen auf mittelalterliche Quellen ließ sich feststellen, dass Blashörner wie das Olifant zwischenzeitlich auch in Trinkhörner umfunktioniert wurden. Nach englischen Belegstellen sollte das Anblasen dazu dienen, den Bediensteten anzuzeigen, wenn das Horn geleert war.³³ Die Verwendung des Goldhorns im Zusammenhang mit Krieg, Sportausübung und Jagd ist jedenfalls wahrscheinlicher, wenn man es mit anderen ähnlich gearbeiteten historischen Funden vergleicht, doch ebenso könnte es mit seinem Rufton der magischen Beschwörung eines bevorstehenden Siegs über Feinde gedient haben und von Priestern in einer den keltischen „Druiden“ entfernt ähnelnden Position und Funktion verwendet worden sein.³⁴



Kirsten Svendsdatter finder guldhornet.
Gemälde von Niels Simonsen (1859)³⁵

³² Vgl. Skjerne 1939. S. 294.

³³ Vgl. Skjerne 1939. S. 300.

³⁴ Vgl. Skjerne 1939. S. 345.

³⁵ „Kirsten Svendsdatter finder det Guldhorn.“ <http://da.wikipedia.org/wiki/-Guldhornene> (2012)

Von den frühzeitlichen Luren und den zeitlich schwerer einzuordnenden Goldhörnern ist der Sprung in die nächste Periode von Zeugnissen im heutigen dänischen Raum größer. Die erste Kunde von Wikingern in einer musikalischen Überlieferung taucht in der Sequenz *Summa pia*³⁶ in einer französischen Handschrift des 9. Jahrhunderts n. Chr. auf. Die Wikingere werden darin lateinisch als „wilde Nordmänner“³⁷ bezeichnet. Günstiger steht es mit der Überlieferungslage bei den sicher genuin volkssprachlichen Zeugnissen des Mittelalters: Um den ältesten dänischsprachigen Gesang, den wir überhaupt kennen, handelt es sich bei dem in Runenschrift mit darübersetzten Neumen überlieferten weltlichen Lied *Drømdæ mik æn drøm i nat um silkki ok ærlik pæl*.³⁸ Der heiter-ironisch wirkende Vers wurde in den freigebliebenen Teil einer thematisch davon unabhängigen Handschrift von ca. 1320 notiert.³⁹

Die ältesten überlieferten Sequenzen, die – rhetorisch betrachtet – als musikalische Tropen bezeichnet werden können, stammen im mitteleuropäischen Bereich aus dem Kloster St. Gallen und sind eng mit dem Namen des Mönchs Notker Balbulus (gest. 912 n. Chr.) verbunden. Allerdings könnten sie auch byzantinischen oder französischen Ursprungs sein.⁴⁰ Schon Notker behandelte das Tonmaterial der Sequenz, deren ursprüngliche Form übrigens nicht versifiziert, sondern in Prosa abgefasst war⁴¹, frei, ohne Bindung an das syllabische Prinzip, was im Falle des mehr auf den allgemeinen Gebrauch gerichteten volkstümlich geprägten Kirchenlieds kaum möglich war. Die Melodieführung in der Sequenz führte mehr und mehr zu dem, was wir aus anderen Formen als Satzbildung kennen, wenn auch der Kern in einer festgelegten Tonart erhalten blieb.⁴² Etwa zum Ende des 12. Jahrhunderts, als die Entwicklung bereits einen Höhepunkt erreicht hatte, kommt auch Kunde von Sequenzdichtungen in Dänemarks Kirchen, namentlich wird dabei auf den im Jahr 1228 verstorbenen Erzbischof Anders Sunesen von Lund verwiesen. Mittlerweile gab es zu jedem kirchlichen Anlass bzw. Feiertag des Jahres eine eigene Sequenz. Bei den Sequenztexten begann sich allmählich ein strophisches Modell mit weiblichen Endreimen in den jeweils vier Ver-

³⁶ John Bergsagel: Om middelaldermusik i Danmark. In: Dansk musik i tusind år. Kopenhagen 1999. S. 11.

³⁷ „De gente fera Normannica [...]“. Vgl. [Booklet] Medieval Music in Denmark. Musica ficta, Bo Holten. Kopenhagen: dacapo records 1999. S. 24.

³⁸ „Träumte mir ein Traum in der Nacht von Seide und kostbarem Tuch“.

³⁹ Bergsagel 1999. S. 11 u. 14.

⁴⁰ Angul Hammerich: Musik-mindesmærker fra middelalderen i Danmark. Kopenhagen 1912. S. 2.

⁴¹ Hammerich 1912. S. 5.

⁴² Vgl. Hammerich 1912. S. 3.

sen herauszubilden, wobei die Dichtung einer ersten und zweiten Halbstrophe üblich wird.⁴³ In den dänischen Sequenzbeispielen finden sich von den acht Kirchentonarten, die sich allmählich entwickelten, nur zwei, nämlich die dorische mit d und die mixolydische mit g als Grundton. Die anderen sind überhaupt weitgehend ungebräuchlich gewesen. Verwandt mit den Sequenzen sind die Hymnen, die allerdings schon aus der Antike bekannt waren, metrisch und inhaltlich aber von den Sequenzen unterschieden sind.⁴⁴

Die Noten der Sequenzen I-III des *Liber daticus Lundensis* aus dem heute zu Südschweden gehörenden Lund sind in Quadratschrift gehalten, während andernorts auch die so genannte Nagel- oder Hufeisenschrift üblich war. Durch die Füllung bzw. Färbung der Neumen wissen wir, dass sich zwei Theorien gegeneinander zu behaupten suchten: diejenige des freien rhetorischen Rhythmus und die des Rhythmus nach dem Takt. Da man nur drei Notenlinien benutzte, was sich an der Überlieferung des *St.-Knud-Hymnus X* in der Sammlung ablesen lässt, führte dies zwangsläufig zu einem häufigen Wechsel der gebrauchten Notenschlüssel, da die melodische Faktur des Hymnus sonst nicht darstellbar gewesen wäre.⁴⁵ Zum Ende des 12. Jahrhunderts setzte sich aber bereits ein System mit vier Linien durch, das sich in Frankreich entwickelt hatte. Aller Wahrscheinlichkeit wurden die drei aus Lund erhaltenen Sequenzen nicht an diesem Ort „erfunden“, sondern ihr musikalisches Material wurde von einer anderen Quelle entlehnt und verarbeitet. Die erste und musikalisch bedeutendste dieser Sequenzen folgt dem Text *Ab arce siderea*, der vermutlich französischen Ursprungs ist.⁴⁶ Der Text zur zweiten Sequenz, *Lux iocunda, lux insignis*, geht auf Adam de Saint-Victor in Paris in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts zurück; ihre „internationale“ Melodie wurde populär durch das in der römischen Kirche weit verbreitete *Lauda Sion salvatorem*. Bei der dritten, *Alleluia nunc decantet universalis*, handelt es sich um eine apostolische Sequenz anlässlich der Namenstage von Philippus und Jacobus, die möglicherweise Notker von Sankt Gallen zugeschrieben werden kann, vor allem aber in Frankreich weithin gepflegt wurde. Die Verbreitung der Sequenzen aus Lund im ganzen dänischsprachigen Raum der Zeit ist den Erzbischöfen Eskil, Absalon und Sunesen zu verdanken, in deren Wissen die französischen Einflüsse von Adam de Saint-Victor eingegangen sein müssen, da alle

⁴³ Hammerich 1912. S. 4ff.

⁴⁴ Hammerich 1912. S. 8.

⁴⁵ Hammerich 1912. S. 9f. u. 14.

⁴⁶ Hammerich 1912. S. 15f.

drei dänischen Geistlichen an der Pariser Universität studiert hatten, wo Adam lehrte.⁴⁷

Der Pergamentkodex des *Liber Scholae Virginis*, wie er in der Universitätsbibliothek Lund vorliegt, beinhaltet sechs weitere Sequenzen, die aus verschiedenen Phasen des Mittelalters stammen müssen. Die Herkunft der vierten, in diesem Buch also an erster Stelle stehenden Sequenz, *Missus Gabriel de Celis*, ist lange umstritten gewesen; von ihr existieren vier Kopien in Lund, Stockholm, München und St. Gallen. In Dänemark hat man vermutet, ihr Autor wäre der Scholastiker Anders Sunesen.⁴⁸ Den ersteren drei liegen dieselben Melodien zugrunde, doch weisen sie Varianten auf. Hammerich verwendete als Ausgangsmaterial die Handschrift aus dem *Liber scholae virginis* aus Lund. Auch hier ist die zugrundeliegende Tonart dorisch, der Text besteht aus fünf Ganzstrophen, die Musik aus fünf Melodiestrophen mit den jeweils dazugehörenden Halbstrophen. Hier fehlt das dramatische Element der ersten Sequenz *Ab arce siderea*, an dessen Stelle überwiegt ganz das lyrische Element. Dem „Programm“ des Textes folgend wechseln in der 3. Strophe die Tonarten; der Sprung von der „plagalen“ in die „authentische“ Tonart ist vom Wechsel des Inhalts her bedingt. Insgesamt scheint sich anders als in den übrigen acht Sequenzen die Melodie ganz nach dem Text zu richten.⁴⁹

Der Messe des Weihnachtsfestes gehört die 5. Sequenz mit dem Titel *Prosa de nativitate Domini* an, die aus 6 Halbstrophen von je 3 Versen jeweils mit 2. Halbstrophe besteht⁵⁰, sie ließ sich aber auch auf andere Heiligen- und Märtyrerfeiertage des Kirchenjahres anwenden, auf den Namenstag Stephans, des Apostels St. Johannes, Neujahr, die Heiligen Drei Könige oder Mariä Himmelfahrt; sie wird St. Bernhard im 12. Jahrhundert zugeschrieben, scheint aber älteren Ursprungs zu sein.⁵¹ Die Melodie wurde im Mittelalter so beliebt – wie die verschiedenen Abschriften, teils mit anderem Text, bezeugen – dass sie sogar für Trinklieder verwendet wurde.⁵² Die 6. Sequenz *Gaude Maria, templum summe trinitatis* steht in der ungewöhnlichen hypomixolydischen Kirchentonart und gehört zu den ältesten Sequenzen überhaupt. Vielleicht stammt sie aus dem 10. Jahrhundert, jedenfalls wäre dies nach Überzeugung des Hym-

⁴⁷ Hammerich 1912. S. 17.

⁴⁸ Hammerich 1912. S. 41f.

⁴⁹ Hammerich 1912. S. 44f.

⁵⁰ Hammerich 1912. S. 54f.

⁵¹ Hammerich 1912. S. 53.

⁵² Hammerich 1912. S. 56.

nenforschers Ulysse Chevalier ziemlich plausibel.⁵³ Die dorisch angelegte Sequenz Nr. 7 *Iubilemus in hac die* ist wohl dem 14. Jahrhundert zuzuschreiben. Ihre Melodie wird wenig variiert, die in Teilen verderbte Handschrift enthält viele Schlüsseländerungen, was sicher darauf hinweist, dass h als b gesungen werden sollte. Was weiter auffällt, ist die Länge: die Sequenz besteht aus neun ersten Halbstrophen mit entsprechender 2. Halbstrophe.⁵⁴ Bei Nr. 8 *A rea virigine prime matris Eue* handelt es sich um eine alte, wohl aus dem 11. Jahrhundert herrührende mixolydische Sequenz, der Verfasser ist unbekannt. Wie andere bekannte sehr alte Kirchenmelodien ist sie syllabisch abgefasst. Interessant an der Faktur ist, dass beim Gruß der Engel an die Jungfrau die Melodie von der „plagalen“ in die licht wirkende „authentische“ Tonart aufsteigt.⁵⁵ Die Sequenz Nr. 9, vorliegend im Münchener Codex Germanicus 716, datiert in dieser Fassung in Nagel- oder Hufeisen-Notenschrift aus dem 15. Jahrhundert; der Text entspricht demjenigen der vierten Sequenz *Missus Gabriel de Celis* (II). Auffällig ist der starke Strich der Melodielinien, was für die hypodorische Tonart überhaupt charakteristisch zu sein scheint. Der Benediktinermönch und Musiktheoretiker Guido de Arezzo, der als erster Ansätze für eine mehrstimmige Musik dokumentierte und ein komplexes Regelwerk für die Stimmenkoordination fixierte,⁵⁶ bezeichnete bereits im 11. Jahrhundert die Melodieführung bei dieser Tonart als „anfractus“, „gebrochen“. Einer solchen Ansicht kommt auch entgegen, dass sich Melismen um die zugrundeliegende Melodie ranken. Die heftige Stimmbewegung führt dazu, dass häufig die Schlüsselbezeichnungen zwischen F- und C-Schlüssel wechseln müssen. Es ist außerdem angemerkt worden, dass die von derselben Hand wie die nordischen Ausgaben stammende Melodie nicht so hoch angesetzt ist und dass sie hinter der „beschwörenden“ Melodie der nordeuropäischen Melodie zurückbleibt.⁵⁷

⁵³ Hammerich 1912. S. 59.

⁵⁴ Hammerich 1912. S. 61f.

⁵⁵ Hammerich 1912. S. 65.

⁵⁶ Vgl. Wolfgang Hirschmann: Guido von Arezzo. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (2. Auflage). Personenteil 8. Kassel und Stuttgart 2002. Sp. 224.

⁵⁷ Hammerich 1912. S. 69f.

2. Rezeption der *Ars antiqua* und Mehrstimmigkeit

Die Entstehung einer regional individuellen Musikkultur in den Kirchen des dänischsprachigen Gebiets war nicht zuletzt durch äußere politische Ereignisse geprägt, die ihren Niederschlag in der Messliturgie fanden. Infolge der Heiligsprechung von König Knud II. um das Jahr 1100, der im Jahr 1086 nachweislich eine Kirche in Odense auf Fyn geweiht hatte, entstand so wohl die Hymne *Caterva nostra laudibus*, deren Gesang vermutlich das ganze Mittelalter hindurch in Dänemark praktiziert wurde.¹

Auch Knuds Neffe Knud Lavard, vermutlich im zweiten Jahr der Regierung seines Vaters König Erik Ejegod, nämlich 1096, geboren, wurde nach einem gewaltsamen Tod, der ihn ebenso wie seinen Onkel ereilte, heiliggesprochen. Der Text hintergrund des darauf Bezug nehmenden *Ordinale Sancti Kanuti Ducis* aus der Feder eines nicht bekannt gewordenen Komponisten ist freilich ideologischer Natur: Angeblich suchte Knud die Herrschaft auch über den schleswigschen Raum zu erringen, der von den heidnischen Wenden beansprucht wurde,² aber zum Schutz der zu annektierenden Länder. Dies wurde ihm von dem regierenden König Niels, Bruder seines Vaters Erik, und dessen Gemahlin offenbar verargt. Knud Lavards Bruder Erik II. rächte diesen nach seiner Ermordung und soll dabei niemanden verschont haben, während Knud Lavards Sohn Valdemar und dessen Begleiter Svend zunächst vergeblich bei Erzbischof Eskil die Heiligsprechung des Getöteten durchzusetzen suchten.³ Von Anfang an wird im Ordinale betont, dass Knud Lavard ein gerechter Herrscher gewesen sei. Im Responsorium zur vierten Strophe des ersten Nachtgebets wird er mit einer purpurroten Blume verglichen, was auch seine königliche Abstammung unterstreicht. Im folgenden Responsorium wird auf die ihm zukommende Robe, „stola iucunditatis“, und die Königskrone verwiesen.⁴ Die wohl älteste in Dänemark selbst niedergeschriebene Musik, die bislang gefunden wurde, besteht nun aus der kompletten Liturgie des „Translationsfestes“ zum Namenstag Knud Lavards am 7. Januar, seinem Todestag, oder seinem Begräbnistag am 25. Juni. Das Dokument enthält zwei Teile, die ohne Leitung des Priesters ausgeführt werden können: Es handelt sich beim

¹ John Bergsagel: Introduction to the Edition. In: ders. (Hg.): *The Offices and Masses of St. Knud Lavard*. Volume 2: Edition. Kopenhagen 2010. S. xxxiv.

² Bergsagel 2010. S. xxxiv.

³ Vgl. Thomas Riis: *The Historical Background of the Liturgy of St Knud Lavard*. In: John Bergsagel (Hg.): *The Offices and Masses of St. Knud Lavard*. Volume 2: Edition. Kopenhagen 2010. S. xxiv f.

⁴ Riis 2010. S. xxvi.

ersten um die 1. Vesper der Passionsfeier durch die Hymne *Gaudet mater ecclesia*, außerdem um eine persönliche Antiphon, in der Knud selbst besonders hervorgehoben wird, in der Form der Hymne eines großen Magnificat, *Ave martyr, dux danorum*. Der zweite Abschnitt stammt aus dem letzten Teil der Mitternachtsmesse Matutin und das 12. Responsorium *Decus Regni*, das in einen musikalisch besonders reich ausgestalteten „Prosa“-Gesang *Qui conducis* in mehreren Strophen ausläuft, wobei sich dieser Anhang des melodischen Repertoires aus den Melismen des Responsoriums bedient.⁵ Bei dem Komponisten handelt es sich vermutlich um einen Mönch aus dem Kloster von Ringsted, doch ist nicht geklärt, ob er dänischer oder englischer Herkunft war.⁶

Vieles deutet im Ordinale für Knud Lavard, das in der Organisation der Modi einen besonders feingliedrigen Bau aufweist,⁷ auf englischen Einfluss hin, am deutlichsten der Beginn der Antiphon *Tecum principium*. Anders als in der römischen Tradition der zweiten Weihnachtsvesper wurde diese Antiphon in England nämlich auch zu Epiphantias, also am 6. Januar angewandt.⁸ Bemerkenswert ist insgesamt die Zitationstechnik in dieser Form der kirchlichen Feiermusik, die sich nicht nur entweder auf Melodie oder Text, sondern auf beide gleichzeitig beziehen kann wie es das Beispiel der Antiphon *Ave martyr dux danorum* zeigt. Ungewöhnlich ist im Hinblick auf das Zitationsverfahren auch die Koppelung von Hymnen und Antiphonen *ad primam* in den »Petites Heures«.⁹

Als das älteste vorliegende Notenmanuskript der dänischen Musikgeschichte galt lange der Vesperhymnus *Gaudet mater ecclesia* aus dem 12. Jahrhundert, wobei Nils Schiørring als Entstehungszeit etwa um 1170, das Jahr der Krönung Knud Lavards zum König, als naheliegend angab.¹⁰ Nach neueren Erkenntnissen können wir nun davon ausgehen, dass das Stück, das womöglich in Knud Lavards Offizium im Rahmen der ersten Vesper gesungen wurde, sogar zweistimmig in kontrapunktischer Manier und nach dem damals schon bekannten strukturellen Muster eines *rondellus* ausgeführt wurde, obwohl die Melodie in der Quelle

⁵ John Bergsagel: Om middelaldermusik i Danmark. In: Dansk musik i tusind år. København 1999. S. 12.

⁶ Vgl. John Bergsagel; Thomas Riis: A Twelfth-Century Danish Saint's Office. In: Die Tonkunst 2. 2010. S. 174.

⁷ ausführlich dazu Bergsagel: Introduction ... 2010. S. xli.

⁸ Vgl. Bergsagel: Introduction ... 2010. S. xxxviii.

⁹ Bergsagel: Introduction ... 2010. S. xi.

¹⁰ Nils Schiørring: Flerstemmighed i dansk middelalder. In: Festskrift Jens Peter Larsen. Studier udgivet af Musikvidenskabeligt Institut ved Københavns Universitet. København 1972. S. 11.

nur einstimmig ausgeschrieben ist.¹¹ Der englische Einfluss lässt sich wohl auch an anderer Stelle feststellen:



Knud Lavard auf einer Kalkmalerei
in der Kirche von Vigersted bei Ringsted¹²

Die Antiphon *Ave martyr gloriose [...] Kanute*, wahrscheinlich das älteste Zeugnis zur Verehrung des neu anerkannten Märtyrers Knud Lavard,¹³ geht offenkundig in Text wie Melodie auf die Antiphon auf den Heiligen Cuthbert (gest. 687) zurück, der zuerst auf angelsächsischem Sprachgebiet in der Grafschaft Durham in Nordengland verehrt wurde. Diese frühere Weise wurde ebenso anlässlich des Offiziums des Heiligen Alban adaptiert, und in dieser Form wurde sie Teil der Klosterliturgie in Odense; gedruckt wurde sie in den Breviarien von 1482 und 1497. In der Messe für den Heiligen Knud geht auch der Text des Alleluja auf das Offizium für Cuthbert zurück. Sicherlich haben diese Verwendungszusammenhänge mit der Siedlung von Dänen und Norwegen im Norden Englands zu tun, die zum Beispiel im Falle des genannten Hymnus *Gaudet mater ecclesia* ihre sehr spezifische zweistimmige Gesangsmanier

¹¹ Bergsagel 1999. S. 12.

¹² http://da.wikipedia.org/wiki/Knud_Lavard (2012)

¹³ Bergsagel: Introduction ... 2010. S. xxxix.

auch aus ihrer Heimat dorthin mitgebracht haben könnten.¹⁴ Ein weiterer Nachweis über eine entliehene Melodie liefert der zweite Vers dieses Hymnus mit den Worten „Frustrata legis federe“, der mit einem anderen Text „Ad cenam agni providi“ im Antiphonal von Worcester nachgewiesen werden konnte. Außerdem liegt hier ebenso wie im ersten Vers die Möglichkeit nahe, dass die Stimmen vertauscht wurden; allerdings ist nicht zu entscheiden, ob die zweite Stimme eine Alternative darstellt oder die Melodie in Folge gesungen werden sollte. Die Annahme des zweistimmigen Gesangs ist jedenfalls ebenso plausibel, da sich die Stimmen harmonisch ergänzen.¹⁵ Der kirchenjahreszeitliche Modus, nämlich das Offizium für Knud Lavard am 25. März, dem Tag von Mariä Verkündigung also, auszuführen, stammte freilich aus englischer Tradition, denn in Skandinavien wäre der hierfür vorgesehene Tag üblicherweise der 1. Januar oder der Inkarnationstag am 25. Dezember gewesen.¹⁶

Als Sequenz XI *Prosa I de S. Kanuto duce* mit dem Textbeginn *Preciosa mors sanctorum* des Codex Kiloniensis hat Angul Hammerich in seiner Ausgabe diese in den Kreis der vorgestellten Knud-Lavard-Sequenzen einbezogen. Die mixolydisch angelegte Sequenz kam zum Passionsfest am 7. Januar zum Einsatz. Außer in diesem Codex kommt sie nur noch im Kopenhagener *Missale Hafniensis* (1510) vor. Ihre eigentümlichen Kadenz, namentlich auch die Verwendung des Tritonus lassen sie als abweichende und möglicherweise in ihrem Stil einzigartige Dokumente spezifisch dänischer bzw. skandinavischer Sequenzen erscheinen. Ungewöhnlich ist zumal im Schlussteil, dass die Kadenz zum Grundton g mit der Subtonika f ausgeführt wird. Vom heutigen harmonischen Verständnis her betrachtet läge hier also eine Reibung zwischen F-Dur und G-Dur vor.¹⁷

Abgesehen von der möglichen Zweistimmigkeit im ältesten erhaltenen dänischen Musikdokument anlässlich des Todes von Knud Lavard wird die Vermittlung mehrstimmiger mittelalterlicher Musik eher indirekt durch eine spärliche Anzahl erhaltener musiktheoretischer Traktate gewährleistet. So erwähnen die Chorstatuten des Bischofs Nils Alleson

¹⁴ Bergsagel; Riis 2010. S. 168f. John Bergsagel und Thomas Riis führen S. 169 diese Vermutung Dom Anselm Hughes, der auf den Hymnus in Angul Hammerichs *Musik-mindesmærker fra middelalderen i Danmark* (Kopenhagen 1912) gestoßen war, an, zumal ein Hinweis von Giraldus Cambrensis (um 1190) auf die ungewöhnliche Stimmverwendung – aus dänischen Quellen – zielen könnte.

¹⁵ Bergsagel; Riis 2010. S. 169f.

¹⁶ Bergsagel; Riis 2010. S. 172.

¹⁷ Vgl. Hammerich 1912. S. 87f.

an der Domkirche von Uppsala von 1298 entsprechende Werke. Daneben liegt auch eine abwertende Erwähnung durch Bischof Laurentius Kalvsson aus Holar (1324–1331), ehemals Priester in Nidaros, vor, die verdeutlicht, dass zum Beginn des 14. Jahrhunderts gegen die Einführung der neueren mehrstimmigen Musik, die sich von der frankoburgundischen *Ars nova* emanzipiert oder absetzt, ein gewisser Widerstand geleistet wurde.¹⁸

Charakteristisch für die sechs von Nils Schiørring transkribierten zweistimmigen Beispiele von 1470 bis 1480 aus der Arne-Magnussen-Sammlung in Mensuralnotation, die im Arnamagnäischen Institut als *Handbuch des Schullehrers* in Kopenhagen vorliegen, sind neben der präkontrapunktischen Stimmführung die dominierenden Quintparallelen. Es handelt sich bei den melodischen Sequenzen sicherlich um Liedweisen, die in den Kirchen anderer europäischer Länder zum Allgemeingut gehörten, und die vermutlich mit einer leichten Verspätung in Nordeuropa Verbreitung gefunden haben. Die unterschiedlichen Erscheinungsformen repräsentieren die von Schiørring ausgewählten, heute so gut wie unbekanntem Beispiele für den Marienkult, *Gaude mater laetare*, *Maria candens liliium*, *Laetificat laudacio*, der knappe Benedicamus-Satz *Nicolai solemnia* – der an den St.-Martial-Typus erinnert – sowie *Jesus Christus nostra salus* und der mit dänisch-lateinischem Mischtext¹⁹ ausgeführte Marienhymnus *O rosa in Jherico*.²⁰ Noch in dem einstimmigen Gesang *Mith hierthæ brenthæ heth som boll*²¹ werden Latein und Dänisch vermengt, während *Crist undhæ megh*²² einen gänzlich dänischen Text zugrundelegt.²³

Die zweistimmigen Kompositionen von Leoninus (gest. vor 1200), die *Organa*, wurden aus Fragmenten rekonstruiert, die etwa 600 Jahre lang in dänischem Besitz waren und die man daher auch als in Dänemark gebräuchliche Musik qualifizieren konnte. Im 15. Jahrhundert hatte sie der aus Roskilde stammende Student Per Ingvarsen wahrscheinlich bei einer Reise aus Paris mitgenommen und sie als Einbandseiten für ein anderes Buch benutzt. Dieses gelangte in den Besitz König Frederiks I. Danach sind sie als Bestand der Bibliothek im Gottorfer Schloss nachge-

¹⁸ Schiørring 1972. S. 12.

¹⁹ Vgl. hierzu Bergsagel 1999, S. 13, der keine letzte Sicherheit zulässt, ob es sich wirklich um eine genuin dänische Komposition handelt.

²⁰ Vgl. Schiørring 1972. S. 16–27.

²¹ „Mein Herze brennt so heiß wie Feuer“. S. Monika Wesemann: [übs. Booklet] *Medieval Music in Denmark*. 1999. S. 39.

²² „Christus vergönne mir“. S. Wesemann [übs.] 1999. S. 37.

²³ Bergsagel 1999. S. 13f.

wiesen, bevor sie später ihren Weg in die Königliche Bibliothek in Kopenhagen fanden. Dass die zunächst drei-, dann auch vierstimmigen Kompositionen aus der Schule Leonins und Perotins aus den Jahren vor und nach 1200 im Norden verwendet wurden, legt eine Erwähnung aus dem schwedischen Uppsala aus dem Jahr 1298 nahe, nach der Sänger, die ein *Organum* ausführten, eine besondere Bezahlung erhielten.²⁴

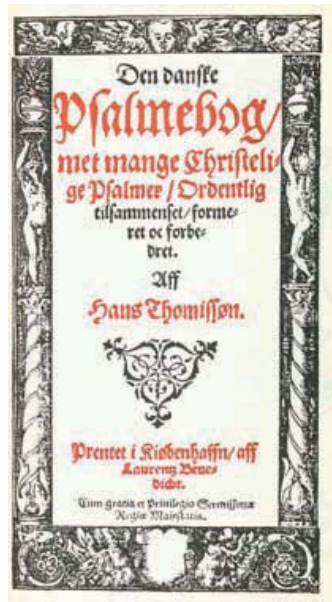
²⁴ Bergsagel 1999. S. 15.

3. Polyphone Musik des 16. Jahrhunderts

Nachdem die lutherische Reformation im Jahr 1536 in Dänemark zur Staatsreligion erhoben worden war, dauerte es noch knapp 33 Jahre, bis mit dem *Psalmebog* (1569) des Pfarrers Hans Thomissøn (1532–1573) das große verbindliche Werk für den Kirchengesang in Dänemark geschaffen wurde. Das bereits einige Jahre früher erschienene *Nye Psalmebog* von Hans Tausen (1494–1561), der vehement Luthers neue Lehre in Dänemark zu etablieren suchte und später Bischof von Ribe wurde, ist leider nicht erhalten.¹ Musikalisch wie textlich handelt es sich bei Thomissøns Buch – wenn man dem Liedforscher Erik Dal folgt, der alle verfügbaren Nachdrucke verglichen hat – um eine redaktionelle Meisterleistung, was sich in den unveränderten Ausgaben bis zum Jahr 1634 spiegelt. Bis 1676 erschienen weiter gekürzte und ergänzte Buchhändlerausgaben von diesem Gesangbuch.²

Für das gesamte 16. Jahrhundert lässt sich feststellen, dass die in Dänemark ausgeübte Musik von der in weiten Teilen Europas blühenden niederländischen Vokalpolyphonie geprägt war.³ Dass daneben auch Fanfarenmusik für Bläser und Werke für Tasteninstrumente entstanden, ändert nichts an deren zentraler Rolle.

Bemerkenswert im Blick auf die Ausbildungs- und Aufführungspraxis dieser Zeit bleibt, dass von der Mitte des 16. bis noch in das 17. Jahrhundert hinein die Gesangslehrer Niederländer waren, während es sich bei den Ausführenden insgesamt um dänische Sänger handelte.⁴



Thomissøns *Psalmebog* (1659)⁵

¹ Vgl. Nils Schjørring: *Musikkens historie i Danmark. Bind I. Fra Oldtiden til 1750.* København 1977. S. 100f.

² Vgl. Erik Dal: *Efterskrift til en Thomissøn-efterskrift.* In: *Festskrift Jens-Peter Larsen.* København 1972. S. 34.

³ Vgl. Ole Kongsted: *Hofmusik i Danmark i 1500-tallet.* In: *Dank musik i tusind år.* København 1999. S. 25.

⁴ Kongsted 1999, S. 21.

⁵ <http://www.kb.dk/da/nb/tema/fokus/prat.html> (2012)

Als ältester dänischer Kapellmeister überhaupt konnte der aus Nürnberg angereiste Conrad Rein (ca. 1475–1522) ermittelt werden. Er stammte aus Arnstadt in Thüringen. Kurz nach 1500 muss er als Schulmeister am Heilig-Geist-Spital in Nürnberg angestellt worden sein. Die letzten sieben Jahre seines Lebens könnte er in Dänemark verbracht haben.⁶ Die Verbindung mit dem dänischen Hof kam offensichtlich dadurch zustande, dass Bischof Godske Ahlefeldt von Schleswig im Jahr 1514 auf seiner Durchreise als Gesandter nach Linz, wo die Hochzeit zwischen Kaiser Maximilians Enkelin Isabella von Habsburg und dem dänischen König Christian II. vorbereitet wurde, auch nach Nürnberg kam. Dort besichtigte er unter anderem das Spital; bei einer dieser Gelegenheiten lernte er wohl Rein kennen. Die königliche Hochzeit fand am 12. August 1515 statt; zu dieser Zeit musste Rein infolge der Kontaktaufnahme bereits nach Kopenhagen gekommen sein, wo man um den Zustand des Chors der Königlichen Hofkapelle offenbar besorgt war. Als Angestellter am Hof ist er mit einem sehr stattlichen Lohn ab 1519 nachgewiesen.⁷ Aus dieser Zeit ist ein Chorbuch im heutigen Eigentum der Universitätsbibliothek Erlangen erhalten, in dem ein dreistimmiger Satz Reins zur *Missa Super Accessit ad pedes Jesu* mit Diskant-, Tenor- und Bassstimme vorliegt. Es könnten im Hinblick auf die Hofmusik und geistliche Musik schon zuvor engere Verbindungen zwischen Nürnberg und Kopenhagen bestanden haben, da bekannt war, dass Nürnberger Musikinstrumente vom dänischen Hof gekauft worden waren. Danach bestellte bekanntlich Frederik II. 1570 den Labenwolf-Fontänenbrunnen aus Nürnberger Manufaktur; schließlich kamen auch die so genannten *Kronborg-Motetten* zur Aufführung,⁸ deren Name sich auf die königliche Burg am Nordwestrand des Øresund bezieht.

Über einen gewissen Zeitraum, von 1557 bis 1571, als die niederländische Polyphonie noch ihre Stellung in Europa behauptete, zeichnete sich der Niederländer Franciscus Amsfortius als „sangmester“ seit 1557 durch seine musikalischen Beiträge für den Hof aus. Der europaweit bekannte Chanson- und Motettenkomponist Josquin Baston (ca. 1520–1576) wirkte dort gleichfalls ab 1557, also am Ende der Regierungszeit Christian III. als Gesangslehrer. Im Laufe des 16. Jahrhunderts sind neben den fremden geladenen bedeutende dänische Komponisten hervorgetreten: Matz Hack (gest. 1555), Jørgen Presten (gest. 1553), Jørgen Heyde (gest. 1582) und Adrian Petit Coclico (ca. 1500–ca. 1562). Matz Hack wurde

⁶ Ole Kongsted: Det Kongelige Kapels ældste kapelmester identificeret. In: Magasin fra det Kongelige Bibliotek. 15. Jahrgang Nr. 1. 2002. S. 53.

⁷ Kongsted 2002. S. 54f. Vgl. auch Kongsted 2010. S. 180f.

⁸ Kongsted 2002. S. 57.

ebenso wie der Musiker Rasmus Heinssen kurz nach seiner Indienstnahme als Kapellmeister nach Wittenberg geschickt, um dort zu studieren. Da Hack in Dänemark bereits Mathematik belegt hatte, wandte er sich dort der Astronomie zu, während Heinssen Theologie studierte und später Rektor im schleswigschen Bordesholm wurde.⁹



Der dänische Monarch Frederik II.
regierte von 1559 bis 1588.¹⁰

Über die Musik am Hof Frederik II. gibt insbesondere die nach ihrem Ursprungsort so bezeichnete Flensburger Sammlung Aufschluss, die vermutlich als ganzes von dem privaten Musikliebhaber und -förderer Johannes Hartmann stammt, der von 1569 bis 1593 als königlicher Amtschreiber dort wirkte.¹¹ Sie schließt damit eine Lücke in der dänischen Musikgeschichtsschreibung, da bis zum Ende der 1980er Jahre nur wenige Quellen aus dieser Regierungsepoche bekannt geworden sind. Von den Stimmbüchern waren für Dänemark vor allem Teil A und B von entscheidender Bedeutung. A enthält Gelegenheitskompositionen von Bartholomaeus Stockmann und Cosmas Vake, B Werke, die an eine Ausgabe

⁹ Ole Kongsted: Musikhistoriographie und die dänische Hofmusik der nordischen Spätrenaissance. In: Die Tonkunst 2. 2010. S. 181 nach ders.: "Jeg sender nye nogle messer" ... Om Rasmus Heinssen og repertoiret i Christian 3.s kantori i midten af 1500-tallet. In: Fund og forskning 46. 2007. S. 37-55; ders.: "Til Guds pris, Majestätens ære og Rigets gavn". Om Matz Hack og hans virke som kongelig sangmester ved Christian III's hof. In: Renæssancen i svøb. Dansk renæssance i europæisk belystning 1450-1550. Odense 2008. S. 279-303.

¹⁰ Gemälde von Melchior Lorck; http://da.wikipedia.org/wiki/Frederik_2. (2012)

¹¹ Susan Lewis-Hammond: Editing music in early modern Germany. Aldershot 2007. S. 175.

von Hieronymus Wellers *Samuelis liber primus* (Frankfurt 1555) angebunden sind: die drei anonym überlieferten Motetten *In Laudem Regii Fontis*, *In Connexum Regiarum Literarum* und *In Symbola Regis et Reginae* (Nürnberg 1582), drei weitere Motetten, Valentin Haussmanns *Gratia Musarum tibi nomen*, Arnoldus de Fines *Wann mein Stündlein vorhanden ist* (ca. 1565), *Missa super Pascha nostrum* von Johann Frölich und Gregor Langes *Hymnus de vera et gloria resurrectione* (ca. 1574–80 gedruckt) sowie schließlich das Widmungslied *Vive Hartmanne* von Henricus Strombergius (vor 1606).¹² Wer der Komponist der so genannten drei sechsstimmigen *Kronborg-Motetten* war, die auf die erst nach sechs Jahren erfolgte Fertigstellung eines großen Springbrunnens für König Frederik II. durch den Nürnberger Handwerksmeister Georg Labenwolf komponiert wurden, ist bis heute unbekannt geblieben: Möglicherweise war es Friedrich Lindner von der Aegidiuskirche, der Dichterkomponist Paulus Melissus Schede, von dem der Text stammt¹³ oder sogar Orlando di Lasso.¹⁴ Am nächsten liegt der Forschung die Vermutung, es könne sich um den Nürnberger Komponisten Leonhard Lechner (ca. 1553–1606) gehandelt haben. Die Musik gehörte wohl zum festlichen Rahmenprogramm während der Aufstellung des Brunnens. Besonders die erste der drei Motetten zeigt, wie weitgehend schon die musikdramatische Gestaltung der Bedeutung des Textes und des Anlasses gerecht wurde.¹⁵

Das Notenrepertoire am Hof König Christian III. war überwiegend niederländisch geprägt, teilweise auch von deutscher und lokaler Tradition beeinflusst. Zwei gebundene Manuskripte aus der Zeit um 1550 beinhalten neben Materialien für ein Trompetenensemble vor allem Stimmbücher für den vokalen Einzel- und Gruppengesang.¹⁶ Sie sind auf die Jahre 1541 und 1556 datiert. Dabei enthält das erste Buch – mit 163 Kompositionen – auch das für uns heute vielfältigere und interessantere Repertoire. Ob das Manuskript KB 1872, wie der deutsch-nationalsozialistische Musikwissenschaftler Joseph Müller-Blattau ohne nähere Begründung annahm, auf den Gebrauch für das Bläserkonsort am preussischen Hof von König Albrecht zurückging, erscheint zweifelhaft,

¹² Ole Kongsted: Indledning. In: *Festmusik fra Renaissancen*. Kopenhagen 1990. S. 7ff.

¹³ Kongsted 1999. S. 26. Vgl. ders.: *Kronborg-motetternes komponist*. In: *Dansk Aarvog for Musikforskning XX*. 1992. S. 7–18.

¹⁴ Kongsted 1990. S. 12.

¹⁵ Kongsted 1999. S. 26. Vgl. ders. 1992. S. 7–18.

¹⁶ Vgl. Kongsted 1999. S. 21.



Adrian Petit Coclico¹⁷

dafür ist die Quellenlage schon bei einzelnen Liedern zu unsicher.¹⁸ Eher ist offenbar davon auszugehen, dass es sich um eine Zusammenstückelung von Manuskripten mehrfach unterschiedlicher Herkunft handelt.¹⁹ Durch den Ledereinband, auf dem das Symbol des dänischen Reichswappens von zwei wilden Männern flankiert wird, ist es bis heute in einem vergleichsweise stabilen Zustand erhalten geblieben. Das Ordnungsprinzip ist die Anzahl der Stimmen, wobei in der Reihenfolge ausgeschrieben Stimmen vor allem für den Bass (218 Blätter), Alt (214 Bl.), Vagant (213 Bl.), Discant (211 Bl.), weiter darunter Tenor (198 Bl.), Sextus vox (155 Bl.) und am Ende für Septimus vox (57 Bl.) vorliegen.²⁰ Die Abteilungen steigen auf von fünf- bis zu 12stimmigen Stücken, dahinter folgt eine weitere Sektion mit vier-, fünf-, sechs- und achtstimmigen Liedern, gefolgt von einem 16stimmigen Beispiel und weiteren acht-, neun- und 12stimmigen sowie am Ende einer Abteilung mit wiederum vier-, fünf-, sechs- und achtstimmigen Kompositionen. Christian III. legte Wert auf die behutsame Behandlung der Stimmenbücher, was sein Brief an Peter Godke am 28. November 1553 bezeugt, in dem auf „Jørgen Sangmester“ verwiesen wird, der die königliche Kantorei viele Jahre lang leitete. Christian III. verfügte über wenigstens 12 Trompeter und einen Chor von 15 bis 20 Sängern. Auch von Krummhörnern ist in der

¹⁷ Nach einem alten Holzschnitt; http://da.wikipedia.org/wiki/Adrian_Petit_Coclico (2012)

¹⁸ Vgl. Henrik Glahn (u. Hg.): *Dania Sonans IV. Musik fra Christian III's tid. Første del.* Kopenhagen 1978. S. 61f.

¹⁹ Vgl. Glahn 1978. S. 65.

²⁰ Glahn 1978. S. 15ff.

Überlieferung die Rede.²¹ Da ein kopiertes Beispiel aus den Manuskripten mit der Handschrift des Trompeters Jørgen Heyde–alias Georg Hayd – identifiziert werden konnte, waren wenigstens die enthaltenen untextierten Lieder für die Ausführung durch das Trompetenkorps vorgesehen. Heyde selbst war demnach der Verantwortliche für die Verwaltung und den Einsatz der Stimmenbücher.²² Die Lieder selbst, die sowohl geistlicher als auch weltlicher Provenienz sind, stammen von verschiedenen im 17. Jahrhundert geläufigen Dichtern und Komponisten in lateinischer, dänischer, deutscher und französischer Sprache. Allen voran steht Jørgen Presten mit 19 ausschließlich fünfstimmigen Stücken, der 1551 zum ersten Mal als Leiter der Kantorei erwähnt ist,²³ gefolgt von dem Münchener Hofkomponisten Ludwig Senfl. Mehrfach vertreten sind Lieder von Adrian Petit Coclico, Melchior Kugelman, Adrian Willaert oder Nicolaus Gombert. Die vor Ort am Kopenhagener Hof tätigen und überwiegend zur Zeit der Herausgabe noch lebenden Musiker wurden in der Anzahl der gelieferten Beiträge bevorzugt.²⁴ Möglicherweise war der produktivste der vertretenen Tonkünstler, Jørgen Presten, dänischer Herkunft, denn die Zuschreibung eines achtstimmigen Satzes durch Jørgen Heyde aus dem Jahr 1545 macht es wahrscheinlich, dass er bereits 1543 in Diensten von Christian III. stand. Allerdings stammt kein einziges dänischsprachiges Lied aus seiner Hand, sondern fünf lateinische Motetten, elf geistliche Stücke in deutscher Sprache und drei für Instrumente vorgesehene Fugen.²⁵

Nach Bastons Abschied an den schwedischen Hof in Stockholm wurde Amsfortius an der Seite von Coclico zum Kapellmeister ernannt. Dieses Amt übte er bis 1571 aus. Ihn löste der ebenso aus den Niederlanden stammende Arnoldus de Fine ab, der in Kopenhagen bereits 1556 als Organist angestellt wurde. Die einzige aus seiner Hand erhaltene Komposition ist ein vierstimmiger Kantionalsatz, als „Abschiedslied“ an den deutschen Sekretär des Königs Frederik II., Sebastian Schwendi, gerichtet. Da der Text aus dem Jahr 1562 stammt und wir wissen, dass Schwendi 1576 starb, kann der Entstehungszeitraum auf diese Spanne eingegrenzt werden. Der Satz ist Teil der so genannten Flensburger Sammlung.²⁶ Nach de Fines Tod 1586 kamen Musiker an den Hof, die

²¹ Glahn 1978. S. 19.

²² Glahn 1978. S. 24 u. vgl. Kongsted 2010. S. 184.

²³ Glahn 1978. S. 59.

²⁴ Vgl. Glahn 1978. S. 53 u. ff.

²⁵ Vgl. Glahn 1978. S. 59.

²⁶ Ole Kongsted: Indledning. In: ders. (Hg.): *Liber Cationum*. Bind 1. Kopenhagen 1993. S. ii.

zudem ein Talent zur Komposition besaßen, zum Beispiel der Basssänger Bartolomäus Stockmann oder der Tenor Abraham Praetorius. Stockmann, den 1587 aus Gefängnishaft in Flensburg Frederik II. in seine Dienste übernahm,²⁷ wurde besonders durch seine Hochzeitsmotetten, die Sammlung *Musica Nuptialis* bekannt. Insgesamt sind drei datierte Gelegenheitsmusiken aus seiner Kopenhagener Zeit erhalten, unter anderem bekanntlich die Hochzeitsmusik für die Tochter des Kapellmeisters Arnoldus de Fine.²⁸ Abraham Praetorius trat unter anderem mit einer *Harmonia gratulatoria* zum Anlass der Vermählung des schottischen Königs Jakob VI. mit Christian IV. Schwester Anna 1590 in Erscheinung. Die Amtszeit Bonaventura Borchgrevincks (vor 1525 – kurz nach 1587) als Nachfolger Arnoldus de Fines blieb ein kurzes Zwischenspiel. Erst mit der Anstellung von Gregorius Trehou als Kapellmeister durch König Christian IV. begann die musikalische Blütezeit am Hof. Dieser scheute schließlich keine Ausgaben, seine eigenen dänischen Musiker, die er für talentiert hielt, im Ausland ausbilden zu lassen,²⁹ noch dazu durch den europaweit renommierten Giovanni Gabrieli. Noch mehr als seine Vorgänger erkannte Christian IV. auch den Nutzen der Musik zum Zweck der eigenen Repräsentation.³⁰ Von den Werken Gregorius Trehous, der vermutlich 1621 verstarb und von dessen Geburtsjahr nichts zu ermitteln ist, ist leider nicht viel erhalten.³¹ Es wird im übrigen vermutet, dass er sich in früheren Jahren in zur musikalischen Unterweisung in Venedig aufgehalten hatte, weil in einer etwas später erschienenen Motettensammlung aus dieser Stadt unter dem Titel *Novi atque Catholici Musici* (1658) auch sein Name als Komponist erwähnt wird.³²

Der in Braunschweig – wohl um 1550 – geborene Hofkapellmeister Bartholomäus Stockmann behielt seine Stellung in der königlichen Kapelle drei Jahre lang, bis zum September 1590. In dieser Zeit komponierte er die Begräbnismusik, nämlich eine fünfstimmige *Querela*, anlässlich des Ablebens des Königs im Jahr 1588, von der nur der Text überliefert ist. Über Stockmanns weiteres Leben und Wirken in Kopenhagen oder

²⁷ Ole Kongsted: Indledning. In: Bartholomäus Stockmann: *Løjlighedsværker*. Udgivet af Ole Kongsted. Kopenhagen 2004. S. IX.

²⁸ Bernhard Engelke: Bartholomäus Stockmann, ein Flensburger Musiker des 16. Jahrhunderts. In: *Nordelbingen IV*. 1926. S. 574 u. 580.

²⁹ Kongsted 1999. S. 21–23.

³⁰ Kongsted 1999. S. 26.

³¹ Vgl. Kongsted 1999. S. 25.

³² Angul Hammerich: *Dansk Musik Historie indtil 1700*. Kopenhagen 1921. S. 151 u. vgl. Vilhelm Carl Ravn: Gregorius Trehou. In: C.F. Bricka (Hg.): *Dansk Biografisk Leksikon*. Band 17. Kopenhagen 1887–1905. S. 489.

an anderen Orten im dänischen Königreich ist nichts bekannt.³³ Die in den 1580er Jahren komponierten neun fünfstimmigen feierlichen Hochzeitsmotetten zur Vermählung einer Reihe bedeutender Personen zwischen 1585 und 1590 wurden unter dem genannten Editionstitel *Musica Nuptialis* zusammengefasst 1590 gedruckt. Die Ausgabe trägt neben anderen im norddeutschen Sprachgebiet das Wappen des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, der Stadt, aus der Stockmann selbst stammte. Die beiden ersten Motetten der Sammlung nehmen auf die königliche Hochzeit Bezug. Zu den weiteren am dänischen Hof namhaften Hochzeitspaaren, denen die Motetten Nr. 3 bis Nr. 9 gewidmet sind, gehören etwa der königliche Hofmeister Henrik Ramel mit seiner Frau Abel Rantzau, die 1589 in Flensburg heirateten, der königliche Sekretär Hans Rostrup, der sich mit der Flensburger Bürgermeisterstochter Catharina Fincke 1585 ebendort vermählte, sowie der Tikøber Pfarrer Hans Ludvigsen Munthe, dessen Gattin die Tochter des dänischen Hofkapellmeisters Arnoldus de Fine namens Catharine bzw. Karine war. Die Verschränkung des Flensburger Musiklebens mit dem höfischen in Kopenhagen wird hier offensichtlich, denn die Motetten Nr. 6 bis Nr. 8 beziehen sich auf Stockmanns Flensburger Zeit, während die Motetten Nr. 1, Nr. 5 und Nr. 9 wohl den Kopenhagener Jahren zuzuordnen sind. Im Rahmen der vokalen europäischen Renaissancemusik stechen Stockmanns Kompositionen durch ihren unmittelbaren Zugriff, ihr energisches Fortschreiten und die innere Vielfalt hervor. Die ausgesprochene Klangschönheit mancher Sätze hängt wohl mit der Erweiterung des Stimmumfangs nach oben zusammen. Beeinflusst wurde Stockmanns Stil sicherlich durch andere Meister wie Orlando di Lasso. Seine Dissonanzbehandlung, Stimmkreuzungen und „gewagte“ akkordische Verbindungen lassen ihn als einen der schillerndsten Musikschaffenden seiner Zeit erscheinen.³⁴

Bis um 1600, als Christian IV. – offenbar bestärkt durch den Besuch bei seiner Schwester und seinem Schwager – Interesse an Consortmusik zu zeigen begann, spielten der aus Amersfoort stammende Niederländer Jan Tollius (ca. 1550–ca. 1603) und der Italiener Vincentius Bertholusius (ca. 1550–1608) eine große Rolle als Komponisten im „vorbarocken“ Kopenhagen. Tollius war ganz der Tradition der Renaissancephilosophie verhaftet, was seine 38 fünfstimmigen Motetten von 1591 und 13 dreistimmige Motetten von 1597 verdeutlichen. Der avancierte Madrigalstil lässt sich auch an seinen 16 sechsstimmigen italienischen Werken erken-

³³ Kongsted 2004. S. IX.

³⁴ Kongsted 2004. S. Xf.

nen. Jan Tollius war in seiner Heimatstadt als Organist ausgebildet worden und fungierte nach seiner Anreise in Italien 1584 in einem Franziskanerorden, dem er beigetreten war, als Kapellmeister an der Kathedrale San Rufino in Assisi. In Padova wurde er 1588 als Tenorsänger in der bischöflichen Kapelle angestellt, wo er 13 Jahre verblieb. Nach 1603 sind bisher keine weiteren Spuren von ihm zu ermitteln gewesen; es ist möglich, dass er in Kopenhagen blieb und dort starb. Zu einem erhaltenen dreistimmigen Satz *Tu es Petrus* aus der Sammlung *Moduli trium vocum* (1597) liegen die originalen Stimmbücher in der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel vor.³⁵

Demgegenüber nimmt sich Vincentius Bertholusius' Stil konservativer und weniger experimentell, aber wohlklingend und wie aus einem Guss gefertigt aus. Mitte der 1590er Jahre wurde er von König Sigismund von Polen und Schweden in Dienst genommen. Der vom Hof aus Krakau 1607 in Kopenhagen angekommene und bereits ein Jahr später an der Pest verstorbene italienische Musiker³⁶ schrieb vor allem lateinische Motetten, doch weiss man, dass er auch für die Orgel komponiert hat.³⁷ Aus der Sammlung *Sacrarium cantionum [...] sex, septem, octo & decem vocibus, liber primus*, die 1601 in Venedig erschien, liegt beispielsweise ein sechsstimmiger Satz mit dem ursprünglich alttestamentarischen Hymnus *Leuavi oculos meos* aus Psalm 121 für zwei Soprane, eine Altstimme, zwei Tenöre und einen Bassänger vor. Die einzelnen Stimmsätze gehören zum Eigentum der Universitätsbibliothek Uppsala und der Proske-Sammlung in der bischöflichen Zentralbibliothek in Regensburg.³⁸ Derselbe Text wurde bereits von Palestrina und wenig später als durch Bertholusius von dem Dänen Mogens Pedersøn (ca. 1580–1623) vertont.

Wie Bertolusius stammte der produktive Madrigalist Alessandro Orologio (ca. 1550–1633) aus Italien, wo er zuerst – um 1580 – als Trompeter am kaiserlichen Hof auftaucht. 1603 wurde er dort auch als Vizekapellmeister angestellt. In diesem Amt verblieb er bis zum Jahr seiner Pensionierung 1613. Bekannt ist, dass er viel auf Reisen war und so mit etlichen musikliebenden Fürsten in Kontakt gekommen ist. Zwei Jahre nach dem Erscheinen seines zweiten Madrigalbuches für 5 Stimmen (1595) publizierte der Verleger Jakobus Lucius in Helmstedt den Band mit den *Intrade a Cinque voci* (1597), die dem bedeutenden Förderer vieler

³⁵ Kongsted 1993. S. iii.

³⁶ Kongsted 1993. S. iii.

³⁷ Kongsted 1999, S. 25.

³⁸ Kongsted 1993. S. iii.

Musiker, König Christian IV. von Dänemark, gewidmet waren.³⁹ Da Orologio mit dem König brieflich korrespondierte – woraus hervorgeht, dass er im Laufe der Jahre für ihn verschiedene Aufgaben übernommen hat – besteht die Möglichkeit, dass er sich anlässlich von Christians Krönung 1596 in Kopenhagen aufhielt oder dass er zur Fürstenhochzeit ein Jahr darauf dort weilte. In seinem Schreiben an den König vom 12. Oktober 1599 erwähnt er ein Madrigalbuch für fünf, sechs und sieben Stimmen, eines mit Konzertmadrigalen, ein anderes mit Konzertdialogen und ein *liber de coloratura*, die leider allesamt bis heute nicht bekannt geworden sind.⁴⁰ Bei einer seiner bemerkenswerten geistlichen Kompositionen handelt es sich um ein fünfstimmiges Magnificat von 1590; das einzige bislang ermittelte Exemplar liegt in der Benediktinerabtei im österreichischen Kremsmünster vor.⁴¹

Eine nicht geringe Rolle als musikalische Zeugnisse, die einer breiteren – und nicht einer nur aristokratisch besetzten – Öffentlichkeit zugänglich waren, spielten die Schulkomödien. Sie dienten der im weiteren Sinne moralischen Belehrung und erfüllten innerhalb der Schulen natürlich einen pädagogischen Sinn. Ausgehend von der vermutlich ersten Schulkomödie aus dem 16. Jahrhundert, dem *Ludus de Sancto Kanuto duce*, der dem Andenken Knud Lavards gewidmet war, erfreuten sich diese „Nachfahren“ der mittelalterlichen Mysterienspiele auch später noch einer größeren Beliebtheit. Die Neuerungen fallen allerdings ins Auge: Zwar sind die Rollen der Spielenden lateinisch benannt, doch wurde der Text bereits in dänischer Sprache verfasst. Über das moralisch-allegorische Schauspiel *Kortvoending*⁴² (1517) des Psalmendichters Hans Christensen Sthen um die Unbeständigkeit des Lebens, aus dem eine Liedweise überliefert ist,⁴³ führt die Spur zu dem Priester und Kanonikus Hieronymus Justessøn Ranch (gest. 1607), der im jütländischen Viborg wirkte. In seiner Schulkomödie *Samsons Fængsel*⁴⁴ findet sich eine ganze Reihe von Liedern, die Stimmung und Charakter der einzelnen Szenen nunmehr aufgreifen und diesen nicht nur angehängt sind; zu Recht ließ sich hier vom ersten erhaltenen dänischen „syngestykke“ sprechen.⁴⁵

³⁹ Gian Paolo Fagotto: Alessandro degli Orologi [dt. Übersetzung von Eva Pleus]. In: [Booklet] A. Orologio: Primo libro delle Canzonette. Intrade a Cinque Voci. Il Terzo suono Ensemble 1492. Dià-Páson, G. P. Fagotto. Arts Music: Eitting 1999. S. 15.

⁴⁰ Fagotto 1999. S. 15.

⁴¹ Kongsted 1993. S. iv.

⁴² „Schicksalswende“.

⁴³ A. Hammerich 1921. S. 143ff.

⁴⁴ „Samsons Gefängnis“.

⁴⁵ Vgl. A. Hammerich 1921. S. 146f.

Seit dem Ende des 16. Jahrhundert spielt das Genre der Ballade eine – manchmal sagenumwobene, aber doch herausragende – Rolle in der Identitätsgeschichte der dänischen Musik: Nach der erhaltenen Melodie „Et var Oluf Strangeson“⁴⁶ ist aus dem Jahr 1646 das Lied *Men ravnene han flyver om aftenen*⁴⁷ erhalten, das zuerst im *Heptachordum danicum* auftauchte, in dem musiktheoretischen Werk des Slagelser Bürgermeisters Hans Mikkelsen Ravn (ca. 1610–1663).⁴⁸ Doch wusste die Renaissance des Begriffs der „lyrischen Ballade“ in der klassisch-romantischen Epoche nichts mehr von diesen Ursprüngen; der Gebrauch bei C.E.F. Weyse (1774–1842) und Friedrich Kuhlau (1786–1832) ist mehr dem Aufbrechen eines nationalromantisch gefärbten Aufbruchsenthusiasmus zuzuschreiben. Eine ernsthafte Suche nach den Ursprüngen des dänischen Liedes bzw. der dänischen Ballade und die Aufarbeitung des Genres wurden erst in den 1890er Jahren durch die Bemühungen Thomas Laubs (1852–1927) eingeleitet.⁴⁹ Sie wurde ihrerseits durch Rasmus Nyerups und Knud Lyne Rahbeks fünfbandige Ausgabe *Udvalgte danske Viser fra Middelalderen*⁵⁰ (1812–14) ermöglicht.⁵¹

⁴⁶ „Es war Oluf Strangeson.“

⁴⁷ „Aber der Rabe fliegt am Abend.“

⁴⁸ Vagn Kappel: Danish composers. Kopenhagen 1967. S. 10.

⁴⁹ V. Kappel 1967. S. 12.

⁵⁰ „Ausgewählte dänische Weisen aus dem Mittelalter“.

⁵¹ V. Kappel 1967. S. 11.

4. Die Motettenkunst Mogens Pedersøns und ihr Umfeld

Zum ersten Mal findet der Name des wohl bedeutendsten dänischen Madrigalkomponisten des 17. Jahrhunderts, Mogens Pedersøn, 1599 Erwähnung, als dieser zusammen mit drei anderen Musikern unter Leitung des Hoforganisten und späteren Kapellmeisters Melchior Borchgrevinck (ca. 1570–1632) zum Studium bei Giovanni Gabrieli nach Venedig entstandt wurde. Nach seiner ersten Rückkehr aus Venedig im Jahr 1600 nahm Pedersøn den Unterricht bei Borchgrevinck wieder auf; drei Jahre später erhielt er eine Anstellung als Instrumentalist in der königlichen Hofkapelle.¹ Möglicherweise, weil man so große Hoffnungen in sein Talent setzte, konnte er ein weiteres Mal ins Ausland reisen, und wiederum entschied er sich für Venedig. Gemeinsam mit wiederum drei anderen Musikern schickte man ihn 1611 – zu Beginn des Kalmarkriegs – nach England, wo die Kopenhagener vermutlich in den Diensten von Christian IV. Schwester Königin Anne standen. 1614 holte der dänische König drei der Musiker mit zurück in seine Heimat, während Pedersøn verzögert einen Monat später folgte. Es ist denkbar, dass er erst in England seine fünfstimmige Sammlung aus zehn Madrigalen fertigstellte, die dort in die so genannte Tregian-Handschrift kopiert wurde², wo sie im Titel auf das Jahr 1611 datiert wird.³ Francis Tregian soll diese angefertigt haben, während er als katholischer Gefangener im Londoner Fleet Prison einsaß. Da Königin Anne Sympathien für den Katholizismus hegte, wurde gemutmaßt, Pedersøn könnte ihr aus diesem Grund die von Tregian kopierten Madrigale in ungedruckter Form als Geschenk überbracht haben.⁴ Die Verbindung der höfisch-dänischen mit der venezianischen Ausbildung und das Talent des Komponisten spiegeln sich in den überlieferten Werken wider, die ihn ganz auf der Höhe der italienischen Vorbilder stehend erscheinen lassen.⁵

¹ Peter Hauge: [Art.] Pedersøn, Mogens, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (2. Auflage). Personenteil 13. Kassel u. Stuttgart 2005. Sp. 229.

² Hauge 2005. Sp. 230.

³ Der genau Wortlaut der Zuschreibung ist hier: „Magno Petreio. Dano. Ex. 1. 2^o 16112). Vgl. Niels Krabbe; Niels Martin Jensen: Christian IV. und die Musik. [Booklet] Music from the time of Christian IV. The Madrigal from the South to the North. The Consort of Musicke; Anthony Rooley. Gramofon AB BIS Djursholm 1985; 1988. S. [5].

⁴ Vgl. Krabbe, N. M. Jensen 1985; 1988. S. [5].

⁵ Vgl. Hauge 2005. Sp. 230.

Die ersten 31 Stücke gregorianischer geistlicher Musik, die Mogens Pedersøn in seinem, dem Kronprinzen Christian IV. gewidmeten⁶ *Pratum Spirituale*⁷ (1620) versammelte, und damit der wesentliche Teil, wurden zu dänischen Texten aus gregorianischer Melodietradition oder Lutherchorälen komponiert.⁸ Die Sammlung enthält überdies Responsorien und eine lateinische Messe wohl von seinem Aufenthalt in England sowie drei weitere lateinische Messen, die eventuell auf die Zeit in Venedig von 1605 bis 1609 zurückgehen. In der Widmungsvorrede werden die Stücke für den Schulgebrauch bestimmt, weshalb sie wohl einfacher als andere gesetzt und grundsätzlich homophon gehalten sind.⁹ Bei den weiteren sechs handelt es sich um Beispiele aus der lateinischen Mess-tradition oder um Lutherchoräle. Die Choralbearbeitungen innerhalb der Sammlung stechen deshalb als Novum hervor, weil sie die ersten mehrstimmigen Bearbeitungen in dänischer Sprache überhaupt sind,¹⁰ die aus Thomissøns Kirchengesangbuch (1569) und aus Jespersøns *Graduale* (1573) hervorgingen. Grundsätzlich sind Pedersøns Kompositionen mit lateinischem Text, eine fünfstimmige Messe und 3 fünfstimmige Psalmotetten, für die dänische Liturgie eingerichtet, also mit unvollständigem Credo-Text sowie ohne Benedictus und Agnus Dei. Gerade diese Beispiele von Kirchenmusik lassen einen rhetorisch durchgeformten, deklamatorisch flexiblen, gleichzeitig emphatischen und beinahe madrigalesken Satztypus im Übergang zur frühen Barockzeit erkennen.¹¹ Die kurze fünfstimmige Messe des *Pratum spirituale* steht in ihrer Schlichtheit der kontrapunktisch durchgearbeiteten Messe, wie sie die Tradition verlangte, fast entgegen. Die Texte der einzelnen Messteile werden dem volltönig deklamierenden fünfstimmigen Satz gegenübergestellt, in dem „imitative und homophone Partien wirkungsvoll ineinander geschoben werden“. Das musikalische Motto für die gesamte Messe gibt das einleitende Motiv der Sopranstimme im 1. Kyrie vor.¹²

⁶ Søren Sørensen: Die vokale Kirchenmusik in Dänemark während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. In: Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Kopenhagen 1989. S. 178.

⁷ „Der geistliche Weidegrund“.

⁸ Kitti Messina: Introduction. In: Monumenta Musica Europea. Section II. Renaissance. Vol. 2. Mogens Pedersøn (Magno Petreo). Madrigali e Madrigaletti. Edited by Kitti Messina. Turnhout 2005. S. xviii.

⁹ Vgl. Hauge 2005. Sp. 230.

¹⁰ Sørensen 1989. S. 178.

¹¹ Hauge 2005. Sp. 230.

¹² Niels Krabbe; Niels Martin Jensen: Christian IV. und die Musik. [Booklet] Music from the time of Christian IV. Church Music at Court & in Town. The Hilliard Ensemble; Paul Hillier. Djursholm: Gramofon AB BIS 1987; 1988. S. [7]