

zvukovém a témbrovém kontrastu dvou samostatně traktovaných sborových těles, jež mohou být obsazena čistě vokálně, instrumentálně, nebo mohou využívat barevného kontrastu kombinace vokálního a instrumentálního projevu.

V Čechách jsou od 80. let 16. století do 40. let 17. století doložitelné dvojsborové kompozice, zapsané v rukopisných pramenech v Praze, Českém Krumlově, Hradci Králové, Klatovech, Rakovníku, Rokycanech a z Ústí nad Labem. Jejimi autory jsou jednak exponenti nového, raně-barokního slohu, pocházející z Itálie, Nizozemí nebo z Německa, jednak skladatelé z okruhu císařských hudebníků na dvoře Rudolfa II. a Ferdinanda II. a jednak autoři domácí, kteří působili v Čechách a byli ve spojení s humanistickými vzdělaneckými kruhy, o jejichž životě však zatím mnoho nevíme.

Důležitou osobnost v tomto směru představuje hudebník slovinského původu Jakob Handl-Gallus, který dvojsborové a vícesborové kompozici věnoval značnou část své tvorby a svou životní dráhu také zakončil v Praze, kde u českého tiskaře Jiřího Nigrina vydal většinu svých děl. Z českých autorů přelomu 16. a 17. století se dvojsborové kompozici nejvíce věnoval skladatel Pavel Spongopaeus Jistebnický (1560–1619), v jehož tvorbě je doloženo celkem 24 neúplně dochovaných mešních cyklů, u nichž lze předpokládat dvojsborové obsazení.

Dvojsborové skladby, zachované na českém území, se svou kompoziční úrovní sice nemohou srovnávat s reprezentativními skladbami soudobých vedoucích představitelů tzv. benátské či římské školy (Andrea a Giovanni Gabrieli-Giovanni Pierluigi da Palestrina, Ruggiero Giovannelli, Giovanni Maria Nanino a Giovanni Bernardino Nanino ad.) – dokazují však to, že si čeští autoři byli schopni osvojit základní principy této skladebné techniky a aplikovat ji na tvorbu, která nacházela svůj ohlas především na kůrech literárních bratrstev českých měst.

Přestože nelze popřít její užitkový charakter a poloprofesionální ráz jejího provádění, v porovnání s barevnou vynalézavostí skladeb italských mistrů a celkovou pompézností nákladných italských církevních slavností, konaných v Benátkách – chrámu sv. Marka, v Římě – papežské bazilice sv. Petra či kdekoli jinde, za účinkování speciálně k tomuto účelu zřízených profesionálních sborů zpěváků a hudebníků, množství dochovaných dvojsborových skladeb a jejich rozšíření jednoznačně svědčí o tom, že před Bílou horou byly v Čechách dány základní předpoklady pro recepci a rozvoj barokního hudebního slohu, přervané potom násilně třicetiletou válkou.

Dochované tištěné importy s dvojsborovou produkcí ukazují na to, že zprostředkující úlohu si v tomto směru držely především tiskárny z jižního Německa (Norimberk, Mnichov), odkud se k nám dále přes jižní a západní Čechy do Prahy a dále na sever a východ dostával moderní repertoár. Zachycené konkordance svědčí též o čilých kontaktech a výměně repertoáru mezi jednotlivými literátskými bratrstvy, kde plnili důležitou „osvětovou“ úlohu reprezentanti humanisticky vzdělané inteligence a školní kantoři.

Nejdůležitější českou lokalitu, kde lze evidovat nejbohatší soubor dvojsborového repertoáru, s dosud nejstarším rukopisným zápisem skladby, komponované již koncertantně, s podporou generálního basu, představuje západočeské město Rokycany. Na tamějším děkanském úřadě církve římsko-katolické se dochovalo do dnešní doby celkem 15 rukopisných a tištěných souborů, které vypovídají názorně o úrovni provozovaného duchovního repertoáru z 2. poloviny 16. a první třetiny 17. století v Čechách. Z této bohaté sbírky tvoří dvojsborovou produkci přibližně jedna čtvrtina z celého souboru dochovaných děl.

© Kateřina Maýrová, 1997

AUPO, Fac. Phil., Musicologica Olomucensia IV, 123–140 (1998)

ADAM MICHNA UND SEIN OFFICIUM VESPERTINUM

Robert Hugo

Die tschechische Musikwissenschaft steht immer noch vor der schönen Aufgabe, die Musik, die in Böhmen des siebzehnten Jahrhunderts erklang, ausführlich zu erforschen. Im Vergleich zu Italien und zu den Polen, Frankreich protestantischen Ländern Deutschlands, und weiteren Teilen Europas wissen wir über unsere Musik der erwähnten Zeit sehr wenig. Es ist im gewissen Sinne ein Paradox, da uns eine unübersichtliche Menge von Kompositionen nicht nur von Adam Michna und Pavel Vejvanovský, sondern auch von vielen anderen Komponisten, die in unseren Ländern tätig waren, erhalten geblieben ist. Die meisten sind jedoch bisher nicht bearbeitet worden und deshalb sind sie für die Theorie und auch für die Praxis nicht anwendbar.

Die tschechische Barockmusik läßt sich jedoch nur im Kontext des ganzen Territoriums verantwortlich untersuchen – zumindest gemeinsam mit der österreichischen und bayrischen, eventuell mit der schlesischen, slowenischen, slowakischen, ungarischen etc. Musik.

Einer von den chronologisch gesehen ersten Komponisten auf diesem Gebiet, die – in heutiger Terminologie ausgedrückt – im Barockstil komponierten, war Adam Michna von Otradovice.

Die tschechische musikalische Öffentlichkeit und die meisten Musiker halten Michna für einen Gastwirt aus Jindřichův Hradec, für einen halbvolkstümlichen „Dorfphilosophen-Komponisten“ und den Autor von Weihnachtsliedern. Diese Vorstellung ist sicherlich nicht richtig: Das Jesuitengymnasium in Jindřichův Hradec bot Michna in seiner Zeit eine relativ hohe Bildung – er bediente sich zweifelsohne fließend des Lateinischen und des Deutschen. Die Tatsache, daß er aus wohlhabenden Verhältnissen stammte, ermöglichte ihm wahrscheinlich genug Freiheit für die künstlerische Schöpfung. Im Unterschied zu Monteverdi und Schütz und ihren kolossalen künstlerischen Vermächtnissen kennen wir aus Michna's Werk lediglich drei umfangreiche Sammlungen lateinischer geistlicher Musik. Auf der anderen Seite beeinflusste kein Komponist in der Welt des siebzehnten Jahrhunderts so bedeutend die Poesie seiner Sprache wie gerade Michna. Er stellt durch seine 195 vertonten Gedichte eine vergleichbare Qualität auf musikalischem und literarischem Feld dar.

In der tschechischen Musikliteratur wird oft die „Volkstümlichkeit“ von Michna erwähnt. Angesichts dessen, daß nicht genau bekannt ist, wie die Volksmusik um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts klang, ist es unmöglich, verantwortlich zu entscheiden, inwiefern Michnas Musik volkstümliche Züge aufweist und inwiefern im Gegenteil die spätere Volksmusik durch Michnas Schaffen beeinflusst wurde. Michnas Lieder wurden nämlich sehr häufig in spätere Gesangbücher übernommen. Es ist möglich, daß die

Volkslieder des achtzehnten Jahrhunderts gerade aus dieser Quelle der Inspiration schöpfen.

Wie sich aus dem Gesagten ergibt, ist die Beurteilung von Michnas Stellung im Kontext des ganzen bereits erwähnten Gebietes keine Selbstverständlichkeit. Dabei bietet er in seinen 228 vollständig erhaltenen Kompositionen in drei tschechischen und zwei lateinischen Sammlungen und in zwei Abschriften mehr Informationen als die meisten seiner tschechischen und österreichischen Zeitgenossen.

Das Kennenlernen von Adam Michna wird in großem Maß bestimmt auch durch die Entdeckung von den restlichen fünf Stimmbüchern der Sammlung *Officium vespertinum* aus dem Jahre 1648, die im österreichischen Klosterneuburg gemacht wurde. Es handelt sich um *Cantus secundus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus* und *Bassus pro Organo*. Das letzte Buch – *Cantus primus* – befindet sich im erzbischöflichen Archiv in Kroměříž. Aufgrund der äußeren Gestaltung der Stimmbücher kann man annehmen, daß sie ursprünglich zusammengehörten und ein Bestandteil des Archivs in Kroměříž waren. Noch vor dem Eintritt von Dr. Breitenbacher in Kroměříž wurden sie jedoch wahrscheinlich mit einer anderen Ausleihe nach Österreich weggeschafft und nicht mehr zurückgegeben.

Die Sammlung umfaßt 22 Kompositionen, die für die Abendandacht, in der katholischen Kirche „Vesper“ genannt, bestimmt waren. Der Inhalt der Vesper wird durch eine Auswahl aus den Psalmen Davids gebildet, also durch alttestamentarische Texte, die dank ihrer Vielfalt viel besser die Arbeit des Autors mit einem lateinischen Text zeigen, als zum Beispiel der Text eines Messenordinariums.

Alle Kompositionen sind in der Form des Wechsels einer Solostimme und eines vierstimmigen Vokalensembles mit Begleitung von *Basso continuo* verfaßt.

Ordnungshalber führe ich die Benennung und Funktion einzelner Stimmen auf: *Cantus secundus* beinhaltet Soloparts – vierzehn für Sopran (*Canto solo*), einen für Mezzosopran (*Mezzosoprano solo*), zwei für Alt, zwei für Bass und drei alternativ für Tenor oder Sopran (zwei davon sind in Tenor- und ein in Sopranschlüssel gestimmt). Stimmbücher: *Cantus primus*, *Altus*, *Tenor* und *Bassus* beinhalten Parts für ein vierstimmiges Vokalensemble.

Das letzte Buch *Bassus pro organo* – ist, wie man bereits dem Titel entnehmen kann, eine Orgelstimme. Dieses Buch ist vom musikwissenschaftlichen Standpunkt her das interessanteste. Es diente dem damaligen Musiker als eine Art von Partitur (in der der harmonische Satz der Komposition mit Generalbassnummern verzeichnet wurde). Im Gegensatz zum Titel des Buches steht auf den einzelnen Seiten die Überschrift „*Basso continuo*“. Bei einem praktischen Musiker ruft das die Frage nach der realen instrumentalen Besetzung hervor. Michna weicht außerdem chromatischen Tönen in großer Oktave nicht aus. Wir finden in tiefer Lage – also in großer Oktave – einigemal *Fis*, aber auch *As*: Einen Ton, den die mitteltönig gestimmte Orgel aus Michnas Zeit in der Regel nicht einmal in höheren Lagen hatte. (Bemerkung – eine sogenannte mitteltönige Stimmung geht aus großer, eventuell kleiner Terz, die ohne Schwebungen gestimmt, also „rein“ ist, aus; hier gilt nicht die enharmonische Verwechslung – Töne mit Kreuzen sind bedeutend niedriger als Töne mit „B“. Zahlreiche Orgeln der Zeit hatten spezielle Tasten für *Dis* und für *Es* oder für *Gis* und *As*). Die tiefen chromatischen Töne *Fis* und *Gis* hatten die tschechischen und österreichischen Orgeln des siebzehnten Jahrhunderts nicht (die ersten so ausgestatteten Instrumente stammen ca. aus dem Jahre 1710). Es scheint also, daß Michna entweder mit gleichzeitiger Anwendung eines anderen Bassinstruments rechnete (mit großer Wahrscheinlichkeit mit Theorba, da Streicher-Violone-überwiegend zur Begleitung von Geigen verwandt wurden), oder daß er sich auf eine im italienischen *Continuo* geläufige Weise äußerte (große italienische Orgeln wurden schon damals um eine ganze Quinte oder Oktave

niedriger gebaut und die erwähnten Töne waren daher also nicht ausgeschlossen) – oder beides gleichzeitig. Aus dem Orgelpart erkennen wir weiter, daß es damals anscheinend nicht Sitte war, in der Prager Jesuitendruckerei Zahlen über die Noten zu drucken, so daß zum Beispiel die meisten Dehnungen der Kadenzen, die mit geläufigen „4 3“ bezeichnet sind, um eine Note nach vorne verschoben sind (Michna schrieb sie in der Vorlage wahrscheinlich ungenau und rechnete damit, daß den Musikern klar ist, wohin sie gehören). Daraus können wir schließen, daß der *Continuo*-Part in *Officium vespertinum* einer der ersten (wenn nicht der allererste) gedruckte *Continuo*-Part in Prag ist.

In dem bereits erwähnten Wechsel der Solostimme mit dem Ensemble (also einer einzigen Konzertstimme und tutti) können wir außer der Analogie mit einer responsorialen Aufführung von Psalmen in der liturgischen Praxis auch einen Zug der Modernität sehen, insbesondere, wenn wir uns dessen bewußt sind, daß die Entstehung einer ähnlichen instrumentalen Form damals noch in unabsehbarer Ferne lag. Eine ähnliche Kompositionsweise war jedoch für unsere Gebiet Länder – auf dieselbe Weise wurden zum Beispiel die Marianer Litaneien von Alberticus Mazák und Vincenc Fux komponiert.

Schauen wir uns jetzt einige Kompositionsmethoden an und eventuell ihre Beziehung zur Aufführungspraxis. Die Sammlung kleinerer Kompositionen ist augenscheinlich vielfältiger in der Auswahl der Tonarten als die Sammlung von Messen *Sacra et Litaniae* (1654). Obwohl der harmonische Plan einzelner Kompositionen durch das erst geweckte Gefühl für funktionelle Harmonie geprägt ist, werde ich einige Kompositionen mit den Tonarten so aufführen, wie wir sie heute bezeichnen würden. Zum Beispiel *Dixit Dominus a-Moll*, *Confitebor g-Moll* mit einem „B“ (– also dorische Tonalität in G), *Beatus vir G-Dur* ohne Vorzeichen (mixolydische Tonart in G), *Laudate pueri d-Moll* ohne Vorzeichen (dorische Tonart in D), *Lauda Jerusalem* – ähnlich wie die fünfte Messe aus *Sacra et Litaniae* – *D-Dur* mit zwei Kreuzen (auf die die Druckerei nicht eingestellt war: Sie befinden sich manchmal auf unrichtigen Linien), *Magnificat c Moll* mit zwei „B“ (ähnlich wie die Litanei zum Allerheiligsten Namen Jesus aus *Sacra et Litaniae*), und so weiter.

Aus heutiger Sicht würden wir fünf Kompositionen als *a-Moll*, vier als *F-Dur*, vier als *G-Dur*, vier als *g-Moll*, zwei als *C-Dur* und je eine als *c-Moll*, *d-Moll* und *D-Dur* bezeichnen. Es scheint, daß mindestens der Anfang einzelner Kompositionen im Vergleich mit den Gesangbüchern Michnas weniger modal aufgefaßt ist. Es fehlen hier zum Beispiel Kompositionen, die zwei „B“ verwenden würden, jedoch mit dem *D-Dur* Akkord beginnen würden und ähnliches. Wir finden hier auch keine Kompositionen in „*A-Dur*“ (2 Kreuze, abschließende Kadenz *E-Dur*–*A-Dur*), Kompositionen in „*e-Moll*“ (ohne Vorzeichen, Kadenz *H-Dur*–*E-Dur*) und „*B-Dur*“ (ein B, Kadenz *F-Dur*–*B-Dur*). Nach einem kurzen Vergleich kann man sagen, daß beide lateinische Sammlungen in der Auswahl eigentlich übereinstimmen und daß die Auswahl ihrer Tonarten ärmlischer als tschechische Gesangbücher ist.

Wenn wir die verwendeten Harmonien als einen „Abstand“ von *C-Dur* oder *a-Moll* aus einem imaginären Zentrum verfolgen, stellen wir auf der einen Seite den entfernteren Akkord *Des-Dur*, eventuell *b-Moll* und auf der anderen Seite *H-Dur* (ohne ein Äquivalent in *Moll*) fest. Diese beiden Tonarten haben den gleichen Abstand von *C-Dur*. Interessant ist weiter zum Beispiel die Verwendung des Akkords *E-Dur* und *As-Dur* in einer Komposition. Im Psalm „*Domine progasti me*“ in dorischer Tonart G kommt im Rahmen der Folge der Terzverwandtschaften ein *E-Dur* Akkord. In derselben Komposition erscheint bald der Akkord *As-Dur* (mit dem Text: in den Tiefen der Erde). Ähnlich finden wir im Psalm *In convertendo* die Töne *Dis* und *Es* nebeneinander. Diese Tonkombinationen in einer Komposition verwendeten z.B. J. J. Froberger und Louis Couperin, und dies sehr selten.

Daraus können wir schließen, daß Michna entweder eine sehr progressive Modifikation der mitteltönigen Stimmung, oder Basso continuo, welches mehr Instrumente kombinierte und falsche Terzen im Orgelpart ausließ, verwendete. Die dritte Möglichkeit kann die erwähnte Orgel mit geteilten Halbtönen gis/as und dis/es sein (zum Beispiel in der Franziskanerkirche in Wien).

In Psalmen verwendet Michna mit Vorliebe den übermäßigen Quintakkord an den textuell gespannten Stellen (Weinen, Schmerz) – ähnlich wie in *Sacra et Litanie* für die Worte „Krucifixus“ oder „Mortuos“. Es scheint im Gegenteil, daß der verminderte Quintakkord für Michna keine besondere Bedeutung hat (im Gegensatz zu Froberger). Dieser wird in der Regel als Quintakkord der siebenten Stufe verwendet, als Ergebnis einer melodischen Stimmführung.

Weitere Beziehungen zwischen der Musik und dem Text, die rhetorischen Figuren und so weiter lasse ich noch absichtlich bei Seite (bei dem Text „Exaltavit“ steigt die Melodie, steigt auch die Zahl der Kreuze, bei dem Wort „steht“ bleibt die Musik für sechs Zeitwerte auf einem Ton, bei „du hast mich gedrückt“ drückt die „Hand Gottes“ den Akkord F-Dur in das einzige Unisono, und so weiter).

Aus diesen angedeuteten Tatsachen ist ersichtlich, daß Michnas Vesper nicht nur zum weiteren Kennenlernen von Adam Michna, sondern der gesamten böhmisch-österreichischen Musik seiner Zeit dienen kann.

Auf die Vesper bezieht sich auch das nächste interessante Werk von Michna: *Magnificat Primi Toni à 12* (oder auch à 16). Es wurde vor dem Krieg von Dr. Emilián Trola in der Bibliothek in Breslau entdeckt und spartiert. Die Komposition ging während des Krieges gemeinsam mit vielen weiteren Kompositionen überwiegend polnischer Provenienz verloren. Anhand von Informationen der Mitarbeiter der Breslauer Bibliothek ist es mir gelungen, die ursprüngliche Abschrift des *Magnificat* in der Musikabteilung der Staatsbibliothek im ehemaligen Ostberlin zu finden.

In der Breslauer Abschrift *Magnificat* wurden folgende (gerade) Verse vertont:

1. Magnificat
2. Et exultavit
4. Quia fecit mihi magna
6. Fecit potentiam
8. Esurientes
10. Sicut locutus est
11. Gloria Patri
12. Sicut erat. Amen

Das erhaltene Material besteht aus
fünf Parts Basso continuo
Basso pro Tiorba,
sechs Parts für Konzertvokalistinnen (2S, A, 2T, B)
drei Parts (S, A, B) für tutti Vokalistinnen
zwei Violinparts
einem Violapart
einem Violonpart
vier Parts für Posaunen

Ein (der erste) Part für Continuo weicht von den übrigen markant ab. Im Unterschied zu ihnen ist er durchlaufend geschrieben und entspricht der Vertonung des ganzen Textes *Toni à 12* V Adam Michna, Bassus continuus. (Dieser Part wurde von dem sonst immer sehr sorgfältigen Dr. Emilián Trola in seiner Spartierung nicht erwähnt).

Der Part Basso pro Tiorba stimmt mit diesem Part für Continuo überein (es gibt da jedoch Pausen an einigen Stellen – zum Beispiel in Sinfonien). Dieser Part ist mit A.M. bezeichnet.

Diese Parts können nicht gemeinsam mit den übrigen zur Aufführung kommen. Die übrigen Parts haben die Bemerkung „a sechzehn“ (à 16) und sind nicht mit dem Namen des Autors versehen. Auf der Lage des ganzen Materials steht die Bemerkung „probatum“.

Aus den erhaltenen Parts ergeben sich einige interessante Tatsachen: Michnas *Magnificat* wurde für den Bedarf einer Breslauer Kirche wesentlich angepaßt.

Die ungeraden Verse (mit einer kleineren Besetzung, wie sich aus den Bemerkungen in Basso continuo ergibt) wurden ausgelassen und entweder durch gregorianischen Gesang oder durch Zwischenspiele der Orgel ersetzt. Die großen geraden Verse wurden an einigen Stellen gekürzt und in einem Falle sogar an eine andere Stelle versetzt und mit einem neuen Text versehen.

Wenn wir annehmen, daß trotz dieser bedeutsamen Änderungen Michnas Musik in Umrissen erhalten blieb, stellen wir fest, daß die Komposition weniger typische Züge von Michnas Komposition ausweist: Ihr Charakter ist offensichtlich modal – wir finden eine kleinere Zahl von Akkordverbindungen, die vom Standpunkt der funktionellen Harmonie aus erklärbar sind. Ganz typisch ist hier vor allem die ununterbrochene Schwankung zwischen den Tönen „H“ und „B“. Untypisch ist eine relativ hohe Zahl von parallelen Quinten und Oktaven, (die auch von einem Zuriichter, der anscheinend keine richtige Partitur zur Verfügung hatte, stammen kann). Im gesamten Ausklingen erinnert die Komposition viel mehr an große venezianische Vorbilder wie Gabrielli und Monteverdi.

Daraus können wir schließen, daß es sich um die älteste erhaltene Komposition von Michna handelt (zum Beispiel aus den zwanziger oder dreißiger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts), als der Autor noch nicht seinen eigenen Stil, der für das *Officium* aus dem Jahre 1648 und *Sacra et Litanieae* (1654) typisch ist, ausgeprägt hatte. Bei der Bestätigung dieser Meinung hätte bestimmt eine Untersuchung der verlorenen Sammlung *Obsequium Marianum* aus dem Jahre 1642 helfen können.

Dieses Referat faßt nur sehr kurz meine Erkenntnisse von der praktischen Ausübung von Michnas Kompositionen zusammen. In der Zukunft möchte ich vor allem mit einer Studie der rhetorischen Beziehungen im lateinischen Werk des Autors fortsetzen.

ADAM MICHNA AND HIS OFFICIUM VESPERTINUM

Summary

The recently discovered collection of psalms by A. Michna *Officium Vespertinum* contains 22 compositions, written for one solo voice (14 for soprano, 2 for alto, 3 for tenor or soprano, 2 for bass and one for mezzo), a four part chorus and basso continuo. Included in the collection are also the "*Falsi burdoni*" for double chorus. *Officium* primarily brings us a fuller view of the work of the author with a Latin text and acquaints us with his compositional style in the forties of the 17th century (the work was published in 1648). He

uses imitation technique only minimally, instead of that a whole row of comparison with song production is offered. Related to the Psalms is the *Magnificat* for 12 voices from the Musical Archive in Wrocław (now at the Staats-Bibliothek in Berlin). Only the organ part is original – the rest of the work was considerably redone in Wrocław. Apparently this is the oldest preserved Michna work.

ADAM MICHNA A JEHO OFFICIUM VESPERTINUM

Résumé

Nedávno objevená sbírka žalmů A. Michny *Officium vespertinum* obsahuje 22 skladeb. Její obsazení tvoří jeden sólový hlas (14× soprán, 2× alt, 3× tenor nebo soprán, 2× bas, 1× mezzosoprán), čtyřhlasý sbor a basso continuo. Součástí sbírky jsou i dvojsborové „*Falsi burdoni*“. *Officium* přináší především úplnější pohled na autorovu práci s latinským textem a seznamuje nás s jeho kompozičním stylem čtyřicátých let sedmnáctého století (rok vydání 1648). Imitační techniku používá minimálně, zato nabízí řadu srovnání s písňovou tvorbou. K žalmům se vztahuje i dvanáctihlasé *Magnificat* z vřatislavského hudebního archivu (nyní v Staats-Bibliothek v Berlíně). Z původní verze je zachován jen varhanní part – skladba byla ve Vřatislavi výrazně upravena. Jde zřejmě o nejstarší zachovanou Michnovu skladbu.

MUSIK UND MUSIKER ZWISCHEN PRAG UND KOPENHAGEN IM 18. UND 19. JAHRHUNDERT

Jarmila Gabrielová

Der vorliegende Beitrag wurde durch meine Studienaufenthalte in Kopenhagen und meine Auseinandersetzung mit der Musik- und Kulturgeschichte Dänemarks angeregt. Es handelt sich hier nicht um die Ergebnisse einer Quellenforschung, sondern um die Zusammenfassung und Gegenüberstellung von weniger bekannten und z.T. auch sprachlich schwer zugänglichen Daten und Fakten, die in der bestehenden Literatur zu finden sind. Ich befaße mich hier vor allem mit der Rolle von einigen aus den böhmischen Ländern stammenden und/oder in Prag wirkenden Persönlichkeiten im Musikleben Dänemarks (= Kopenhagens), und zwar erstens auf dem Gebiet der italienischen Oper und der Mozart-Rezeption im 18. und frühen 19. Jh., sowie zweitens in der Entwicklung der dänischen Nationalmusik und ihrer Institutionen im 19. und frühen 20. Jh.¹

Prag und Kopenhagen, die böhmischen Länder und Dänemark, Mitteleuropa und Südsandinavien² sind in der Tat nicht so weit entfernt im Sinne der Geographie, wie im Sinne der unterschiedlichen kulturellen und konfessionellen Tradition. Gegenseitige Beziehungen und Austausch auf dem Gebiet der Musik sind demnach nie allzu intensiv oder regelmäßig gewesen und sind meistens nur indirekt (vorwiegend über Norddeutschland) zur Geltung gekommen. Norddeutschland – Hamburg, Lübeck, Kiel, z.T. auch Berlin und natürlich Schleswig und Holstein, die bis 1864 zum Königtum Dänemark gehörten – stellten für Dänemark und Kopenhagen immer so etwas wie ein natürliches kulturelles Hinterland dar. Prag oder Brünn – nicht zu reden von Wien, Salzburg oder Linz – wurden dagegen als etwas exotische, jedenfalls tief südliche Regionen wahrgenommen. Die Migrationswege der Musiker und/oder des Repertoires führten gewöhnlich vom Süden nach Norden, d.h. etwa von Prag über Dresden, Berlin, Hamburg nach Kopenhagen und nur selten in umgekehrte Richtung; die nach Süden gerichteten Studienreisen der dänischen Künstler und Schriftsteller sowie die moderne Touristik stellen natürlich ein völlig anderes Phänomen – und Problem – dar.

Wenn wir zuerst die Verbreitung der italienischen Oper (seria und buffa) betrachten, sollten wir mindestens die Namen von Pietro Mingotti, Paolo Scalabrini und Christoph Wilibald Gluck erwähnen. Die Aktivitäten der Gebrüder Angelo (ca 1700 – nach 1767) und Pietro (ca 1702–1759) Mingotti, die sich über den breiten geographischen Raum zwischen Venedig, Graz, Preßburg, Brünn, Prag, Dresden, Hamburg bis nach Kopenhagen erstreckten, sind inzwischen in der Literatur ausführlich beschrieben und dokumentiert worden.³ Dasselbe gilt für die Biographie und Künstlerreisen von Chr. W. Gluck.⁴ Ich möchte an dieser Stelle nur daran erinnern, daß Pietro Mingotti eigentlich kurz nach seinem Prager Aufenthalt nach Kopenhagen umsiedelte, und zwar gemeinsam mit seinem „Prager“