

[Home](#) › [Forum](#) › [Programmhefte](#) › [Ye Sacred Music](#)

Programmheft Nr. 28 zum 09.01.2004

Ye Sacred Music

von Kirsten Liese

Englische Consort Songs

In keinem anderen Land stand Mitte des 16. Jahrhunderts die Ensemble-Musik für Gamben so hoch im Kurs wie in England. Nirgends sonst wurden so schmuckvolle Instrumente dieses Typus gebaut, wurde so viel auf ihnen gespielt und eine solche Vielfalt an Techniken entwickelt wie hier. Für dieses Phänomen gibt es zahlreiche Gründe, Annahmen und Erklärungsversuche: Vielleicht begünstigte sogar das Klima der Insel die dort verbreitete Neigung zur Häuslichkeit und die damit verbundene Lust auf Kammermusik. Das mag die Komponisten zu neuen Formen und unterschiedlichsten Besetzungen inspiriert und eine enorme Produktivität in Gang gesetzt haben. Und dadurch etablierte sich eine neue Gattung: Musik für Gamben-Consort.

Die Dynastie der Tudors, die England im 16. Jahrhundert regierte, förderte eine Verbreitung der Musikpflege. Eine entscheidende Weiche in der Entwicklung stellte Heinrich VIII. mit der Gründung der reformierten anglikanischen Kirche 1534: Die Auflösung der Klöster zwang geistliche Musiker, ihre Kenntnisse und Erfahrungen an das Bürgertum weiterzugeben, für das der Umgang mit der Kunst zum Statussymbol wurde. Insofern ist das Gamben-Consort – als ein reiches Experimentierfeld für Komponisten und für bürgerliche Hausmusiker – auch gesellschaftlich gesehen ein Vorläufer des Streichquartetts oder -quintetts. Die großen politischen Erfolge von Elisabeth I. brachten zudem bedeutende wirtschaftliche Vorteile mit sich, infolge derer sich auf der Insel eine feinere Lebensführung geltend machte, mit der auch ein Streben nach privatem Musikunterricht einherging. Die tonangebenden Institute, nach deren Vorbild sich alle richteten, waren die »Chapel Royal« für den geistlichen und vokalen sowie die »King's Musick« für den weltlichen Bereich.

William Byrd, der 1570 zum »Gentleman of the Royal Chapel« ernannt wurde, zählte zu den Stars dieser Institutionen. Als geschulter Kirchenmusiker griff er bevorzugt auf polyphone Satztechniken zurück. Viele seiner *Psalmes*, *Sonets* und *Songs* veröffentlichte Byrd 1575 für eine Singstimme und Gamben-Consort; in einer späteren Ausgabe von 1588 bearbeitete er die Stücke für Vokalensemble – eine Konzession an das italienische Madrigal, das zu dieser Zeit den Höhepunkt seiner Beliebtheit erreichte. Byrds Produktivität beeindruckt auch in ihrem quantitativen Ausmaß: Rund 50 Lieder sind überliefert, einige darunter allerdings nur fragmentarisch.

Ye sacred Muses ist eine fünfstimmige Elegie auf den Tod von Byrds Freund und Lehrmeister Thomas Tallis. Wie viele seiner Zeitgenossen schrieb Byrd – die Unsterblichkeit irdischen Seins stets im Visier – bevorzugt kontemplative, melancholische Stücke. *Ye sacred Muses* ist in seiner großen Verbeugung vor dem

[Extra](#)[→ Zum Konzert](#)

langjährigen Weggefährten eines der schwermütigsten Lieder Byrds und lässt erahnen, dass die Freundschaft sehr eng gewesen sein muss: »Tallis is dead. And Music dies« (»Tallis ist tot, und die Musik stirbt«), lautet der letzte Vers. Vor allem ein großes Gemeinschaftsprojekt verband die beiden: 1575 war es ihnen gelungen, sich von Elisabeth I. ein Patent für die Herstellung von Notenpapier und -drucken einzuholen, das es ihnen unter anderem ermöglichte, ihre in Koproduktion geschriebenen Motetten als *Cantiones Sacrae* zu veröffentlichen. Nachdem Tallis gestorben war, erhielt Byrd die alleinigen Rechte.

Ye sacred Muses ist nicht nur eines der bewegendsten und anrührendsten überlieferten Lieder für Gesang und Gamba-Consort, sondern auch musikhistorisch von besonderer Bedeutung, da es Byrd als Pionier einer Gattung ausweist, die wir heute als »Consort Song« bezeichnen. Als Inspirationsquelle mögen ihm dabei Schauspielmusiken gedient haben: Traditionell erlebten Theateraufführungen in der St. George's Chapel in Windsor zu Ehren der Königin den Höhepunkt ihrer dramatischen Entwicklung mit einem sogenannten »Death Song«, der von Gamba begleitet wurde; im Anschluss an diesen nahm sich im Handlungsverlauf oft der Held oder die Heldin das Leben. Von Byrd ist zwar nicht überliefert, dass er Musik für die Bühne schrieb, aber er scheint den besonderen Reiz dieser Gattung für sich entdeckt zu haben und hinterließ ein reiches Œuvre an »Consort Songs«.

Die allgemeine Neigung zur Melancholie verstärkte sich noch am Ende der elisabethanischen Herrschaft zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Verbunden mit dem Vanitas-Gedanken der Vergänglichkeit allen irdischen Seins dominierte die »melancoly« fortan Philosophie und Dichtkunst. Und auch die Komponisten und Musiker schlugen einen noch elegischeren und schwermütigeren Ton an. Insbesondere die Lieder von **John Dowland** offenbaren Weltschmerz und eine Hoffnungslosigkeit, in der sich auch Enttäuschungen aus der eigenen Biografie spiegeln – zumindest lässt sich seinem Lebenslauf entnehmen, dass er sich immer wieder zur falschen Zeit am falschen Ort befand: 1594 bemüht er sich trotz seines Renommées vergeblich um eine Lautenisten-Stelle am englischen Hof. Als er daraufhin nach Italien auswandert, um in Florenz die Bekanntschaft des berühmten Madrigalisten Luca Marenzio zu machen, gerät er ausgerechnet in die Fänge englischer Exil-Katholiken, die ihn in Umsturzpläne gegen ihre Königin verwickeln wollen. Alarmiert verlässt er vorzeitig die Stadt und findet eine Zeit lang beim Landgrafen Moritz von Hessen in Kassel Zuflucht, der ihn als »englischen Orpheus« bezeichnete. Im Vertrauen auf viel versprechende Nachrichten aus England eilt Dowland 1596 zurück nach London, erhält dort aber nicht die königliche Protektion, die er sich erhoffte. Sein weiterer Weg führt wieder ins Exil, diesmal nach Kopenhagen an den Hof des dänischen Königs Christian IV. Aber weil Dowland im Laufe der Jahre seine Ämter vernachlässigt, entlässt der König ihn auf Grund seiner langen Abwesenheiten und Schulden vorzeitig. Als er 1608 nach England zurückkehrt, lebt Elisabeth I. nicht mehr, und Dowland muss verbittert feststellen, dass der Hof seiner Musik gleichgültig gegenübersteht.

Bezeichnenderweise trägt Dowlands berühmte Sammlung von Kompositionen für Instrumental-Ensemble den Titel *Lachrimae or Seven Tears*, wiewohl unter diesen auch ein paar Freudentränen neuer Hoffnung glänzen: Sie sollten das Herz der Widmungsträgerin Prinzessin Anne anrühren, der Schwester von König Jakob I. Das Album besteht aus 21 Tanzsätzen für fünf Gamba und Laute – eine ungewöhnliche Besetzung, für die zuvor kein anderer Komponist in England geschrieben hatte. Am Beginn stehen sieben Pavanen über das *Lachrimae*-Motiv, dem die Melodie von Dowlands älterem Lied *Flow my tears* zu Grunde liegt. Charakteristisch für dieses Anfangsmotiv ist die absteigende Quarte, die Philosophen als Unsicherheit menschlichen Seins deuteten. Dabei ist die Lautenstimme als komprimierter Auszug der Gamba-Partitur keineswegs schmückendes Beiwerk, wie die Musikwissenschaft früher annahm. Vielmehr bringt sie mit vielen schwebenden, leichten Ornamenten

Fluss in das dichte kontrapunktische Satzgefüge. Vor allem aber Dowlands außergewöhnliche Satztechnik in den *Lachrimae*, mit kühnen harmonischen Entwicklungen und Querständen, weisen ihn als einen Komponisten aus, der seiner Zeit weit voraus war.

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch erklären, warum die Gattung der Fantasia oder auch »Fancy-Musick« auf dem Kontinent kaum Nachahmer fand: Sie war zu kompliziert, zu wenig textbezogen, zu wenig dramatisch und im italienischen Sinne abwechslungsreich. Ihre Wurzeln hatte die »Fancy-Musick« übrigens in der englischen Motettentradition und in der italienischen Madrigalkunst. Was für menschliche Stimmen geschrieben wurde, war auch auf Gamben anwendbar. Hinzu kam die in anderen Ländern längst ausgestorbene Liebe für den Cantus-firmus-Satz, der am längsten in den *In Nomine*-Vertonungen überlebte. Da die Engländer wenig Interesse an motivischer Arbeit hatten, besteht eine Fantasia in der Regel aus einer Reihe von Motiven, die in allen Stimmen lediglich wiederholt, aber nicht eigentlich verarbeitet, sondern jeweils durch eine Kadenz getrennt werden. Taktwechsel sind zwar nicht ausgeschlossen, aber unüblich, und diesem gleichmäßigen Metrum verdankt die Fantasia ihre innere Dynamik und ihren langen Atem. Die Polyphonie erhält ihren Reiz nicht durch Harmonik – mag diese auch noch so interessant sein –, sondern durch die Entfaltung der Stimmen.

Über das Leben von **Christopher Tye**, Elway Bevin und Anthony Holborne ist nur wenig bekannt. Zwar bezeichnete sich Christopher Tye in einer Werkausgabe als »Gentleman Of The Royal Chapel«, konkrete Belege für diesen Status existieren jedoch nicht; möglicherweise assistierte er an der königlichen Kapelle rein ehrenamtlich. Auch über seine Ausbildung hat die Musikwissenschaft nichts herausfinden können. Allerdings muss Tye ein verschrobener Kauz gewesen sein, denn er gefiel sich in seiner Musik in gewagten Sprüngen und rasanten Tonrepetitionen. Vor allem seine Werke für Orgel strotzen von Querständen und dissonanten Durchgängen, so dass Königin Elisabeth ihm einmal bestellen ließ, sein Instrument müsse gestimmt werden. Diese Rüge prallte am Komponisten jedoch ab und er antwortete, seine Orgel sei in Ordnung, die Königin müsse ihre Ohren stimmen.

Tyes Consort-Musik ist überschaubar. Sie umfasst eine Vielzahl von *In Nomine*-Sätzen, vier *Dum Transissit*-Versionen, fünf Motetten, zu denen auch der fünfstimmige Satz **O Lux beata Trinitas** zählt, und einen merkwürdigen kontrapunktischen Einzelsatz mit dem Titel *Sit fast*. Beim Hören dieser Stücke überrascht die Übereinstimmung von technischer Meisterschaft und expressiver Kraft. Die Komplexität von Rhythmus und Kontrapunkt lassen eine Musik von erhabener Schönheit und Poesie hörbar werden. Dabei ragt *O Lux beata Trinitas* in besonderer Weise aus Tyes Œuvre hervor, weist doch dessen sternengleiches Leuchten bereits auf das viel spätere *Adagio ma non troppo e molto espressivo* voraus, das Beethovens Streichquartett op. 131 eröffnet.

Elway Bevin wirkte als Organist in Bristol und soll wie Byrd vermutlich ein Schüler des berühmten Thomas Thallis gewesen sowie 1606 zum »Gentleman Extraordinary of the Chapel Royal« ernannt worden sein. Von den wenigen überlieferten Stücken fand sein dreistimmiges **Browning** besondere Beachtung. Ihm liegt die Melodie eines populären Liedes gleichen Titels zu Grunde, über das viele englische Komponisten – darunter auch Byrd, Henry Stonings, Clement Woodcocke und John Baldwin – mehrstimmige Variationen schrieben. Die Bezeichnung »Browning« bezieht sich dabei wahrscheinlich auf die braunen Nüsse im ursprünglichen Text dieses Liedes: »*The leaves be green, the nuts be brown / They hang so high, they will not come down*« (>die Blätter sind grün, die Nüsse braun, sie hängen so hoch, dass sie nicht herunter fallen werden«).

Anthony Holborne bezeichnete sich in seinen Publikationen als »Gentleman and

servant to her most excellent Majestie« (Elisabeth I.), seine eigentliche Profession aber ist nicht bekannt, und über eine etwaige Aktivität als Interpret seiner eigenen Werke liegen keine Belege vor. Immerhin aber schien er in seiner Zeit so angesehen gewesen zu sein, dass ihm Dowland seinen Song *I saw my lady weep* zueignete. Den geringfügigen Informationen über Holbornes Person steht ein reiches kompositorisches Erbe gegenüber, denn sein Schaffensdrang war gewaltig: Er schrieb allein 65 Tanzsätze, die als die größte Einzelsammlung eines Komponisten seiner Zeit gelten. Zudem zählen die *Pavans, Galliards, Almains and other short Airs* zur frühesten in England gedruckten Consort-Musik überhaupt. Rätselhaft bleibt allerdings, warum sich Holborne im Gegensatz zu anderen Zeitgenossen, die ebenfalls »Fancy-Musick« schrieben, ausschließlich auf die Tanzmusik konzentrierte, wenngleich er sich formal von ihren Vorgaben im engen Sinne löste und eine eigene Idiomatik entwickelte. Möglicherweise ist der Grund hierfür darin zu suchen, dass Holborne wie Dowland in der Praxis vor allem mit Lauten und Theorben vertraut war und diese dementsprechend auch in seinen Stücken berücksichtigen und als Rhythmus-Instrumente effektiv einsetzen wollte. Dazu eignete sich der Tanzsatz am Besten, denn im polyphonen Satzgefüge drohte der schnell ersterbende Lautenklang unterzugehen und dem Anspruch einer eigenständigen Stimme nicht standzuhalten. Nur Dowland, der seiner Zeit weit voraus war, vermochte offenbar Stücke zu komponieren, in denen Laute und Gamben gleichberechtigt sind. Seine *Lachrimae* geben davon ein singuläres Zeugnis.

[FAQ](#) | [Presse](#) | [Impressum](#) | [AGB](#)

Berliner

Philharmoniker

Das Orchester
Kammermusikgruppen
Orchestergeschichte
Die künstlerische
Leitung
Die Intendanz
Die Stiftung
Pianist in residence
Orchester-Akademie
Unser Partner
Projektförderer
Freunde e.V.
Offene Stellen

Konzerte

Kalender
Suche & Archiv
Kartenverkauf
Saison 2008/2009
Lunchkonzerte
»Alla turca«
Kammermusik
Abonnement
Konzertreisen
Europakonzert
Osterfestspiele
Salzburg
Preisliste
Verkaufshinweise

Forum

das magazin
Podcasts
Programmhefte
Meldungen
Titelgeschichten
Cello Challenge

Philharmonie

Virtueller Rundgang
Anfahrt
Saalpläne
Führungen
Unsere
Ehrenamtlichen
Gastveranstalter

Education

Zukunft@BPhil -
Angebote
Zukunft@BPhil -
Material

Medien

Digital Concert Hall
Diskografie
TV und Radio
TRIP TO ASIA
RHYTHM IS IT!
Orchesterjubiläum

Netz gegen Nazis