

Deux-Elles

ROSE CONSORT OF VIOLS

FOUR GENTLEMEN
OF THE
CHAPEL ROYAL

with
CLARE WILKINSON
mezzo soprano



Four Gentlemen of the Chapel Royal

The Chapel Royal, whose origins go back to the thirteenth century, was the English monarch's private religious foundation, where he or she worshipped, attended on by courtiers and visiting dignitaries. The Chapel travelled from palace to palace with the monarch; during the sixteenth century these were principally at Greenwich and Whitehall in London. Its Gentlemen musicians were drawn from the very finest singers, organists and composers from across the realm, often recruited from the great cathedral choirs. Tallis, Tye, Byrd and Tomkins, the four Gentlemen represented here, came respectively from the cathedrals of Canterbury, Ely, Lincoln and Worcester. They created music for Chapel Royal services that provided a resplendent aural counterpart to the riches of ecclesiastical architecture, furnishings, books and vestments, bearing witness to the power and prestige of the King or Queen. The Gentlemen of the Chapel Royal were also on hand to provide secular music at court, to celebrate great moments of state, to entertain in masques and dances, or to provide more private music for their patron's relaxation and contemplation. The position of Gentleman of the Chapel Royal was thus highly prestigious, considerably better paid than other musical occupations in England, and the duties were light enough to allow some incumbents to hold simultaneous appointments elsewhere, or to develop freelance careers as composers and performers, often working for noble patrons whose notice they had attracted at court. These elite musicians were in a position both to maintain traditional musical expertise as one generation of Gentlemen influenced the next,

and also to experiment with new musical ideas within the crucible provided by the Chapel Royal.

Although no documentary evidence survives to confirm the year of birth of either Thomas Tallis or Christopher Tye, clues from their later careers suggest 1505 as the likely date. Both composers spent most of their creative lives working in the church: Tye at King's College, Cambridge and Ely Cathedral; Tallis at Waltham Abbey, Canterbury Cathedral and then from about 1543 until his death in 1585 at the Chapel Royal. Tye's association with the Chapel Royal is not so well documented as Tallis's, but he described himself as 'one of the Gentylnen of hys graces most honourable Chappell' in 1553 and was granted livery for Queen Mary's coronation in the same year. Earlier, he may have been music tutor to Prince Edward, when his mentor, the Archdeacon of Ely, was the Prince's tutor. There is circumstantial evidence that Tye played the organ in Elizabeth's chapel too (she is said to have commented that his playing 'contained much musick, but little to delight the ear'), but there are no further solid documentary references to verify his presence at court.

William Byrd was sworn in as a Gentleman in 1572 to replace Robert Parsons following his untimely drowning in the Trent. However it is possible that Byrd (born around 1540) had sung as a boy chorister in the Chapel Royal if it was true that Tallis was his teacher. The bond between these two composers was certainly exceptionally close, bearing fruit in the monopoly over music printing granted jointly to them by Elizabeth I. Byrd's association with the Chapel Royal and court music-making became more sporadic

as pressure mounted against Roman Catholics during the 1580s and 1590s, but the entry marking Byrd's death in 1623 in the *Cheque-Book* (the document that records the comings and goings of the Gentlemen) is unique in according him the accolade of 'a Ffather of Musick'. In 1622 Thomas Tomkins referred to Byrd as 'my ancient, & much revered Master', thus possibly indicating another teacher-pupil relationship like that between Tallis and Byrd, most likely in the 1590s. By 1596 Tomkins was working at Worcester Cathedral and did not join the Chapel Royal until 1620, although he was well known at court and contributed anthems for state occasions long before his official appointment. Following the demise of Charles I in 1642 the Chapel Royal was disbanded, and Tomkins retired to Worcestershire sadly reflecting on his 'distracted times'.

The religious reforms that had such a deep impact on everyone's lives in sixteenth-century England were strongly felt within the Chapel Royal. The Reformation instigated by Henry VIII's break from Rome in 1534, with the foundation of the Anglican church, was accelerated by his staunchly Protestant son Edward VI. In the mid-1550s Mary restored the former Catholic rites, then from 1558 Elizabeth I's reign saw a less puritanical form of Anglicanism that attempted to bring together the easily understood English services with some of the ritual splendour of the Roman rite. For church musicians these must have been difficult times, and each of our four Gentlemen reacted in different ways. Christopher Tye appears to have become a committed Anglican (and towards the end of his life was ordained a vicar in a Lincolnshire parish), writing a number of anthems

using the simple, direct approach to word-setting approved by the Reformers. Tallis, like his more ardently recusant pupil Byrd, probably remained a Catholic at heart, and though he too contributed some beautiful pieces in the new anthem form, his craftsmanship and variety of expressive language is heard more clearly in his Latin motets. Byrd's output falls into two distinct categories: 'public' anthems for the court and church; and 'private' Latin motets he daringly published for secret services and domestic devotions held by those of the persecuted old faith. For the rather younger Tomkins, there was no longer any demand for Latin music, though like his teacher Byrd, some of his sacred music was actually published in anthologies for the home market rather than for use in church services.

Indeed the borderlines between sacred and secular, church and home, vocal and instrumental, were considerably more blurred in the sixteenth and seventeenth centuries than we might think. The same music could equally have served as a Latin motet, or an instrumental fantasy, or with English words as a secular song or anthem. Thus Tye's 'I lift my heart to Thee' [9], one of his most popular pieces if the number of surviving sources is anything to go by, has also come down to us as a textless piece, but in some sources with a Latin title ('Amavit eum Dominus'). Similarly Byrd's jaunty early six part fantasia ('A songe of tow bases') [15] was pressed into service as the motet 'Laudate pueri' when he published with Tallis the seminal collection *Cantiones Sacrae* in 1575.

Although anthems and motets would have been sung chorally (probably unaccompanied) in the liturgy,

many were also copied into part-books for use in domestic religious devotions, where it was quite common for instruments such as viols to replace voices, and for lines to be sung by a solo voice rather than by a group of singers. And whereas the Chapel Royal was an all-male institution, women certainly sang religious music in the home, as recounted by the Jesuit proponent William Weston, who described mass being celebrated by Byrd and his friends with 'musical instruments, and, moreover, singers of both sexes belonging to the family'. To complicate the picture even more, many motets and anthems were also copied into part-books without their texts, partly to supply the growing demand for viol consort music in the years around 1600. One such is Tye's lively 'Rubum quem' [4], which in one source is touchingly called 'A singinge songe' but still has no words and so may have been designed primarily for 'sol-fa-ing' or singing to the names of the notes of the hexachord. Technically there is no real difference between a motet, in which a series of phrases setting individual words or text sections is developed imitatively, and a fantasy, which Byrd's pupil Thomas Morley describes as being 'when a musician taketh a point [melodic idea] at his pleasure and wresteth and turneth it as he list, making either much or little of according as shall seem best in his own conceit'. So here Tallis's well-known motet 'O sacrum convivium' [2] is performed on viols alone.

While the use of the vernacular language was one of the most important innovations of the religious Reformers, Elizabeth I's relatively relaxed attitude allowed Latin motets to be sung where the old language was understood, for example in the college chapels

at Oxford and Cambridge, and presumably also in her Chapel Royal. Why else would Tallis and Byrd produce the 1575 *Cantiones Sacrae* to which each composer contributed 17 motets and dedicate it to the Queen herself? The volume opens with Tallis's magisterial setting of 'Salvator mundi' [1], the antiphon for matins on the feast of the Exaltation of the Cross, its texture changing from the open imitation at the start to more densely scored passages invoking God's aid. 'Derelinquit impius' [3] shows Tallis looking ahead to a more harmonically conceived structure. Each part enters disconcertingly on a different pitch and a variety of tonal centres is explored before the motet settles at the end, perhaps representing the Lord's mercy shown to wayward mankind. The penitential text of 'Suscipe quaeso' [19], one of the few surviving sixteenth-century pieces in seven parts, is not for any specific liturgical occasion. It has been suggested that Tallis might have composed the piece during Mary's reign, when Cardinal Pole absolved England from its schism with Rome, but the mature musical style, with its beautifully crafted counterpoint, expressive use of homophony to highlight key words and sense of propulsion to its final cadence, all suggest a rather later date than this.

Following his joint venture with Tallis, Byrd continued until 1610 to publish a series of Latin motets, as well as three settings of the ordinary of the mass, and more pieces survive in manuscript. As an ardent Catholic he was unable to avow his faith openly, especially with the threat of invasion from Spain and the incursions of Jesuit missionaries in the 1580s, and there would have been no obvious market for such pieces, other than for the solace and clandestine private worship

of fellow Catholics. The texts Byrd chose to set can be read as a commentary on the political situation of his time and symbolically draw particular attention to the Catholics' plight. Thus 'Plorans ploravit' [7] pointedly refers to the Lord's flock being taken captive and foretells of monarchs being humbled. This motet was published in *Gradualia I* in 1605, the very year that the Gunpowder Plot attempted to destroy the King and Parliament, so Byrd's setting must have been only a hair's breadth from a treasonable offence.

While some of the earliest English anthems were simply motets adapted to new vernacular texts, it was not long before composers such as Tallis and Tye developed a new musical language to present these words expressively yet clearly. Homophony took precedence over complex counterpoint, texts were set syllabically often using natural verbal rhythms and with little decoration, and key words were often repeated for emphasis. Tye's Easter anthem 'Christ rising again from the dead' [11] is a splendid example: despite its rich scoring the words are always declaimed clearly, and contrapuntal embellishment is appropriately reserved for the final reiterations of 'restored to life'. The somewhat later anthems by Byrd and Tomkins were published in collections aimed at the domestic market rather than for use in church. Byrd's ebullient 'Praise our Lord' [25] appeared in *Psalms, Songs and Sonnets* (1611), the contents of which are described as 'some solemn, others ioyfull, framed to the life of the Words: Fit for Voyces or Viols'. Tomkins dedicated each piece in his sole published collection of *Songs of 3. 4. 5. and 6. parts* (1622) to a friend or relation. 'Turn unto the Lord' [22] is for his 'sonne Nathanael', who like his father was a highly gifted organist. The

beautifully serene peroration setting the text 'from generation to generation' seems particularly apt here. Tomkins' step-brother John was the dedicatee of 'Woe is me' [24], a piece full of searing dissonances and heavy-hearted sentiment. Perhaps Thomas at Worcester missed the companionship of John, who was organist at St Paul's in London, but by 1627 both brothers were reunited as Gentlemen of the Chapel Royal.

Although Tye left no songs with secular texts, Tallis did: they might either be performed by vocal consorts or by a solo voice with viols, highlighting the solo texted line but weaving an ever-changing texture of independent musical lines beneath it. The texts chosen tended to have a high moral tone, or explored the melancholy that was to become the predominant cultural aesthetic later in the century. 'When shall my sorrowful sighing slake' [12], with its regular use of alliteration, is typical of the genre. This style developed into the consort song, specifically for one solo voice with viols, a form used by Tallis's younger colleagues in the Chapel Royal for songs inserted into the dramas performed by the choristers to entertain the court. The genre represents a wonderfully English compromise in which only one part carries the text, for maximum clarity of declamation, but the 'accompanying' parts are not really of secondary importance, since they share melodic ideas with the vocal part, supplying richly expressive counterpoint without unduly distracting the listener. It was brought to a peak of refinement by Byrd, who preferred it to the Italianate madrigal, which was to become all the vogue in London in the late 1590s. However he did contribute a lively six-part setting of 'This sweet and

merry month of May' [16] for Thomas Watson's book of *Italian Madrigalls Englished* (1590), possibly drawn by the opportunity to pay homage to his 'beauteous Queen'. Tomkins' rumbustious hunt for Cupid, 'Oyez! Has any found a lad?' [14] comes from his 1622 *Songs* and is full of madrigalian word-painting.

Choirboys of the Elizabethan Chapel Royal and in many provincial cathedrals (including Tye's at Ely) learned to play instrumental music on viols as part of their training. One of the most important genres was the 'In Nomine', which links all four of our Gentlemen back to an earlier age: one part holds the Sarum plainsong 'Gloria tibi Trinitas' in slow notes while the other instruments weave delicate counterpoint around it. The form ultimately derived from a transcription of part of the Benedictus section of John Taverner's mass 'Gloria tibi Trinitas' (probably dating from the 1520s) and the genre lasted over 150 years, with contributions from most of the leading composers through to Purcell in the 1680s. Of all these composers Tye was by far the most prolific. His settings show an unsurpassed skill and versatility, since each has a unique character, ranging from the contemplative stillness of 'Beleeve me' [5] in which a single contrapuntal idea is pursued throughout the whole piece, to the much more complex mood of 'Re la re' [6] with its bold fanfare-like opening and its quirky rhythmical conclusion. Tye's only surviving six-part In Nomine [10] sets up a series of call and response ideas between its pairs of treble and bass viols, making light of the limitations placed on them by the ever-present plainsong part. Two trebles are also utilised in 'Rounde' [20] and 'Saye so' [21]. The first of these pays direct tribute to Taverner's mass

by quoting the first few notes of the original treble part, while the second has the two trebles vying for attention as they scurry relentlessly in a swinging triple metre.

Byrd's five-part In Nomine No. 3 [8] survives in sources from the early seventeenth century, but its style suggests a rather earlier date of composition. The first two parts enter before the cantus firmus, with a lyrically undulating theme, but the second half of the piece is altogether more radiant, based on descending major triads. Tallis's second four-part In Nomine [13] has something of an open-air feeling about it, with its stocky Italian canzona-like opening, and densely interwoven arpeggio figures at its close. For purely instrumental virtuosity the prize here must go to Tomkins for his first three-part In Nomine [23]: the wide-ranging treble and bass parts compete throughout with flurries of quavers, octave leaps and wayward triplets, especially during the long coda once the cantus firmus has settled on to its final note. His Pavan [17] and Galliard [18] tread a fine line between the stately poise associated with the former dance and the extrovert cross-rhythms of the latter, while exploiting the many varied textures offered by the six-part consort. Indeed the contrapuntal complexity of these pieces probably suggests that they were designed to be heard as chamber music rather than used as actual dances.

© 2008 John Bryan

Les Quatre Gentlemen de la Chapelle Royale

La Chapelle Royale, dont les origines remontent au treizième siècle, était la fondation religieuse privée du monarque anglais, où le roi ou la reine faisait ses dévotions, avec à son service des courtisans et dignitaires en visite officielle. La Chapelle se déplaçait d'un palais à l'autre avec le monarque ; au seizième siècle, il s'agissait principalement de Greenwich et de Whitehall à Londres. Ses musiciens Gentlemen figuraient parmi les meilleurs chanteurs, organistes et compositeurs du royaume, et on les recrutait souvent dans les chorales des grandes cathédrales. Tallis, Tye, Byrd et Tomkins, les quatre Gentlemen représentés sur cet enregistrement, venaient respectivement des cathédrales de Canterbury, Ely, Lincoln et Worcester. Ils créèrent la musique des services de la Chapelle Royale qui forma la resplendissante contrepartie musicale des richesses de l'architecture, du mobilier, des livres et des habits de cérémonie ecclésiastiques, témoins du pouvoir et du prestige du roi ou de la reine. Les Gentlemen de la Chapelle Royale étaient également à disposition pour pourvoir la cour de musique profane, pour célébrer un grand événement public, pour divertir dans les bals masqués et les danses, ou pour jouer de la musique plus privée pour la relaxation et la contemplation de leurs mécènes. Le poste de Gentleman of the Chapel Royal était ainsi hautement prestigieux, bien mieux payé que d'autres professions musicales en Angleterre, et ses responsabilités étaient assez légères pour que certains de ses titulaires puissent en même temps remplir d'autres postes, ou développer des carrières en indépendants comme compositeurs et interprètes, souvent auprès de nobles mécènes dont ils avaient attiré l'attention à la cour. Ces musiciens

d'élite étaient en mesure de perpétuer une expertise musicale traditionnelle, une génération de Gentlemen influençant la suivante, mais aussi d'expérimenter de nouvelles idées musicales au cœur du creuset que leur apportait la Chapelle Royale.

Bien qu'il n'existe aujourd'hui aucune preuve écrite confirmant l'année de naissance de Thomas Tallis ni celle de Christopher Tye, certaines indications sur leurs carrières plus avancées suggèrent 1505. Les deux compositeurs travaillèrent pour l'église pendant la plus grande partie de leur vie créative : Tye au King's College de Cambridge et à la cathédrale d'Ely, Tallis à l'abbaye de Waltham, à la cathédrale de Canterbury et d'environ 1543 jusqu'à sa mort en 1585 à la Chapelle Royale. Le lien entre Tye et la Chapelle Royale n'est pas aussi bien documenté que celui de Tallis, mais il se décrivait en 1553 comme « l'un des Gentylemen de la très honorable Chapelle de Monseigneur l'Archevêque », et il porta la livrée royale lors du couronnement de la reine Marie la même année. Avant cela, on peut penser qu'il avait été le professeur de musique particulier du Prince Edouard, quand son protecteur, l'archidiacre d'Ely, était le précepteur du prince. Des preuves indirectes indiquent que Tye joua également de l'orgue dans la chapelle d'Elisabeth (elle aurait déclaré que sa façon de jouer « contenait beaucoup de musique, mais peu pour le plaisir des oreilles »), mais il n'existe pas d'autre document sérieux qui atteste de sa présence à la cour.

William Byrd fut nommé Gentleman en 1572 pour remplacer Robert Parsons qui se noya dans la Trent. Cependant, il est possible que Byrd (né vers 1540) ait chanté comme choriste à la Chapelle Royale s'il

est exact que Tallis était son professeur. Les liens entre ces deux compositeurs étaient sans aucun doute exceptionnellement étroits, fructueux dans le monopole de l'imprimerie musicale qu'Elisabeth Ire leur accorda. L'association de Byrd avec la Chapelle Royale et la composition musicale pour la cour se fit plus sporadique au fur et à mesure que montait la pression contre les catholiques pendant les années 1580 et 1590, mais l'inscription du décès de Byrd en 1623 dans le *Cheque-Book* (le document qui répertoriait les allées et venues des Gentlemen) est exceptionnelle dans le sens où elle lui attribue l'accolade de « Father of Musick ». En 1622, Thomas Tomkins l'appelait son « ancien et très vénéré maître », ce qui indiquerait une autre relation élève-professeur du même ordre que celle de Tallis et Byrd, très probablement pendant les années 1590. En 1596, Tomkins travailla à la cathédrale de Worcester, et il ne rejoignit la Chapelle Royale qu'en 1620, bien qu'il était bien connu à la cour et contribua à des hymnes pour des événements d'état bien avant sa nomination officielle. Suite à la chute de Charles Ier en 1642, la Chapelle Royale fut dissoute, et Tomkins pris sa retraite dans le Worcestershire pour méditer avec tristesse sur ses « moments d'égarement ».

Les réformes religieuses, qui eurent des effets dramatiques sur la vie de tous les contemporains du seizième siècle, se firent fortement sentir par les membres de la Chapelle Royale. La Réforme qui suivit la rupture avec Rome de 1534 dont Henri VIII était l'instigateur, avec la création de l'Eglise anglicane, fut accélérée par son fils Edouard VI, protestant résolu. Vers le milieu des années 1550, Marie rétablit les anciens rites catholiques, puis, à partir de

1558, le règne d'Elisabeth Ire vit une forme moins puritaine de l'anglicanisme qui tenta de réconcilier les services anglais faciles à comprendre avec une partie de la splendeur rituelle du rite catholique. Pour les musiciens d'église, cette époque a dû être difficile, et chacun de nos quatre Gentlemen y a réagi différemment. Christopher Tye est apparemment devenu un anglican convaincu (et, vers la fin de sa vie, il fut ordonné prêtre dans une paroisse du Lincolnshire), et il écrivit un certain nombre d'hymnes qui utilisaient la tournure simple et directe approuvée par les Réformateurs. Tallis, comme son élève Byrd, réfractaire plus ardent, resta probablement catholique dans l'âme, et bien qu'il ait aussi écrit de beaux morceaux adoptant la nouvelle forme d'hymnes, son art et la variété de sa langue expressive s'entendent plus clairement dans ses motets latins. La production de Byrd se divise en deux catégories distinctes : des hymnes « publics » pour la cour et l'église et des motets latins « privés » qu'il avait l'audace de publier pour les messes secrètes et les cultes domestiques des fidèles de l'ancienne foi persécutée. Pour Tomkins, bien plus jeune, il n'existait plus aucune demande pour la musique latine, bien que, comme Byrd, son professeur, certaines œuvres de sa musique sacrée furent en fait publiées dans des anthologies pour le cadre familial plutôt que jouées à l'occasion de services religieux.

La frontière entre sacré et profane, église et foyer, vocal et instrumental, était effectivement bien plus floue aux seizième et dix-septième siècles que l'on pourrait le penser. La même musique pouvait servir aussi bien de motet latin que de fantaisie instrumentale ou, avec des paroles en anglais, de chant profane ou d'hymne. Ainsi, « I lift my heart to Thee » [9] de Tye, un de ses

morceaux les plus connus si l'on se fie au nombre de sources ayant survécu à l'épreuve du temps, nous est également parvenu sans texte, mais avec dans certaines sources un titre en latin (« Amavit eum Dominus »). De la même façon, l'enjouée fantaisie en six parties du début de la carrière de Byrd (« A songe of tow bases ») [15] fut réquisitionnée comme le motet « Laudate pueri » quand il la publia, avec Tallis, le recueil majeur intitulé *Cantiones Sacrae* en 1575.

Bien que les hymnes et les motets étaient chantés en chœur (probablement sans accompagnement) pendant la liturgie, beaucoup d'entre eux étaient également copiés sur des cahiers séparés destinés aux dévotions religieuses privées, dans lesquelles il était assez courant de remplacer les voix par des instruments tels que les violes, et de chanter en solo plutôt qu'en un groupe. Alors que la Chapelle Royale était une institution réservée aux hommes, il est certain que des femmes chantaient de la musique religieuse au foyer, comme le raconte l'adepte jésuite William Weston, qui mentionne dans sa description de la messe célébrée par Byrd et ses amis des « instruments de musique, et, en outre, des chanteurs des deux sexes appartenant à la famille ». Pour compliquer les choses davantage, de nombreux motets et hymnes furent également copiés dans des cahiers séparés sans leurs textes, en partie pour répondre à la demande croissante de musique d'ensemble pour violes vers 1600. C'est le cas du vivant « Rubum quem » [4] de Tye, qui, d'après une source, a le titre touchant de « A singinge songe », mais qui est pourtant sans paroles et qui était donc probablement destiné essentiellement à être « solfié » ou chanté en nommant les notes de l'hexacorde. Techniquement, il n'existe aucune

différence véritable entre un motet, dans lequel une série de phrases utilisant des mots individuels ou des parties d'un texte se développe par imitation, et une fantaisie, que l'élève de Byrd Thomas Morley décrit ainsi : « quand un musicien prend une idée mélodique qui lui plaît et la modèle et la transforme comme il le souhaite, à un degré plus ou moins grand d'après son propre jugement. » C'est pourquoi, sur cet enregistrement, le motet célèbre de Tallis intitulé « O sacrum convivium » [2] est joué par des violes uniquement.

Alors que l'utilisation de la langue vernaculaire fut l'une des innovations les plus importantes des Réformateurs religieux, l'attitude relativement décontractée d'Elisabeth Ire permettait que l'on chante des motets latins où cette langue ancienne était comprise, par exemple dans les chapelles des collèges d'Oxford et Cambridge, et vraisemblablement dans sa Chapelle Royale. Pour quelle autre raison Tallis et Byrd auraient-ils produit les *Cantiones Sacrae* de 1575 dont chaque compositeur écrivit 17 motets et qu'ils dédièrent à la reine elle-même ? Ce volume commence par la magistrale mise en musique de « Salvator mundi » [1] de Tallis, l'antienne de « Mats on the feast of the Exaltation of the Cross », sa texture allant de l'imitation ouverte du début à des passages à la composition dense qui invoquent l'aide de Dieu. « Derelinquit impius » [3] nous montre un Tallis à la recherche d'une structure à la conception plus harmonique. Chaque partie s'ouvre de façon déconcertante sur une hauteur de note différente et explore un certain nombre de centres tonaux avant que le motet ne s'apaise vers la fin, peut-être pour représenter la miséricorde de Dieu pour l'humanité

indisciplinée. Le texte pénitentiel de « Suscipe quaeso » [19], l'un des rares morceaux en sept parties du seizième siècle ayant survécu jusqu'à nos jours, ne fut pas écrit pour une occasion liturgique particulière. Certains ont suggéré que Tallis aurait composé ce morceau pendant le règne de Marie, quand le cardinal Pole a absous l'Angleterre de son schisme avec Rome, mais son style musical mûr, au contrepoint réalisé avec art, à l'utilisation expressive de l'homophonie pour la mise en valeur de mots-clés et un sens de la propulsion jusqu'à sa décadence finale, tous suggèrent une date plus tardive.

Après son association avec Tallis, Byrd continua jusqu'en 1610 à publier une série de motets latins, ainsi que trois mises en musique de l'ordinaire de la messe, et on possède aujourd'hui les manuscrits d'autres morceaux. Catholique fervent, il ne pouvait avouer sa foi ouvertement, surtout pendant la menace d'invasion venant d'Espagne et les incursions de missionnaires jésuites dans les années 1580, et aucune demande évidente de tels morceaux n'existait alors, si ce n'est pour la consolation et le culte privé clandestin d'autres catholiques. Les textes que Byrd choisit peuvent se lire comme un commentaire sur la situation politique de son époque et ils attirent particulièrement l'attention symboliquement sur la situation critique des catholiques. Ainsi « Plorans ploravit » [7] fait ostensiblement référence aux ouailles de Dieu faites prisonnières et prédit l'humiliation des monarques. Ce motet fut publié dans *Gradualia I* en 1605, l'année pendant laquelle la Conspiration des Poudres essaya de détruire le Parlement et le roi, la mise en musique de Byrd ayant dû être, par conséquent, à un cheveu du délit de trahison.

Tandis que certains hymnes anglais les plus anciens n'étaient que des motets adaptés aux nouveaux textes vernaculaires, des compositeurs tels que Tallis et Tye ne tardèrent pas à développer un nouveau langage musical pour présenter ces paroles d'une manière expressive et pourtant claire. L'homophonie eut priorité sur le complexe contrepoint, les textes furent écrits de manière syllabique, utilisant des rythmes verbaux naturels et avec peu d'ornements, et les mots-clés étaient souvent répétés pour les accentuer. L'hymne de Pâques de Tye « Christ rising again from the dead » [11] en est un exemple splendide : malgré la richesse de sa mise en partition, les paroles sont toujours déclamées clairement, et l'embellissement contrapuntique est réservé avec pertinence aux répétitions finales de « restored to life » (« ramené à la vie »). Les hymnes de Byrd et Tomkins composés un peu plus tard furent publiés dans des recueils destinés à l'usage privé plutôt que pour l'Église. Le « Praise our Lord » [25] exubérant de Byrd parut dans *Psalms, Songs and Sonnets* (1611), décrits comme « certains solennels, d'autres joyeux, cadrés sur la vie des Paroles. Conviennent aux Voix ou aux Violes ». Tomkins dédia chaque morceau du seul recueil qu'il publia, *Songs of 3. 4. 5. and 6. parts* (1622) à un ami ou un parent. « Turn unto the Lord » [22] est pour son fils (« sonne Nathanael »), qui était, comme son père, un organiste de talent. La péroration à la très belle sérénité qui met le texte en musique « de génération en génération » semble particulièrement pertinente ici. Tomkins dédia à John, son demi-frère, « Woe is me » [24], un morceau rempli de virulentes dissonances et de chagrin. Il est possible que la compagnie de John, organiste à St Paul à Londres, manquait à Thomas quand il était à Worcester, mais

vers 1627, les deux frères furent réunis en tant que Gentlemen de la Chapelle Royale.

Bien que Tye n'ait laissé aucune chanson à texte profane, il n'en est pas de même de Tallis : elles peuvent être exécutées par un ensemble de voix, mais aussi par une voix solo et des violes, mettant l'accent sur le texte solo, mais tissant une texture changeante de lignes musicales indépendantes en dessous. Les textes choisis avaient tendance à avoir un ton très moral, ou ils exploraient la mélancolie qui devint plus tard, dans le même siècle, l'esthétique culturelle dominante. « When shall my sorrowful sighing slake » [12], qui utilise beaucoup l'allitération, est un exemple typique de ce genre. Ce style mena aux consort songs, particulièrement pour une voix et violes, une forme dont se servaient ses collègues plus jeunes à la Chapelle Royale pour des chants introduits dans les pièces de théâtre données par les choristes pour divertir la cour. Ce genre représente un compromis merveilleusement anglais dans lequel une partie soutient le texte, pour une déclamation aussi claire que possible, mais les parties « d'accompagnement » ne sont pas réellement d'une importance secondaire, étant donné qu'elles partagent des idées mélodiques avec les parties vocales, offrant un contrepoint très riche sans trop distraire l'auditeur. Ce genre atteint le sommet du raffinement grâce à Byrd, qui le préférait au madrigal de style italien, qui devint très en vogue à la fin des années 1590. Cependant, il offrit une mise en musique vivante en six parties de « This sweet and merry month of May » [16] pour le recueil de Thomas Watson intitulé *Italian Madrigalls Englished* (1590), probablement attiré par l'opportunité de rendre hommage à sa « belle reine ». L'exubérante recherche de

Cupid de Tomkins, « Oyez ! Has any found a lad ? » [14], est tirée de *Songs* (1622) et regorge de traductions madrigaliennes sonores d'images.

Les chœurs de la Chapelle Royale élisabéthaine et ceux de bon nombre de cathédrales de province (dont celle d'Ely où travaillait Tye) apprenaient à jouer de la musique instrumentale à la viole pendant leur formation. L'un des genres les plus importants était l'« In Nomine », qui relie les quatre Gentlemen à une époque plus ancienne : une partie s'occupe du plain-chant selon le rite Sarum avec « Gloria tibi Trinitas » grâce à des notes lentes tandis que les autres instruments font un délicat contrepoint autour d'elles. La forme est en fin de compte dérivée d'une transcription d'une partie du benedictus de la messe de John Taverner « Gloria tibi Trinitas » (probablement à partir des années 1520) et ce genre perdura pendant 150 ans, avec des contributions de la plupart des grands compositeurs jusqu'à Purcell dans les années 1680. Parmi tous ces compositeurs, c'est Tye qui fut de loin le plus prolifique. Ses mises en musique montrent un talent et une polyvalence inégalés, car chacune d'entre elles possède un caractère unique, allant du calme contemplatif de « Beleeve me » [5] dans lequel une seule idée contrapuntique continue tout au long du morceau, à l'humeur beaucoup plus complexe de « Re la re » [6] à l'ouverture audacieuse à la façon d'une fanfare et à la conclusion rythmique excentrique. Le seul In Nomine [10] en six parties subsistant de Tye est une série d'idées d'appels et de réponses entre ses paires de dessus et de basses de violes, révélant les limites que le plain-chant toujours présent leur impose. Deux dessus sont également utilisés dans « Rounde » [20] et « Saye so » [21]. Le premier rend hommage

à la messe de Taverneren jouant quelques notes du début de la partie de dessus originale, tandis que le second a deux dessus avides d'attention comme ils se précipitent inexorablement dans une mesure à trois temps entraînante.

In Nomine No. 3 [8] en cinq parties de Byrd subsiste dans des sources du début du dix-septième siècle, mais son style laisse à penser qu'il fut composé plus tôt. Les deux premières parties arrivent avant le cantus firmus, avec un thème lyriquement ondoyant, mais la deuxième moitié du morceau est vraiment plus rayonnante, basée sur des triades majeures descendantes. Le deuxième In Nomine [13] en quatre parties de Tallis donne un sentiment de plein-air, avec son ouverture trapue à la manière des canzones italiennes, et des arpegges très entrelacés à la fin. Quant à la virtuosité purement instrumentale, c'est Tomkins

qui en remporte le premier prix grâce à son premier In Nomine [23] en trois parties : les diverses parties jouées aux dessus et basses de violes rivalisent avec toute une vague de croches, de sauts d'octave et de triolets capricieux, surtout pendant le long coda une fois que le cantus firmus s'est fixé sur sa note finale. Sa Pavane [17] et sa Gaillarde [18] ne sont qu'à un pas de l'équilibre majestueux associé à la première danse aux rythmes croisés extravertis de la dernière, tout en explorant les nombreuses textures variées d'un ensemble de six parties. En effet, la complexité contrapuntique de ces morceaux suggère qu'ils furent probablement écrits pour être entendus dans des concerts de musique de chambre plutôt que de véritables danses.

© 2008 John Bryan

(Traduction Florence Yeoman)

Die vier „Gentlemen“ der Chapel Royal

Die Chapel Royal, deren Anfänge bis ins 13. Jahrhundert zurückreichen, war eine private religiöse Einrichtung der englischen Monarchen, wo er oder sie an Gottesdiensten, unterstützt von Höflingen und besuchenden Würdenträgern, teilnehmen konnte. Die Chapel reiste mit dem Monarchen von einem Palast zum nächsten, welche sich zur Zeit des 16. Jahrhunderts hauptsächlich in Greenwich und in Whitehall in London befanden. Für die „Gentleman-Musiker“ der königlichen Kapelle wurden die begabtesten Sänger, Organisten und Komponisten des gesamten Königreichs ausgewählt, oft auch aus den Chören der großen Kathedralen. Tallis, Tye, Byrd und Tomkins, die vier Gentlemen, die hier vorgestellt werden, waren ursprünglich an den Kathedralen von Canterbury, Ely, Lincoln und Worcester beschäftigt. Die Musik, die sie für die Gottesdienste der Royal Chapel komponierten, stellte eine prächtige akustische Entsprechung zu den Reichtümern der sakralen Baukunst, Ausstattung, Bücher und Gewänder dar, und bezeugte Macht und Ansehen des Königs oder der Königin. Es gehörte ebenfalls zu den Aufgaben der „Gentlemen“, für die säkulare Musik am Hof zu sorgen, große Staatsakte festlich zu zelebrieren, mit Maskenspielen und Tänzen zu unterhalten sowie Privatmusik zur Entspannung und Besinnung des Mäzens zu komponieren. Die Position der „Gentlemen“ der königlichen Kapelle war folglich hoch geschätzt und wurde wesentlich besser als andere musikalische Anstellungen in England bezahlt. Die Pflichten ließen jedoch genug Freiraum für einige der Amtsinhaber, gleichzeitig noch andere Stellen zu

bekleideten oder eine Karriere als freiberuflicher Komponist und Musiker zu verfolgen, oftmals im Auftrag von adligen Gönnern, denen sie am Hof aufgefallen waren. Diese Musikerelite war in der Position, sowohl die traditionelle musikalische Expertise zu erhalten – da eine Generation von „Gentlemen“ die nächste mitprägte – als auch mit neuen musikalischen Ideen innerhalb des Schmelztiegels zu experimentieren, den die Chapel Royal bot.

Obwohl es keinen Urkundenbeweis gibt, der das Geburtsjahr von Thomas Tallis und Christopher Tye bestätigen könnte, ist das Jahr 1505 aufgrund von Anhaltspunkten aus den späteren Jahren ihrer Karriere sehr wahrscheinlich. Beide Komponisten arbeiteten die längste Zeit ihres künstlerischen Daseins für die Kirche. Tye wirkte am King's College in Cambridge und an der Kathedrale von Ely und Tallis an der Benediktiner-Abtei Waltham, der Kathedrale von Canterbury und dann in den Jahren 1543 bis zu seinem Tod 1585 für die Chapel Royal. Es gibt zwar wenige Dokumente, die Tyes Verbindung zur königlichen Kapelle belegen, aber 1553 beschreibt er sich selbst als „one of the Gentylnen of hys graces most honourable Chappell“ und im gleichen Jahr wurde ihm die Tracht zur Krönung von Maria I. Tudor gewährt. Wahrscheinlich ist er zuvor der Musiklehrer von Prinz Edward gewesen, zu einem Zeitpunkt, als sein Mentor, der Erzdekan von Ely, Hauslehrer des Prinzen war. Es gibt einen stichfesten Nachweis darüber, dass Tye auch die Orgel in der Kapelle der Königin Elisabeth gespielt hat. Man sagt über die Monarchin, dass sie Tyes Orgelspiel mit den Worten kommentiert haben soll „contained much musick, but little to delight the ear“. Es existieren



aber keine weiteren eindeutigen Beweise für seine Anwesenheit am Hof.

William Byrd wurde 1572 zum „Gentlemen“ ernannt und ersetzte Robert Parsons Position nach dessen frühen Tod durch Ertrinken im Trent. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass Byrd (um 1540 geboren) als Chorknabe für die Chapel Royal gesungen hat, wobei Tallis sein Lehrer gewesen sein soll. Die Bande zwischen den beiden Komponisten war mit Sicherheit außergewöhnlich eng und fruchtbar durch das Monopol im Musikdruck, was beiden gemeinsam durch Elisabeth I. gewährt worden war. Byrds Zusammenarbeit mit der Chapel Royal und sein musikalisches Mitwirken am Hof wurden unter dem zunehmenden Druck gegen die Katholiken in den Jahren zwischen 1580 und 1590 immer seltener. 1623 findet sich zu Byrds Tod im *Cheque-Book*, einem Dokument, in dem das Kommen und Gehen der „Gentlemen“ schriftlich festgehalten wurde, ein einzigartiger Eintrag, der Byrd als „Ffather of Musick“ auszeichnet. Thomas Tomkins verweist 1622 auf Byrd als „my ancient, & much reverenced Master“, was möglicherweise ein Hinweis auf eine weitere Lehrer-Schüler-Beziehung sein kann, ähnlich der zwischen Tallis und Byrd in den Jahren um 1590. Um 1596 war Tomkins an der Kathedrale von Worcester angestellt, aber erst 1620 wurde er zum „Gentlemen“ der Königlichen Kapelle ernannt, obwohl er schon lange vor seiner offiziellen Berufung am Hof bekannt war und Hymnen für Staatsanlässe komponiert hatte. In der Zeit nach dem Tod von Charles I. im Jahr 1642 wurde die Royal Chapel aufgelöst. Tomkins zog sich nach Worcestershire zurück, wo er traurig seinen „distracted times“ nachhing.

Die religiösen Reformen, die auf das Leben eines jeden Einzelnen im 16. Jahrhundert einen tiefen Einfluss hatten, waren innerhalb der Königlichen Kapelle schmerzhaft spürbar. Die von Heinrich VIII. durch seinen Bruch mit Rom in Gang gesetzte Reformation im Jahr 1534, auf deren Grundlage die Anglikanische Kirche entstand, wurde durch seinen streng protestantischen Sohn Edward VI. noch beschleunigt. Mitte der fünfziger Jahre wurden unter Maria I. zahlreiche katholische Bräuche wieder eingeführt und ab 1558 entstand unter der Herrschaft von Elisabeth I. eine weniger puritanische Form des Anglikanismus, die ein Versuch war, den leicht verständlichen englischen Gottesdienst mit einigen der prachtvollen Ritualen aus dem römischen Ritus zu verbinden. Für Kirchenmusiker müssen es schwierige Zeiten gewesen sein und jeder von unseren vier „Gentlemen“ reagierte auf verschiedene Weise. Christopher Tye scheint ein überzeugter Anglikaner geworden zu sein (gegen Ende seines Lebens wurde er in einer Gemeinde in Lincolnshire zum Pfarrer ordiniert), und er komponierte zahlreiche Hymnen im einfachen, direkten Ansatz der Wortbetonung, wie er von den Reformatoren anerkannt wurde. Tallis, wie auch sein Schüler Byrd, der ein leidenschaftlicher Gegner der anglikanischen Kirche war, blieb wahrscheinlich im Grunde seines Herzens Katholik. Obwohl auch er einige wunderbare Werke im neuen Hymnenstil komponiert hat, kommen seine Kunstfertigkeit und die Vielfalt seines Ausdrucks deutlicher in seinen lateinischen Motetten zur Geltung. Byrds Kompositionen lassen sich in zwei deutliche Kategorien aufteilen: die „öffentlichen“ Hymnen für den Hof und die Kirche, und die „privaten“ lateinischen Motetten, die er wagemutig für die heimlichen Gottesdienste veröffentlichte, die

von den Anhängern dieses verfolgten alten Glaubens abgehalten wurden. Zur Zeit des wesentlich jüngeren Tomkins gab es keinen Bedarf mehr an lateinischer Musik. Es wurden jedoch, wie auch von seinem Lehrer Byrd, einige Werke seiner Sakralmusik in Sammlungen veröffentlicht. Diese waren allerdings eher für den Hausgebrauch als für den Gottesdienst bestimmt.

Die Grenzen zwischen geistlicher und weltlicher, kirchlicher und häuslicher sowie vokaler und instrumentaler Musik waren im 16. und 17. Jahrhundert wesentlich unschärfer als meist angenommen wird. Dieselbe Musik konnte entweder für eine lateinische Motette, eine instrumentale Fantasie oder mit englischen Worten versehen, für ein weltliches Lied oder eine Hymne eingesetzt werden. Daher kennen wir Tyes „I lift my heart to Thee“^[9] (eines seiner beliebtesten Stücke, wenn man nach der Anzahl der erhalten gebliebenen Quellen geht) auch als Werk ohne Text, in einigen Quellen allerdings mit einem lateinischen Titel („Amavit eum Dominus“). In ähnlicher Weise ist auch Byrds unbeschwerte, 6-stimmige Fantasie („A songe of tow bases“) in die Motette „Laudate pueri“ umbenannt worden, damit sie in die bahnbrechende Sammlung *Cantiones Sacrae* aufgenommen werden konnte, die Byrd gemeinsam mit Tallis 1575 herausgebracht hat.

Ogleich Hymnen und Motetten in der Liturgie von einem Chor gesungen worden sind (höchstwahrscheinlich ohne Begleitung), wurden viele von ihnen auch in das sog. Stimmbuch aufgenommen, das der häuslichen Andacht diene. Es war übliche Praxis, dass Singstimmen durch Instrumente wie die Gambe ersetzt und einzelne Zeilen von einer Solostimme

anstelle von einer ganzen Gruppe von Sängern vorgetragen wurden. Während die Chapel Royal eine ausschließlich männliche Institution war, sangen Frauen mit Sicherheit religiöse Musik im Haus, wie von William Weston, einem Anhänger der Jesuiten, berichtet wird. Er beschreibt eine Messe, die von Byrd und seinen Freunden „mit Musikinstrumenten und, darüber hinaus, Sängern beiderlei Geschlechts aus der Familie“ zelebriert wurde. Die Sache wurde dadurch noch komplizierter, dass viele Motetten und Hymnen auch ohne Text in das Stimmbuch kopiert wurden, teilweise auch, um die große Nachfrage nach Consortmusik für Gamben zu befriedigen, die um 1600 entstanden war. Genau so ein Werk ist Tyes lebendiges „Rubum quem“^[4], das in einer Quelle bewegend „A singinge songe“ genannt wird, aber keine Wörter enthält und vielleicht in erster Linie für das „sol-fa-ing“ oder das Singen zu den Namen der Noten eines Hexachords geschaffen wurde. Technisch gesehen gibt es keinen richtigen Unterschied zwischen einer Motette, in der eine Serie von Phrasen, die individuelle Worte oder Textabschnitte vertonen, in nachahmender Weise entwickelt wird, und einer Fantasie, die Byrds Schüler Thomas Morley mit den Worten beschreibt: „when a musician taketh a point [melodic idea] at his pleasure and wresteth and turneth it as he list, making either much or little of according as shall seem best in his own conceit“. In der vorliegenden Aufnahme wird Tallis bekannte Motette „O sacrum convivium“^[2] nur von Gamben gespielt.

Während eine der wichtigsten Neuerungen der religiösen Reformatoren der Gebrauch der Landessprache war, erlaubte die recht lockere Haltung Elisabeth I., dass lateinische Motetten dort gesungen werden

durften, wo die alte Sprache verstanden wurde, wie zum Beispiel in den Universitätskapellen von Oxford, Cambridge und vermutlich auch in ihrer Chapel Royal. Aus welchem anderen Grund hätten Tallis und Byrd sonst 1575 die *Cantiones Sacrae* produziert, zu der jeder Komponist 17 Motetten beisteuerte, und sie der Königin gewidmet? Der Band wird mit Tallis gebietischer Vertonung von „Salvator mundi“ [1] eröffnet, einer Antiphon zur Morgenandacht am Fest der Kreuzerhöhung. Ihre Textur verändert sich von der offenen Imitation zu Beginn, bis hin zu den dichter instrumentierten, Gott um Beistand anflehenden Passagen. „Derelinquit impius“ [3] zeigt Tallis nach vorne schauend zu einer harmonisch abgefassten Struktur. Jeder Teil beginnt irritierenderweise auf einer anderen Tonhöhe und zunächst wird eine Vielzahl von tonalen Zentren untersucht, bevor die Motette zur Ruhe kommt, vielleicht Gottes Gnade darstellend, die Er der eigensinnigen Menschheit zeigt. Der reumütige Text von „Suscipe quaeso“ [19], einem der wenigen erhalten gebliebenen Stücke für 7 Stimmen dient keinem besonderen liturgischen Anlass. Man vermutet, dass Tallis das Stück während der Herrschaft von Maria I. komponiert hat, zu einem Zeitpunkt, als Kardinal Pole England die Absolution für die Kirchenspaltung von Rom erteilte. Allerdings lässt der reife Musikstil mit seinen wunderbar gestalteten Kontrapunkten, dem ausdrucksstarken Einsatz von Homophonie zur Betonung von Schlüsselwörtern und einem Gefühl von Antrieb hin zur finalen Kadenz eher an ein späteres Datum denken.

In Anschluss an sein Jointventure mit Tallis veröffentlichte Byrd bis 1610 eine lateinische Motetten-Reihe sowie drei Vertonungen für alltägliche Messen und es

sind noch weitere Stücke in Manuskripten erhalten. Als glühender Katholik konnte er sich aber nicht öffentlich zu seinem Glauben bekennen, insbesondere während der Invasionsgefahr aus Spanien und dem Einfall von Jesuiten-Missionaren in den Jahren um 1580. Es wird daher keinen offensichtlichen Markt für seine Stücke gegeben haben, außer für die tröstenden und geheimen privaten Gottesdienste seiner katholischen Brüder und Schwestern. Die von Byrd zur Vertonung ausgewählten Texte können als Kommentar zur politischen Situation seiner Zeit verstanden werden und sie lenken die Aufmerksamkeit in symbolischer Weise auf die Notlage der Katholiken. So weist „Plorans ploravit“ [7] ganz gezielt darauf hin, dass Gottes Herde gefangen genommen wurde und sagt voraus, dass Monarchen gedemütigt werden. Diese Motette wurde 1605 in *Gradualia I* veröffentlicht, dem gleichen Jahr, in dem mit dem sog. Gunpowder Plot versucht wurde, König und Parlament auszulöschen. Byrds Vertonung hätte daher um Haaresbreite als verräterische Straftat angesehen werden können.

Während einige der frühesten englischen Hymnen Motetten waren, die einfach nur an die neuen landessprachlichen Texte angepasst wurden, dauerte es nicht lange, bis Komponisten wie Tallis und Tye eine neue musikalische Sprache entwickelten, die die Worte ausdrucksstark und gleichzeitig klar ausdrücken sollte. Homophonie hatte Vorrang vor einem komplexen Kontrapunkt, Texte wurden silbenbildend, häufig unter Verwendung des natürlichen Wortrhythmus und mit wenig Ausschmückung vertont, und Schlüsselwörter wurden oftmals zur Hervorhebung wiederholt. Tyes Osterhymne „Christ rising again from the dead“ [11] ist dafür ein grandioses Beispiel: Trotz

der reichhaltigen Vertonung werden die Wörter stets klar vorgetragen und kontrapunktische Verzerrungen sind insgesamt nur den abschließenden Wiederholungen des „restored to life“ vorbehalten. Die etwas später komponierten Hymnen von Byrd und Tomkins wurden in Sammlungen veröffentlicht, die eher für den heimischen Markt als für die Kirche vorgesehen waren. Byrds überschwängliche Hymne „Praise our Lord“ [25] wurde in *Psalmes, Songs and Sonnets* (1611) abgedruckt, die mit folgenden Worten beschrieben werden: „some solemne, others ioyfull, framed to the life of the Words: Fit for Voyces or Viols“. Tomkins widmete jedes Stück seiner einzig veröffentlichten Sammlung von *Songs of 3, 4, 5, and 6 parts* (1622) einem Freund oder Verwandten. „Turn unto the Lord“ [22] ist seinem „sonne Nathanael“ gewidmet, der wie sein Vater ein hoch talentierter Organist war. Die wunderbar ruhig-heitere Peroration für die Vertonung des Textes „from generation to generation“ scheint hier besonders passend. Tomkins Stiefbruder John war der Widmungsträger für „Woe is me“ [24], einem Stück voller schneidender Dissonanzen und schwermütiger Stimmung. Vielleicht hat Thomas in Worcester die Gesellschaft von John vermisst, der Organist an der Saint Pauls Cathedral in London war, bis beide Brüder 1667 als „Gentlemen“ der Chapel Royal wieder vereint waren.

Tye hat keine Lieder mit säkularen Texten hinterlassen, dafür aber Tallis. Sie konnten entweder von einem Vokalconsort oder einer Solostimme mit Gamben vorgetragen werden, wobei die einzelne Textzeile hervorgehoben ist und gleichzeitig von einer sich ständig verändernden Textur unabhängiger Musikzeilen unterlegt ist. Die ausgewählten Texte

neigten entweder zu einem hoch moralischen Ton oder erforschten die Empfindung der Melancholie, die sich später im Jahrhundert zu einer vorherrschenden kulturellen Ästhetik entwickelte. „When shall my sorrowful sighing slake“ [12] ist mit dem regelmäßigen Gebrauch von Alliterationen ein typisches Beispiel für dieses Genre. Aus diesem Stil entwickelte sich das Consortlied, das eigens für Solostimme mit Gamben angelegt war. Diese Form wurde von Tallis jüngeren Kollegen an der Chapel Royal für Lieder eingesetzt, die in Dramen aufgenommen, von Chorsängern zur Unterhaltung des Hofes aufgeführt wurden. Dieses Genre stellt einen wunderbaren englischen Kompromiss dar, bei dem nur eine Stimme den Text trägt – zum Ziel höchster Klarheit in der Deklamation. Die „begleitenden“ Stimmen sind aber keinesfalls zweitrangig, da sie die melodischen Ideen mit dem Gesangspart teilen und einen höchst ausdrucksvollen Kontrapunkt hinzufügen, ohne den Zuhörer übermäßig abzulenken. Diese Form wurde von Byrd aufs Allerhöchste verfeinert. Er zog sie dem italienischen Madrigal vor, das gegen Ende der neunziger Jahre in London ganz groß in Mode kam. Dennoch trug er für Thomas Watsons Buch der *Italian Madrigalls Englished* (1590) eine schnelle, 6-stimmige Vertonung von „This sweet and merry month of May“ [16] bei, möglicherweise von der Gelegenheit motiviert, seiner „beauteous Queen“ zu huldigen. Tomkins ausgelassene Jagd auf Cupido in „Oyez! Has any found a lad?“ [14] ist seinen *Songs* von 1622 entnommen und voll von Madrigal-typischer Wortmalerei.

Chorknaben der elisabethanischen Chapel Royal und vieler kleinstädtischer Kathedralen (so auch Tye an der Kathedrale von Ely) lernten das Spiel von Instru-

mentalmusik auf Gamben als Teil ihrer Ausbildung. Eine der wichtigsten Formen war das „In Nomine“, das alle vier „Gentlemen“ mit einer früheren Zeit verbindet: Eine Instrumentalstimme hält den Sarum Gregorianischen Choral „Gloria tibi Trinitas“ (eine seit dem 13. Jahrhundert in der Kathedrale von Salisbury (Sarum) entwickelte Sonderform der römischen Liturgie) in langsamen Noten, während die anderen Instrumente einen zarten Kontrapunkt um sie herum weben. Letztendlich stammt diese Form von einer Transkription eines Teils des Benedictus aus der Messe ‘Gloria tibi Trinitas’ von John Taverner (vermutlich um 1520). Das Genre hielt sich über 150 Jahre und alle führenden Komponisten bis hin zu Purcell in der Zeit um 1680 haben aus diesem Stück neue Bearbeitungen hervorgebracht. Tye war von all diesen Komponisten bei weitem der produktivste. Seine Vertonungen sind an Kunstfertigkeit und Vielfalt unübertroffen, da jedes einzelne Stück einen einzigartigen Charakter hat. Sie bewegen sich von der kontemplativen Stille des „Beleeve me“ [5], in dem eine einzige kontrapunktische Idee das ganze Stück hindurch verfolgt wird, bis zu der wesentlich komplexeren Stimmung des „Re la re“ [6], mit seiner kräftigen, fanfarenhaften Eröffnung und dem skurrilen rhythmischen Abschluss. Tyes einzig erhalten gebliebenes 6-stimmiges In Nomine [10] baut eine Reihe von Ideen im Frage-Antwort-Schema zwischen den Paaren der Diskant- und Bassgamben auf und spielt dadurch die Beschränkungen des allgegenwärtigen gregorianischen Chorals herunter. Zwei Diskantgamben werden auch für das ‘Rounde’ [20] und ‘Saye so’ [21] eingesetzt. Das erste Stück würdigt Taverners Messe, indem es einige der ersten Noten der Originalstimme der Diskantgambe anführt, während

im zweiten beide Gamben unaufhaltsam in einem schwungvollen Dreiertakt trippelnd, miteinander um Aufmerksamkeit wetteifern.

Byrds 5-stimmiges In Nomine No. 3 [8] ist in Manuskripten aus dem frühen 17. Jahrhundert erhalten geblieben, aber sein Stil lässt eher auf ein früheres Kompositionsdatum schließen. Die beiden ersten Stimmen setzen mit einem lyrisch-sanften Thema vor dem Cantus firmus ein, aber die zweite Hälfte des Stückes ist insgesamt wesentlich strahlender durch absteigende Dur-Dreiklänge. Tallis zweites 4-stimmiges In Nomine [13] vermittelt mit seiner stämmig italienischen Eröffnung im Stil einer Kanzone und den dicht miteinander verwobenen Arpeggios gegen Ende ein wenig das Gefühl, als wäre man im Freien. Der Preis für reine instrumentale Virtuosität muss aber an Tomkins für sein erstes 3-stimmiges In Nomine [23] gehen: die breit gefächerten Stimmen der Diskant- und Bassgamben konkurrieren durchweg mit Wirbeln von Achtelnoten, Oktavsprüngen und eigensinnigen Triolen, insbesondere während der langen Koda, sobald der Cantus firmus die letzte Note erreicht hat. Seine Pavan [17] and Galliard [18] bewegen sich auf einer feinen Linie zwischen der würdevollen Gelassenheit, die mit dem ersten Tanz verbunden wird, und den extrovertierten Kreuzrhythmen des zweiten Tanzes, indem die vielen verschiedenen Texturen ausgenutzt werden, die das 6-stimmige Consort bietet. Die kontrapunktische Komplexität dieser Stücke lässt vermuten, dass sie eher als Kammermusik komponiert wurden und nicht eigentlich als Tänze.

© 2008 John Bryan
(Übersetzt von Claudia Schottlander)



Rose Consort of Viols
with Clare Wilkinson

photo Stefan Schweiger

Salvator mundi ~ Tallis

Salvator mundi, salva nos, qui per crucem et sanguinem redemisti nos; auxiliare nobis, te deprecamur, Deus noster.

—
Saviour of the world, save us, who by your cross and your blood has redeemed us; help us, we beseech you, our God.

Derelinquit impius ~ Tallis

Derelinquit impius viam suam, et vir iniquus cogitationes suas; et revertatur ad Dominum, et miserebitur eius: quia benignus et misericors est, et praestabilis super malitia, Dominus Deus noster.

—
The wicked man forsakes his ways, and the unrighteous man his thoughts; and let him return unto the Lord, and He will have mercy upon him: for the Lord our God is gracious and merciful, and ever ready to relent when he threatens disaster.

Plorans ploravit ~ Byrd

Plorans ploravit et deducet oculus meus lachrimas, quia captus est, grex domini. Dic regi et dominatrici, humiliamini sedete, quoniam descendit de capite vestro corona gloriae vestrae.

—
Weeping [my soul] shall weep, and my eyes shall run down with tears, because the flock of the Lord is carried away captive. Say to the King and to the queen: humble yourselves, sit down: for the crown of your glory is come down from your head.

I lift my heart to Thee ~ Tye

I lift my heart to Thee, my God most just; now suffer me to pour out my 'plaints. My sins, alas, are so enlarged that when I look up, lo, I am cast down through my unrighteousness. My humble suit, then for mercy is: mercy, good Lord, I crave. Let me thy mercy have. Amen.

Christ rising again from the dead ~ Tye

Christ rising again from the dead now dieth not: death from henceforth hath no pow'r upon him. But in that he died, he died but once to put away sin: but in that he liveth, he liveth unto God. And so likewise count yourselves dead unto sin: but living unto God in Christ Jesus our Lord. Christ is risen again: the first fruits of them that sleep. For seeing that by man came death: by man also cometh the resurrection of the dead. For as in Adam all men do die: so by Christ all men shall be restored to life.

When shall my sorrowful sighing slake ~ Tallis

When shall my sorrowful sighing slake,
When shall my woeful wailing cease,
When shall my tears and mourning make
Mercy and pity me to release?
When shall the pensive heart find peace,
When shall the mind find quiet rest,
That hath been long with thought oppressed?
How long shall I in woe lament,
How long shall I in care complain,
How long shall danger me torment,
Augmenting still my deadly pain?
Till hope and dread between them twain
Agree that hope have her request,
Till then live I with thought oppressed.

Oyez! Has any found a lad? ~ Tomkins

Oyez! Has any found a lad
With purple wings fair painted,
In naked beauty clad?
With bow and arrows tainted,
Here, alas, here close he lieth.
Take him quick before he flieth.

This sweet and merry month of May ~ Byrd

This sweet and merry month of May,
While nature wantons in her prime,
And birds do sing, and beasts do play
For pleasure of the joyful time,
I choose the first for holiday,
And greet Eliza with a rhyme:
O beauteous Queen of second Troy,
Take well in worth a simple toy.

Suscipe quaeso ~ Tallis

Suscipe quaeso Domine, vocem confitentis. Scelera mea non defendo; peccavi. Deus miserere mei; peccavi, delle culpas meas gratia tua. Si enim iniquitates recordaberis quis sustineat? Quis enim iustus qui se dicere audeat sine peccato esse? Nullus est enim mundus in conspectu tuo.

—
Accept, I beseech thee O Lord, the voice of him who confesses. My crimes I do not defend; I have sinned. O God have mercy on me; I have sinned, do away my sins by thy grace. For if thou shalt remember iniquities, who could bear it? For who is so righteous that he dare say that he is without sin? For there is no-one pure in thy sight.

Turn unto the Lord ~ Tomkins

Turn unto the Lord our God, For the Lord is gracious, His mercy is everlasting, And his truth endureth from generation to generation.

Woe is me ~ Tomkins

Woe is me, that I am constrained to dwell in Mesech, and to have my habitation among the tents of Kedar.

Praise our Lord ~ Byrd

Praise our Lord, all ye Gentiles, praise him, all ye people: Because his mercy is confirmed upon is. And his truth remaineth for ever. Amen.

Rose Consort of Viols

The Rose Consort of Viols takes its name from the celebrated family of viol makers, whose work spanned the growth and flowering of the English consort repertoire. With its unique blend of intimacy, intricacy, passion and flamboyance, this music ranges from Taverner and Byrd, to Lawes, Locke and Purcell, forming the basis of the Rose Consort's programmes, which may also include singers, lutes and keyboard instruments. The Rose Consort has received awards for its research and performance of newly devised programmes, some of which have been toured on the Early Music Network, and has also commissioned and performed new pieces for voices and viols by Malcolm Bruno, Elizabeth Liddle and Ivan Moody.

The Consort performs extensively throughout Britain and the continent of Europe, appears regularly on the BBC and in the major London concert halls, and has made a number of highly acclaimed recordings on the Amon Ra, Woodmansterne, cpo and Naxos labels. The Consort's CDs for Naxos include an anthology of Elizabethan Consort Music in addition to those of Byrd, Dowland, Gibbons, Jenkins, Lawes, Tomkins and Purcell (selected by The Sunday Times as the best available version) previously released. More recently the Rose Consort has issued CDs of instrumental music by the Ferraboscos (father and son) and John Ward on the German label cpo.

Rose Consort concerts often include guest soloists such as sopranos Emma Kirkby and Ellen Hargis, mezzo sopranos Catherine King and Clare Wilkinson, the vocal groups Red Byrd, the BBC Singers and Stile Antico, lutenists Jacob Heringman, Jakob Lindberg and Christopher Wilson and keyboard player Timothy Roberts. The Consort regularly performs at the York Early Music Festival and has also featured at Festivals in Canada (Festival Vancouver) and the USA (Boston; Boulder, Colorado; Portland, Oregon and Seattle) as well as at the Greenwich International Festival of Early Music in London. The Consort is in residence each July at Dartington International Summer School and was a featured ensemble at the 2007 Pan-Pacific Gamba Gathering in Hawaii.

www.roseconsort.co.uk

Ibi Aziz	treble, tenor & bass viols
John Bryan	tenor viol
Alison Crum	treble, alto, tenor & bass viol
Andrew Kerr	bass viol
Roy Marks	alto, tenor, bass & great bass viols
Peter Wendland	bass viol

Clare Wilkinson

Clare Wilkinson read Classics with a Choral Scholarship at Trinity College, Cambridge, subsequently taking up a scholarship to study at Trinity College of Music, London, where she won the Early Music, Lieder, English Song and Oratorio/Cantata Prizes. Now established as a soloist specialising in renaissance and baroque music, Clare is in demand with many distinguished conductors and ensembles. In particular, she has performed in many of the world's major concert venues, from the Hong Kong Philharmonic to the Amsterdam Concertgebouw, with The English Baroque Soloists/Sir John Eliot Gardiner (including her recent debuts at the Royal Albert Hall singing Grandi and Rigatti, and the Royal Opera House singing Mozart). With Gardiner she has also sung Bach's St Matthew Passion, Magnificat and Mass in B minor around Europe, Handel's Dixit Dominus in the USA and Purcell's The Tempest in the Far East.



photo Stefan Schweiger

As a vocal consort singer, Clare is a member of I Fagiolini (winners of The Royal Philharmonic Society Ensemble Award 2006), with whom she has a busy schedule of concerts and tours. Recent projects include the critically acclaimed The Full Monteverdi, soon to be available on DVD, the newly commissioned opera The Birds by Ed Hughes, and the group's trademark staged madrigal comedies. Clare is also a member of Alamire, Ensemble Plus Ultra, Trinity Baroque, the Dunedin Consort and Musica Antiqua of London. Clare features on numerous recordings, notably Handel's Messiah with the Dunedin Consort/John Butt (Linn) for which she won wide critical acclaim, and Fire and Ice and A Songbook for Isabella (Signum), both with Musica Antiqua of London.

DXL1129

1	Salvator mundi 2:36	<i>4 viols & voice</i>	Tallis
2	O sacrum convivium 3:11	<i>5 viols</i>	Tallis
3	Derelinquit impius 3:18	<i>4 viols & voice</i>	Tallis
4	Rubum quem 1:15	<i>5 viols</i>	Tye
5	In Nomine 'Beleeve me' 2:50	<i>5 viols</i>	Tye
6	In Nomine 'Re la re' 1:14	<i>5 viols</i>	Tye
7	Plorans ploravit 4:36	<i>4 viols & voice</i>	Byrd
8	In Nomine No. 3 a 5 2:53	<i>5 viols</i>	Byrd
9	I lift my heart to Thee 3:24	<i>4 viols & voice</i>	Tye
10	In Nomine a 6 2:15	<i>6 viols</i>	Tye
11	Christ rising again from the dead 3:45	<i>5 viols & voice</i>	Tye
12	When shall my sorrowful sighing slake 3:39	<i>3 viols & voice</i>	Tallis
13	In Nomine No. 2 1:45	<i>4 viols</i>	Tallis
14	Oyez! Has any found a lad? 1:45	<i>3 viols & voice</i>	Tomkins
15	Fantasia No. 1 a 6 3:02	<i>6 viols</i>	Byrd
16	This sweet and merry month of May 2:26	<i>5 viols & voice</i>	Byrd
17	Pavan a 6 3:35	<i>6 viols</i>	Tomkins
18	Galliard a 6 1:51	<i>6 viols</i>	Tomkins
19	Suscipe quaeso 7:02	<i>6 viols & voice</i>	Tallis
20	In Nomine 'Rounde' 2:21	<i>5 viols</i>	Tye
21	In Nomine 'Saye so' 1:10	<i>5 viols</i>	Tye
22	Turn unto the Lord 2:22	<i>5 viols & voice</i>	Tomkins
23	In Nomine No. 1 2:18	<i>3 viols</i>	Tomkins
24	Woe is me 3:29	<i>5 viols & voice</i>	Tomkins
25	Praise our Lord 2:36	<i>5 viols & voice</i>	Byrd

Four Gentlemen of the Chapel Royal

Rose Consort of Viols

with
Clare Wilkinson

mezzo soprano

Ibi Aziz
treble, tenor & bass viols

John Bryan
tenor viol

Alison Crum
treble, alto, tenor & bass viol

Andrew Kerr
bass viol

Roy Marks
alto, tenor, bass & great bass
viols

Peter Wendland
bass viol

Recording Producer and Engineer Adrian Hunter
Cover Picture Detail from the Funeral Procession for Queen Elizabeth, 1603,
reproduced by permission of the British Library, © British Library Board
Recorded at Forde Abbey, 23-25th November 2006

© (P) 2008 Deux-Elles Limited, Reading, UK.
www.deux-elles.com