

Evensong - Historische Konfigurationen einer liturgischen Form

Magisterarbeit
zur Erlangung des Grades eines
Magistra Artium M. A.

vorgelegt
der
Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

von
Rafaela Weinz

aus
Engelskirchen

Eidesstattliche Erklärung:

An Eides statt versichere ich, dass die Arbeit

„Evensong - Historische Konfigurationen einer liturgischen Form“

von mir selbst und ohne jede unerlaubte Hilfe angefertigt wurde, dass sie noch keiner anderen Stelle zur Prüfung vorgelegen hat und dass sie weder ganz, noch im Auszug veröffentlicht worden ist.

Die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, habe ich in jedem einzelnen Fall als Entlehnung kenntlich gemacht.

Sankt Augustin, den 20. Februar 2006

Rafaela Weinz

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	4
2 Entstehung des Evensong im 16. Jahrhundert.....	7
2.1 Der Ursprung: Das Stundengebet der christlichen Kirche.....	7
2.2 Die anglikanische Reformation und ihre Folgen.....	10
2.2.1 Ein König bricht mit Rom.....	11
2.2.2 Reformen in der Liturgie.....	14
2.2.3 The Book of Common Prayer 1549.....	17
2.3 Musikalische Formen des Evensong nach 1549.....	18
2.3.1 Preces and Responses.....	20
2.3.2 Psalms.....	25
2.3.3 Canticles.....	28
3 Die Entwicklung anglikanischer Kirchenmusik ab 1553.....	30
3.1 Kirche unter der Herrschaft von Mary Tudor 1553 bis 1558.....	30
3.2 Stationen auf dem Weg einer neuen Tradition.....	32
3.2.1 Die Musik William Byrds.....	33
3.2.2 Das Anthem.....	40
3.3 Kirchenmusik und das Commonwealth.....	43
3.4 Restauration der Monarchie 1660.....	45
3.4.1 Der König kehrt zurück.....	45
3.4.2 The Book of Common Prayer 1662.....	46
3.4.3 Anglican Chant.....	48
4 „Musical Renaissance“ in der anglikanischen Kirche.....	51
4.1 Allgemeine Probleme der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts.....	51
4.2 Suche nach neuer Legitimation im 19. Jahrhundert.....	53
4.3 „Musical Renaissance“ - Alte Formen mit neuem Inhalt.....	57
4.3.1 Die Musik Charles Villiers Stanfords.....	59
5 Die Tradition des Evensong im letzten Jahrhundert.....	64
5.1 Präsentation einer spezifisch englischen Kunst.....	64
5.2 Evensong abroad.....	67
5.2.1 Evensong im Kölner Dom 2005.....	68
6 Schlussbemerkung.....	73

Literaturverzeichnis.....	75
Anhang.....	80
1. William Byrd: Magnificat aus dem Great Service.....	80
2. Entwicklung des Anglican Chant.....	81
3. Ende der Sätze im Service in C von C. V. Stanford.....	82
4. Auswahl der Musik an Londoner Kathedralen im Advent 2005.....	83
5. Schriftliches Interview vom 28. Januar 2006 mit Richard Mailänder, Leiter des Referats Kirchenmusik im Erzbistum Köln.....	86
6. Audio-CD.....	89
Lebenslauf.....	90

1 Einleitung

In der Musikwissenschaft wird eine Geschichtsschreibung praktiziert, die seit jeher Probleme aufwirft. Sie betrachtet die Geschichte der Musik als eigenständige Entwicklung, die aus sich selbst entsteht und sich selbst erhält. Auch wenn man sich darüber einig ist, dass dieses Modell nicht der Wirklichkeit entsprechen kann, da die Musik in ein kulturelles und dieses in ein gesellschaftliches System eingebunden ist, wird diesen Wechselwirkungen der einzelnen Bereiche gesellschaftlichen Lebens zu selten Beachtung geschenkt. Eine solche Sichtweise wird auch auf die Musik fremder Kulturen übertragen, wodurch diese kaum mehr verständlich dargestellt werden kann, da der kulturelle Hintergrund, der im Bereich der europäischen Musikgeschichte weitestgehend präsent ist, für diese Kulturräume fehlt. So wird in Büchern der Musikgeschichte meist nur die Geschichte der europäischen Musik dargestellt, obwohl der Titel allzu häufig eine Gesamtdarstellung der Geschichte der Musik verspricht. Nun darf diese Kritik nicht nur an die Musikwissenschaft herangetragen werden, auch in der Geschichtswissenschaft allgemein sind diese Tendenzen bekannt, ebenso wie in der Kirchengeschichte, die sich meist auf den westeuropäisch-christlichen Glauben, namentlich auf die Tradition der katholischen und protestantischen Kirche und deren Geschichte beschränkt. Die Frage, weshalb sich die europäische Musikwissenschaft zum Beispiel nicht an die Musik Asiens und deren Entwicklung traut, wird mit dem Umfang einer solchen Beschreibung zusammenhängen, die neben der Geschichte der Musik auch die Geschichte des Kontinents, des Landes und dessen Kultur und Gesellschaftsstrukturen einschließen müsste.

Beschränkt man sich aus diesen Gründen auf die westeuropäische Musikgeschichte, so sollte man annehmen dürfen, dass diese in den Standardwerken umfassend beschrieben ist. Doch auch hier tritt wieder ein Selektionsmechanismus in Kraft, der Bereiche musikalischer Aktivität beschreibt und damit andere Bereiche ausschließt. Einer dieser Selektionsmechanismen wäre die Unterscheidung von so genannter E- und U-Musik, die jedoch eine Grenze markiert, die so gar nicht gesetzt werden kann und damit Werke, die genau in diesen Grenzbereich fallen, von einer Beobachtung ausschließt. Die Liste solcher Selektionsmechanismen lässt sich beliebig erweitern, wodurch sich immer mehr Bereiche der Beschreibung entziehen und unerwähnt bleiben. So wird in

der Musikgeschichte neben der Unterscheidung von Kirchenmusik und weltlicher Musik auch innerhalb der Kirchenmusik noch einmal zwischen evangelischer und katholischer Kirchenmusik unterschieden. Jedoch kann die christliche Kirche nicht nur in diese zwei größten Konfessionen unterteilt werden, allein in Deutschland ergibt die Aufzählung der Glaubensgemeinschaften für das Jahr 2005 eine beeindruckende Liste (vgl. REMID). Weltweit betrachtet lässt sich diese Unterscheidung noch weniger rechtfertigen, da die protestantische Kirche zwar in Deutschland eine starke, weltweit jedoch geringere Verbreitung erfahren hat. Nach der römisch-katholischen Kirche, welche die stärkste christliche Konfession weltweit ist, steht die orthodoxe Kirche auf Platz zwei und danach mit 75 Millionen Gläubigen die anglikanische Kirchengemeinschaft (vgl. wikipedia: Anglikanische Kirche). Die Kirchenmusik dieser ursprünglich ebenfalls westeuropäischen Konfession ist außerhalb des Mutterlands England jedoch weitestgehend unbekannt. Gerade die Musik der anglikanischen Kirche ist jedoch in ihrer Ausprägung einmalig und für die Musikwissenschaft daher in besonderem Maße interessant. Es hat sich in England bis heute eine Art der Liturgie erhalten, die im restlichen Europa schon früh vererbte und heute in dieser Form kaum mehr zu finden ist: „The choral services, as rendered daily in the English cathedrals, are unique in the world of modern music; nothing quite like them exists on the continent of Europe.“ (Fellowes 1941, S. 2) Diese Tagesgebetszeiten sind in Form und Funktion den monastischen Stundengebetszeiten der katholischen Kirche ähnlich, werden aber in England mit einer ausgeprägteren musikalischen Gestaltung präsentiert. Eine solche Kopplung von musikalischen und liturgischen Elementen ist für die Liturgie des Stundengebets einmalig.

Diese Arbeit soll eine selektive Beschreibung der Konfigurationen der liturgischen Form des so genannten *Evensong* versuchen, indem sie nicht nur dessen musikalische Entwicklung beschreibt, sondern auch die dahinter stehenden kulturellen, gesellschaftlichen und kirchengeschichtlichen Entwicklungen mit einbezieht. Die Beschreibung soll systemischen Charakter annehmen, indem sie die verschiedenen äußeren Einflüsse der Gesellschaft auf die Entwicklung von Kirchenmusik aufzeigt, dies jedoch nicht als einzig folgerichtige Entstehung begreift. Es kann keine allgemeine Gültigkeit der beschriebenen Entwicklungen gewährleistet werden, da in der Beobachtung von geschichtlichen Entwicklungen immer wieder eine Unterscheidung getroffen werden muss,

in der ein Bereich der Geschichte von der Beobachtung ausdifferenziert wird¹. Diese Darstellung kann daher nur Konstellationen beschreiben, die irritierend auf die Entwicklung der anglikanischen Kirchenmusik eingewirkt haben und so auch als Teil der Musikgeschichte zu begreifen sind.

Die kontextuelle Einordnung in die Geschichte der Gesellschaft beginnt mit der Suche nach dem Ursprung des *Evensong* in den Liturgien der christlichen Kirchen, bevor es um die Reformation in England geht, aus der sich im 16. Jahrhundert die Liturgie des *Evensong* formiert. Nach einer Beschreibung der musikalischen Formen des *Evensong* im 16. Jahrhundert soll die weitere Entwicklung der Kirchenmusik im England des 17. bis 19. Jahrhunderts beschrieben werden, die zu einem abschließenden Kapitel überleitet, in dem die Situation des *Evensong* heute und dessen Ausbreitung über die Grenzen Englands hinaus am Beispiel Köln formuliert werden soll.

1 Gemeint ist hier die systemische Beobachtung nach Luhmann, der sich an die Theorie George Spencer-Browns (Laws of Form) anlehnt, in der durch die Beschreibung einer Differenz der Unterschied zwischen dem Beobachteten und dem „unmarked space“ geschaffen wird (vgl. Dirk Becker (Hrsg.): Niklas Luhmann. Einführung in die Systemtheorie, Heidelberg 2002, S. 66 ff.).

2 Entstehung des *Evensong* im 16. Jahrhundert

Bevor mit der Beobachtung der Konfiguration des *Evensong* begonnen werden kann, ist es erforderlich, sich zunächst den Ursprung der Form zu vergegenwärtigen, da sich die ursprüngliche Form und Funktion des *Evensong* aus seiner Entstehung erklären lassen. Dazu soll im folgenden Kapitel die Geschichte des Stundengebets der christlichen Kirche umrissen werden, bevor es dann um die historischen Hintergründe der anglikanischen Reformation geht, aus welcher der *Evensong* der anglikanischen Tradition hervorging.

2.1 Der Ursprung: Das Stundengebet der christlichen Kirche

Die ersten Formen des christlichen Stundengebets lassen sich schon bei den frühen Christen finden: Ihr Ursprung geht auf die Ostervigil zurück (vgl. Pascher 1958, S. 679) und sie waren, wie in den jüdischen Gemeinden üblich, ein Gemeindegebet. Aus der Zeit des 4. Jahrhunderts nach Christus sind aus der griechischen Tradition die so genannten Kathedraloffizien bekannt, die sich „an den Tageszeiten und ihrer Symbolik“ (Meßner 2001, S. 242) orientierten und jeweils am Morgen und am Abend stattfanden. In der römischen Tradition waren solche Gemeindegebete zum Morgen und zum Abend eher unüblich (vgl. a.a.O. S. 264), dort lassen sich aber Frühformen der monastischen Stundengebete finden: „[...] Mönche hatten nur zwei feste und klar strukturierte Gebetszeiten: in der Nacht nach dem Aufstehen [...] und am Abend.“ (Meßner 2001, S. 237). Pascher bemerkt in seinem Artikel „Brevier“ im „Lexikon für Theologie und Kirche“, dass die frühen Christen unter dem Einfluss der griechisch-römischen Zeiteinteilung auch Gebete zur dritten, sechsten und neunten Stunde kannten (vgl. Pascher 1958, S. 680).

Der genaue Ursprung der Gemeindegebete, sowie der Zusammenhang zwischen dem Kathedraloffizium und den monastischen Gebetsformen ist bis heute nur ungenügend erforscht und kann daher nur schwer rekonstruiert werden. Jedoch herrscht über die Frage nach der Form dieser Gebete Konsens. Die drei Strukturbestandteile der Tagzeitenliturgie, wie sie heute genannt wird, sind die Psalmen, das Gebet und die Lesung. Ebenso ist sich die Religionswissenschaft darüber einig, dass sich das Stundengebet, „soweit es gemeinsam verrichtet wird, von jeher mit Gesang“ (Jammers 1962, S. 435) vollzieht. Sowohl in Klöstern als auch für Kathedraloffizien ist der gregorianische Choral

2.1 Der Ursprung: Das Stundengebet der christlichen Kirche

seit dem 6. Jahrhundert n. Chr. als spezifisch musikalische Form der Liturgie- und Psalmvertonung der christlichen Kirche bekannt. Ein überliefertes Beispiel der gesungenen Kathedraloffizien ist das seit dem 9. Jahrhundert n. Chr. in Konstantinopel gesungene Abendgebet (chanted vespers), in denen zwei Melodien in einem zweiwöchigen Turnus wiederholt wurden. Überliefert ist das Singen von Psalmen, die von einem Chor mit syllabischer Textverteilung antiphonal vorgetragen wurden (vgl. Touliatos-Banker 1976, S. 107 ff.).

Nach dem Morgenländischen Kirchenschisma (1054 n. Chr.) und den darauf folgenden Kreuzzügen der römisch-katholischen Kirche vom 11.-13. Jahrhundert wurde die griechisch-orthodoxe Kirche verdrängt und ihre Traditionen durch Traditionen der römisch-katholischen Kirche ersetzt (vgl. Denzler 2003, S. 1027; S. 1227). Das byzantinische Kathedraloffizium wich dem monastischen Stundengebet und mit jenem auch die besondere Gewichtung des Morgen- und Abendgebets. Es ist anzunehmen, dass sich die Gebete in den Klöstern zur Zeit der gregorianischen Reformen (11.-12. Jhd. n. Chr.) zunehmend der Öffentlichkeit verschlossen und die Laien

gottesdienstlich zunehmend eigene Wege [gingen.] Ihre Teilnahme an der Tagzeitenliturgie war schon seit karolingischer Zeit vor allem wegen der zunehmend fremden Sprache (Latein) und der perfekten, die Mönchsgemeinschaft eines Basilikaklosters voraussetzenden Gestalt erschwert. (Meßner 2001, S. 271)

Für das monastische Stundengebet bildet sich eine Struktur von acht Gebeten am Tag (diese Aufzählung entspricht der Struktur um 1500 n. Chr. in England):

Matutin um Mitternacht

direkt im Anschluss die Laudes

am frühen Morgen die Prime

die Terz um 9 Uhr

die Sext am Mittag

um 15 Uhr die None

Vesper am Abend

Komplet vor dem Schlafen gehen (vgl. Cuming 1969, S. 6)

Hier lassen sich die beiden Einflüsse der römischen Zeiteinteilung und der byzantinischen Kathedraloffizien wiederfinden: die so genannten kleinen Horen lehnen sich an die römische Einteilung der Zeit an (dritte, sechste und neunte Stunde) und die by-

zantinische Tradition ist Vorbild vor allem für Vesper und Komplet. Letztere sind für diese Arbeit von besonderem Interesse und sollen daher in ihrer Form genauer beschrieben werden.

Sowohl Vesper als auch Komplet sind in der römisch-katholischen Kirche als Chorgebete üblich. Sie bestehen beide aus der Eröffnung, einem Hymnus, 1-3 Psalmen, einer Lesung, einem Antwortgesang und einem Schlussgebet. Hinzu kommt für die Vesper noch das *Vater unser* und das Vortragen von Fürbitten vor dem Schlussgebet. Ein abschließender Segen ist für beide Formen nicht unüblich, aber nicht vorgeschrieben (vgl. Mailänder 2004, S. 6). Bis auf die Lesungen und die Gebete der Vesper werden alle Bestandteile der beiden Stundengebete gesungen vorgetragen. Ihre musikalischen Formen sind der einstimmige gregorianische Choral und die acht Psalmtöne², welche aus einer Anfangsbewegung (*Initium*), einem Rezitationston (*Tenor*), einer Mittelkadenz (*Mediatio*) und einer dem zweiten *Tenor* folgenden Schlusskadenz (*Differentia*) bestehen. Der Text wird dabei hauptsächlich auf dem *Tenor* rezitiert, die Rhythmik ist dem natürlichen Sprachduktus unterstellt (vgl. Metz 1994, S. 58). Auch für die gregorianischen Choräle gilt diese Beziehung von Sprache und Rhythmik, die Textverteilung ist überwiegend syllabisch.

Des weiteren unterscheiden sich die beiden Offizien durch die Wahl der Lesungstexte und ihrer Antwortgesänge: während die Vesper einen Auszug aus dem alten Testament vorschreibt, wird bei der Komplet ein Text aus dem neuen Testament vorgelesen (vgl. Swete 1896, S. 72); der Antwortgesang in der Vesper ist das *Magnificat* (Lobgesang der Maria; Lk 1, 46-55), in der Komplet wird der Gesang des Simeon (*Nunc dimittis*; Lk 2, 29-32) vorgetragen. Im römisch-katholischen Stundengebet werden diese Antwortgesänge auch auf Psalmtöne gesungen und unterscheiden sich daher musikalisch von den Psalmen nicht. Ihre besondere Gewichtung erhalten diese beiden Gesänge nur dadurch, dass sie im Gegensatz zu den Psalmen täglich gesungen werden. Für die Psalmen gilt bis zum zweiten Vatikanischen Konzil (1962-1965) eine wöchentliche Rotation (vgl. Meßner 2001, S. 280).

2 Einen Einblick in die Formen des gregorianischen Chorals der Stundengebete bietet das für den Gebrauch in Klöstern gedruckte „Liber usualis Missae et officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano“.

Die römische Form des monastischen Stundengebets kam mit Augustinus von Canterbury, der von Papst Gregor I gesandt worden war, 597 n. Chr. nach England, wo es zunächst im Kloster von Canterbury zur Tradition wurde (vgl. Moorman 1963, S. 149). Von dort aus breitete es sich über ganz Großbritannien aus und bekam im 11. Jahrhundert durch den Hl. Osmund, Bischof von Salisbury, eine spezifische Form: „The Sarum Rite“ (wikipedia: Sarum Rite)³. In der Regel blieben die Bezeichnungen der Gebete auch in der englischen Sprache erhalten, jedoch wurde für die Vesper synonym das Wort *Even-song* gebraucht. Auch der gregorianische Choral fand auf diesem Weg Einzug in die Liturgie der Kirchen in England und bildet so die Grundlage für die Entwicklung sowohl kirchenmusikalischer wie weltlich-musikalischer Formen bis ins 16. Jahrhundert, in dem sich Henry VIII⁴, König von England, von der römisch-katholischen Kirche trennt.

2.2 Die anglikanische Reformation und ihre Folgen

Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts entsprach die Liturgie in England und ihre musikalische Form damit weitestgehend⁵ der Tradition der römisch-katholischen Kirche: ihre Sprache war Latein, ihre Musik bestand hauptsächlich aus Messvertonungen und Motetten, die auf der Musik John Dunstables aufbaute und dem Prinzip der kontrapunktischen Vokalpolyphonie entsprach. Jedoch beobachtet Moorman in seinem Buch „A history of the Church in England“, dass schon um 1500 n. Chr. die Beziehung zwischen Rom und England zu zerbrechen drohte:

Rome had long been unpopular in England partly because so much good English money was annually sent out of the country, partly because the pope continued to appoint Italian courtiers to English benefices, and partly because of the system of appeals to Rome which often delayed the execution of justice or resulted in a miscarriage. (Moorman 1963, S. 156)

Neben diesen eher politischen Gründen gab es auch einen kirchenreformatorischen Gedanken, der durch die Reformation in Deutschland (1517) weiter bestärkt wurde:

3 Als „Sarum Rite“ bezeichnet die anglikanische Kirche ihre Variante der römisch-katholischen Liturgie, der Begriff beinhaltet damit sowohl die Liturgie der Stundengebete, wie auch die der anderen Gottesdienstformen wie der Eucharistiefeier und dem Wortgottesdienst.

4 Im Hinblick auf eine einheitliche Form wähle ich für die Namen der Könige und Königinnen stets die Englischen Titel ohne Punkt.

5 Im Stundengebet hatte der Ritus der anglikanischen Kirche einige ausgewählte Gesänge schon früh durch besondere künstlerische Vertonungen von den übrigen Antwortgesängen differenziert, unter anderem fällt das Magnificat darunter: das Magnificat wurde „usually sung to elaborate or 'solemn' versions of the tones with highly ornate seasonal antiphons“ (Phillips 1945, S. 43)

Early in the 1520's Lutheran teaching was being discussed at Cambridge where a group of enthusiasts was accustomed to meet at the White Horse Tavern. [...] Similar discussions were also held in other parts of the country. (a.a.O., S. 163)

Das Interesse lag vor allem in der Übersetzung der Bibel in die eigene Sprache und der Ablehnung Luthers zum Ablasshandel, sowie der damit verbundene Umgang mit dem Volk. In England hatte sich schon seit einiger Zeit ein Wissensdurst herausgebildet, der die Einführung einer englischen Bibel unverzichtbar zu machen schien (vgl. Fellowes 1941, S. 1). Der König jedoch verhielt sich eher konservativ gegenüber den Reformbewegungen (vgl. Moorman 1963, S. 163).

2.2.1 Ein König bricht mit Rom

Eine weitere Situation, aus welcher heraus sich schließlich die Spaltung der anglikanischen Kirche von der römisch-katholischen Kirche begründen lässt, entwickelte sich aus einem ganz persönlichen Interesse von Henry VIII, König von England: Seine Frau Catharine hatte ihm in über 20-jähriger Ehe zwar bereits drei Söhne und zwei Töchter geboren, jedoch hatte nur eine Tochter mit Namen Mary die frühe Kindheit überlebt, und da England bis dahin nicht erfolgreich von einer Frau regiert worden war, bangte Henry VIII um seine Nachfolge (vgl. a.a.O., S. 164 ff). Henry VIII hatte sich in Anne Boleyn verliebt, die ihm einen gesunden Sohn zur Welt bringen sollte und bat Papst Clemens VII. daher um die Scheidung seiner Ehe mit Catharine. Dieser jedoch konnte ihm die Scheidung aus zwei Gründen unmöglich bewilligen: Zum einen war die Ehe Henrys VIII mit Catharine bereits eine Ausnahme gewesen und stand unter päpstlichem Segen⁶. Hätte Clemens VII. diese Ehe geschieden, hätte er damit die Entscheidung seines Vorgängers Papst Julius II. fehlbar gemacht und das Papsttum als solches seiner Macht beraubt. Zum zweiten war Catharine die Tante von Karl V., König von Spanien und Kaiser des Heiligen Römischen Reiches. Papst Clemens VII. hatte nach der Plünderung Roms (Sacco di Roma, 1527) im Jahr 1529 den Frieden von Barcelona mit Karl V. geschlossen und ihn ein Jahr später zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches gekrönt. Clemens VII. wollte den Ärger Karls V. nicht auf sich ziehen und schob die Entscheidung daher so lange vor sich hin, bis Henry VIII nicht länger warten wollte und alles Nötige in seinem Land unternahm, um sich von Rom zu trennen.

⁶ Catharine war vor der Ehe mit Henry VIII bereits mit dessen Bruder Arthur verheiratet gewesen und wurde mit Genehmigung des Papstes nach dem Tod Arthurs mit Henry VIII vermählt.

Zunächst beschuldigte er Thomas Wolsey, der als Repräsentant des Papstes in England zwischen Henry VIII und Rom stand, das so genannte *Praemunire*⁷ gebrochen zu haben und entließ ihn 1530 aus seinem Amt. Ein Jahr später stellte er die Kleriker wie folgt unter Druck:

[...] he accused them all of a breach of Praemunire for having accepted Wolsey as legate, and then allowed them to save themselves from punishment on two conditions – one, the payment of a sum of £ 100,000; the other, the acknowledgment of Henry as 'Protector and Supreme Head of the English Church and clergy'. (a.a.O., S. 165)

Damit zwang er sie zur Gefolgschaft, was zunächst nur bedingt gelang. Der Klerus akzeptierte Henry VIII nur als „Singular Protector [...] and, as far as the law of Christ allows, even Supreme Head“ (a.a.O., S. 166), allerdings hatten sie sich damit schon ungewollt gegen den Papst gestellt. Neben einer Reihe parlamentarischer Akte, die ihn Schritt für Schritt der Macht über die Kirche näher brachten und den Erzbischof von Canterbury zum geistlichen Kopf der Englischen Kirche bestimmten, ließ Henry VIII Thomas Cranmer im März 1533 vom Papst zum Bischof von Canterbury weihen. Am 23. Mai des selben Jahres schied Cranmer die Ehe Henrys mit Catharine. Henry VIII gab wenig später die Hochzeit mit Anne Boleyn bekannt, die er bereits im Januar heimlich geheiratet hatte und die bereits ein Kind erwartete. Mit dem *Act of Supremacy* von 1534 folgte schließlich die endgültige Trennung von Rom:

Albeit the king's Majesty justly and rightfully is and ought to be the supreme head of the Church of England, and so is recognized by the clergy of this realm in their convocations, yet nevertheless, for corroboration and confirmation thereof, and for increase of virtue in Christ's religion within this realm of England, and to repress and extirpate all errors, heresies, and other enormities and abuses heretofore used in the same, be it enacted, by authority of this present Parliament, that the king, our sovereign lord, his heirs and successors, kings of this realm, shall be taken, accepted, and reputed the only supreme head in earth of the Church of England, called Anglicans Ecclesia. (Henry VIII, zit. nach Ross 2001)

Das Englische Volk akzeptierte unerwarteter Weise den Bruch mit Rom ohne Widerstand, was Moorman darauf zurückführt, dass sich in der Glaubensauslegung bis zu diesem Zeitpunkt noch nichts verändert hatte (vgl. S. 169). Nur war jetzt nicht mehr der Papst das Oberhaupt der Kirchen in England, sondern der König von England und mit ihm der Erzbischof von Canterbury als geistlicher Begleiter. Bis 1534 hatte es damit

⁷ Als *Praemunire* wird ein Statut von 1377 bezeichnet, welches den englischen Königen das Recht sicherte, „alle päpstlichen Erlasse, Dekrete, Bullen etc. zu überprüfen und jeweils über deren Gültigkeit für England zu entscheiden“ (Tudor-Web: Anne Boleyn)

zwar einen Bruch mit Rom, nicht aber eine Reformation gegeben. Auch die folgenden Entwicklungen waren zunächst politisch begründet, hatten aber schon deutliche Auswirkungen auf den Alltag des Klerus: aus Geldknappheit überzeugte Henry VIII das Parlament im Jahr 1535, in einem Gesetz zu verankern, dass alle Klöster hohe Summen an den König zu zahlen hätten. Dieses führte in den folgenden drei Jahren zur Auflösung von 376 geistlichen Zentren, viele Mönche und Priester wanderten auf das Festland aus (vgl. Moorman 1963, S 174). 1538 brachte er durch ein weiteres Gesetz auch die übrigen Klöster zum Zusammenbruch. So wurde Westminster Abbey in London im Januar 1540 aufgelöst und wenig später als Kathedrale neu geweiht (vgl. Fellowes 1941, S. 5). Durch diese konsequente Vertreibung vom römisch-katholischen Klerus und die Neuweihe von Kathedrale hatte es Henry VIII geschafft, seine neue *Church of England* in ganz England zu verbreiten, ohne dass das Volk direkt betroffen gewesen wäre, denn die Gemeindekirchen⁸ blieben weitestgehend verschont:

The parish churches looked just as they had always looked; the services remained what they had always been; the clergy behaved as their predecessors had behaved for centuries. (Moorman 1963, S. 179)

Ihre Gottesdienste waren von jeher einfach gestaltet. Der Priester hielt seinen Gottesdienst, während die Gemeinde ihm dabei zusah und still mit betete. Gesungen wurde eher selten, Chöre gab es keine. Die Kathedrale hingegen waren meistens mit Klöstern verbunden und pflegten daher das Stundengebet der römisch-katholischen Kirche mit Chorgesang der Geistlichen. Seit der Blütezeit Englischer Kirchenmusik im 15. Jahrhundert hatte sich in den Klöstern die Schulung von Knaben für die Chormusik etabliert. Damit traf die Auflösung der Klöster die Tradition der Kirchenmusik hart:

In a large proportion of [the monasteries] the daily services were fully choral, and choirs of men and boys were provided for by their endowments and statutes [...] Many hundreds of singing-men were deprived of their position and thrown on to their own resources to earn a livelihood as best they could. (Fellowes 1941, S. 6)

Neben diesem musikalischen Aspekt, der nach einer Lösung verlangte, wurde auch der Ruf nach einer Reform der Stundengebetsform laut, denn den Priestern, die nun in der

8 Die anglikanische Kirche lässt sich in zwei Teile gliedern: die Kathedrale (high church) sind Sitz der Bischöfe und haben, wie auch in der römisch-katholischen Kirche, einen eher repräsentativen Charakter. Die so genannten parish churches (low church) sind die Gemeindekirchen, in denen der Gottesdienst eher einfach gestaltet ist. Besonders deutlich wird dieser Unterschied durch die Kunst: Kathedrale sind in der Regel prachtvolle, künstlerische Bauten; in ihren Gottesdiensten spielt die Musik eine deutlich höhere Rolle als in den Gemeindekirchen.

Regel allein eine Gemeinde oder Kathedralkirche zu betreuen hatten, war es unter diesen Umständen nicht mehr möglich, die acht Gebetszeiten, die die römisch-katholische Kirche vorschrieb, einzuhalten. Auch, wenn Henry VIII eigentlich keine inhaltliche Reform angestrebt hatte, war diese nun unausweichlich nötig geworden.

2.2.2 Reformen in der Liturgie

Thomas Cranmer, den Henry VIII mit der geistlichen Leitung seiner Kirche betraut hatte, war ein Reformierender der ersten Stunde, er hatte schon in Cambridge die Lehren Luthers studiert (vgl. Moorman 1963, S. 163). Nach der Trennung von Rom hatte er die Chance ergriffen und begann, konkrete Reformen vorzuschlagen, jedoch blieb der König zurückhaltend und stimmte nur ungern den Vorschlägen Cranmers zu. Im Jahr 1538 erschien als erste Neuerung die Bibel in englischer Sprache (*English Bible*), die jedoch nur als Referenzwerk genutzt werden sollte. Im Gottesdienst selbst blieb Latein als Liturgiesprache noch weitere fünf Jahre verbindlich: „In 1543 the reading of the Scriptures in English was introduced for the first time into public worship [...]“ (Long 1972, S. 19) Ein weiteres Jahr verging, bis Cranmer 1544 einen Teil der Liturgie in englischer Sprache durchsetzen konnte: *Exhortation and Litany* war die erste Litanei, ein gemeinschaftliches Gebet der Gemeinde, welches auch im Gottesdienst in Englisch gesprochen werden durfte.

Mit weiteren Reformen hielt sich Cranmer zu Lebzeiten des Königs zurück, da er das gute Verhältnis zum König nicht übermäßig strapazieren wollte. Seine Chance sah Cranmer im Thronfolger Henrys, Edward VI, für den Henry VIII die Trennung von Rom in Kauf genommen und seine zweite Frau Anne⁹ hatte hingerichten lassen, um mit seiner dritten Frau Jane endlich einen gesunden Thronfolger zu zeugen. Edward VI war zur Zeit seiner Krönung im Jahr 1547 gerade neun Jahre alt und damit zu jung, um gegen die Reformen Cranmers, die direkt nach dem Tod Henrys fortgeführt wurden, zu widersprechen. Cranmer forderte folgende Reformpunkte (vgl. Moorman 1963, S. 181):

⁹ Nachdem Anne Boleyn ihm ebenfalls nur eine gesunde Tochter (Elisabeth, später Königin von England) schenken konnte und darauf mehrere Fehlgeburten folgten, wurde Anne des Ehebruchs beschuldigt und hingerichtet. So konnte Henry VIII schließlich Jane Seymour heiraten, die ihm 1537 einen gesunden Sohn gebar.

- Vereinfachung der Gottesdienstordnung
- Einbezug der Gemeinde in den Gottesdienst
- Einführung einer liturgischen Sprache, die auch das Volk versteht

Ein erster Schritt war bereits mit der Einführung der *English Bible* und der englischsprachigen Litanei getan. Ebenfalls war mit der Auflösung der Klöster jedem Priester auch ein Gemeindeauftrag zuteil geworden, der die Gemeinde mehr in den Mittelpunkt des Glaubens und Betens rückte, als das in den Klöstern der Fall gewesen war. In den folgenden zwei Jahren widmete sich Cranmer dem Verfassen eines neuen englischen Gebetbuches, welches allen Reformideen in den Gemeinden zur Umsetzung verhelfen sollte.

Bis 1549 waren insgesamt zehn Bücher¹⁰ nötig, um für alle Formen des Gebets ausgestattet zu sein. Das *Book of Common Prayer*¹¹ (im folgenden mit *BoCP* abgekürzt) sollte diese alle ersetzen. Dafür orientierte sich Cranmer an einem von Rom abgelehnten neuen Brevier, das Kardinal Quignon im Jahr 1535 verfasst hatte (vgl. Moorman 1963, S. 188) und konstruierte ein Buch, welches für alle Formen des Gottesdienstes eine kurze, aber alles enthaltende Anweisung gab. Ebenfalls enthielt das Buch einen Kalender, aus welchem die Lesungstexte für jeden Tag zu entnehmen waren, und der Psalter war darin abgedruckt. Wenn man nun aber bedenkt, wie viele Bücher vorher für das Einhalten der Gottesdienstordnung von Nöten war, stellt sich die Frage, wie Cranmer es schaffen konnte, den Inhalt von zehn Büchern in einem zu bündeln. Welche Änderungen musste Cranmer dafür an der Liturgie vornehmen?

Wie bereits angedeutet wurde, war es nicht mehr zeitgemäß, acht Gebetszeiten einzuhalten, da die Bindung des Priesters an eine Gemeinde diesen klösterlichen Tagesablauf nahezu unmöglich machte. Luther hatte das „pflichtmäßige, verdienstliche Stundengebet [...] beseitigt“ (Jammers 1962, S. 435), da es durch seine stark konservative Form zu einem reinen Pflichtgebet degradiert worden war. Diese beiden Einflüsse

10 Die zehn Bücher waren: Missal, Gradual, Breviary, Antiphony, Processional, Manual, Pontifical, Primer, Consuetudinary und Directorium (vgl. Long 1972, S. 23 f)

11 Der genaue Titel lautet: „The Booke of common prayer and administration of the Sacraments, and other rites and ceremonies of the Church after the use of the Church of England“ (The Church of England 1549)

werden Cranmer zu einer Reform des Gebets gedrängt haben. So entschied sich Cranmer für eine neue Gliederung des Stundengebets und versah es zudem mit neuem Inhalt: aus den acht Stundengebeten wurden Matutin, Laudes und Prim zu einem neuen Morgengebet (*Mattins*) zusammengefasst, welches unmittelbar vor dem Gottesdienst gehalten wurde; die Vesper und die Komplet wurden zu einem Abendgebet (*Evensong*) zusammengefasst, welches am frühen Abend stattfinden sollte (vgl. Swete 1896, S. 72). Die kleinen Gebetshoren der katholischen Tradition Terz, Sext und None wurden ersatzlos gestrichen. Daraus resultierten zwei Tagzeitengebete, welche im Gegensatz zur römisch-katholischen Tradition mit der Gemeinde gebetet wurden. Cranmer selbst beschreibt seine neue Gebetsordnung als eine Anweisung des Gebets, die eher mit den Vorstellungen und Absichten der alten Väter zu vereinbaren sei (vgl. Douglas 1962, S. 103). Ob es sich hierbei um eine Rückbesinnung auf die Kathedraoffizien der griechisch-orthodoxen Kirche handelt, ist nicht ausgeschlossen.

Neben diesen Konstruktionen eigener Gebetsformen lag die Hauptaufgabe Cranmers für das *BoCP* in der Übersetzung und Formulierung einer englischsprachigen Liturgie, die für das Volk verständlich war. Erste Texte einer englischsprachigen Komplet wurden bereits zehn Wochen nach dem Tod von Henry VIII (1547) in der *Chapel Royal*¹² erprobt (vgl. Long 1972, S. 20). Die Komponisten und Musiker, die durch die Einführung der englischen Sprache zunächst einen heftigen Schlag erlitten, fingen bereits in den Jahren 1546-47 an (vgl. Fellowes 1941, S. 8), auf die neue Situation hin zu komponieren, indem sie englische Texte zu vertonen begannen und versuchten, die neuen englischsprachigen Psalmen unter die bekannten Psalmtöne zu setzen. In vielen Kathedalkirchen fand so die englische Sprache langsam Einzug in die Liturgie und die Einführung des *BoCP* im Jahr 1549 bestätigte nur, was sich inoffiziell schon hatte durchsetzen können.

12 Der Begriff *Chapel Royal* beschreibt zum einen die Räume, welche als Kapelle vom englischen Königshaus genutzt werden (heute befinden sich diese im St. James Palast), zum anderen bezeichnet der Begriff ursprünglich eine dem Haushalt des englischen Königshauses angehörige Gruppe von Priestern, die sich später zu einem musikalischen Ensemble mit Knaben und angestellten Musikern ausweitete und in dieser Funktion die Entwicklung der anglikanischen Kirchenmusik lenkte. Letztere Bedeutung ist stets gemeint, wenn in dieser Arbeit von der *Chapel Royal* die Rede ist.

2.2.3 The Book of Common Prayer 1549

Am 21. Januar 1549 wurde mit dem *Act of Uniformity* das *BoCP* mit Wirkung zum 9. Juni 1549 als Gebetbuch für die Church of England festgelegt und ersetzte damit ersatzlos alle bisher verwendeten Bücher (vgl. Fellowes 1941, S. 7). Von diesem Zeitpunkt an war die englische Sprache im Gottesdienst sowohl für Texte und Liturgie als auch für die Musik verbindlich¹³. Während die Liturgietexte weitestgehend den lateinischen Texten entsprachen und hier die Reform nur in Bezug auf die Struktur der Gottesdienste deutlich wurde, bringt der Einsatz der Muttersprache viele neue Forderungen hervor:

For they so ordred the matter, that all the whole Bible [...] should be read over once in the yeare, [...] that the people [...] should continuallye profite more and more in the knowledge of God, and bee the more inflamed with the love of his true religion. [...] S. Paule would have suche language spoken to the people in the churche, as they mighte understande and have profite by hearyng the same [...]. That al thinges shalbe read and song in the churche, in the Englishe tongue. (The Church of England 1549, Vorwort)

Diese Ausrichtung auf das Verstehen des Glaubens, der Bibel und der Liturgie forderte auch Änderungen in der Musik. Hatte sich die Musik gerade vom starken Textbezug getrennt und stand in der Vokalpolyphonie erstmals als Kunst für sich allein, forderte Cranmer von den Komponisten, dass sie die Gestaltung der Musik dem Text zu unterwerfen hätten. In einem Brief an Henry VIII schreibt Cranmer im Oktober 1544:

[...] in my opinion, the song that should be made thereunto would not be full of notes, but, as near as may be, for every syllable a note, so that it may be sung distinctly and devoutly as be in the matins and evensong Venite, the hymns, Te Deum, Benedictus, Magnificat, Nunc dimittis, and all the psalms and versicles. (zit. nach Le Huray 1967, S. 7)

Die Nachwirkungen der Einführung des *BoCP* und dem damit verbundenen Ideal der Kirchenmusik waren verheerend: Bis auf eine geringe Zahl neuer Kompositionen war das gesamte Repertoire der Kirchenmusik unbrauchbar geworden, da ihr Text von der Gemeinde nicht verstanden wurde und die der Polyphonie eigenen vielen Melismen nicht mit dem geforderten syllabischen Vertonungsstil vereinbar waren. Die ältesten Chorwerke in englischer Sprache sind den *Wanley Part-books* zu entnehmen, deren

¹³ Einzige Ausnahme galt für College-Kirchen. In ihnen wurde auch Latein, Griechisch und Hebräisch als Sprache akzeptiert, da hier das Volk, namentlich die Studenten diese Sprachen beherrschten und damit das Verstehen der Texte gewährleistet war. (vgl. Douglas 1962, S. 117)

Entstehungszeit zwischen 1546 und 1552¹⁴ vermutet wird. Sie enthalten zehn Messvertonungen, sowie Anthems und Vertonungen für die Tagzeitenliturgie. Während die Sätze der Messvertonungen durch den Bezug auf einen cantus firmus oder durch melodische Motive musikalisch miteinander verbunden sind, wie es auch in den lateinischen Messen üblich war,¹⁵ kann eine solche Beziehung zwischen den Sätzen für das Stundengebet nicht festgestellt werden.

They reveal no musical links to show that they are anything more than marriages of convenience, however, for the individual items of such pairs often are written in quite different styles, and are probably even the work of different composers. (Aplin 1982, S. 410)

Trotz der Probleme, die das *BoCP* den Musikern zunächst bereitete, entstand bereits mit diesen frühen eher zufällig zusammengesetzten Paaren von *Magnificat*- und *Nunc dimittis*-Vertonungen eine neue liturgische Form, die so genannten *choral services*, deren musikalische Darbietung, „as rendered daily in the English cathedrals, are unique in the world of modern music; nothing quite like them exists on the continent of Europe“ (Fellowes 1941, S. 2).

2.3 Musikalische Formen des *Evensong* nach 1549

Das *BoCP* unterscheidet drei Gottesdienstformen, die, soweit es organisatorisch möglich ist, von einem Chor begleitet werden sollen: Als *Mattins*¹⁶ wird das Morgengebet bezeichnet und bildet den ersten Gottesdienst des Tages. Es folgt direkt im Anschluss der *Second Service*, der mit der heiligen Messe der römisch-katholischen Kirche vergleichbar ist und im *BoCP* von 1549 ebenso bezeichnet wird: „The Supper of the Lorde and holy Communion, [...] called the Masse“ (The Church of England 1549). Der Tag wird mit dem Abendgebet beendet, welches *Evensong* genannt wird. Die musikalischen Sätze der Messe sind das Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus und

14 Fellowes gibt als Entstehungszeit der Part-books ca. 1546 an, während Long deren Entstehung erst zwischen 1549-1552 vermutet. Allerdings stammen die Kompositionen vermutlich alle aus der Zeit vor der Einführung des *BoCP* und wurden erst nach der Einführung gedruckt (vgl. Fellowes 1941, S. 8 und Long 1972, S. 64).

15 Zwei Messvertonungen konnten als lateinische Messen von John Taverner eindeutig identifiziert werden und wurden für die englische Sprache bearbeitet, bei einer dritten Messvertonung wird eine ähnliche Vorgehensweise vermutet (vgl. Aplin 1982, S. 410).

16 Die Schreibweise hierfür ist nicht einheitlich, üblich sind die Formen *Mattins* und *Matins*. Für diese Arbeit habe ich mich für die heute eher übliche erste Form entschieden, obwohl das *BoCP* von 1549 die zweite Variante nutzt.

das Agnus Dei. Hinzu kommen Akklamationen und Aktionsgesänge, die jedoch damals wie heute der Tradition des gregorianischen Chorals folgen und deren Text und Melodien festgelegt sind. Zur künstlerischen Vertonung freigegeben sind das *Vater unser*, Introitus- und Offertoriumsgesänge, sowie Hymnen. Der Einsatz von Chormotetten, die jedoch nicht in der Gottesdienstordnung vorgesehen sind, war nicht unüblich. Da die Messe der anglikanischen Kirche liturgisch wie musikalisch weitestgehend der lateinischen Messe entspricht¹⁷ und ihre Musik nur am Rande Bestandteil dieser Arbeit ist, soll auf den Aufbau der Messe nicht näher eingegangen werden.

Da die liturgische Form von *Mattins* und *Evensong* völlig neu zusammengesetzt wurde und aus vielen feststehenden Teilen besteht, bot sich hier für die Komponisten ein weites Feld an verschiedenen Textarten, deren Vertonung es nun bedurfte (vgl. The Church of England 1549):

Mattins

Vater unser (gesprochen)
 Akklamationen (keine Angabe über Darbietung)
 Psalm 95 „Venite, exultemus Dominum“¹⁸ (gesprochen oder gesungen)
 Psalmen, aus dem Kalender zu entnehmen (Anzahl nicht festgelegt, gesprochen oder gesungen)
 erste Lesung aus dem alten Testament (gesprochen)
 Antwortgesang „Te deum laudamus“ (keine Angabe über Darbietung)
 zweite Lesung aus dem neuen Testament (gesprochen)
 Antwortgesang „Benedictus dominus deus Israel“ (keine Angabe über Darbietung)

Evensong

Vater unser (gesprochen)
 Akklamationen (keine Angabe über Darbietung)
 Psalmen, aus dem Kalender zu entnehmen (Anzahl nicht festgelegt, gesprochen oder gesungen)
 erste Lesung aus dem alten Testament (gesprochen)
 Antwortgesang „Magnificat“ (keine Angabe über Darbietung)
 zweite Lesung aus dem neuen Testament (gesprochen)
 Antwortgesang „Nunc dimittis“ (keine Angabe über Darbietung)

¹⁷ Seit der Reformation gab es immer wieder Änderungen im Ablauf des Messordinariums. So wurde das Kyrie gestrichen und das Gloria zeitweise ans Ende des Gottesdienstes gesetzt. Heute wird in der Regel nur das Gloria, Sanctus, Benedictus und das Agnus Dei gesungen, wobei das Gloria meist wieder nach dem heute nur gesprochenen Kyrie eingesetzt wird.

¹⁸ Alle Texte der neuen Gottesdienstformen wurden in englischer Sprache vorgetragen, ihre Titel wurden jedoch den lateinischen Anfängen des jeweiligen Textes entnommen.

Mattins

Gebete (gesprochen)
 Glaubensbekenntnis und *Vater unser*
 (gesprochen, Gemeinde und Priester)
 Akklamationen (keine Angabe über die
 Darbietung)
 Drei Fürbitten (Tagesbitte, Bitte um
 Frieden, Bitte um Gnade)

Evensong

Gebete (gesprochen)
 Glaubensbekenntnis und *Vater unser*
 (gesprochen, Gemeinde und Priester)
 Akklamationen (keine Angabe über die
 Darbietung)
 Drei Fürbitten (Tagesbitte, Bitte um
 Frieden, Bitte um Schutz vor Gefahren
 der Nacht)

Obwohl im ersten *BoCP* das Singen der Antwortgesänge und Gebete nicht verpflichtend dargestellt wurde, muss davon ausgegangen werden, dass, begründet aus der Tradition des Stundengebets der katholischen Kirche, die Antwortgesänge, Psalmen und Akklamationen musikalisch dargeboten wurden. Im folgenden sollen nun die musikalischen Formen des *Evensong* näher beschrieben werden. Die Musik der Akklamationen und Psalmen von *Mattins* und deren Entwicklung entspricht der Musik des *Evensong* und wird daher nicht extra erwähnt.

2.3.1 Preces and Responses

Nach dem gesprochenen *Vater unser* beginnt der *Evensong* mit den so genannten *Preces*, einem akklamatorischen Gesang, das von einem geistlichen Vorsänger und dem Chor vorgetragen wird. Der Text entstammt der Liturgie und entspricht dem Beginn eines jeden Stundengebets des römisch-katholischen Ritus: „O Gott, komm mir zu Hilfe. - Herr, eile, mir zu helfen.“ und schließt mit der Doxologie „Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem heiligen Geist. - Wie im Anfang so auch jetzt und alle Zeit und in Ewigkeit. Amen. Halleluja“¹⁹. Die Anweisung für das Morgengebet setzt noch eine weitere Akklamation vor die eben dargestellte mit dem Text „Herr, öffne meine Lippen. - Damit mein Mund dein Lob verkünde.“²⁰, die seit 1552 auch den *Evensong* eröffnet. Die erste Vertonung dieser liturgischen Texte stammt von John Merbecke²¹, der im Jahr 1550

19 Deutscher Text entnommen aus „Kleines Stundenbuch“, Freiburg 1981. Der englische Text des ersten *BoCP* lautet: „O God, make spede to save me. - O Lorde make haste to helpe me. - Glory be to the father, and to the sonne, and to the holye ghost. - As it was in the begynning, is now, and ever shalbe world without ende. Amen. Prayse ye the Lorde. Alleluja.“ (The Church of England 1549)

20 Der Text stammt aus Psalm 50, Vers 17, der englische Text lautet: „O Lorde, open thou my lippes. - And my mouthe shall shewe forth thy praise.“

21 in der Literatur findet man stattdessen auch „Marbeck“

sein *Booke of Common Praier Noted* heraus brachte, in dem er systematisch das gesamte *BoCP* vertonte. Der Stil der Vertonungen entsprach der Musik des katholischen Stundengebets, Grundlage bildeten die einstimmigen Psalmtöne, welche auf den englischen Text gemäß der Forderung Cranmers syllabisch angepasst wurden.

John Merbeck's *Book of Common Prayer Noted* (1550) did indeed employ the one-syllable-one-note style as recommended in Cranmer's famous letter to Henry VIII, but Merbeck's melodic lines are very near to plainsong, this being adapted to suit the accentuation of the English language. (Mackerness 1964, S. 56)

Trotz dieser sehr konservativen Bearbeitung bildeten seine Vertonungen eine Grundlage für die Entwicklung der folgenden Jahre, die nicht zu unterschätzen ist. Allerdings bezweifelt Long, dass das Buch jemals genutzt wurde, da schon 1552 das revidierte *BoCP* Merbecke's Noten unbrauchbar machte²² (vgl. Long 1972, S. 29). Während Merbecke noch auf der Einstimmigkeit verharnte, setzte Thomas Tallis die *Preces* erstmals mehrstimmig um, bezieht sich dabei jedoch auf die Vertonung von Merbecke (vgl. Douglas 1962, S. 104), der sich wiederum auf eine Melodie stützt, die dem heiligen Athanasius (3. Jahrhundert n. Chr.) zugeschrieben wird (vgl. a.a.O., S. 85). Weitere Vertonungen folgen, die alle auf folgende Form zurück zu führen sind:



(vgl. Shaw 1985, S. 1)

Während der erste Teil immer solistisch vom Priester vorgetragen wird, lässt sich die Melodie im mehrstimmigen zweiten Teil zunächst im Tenor, später auch im Sopran wiederfinden. Mit der Neuauflage des *BoCP* im Jahr 1552 (vgl. Griffith 2002, S. 62) ändert sich der Text der *Preces* und *Responses* und wird in den Plural gesetzt („us“ an Stelle von „me“). Nach der Regierungszeit von Mary I wird 1559 unter der Herrschaft von Elisabeth I in einer weiteren Neuauflage des *BoCP* die starke Bindung an die Vertonungsregel von Cranmer gelockert und es entstehen erstmals auch *Preces* mit kurzen Auflösungen der strengen Homophonie, wie folgendes Beispiel zeigt:

²² Die Neuerungen im *BoCP* von 1552 bezogen sich hauptsächlich auf den Ablauf der Messe, die Texte von *Mattins* und *Evensong* blieben weitestgehend erhalten.



(William Smith, vgl. Shaw 1985, S. 11)

Den Abschluss der *Preces* bildet die Vertonung der Doxologie und dem anschließenden „Praise ye the Lord“. Im Gegensatz zum ersten Teil der *Preces* lassen diese Textteile mehr Freiheit für die Vertonung und sind daher wesentlich melodischer und rhythmischer gestaltet.

Den zweiten Abschnitt der Akklamationen bilden die *Responses*. Sie beginnen mit der so genannten *Lesser Litany*, die vor dem zweiten *Vater unser* gesungen wird und funktional dem Kyrie gleichkommt. Sie wird durch den Ausruf „The Lord be with you“ eingeleitet, wie es auch in der katholischen Kirche vor Gebeten üblich ist. Die Vertonung dieser Einleitung beginnt entweder direkt auf dem *Tenor* oder mit einem *Initium* im Intervall einer kleinen Terz. Die Antwort des Chores „And with thy spirit“ ist zwar mehrstimmig gesetzt, jedoch streng homophon und die einzelnen Stimmen bewegen sich kaum. Die darauf folgende Litanei „Lord, have mercy upon us. Christ, have mercy upon us. Lord, have mercy upon us“ ist dagegen, wie auch schon der zweite Teil der *Preces*, ausgeprägter. Die Dreigliedrigkeit des Textes bildet sich auch in der Vertonung ab, die sich zum Beispiel in einer Steigerung eines harmonischen Spannungsverhältnisses niederschlägt. So besteht der erste Teil meist aus einem Wechsel zwischen Tonika und Dominante, oder Tonika und Subdominante, im zweiten Teil finden vermehrt auch Doppeldominanten und Mollparallelen Verwendung, häufig ist eine Endung des zweiten Teils auf der Dominante, die dann zum in der Tonika stehenden dritten Teil überleitet. Der dritte Teil ist wieder etwas ruhiger und imitiert oft den ersten Teil, endet aber häufig auf der Dominante oder Doppeldominante, die dann zum *Vater unser* führt, welches aus einem einstimmigen *Tenor* auf der Tonika oder Dominante besteht und in den vorliegenden Vertonungen immer mehrstimmig plagal endet. (vgl. Shaw 1985)

Direkt nach dem *Vater unser* folgt die längste Akklamation, die eine Aneinanderreihung von Bitten darstellt. Bei der Intonation des Priesters handelt es sich wieder um einen *Tenor*, diesmal mit einer Mittelkadenz, die entweder aus einem kleinen Terzsprung nach unten besteht (bei unbetonter Endsilbe) oder aus einem kleinen Terzsprung nach unten und einem großen Sekundschrift nach oben (bei betonter Endsilbe).

O Lord shew thy mer-cy u-pon us.

O Lord, save the State.

En-due thy Min-is-sters with right-eous-ness.

(Douglas 1962, S. 85)

Diese Akklamationen nennt man *Versicles*. Ihre Vertonung ist auch in den Frühformen schon stark textausdeutend, was den ansonsten sehr sparsamen Melodien zu unglaublicher Kraft verhilft²³. So wird zum Beispiel das Wort „joyful“ meist melismatisch vertont (im Gegensatz zu der sonst syllabischen Vertonung), wodurch das Wort an Ausdruckskraft gewinnt. Des weiteren wird der Textteil „Because there is none other that fighteth for us, but only thou, O God.“ häufig durch Dynamik ausgedeutet, die durch eine Generalpause vor „but only thou, O God“ noch eine Steigerung erfährt. Durch solche Variationen der sonst so einfachen Mehrstimmigkeit setzen sich die *Versicles* von den in der römisch-katholischen Kirche praktizierten einstimmigen Akklamationen ab und lassen die Gemeinde und den Chor die täglich wiederholten Texte jeden Tag neu erfahren (vgl. Shaw 1985).

23 Der vollständige Text lautet: O Lord, shew thy mercy upon us. - And grant us thy salvation. O Lord, save the King. - And mercifully hear us when we call upon thee. - Endue thy ministers with righteousness. - And make thy chosen people joyful. - O Lord, save thy people. - And bless thine inheritance. - Give peace in our time, o Lord - Because there is none other that fighteth for us, but only thou, o God. - O God, make clean our hearts within us. - And take not thy Holy Spirit from us. (The Church of England 1662, S. 23 f)

Die auf die *Versicles* folgenden *Collects* werden von einem Priester vorgetragen und werden nur auf dem Rezitationston intoniert. Es handelt sich bei dem Text um drei Fürbitten, wobei die erste Fürbitte täglich neu geschrieben wird und sich auf das Tagesgeschehen beziehen kann. Die zweite und dritte Fürbitte ist täglich identisch²⁴:

[2.] O God, from whom all holy desires, all good counsels, and all just works do proceed: Give unto thy servants that peace which the world cannot give; that both our hearts may be set to obey thy commandments, and also that by thee we being defended from the fear of our enemies may pass our time in rest and quietness; through the merits of Jesus Christ our Saviour.

[3.] Lighten our darkness, we beseech thee, O Lord; and by thy great mercy defend us from all perils and dangers of this night; for the love of thy only Son, our Saviour Jesus Christ. (The Church of England 1662, S. 24)

Nach jeder Bitte antwortet der Chor mit einem mehrstimmigen *Amen*, jedoch stellen auch hier die Vertonungen in mehrfacher Hinsicht eine Steigerung dar. In der einfachsten Form bestehen die drei *Amen* aus homophonen Vertonungen in einem Dominantverhältnis (Bsp. 1. *Amen*: Des-As; 2. *Amen*: As-Des; 3. *Amen*: Des-As; vgl. Shaw 1985, S. 10), deren Akkordlagen nach oben versetzt werden, sodass sich mit ebenfalls crescendierender Dynamik eine Klangsteigerung ergibt. Eine erweiterte Form dieser *Amen*-Vertonungen weitet das zweite und/oder das dritte *Amen* zu einer Art Jubilus im melismatischen Stil aus:

The musical score consists of three staves. The top staff is for Soprano, the middle for Alto, and the bottom for Bass. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are 'A - men. A - men. A - - - - - men.' The first two staves show a simple homophonic setting of the Amen, while the third staff has a more melismatic and extended version of the Amen.

(William Byrd, vgl. Shaw 1985, S. 5)

Obwohl die Intention, solche Akklamationen und Gebete zu vertonen, vermutlich eher damit zu begründen ist, dass man gesungene Sprache auf weite Entfernung in den großen Kathedralen besser verstehen kann (vgl. Fellowes 1941, S. 20), hat sich aus

²⁴ Im Morgengebet wird an dritter Stelle um die Gnade Gottes gebeten.

dieser Vorschrift eine Kunst entwickelt, die bis heute einzigartig ist. Wie sich im Verlauf der Arbeit zeigen wird, gibt es erste Ansätze, auch die Akklamationen der katholischen Kirche chorisches zu gestalten, aber diese sind längst nicht so ausgeprägt.

2.3.2 Psalms

Die Vertonung der Psalmen hat ihre Begründung bereits im Wort selbst. „Psalm“ kommt von dem griechischen Wort „psalmós“, was übersetzt „Lied, Gesang, Harfenspiel“ bedeutet (Kluge 1999, S. 653). Es bezeichnet die 150 Texte aus dem Alten Testament der Bibel, die im „Buch der Psalmen“ niedergeschrieben sind und die gesungen und mit dem Psalter²⁵ begleitet vorgetragen wurden. Diese Tradition geht auf die Antike zurück und führt über die Juden, die die Psalmen als gesungene Gebete pflegten, bis zum Christentum, welches die Psalmen in allen Gottesdiensten des christlichen Glaubens verankerte. Ihre musikalische Form ist in der christlichen Kirche seit dem frühen Mittelalter der gregorianische Choral, dessen Repertoire im 8. Jahrhundert durch das System des Oktoechos in acht Kategorien unterteilt wurde, welche unter dem Begriff „Psalmton“ oder „Ton“ bekannt sind (vgl. Agustoni 1993, S. 284). Am Ende eines jeden Psalmvortrags²⁶ steht die Doxologie, die im gleichen Ton wie der vorhergehende Psalm intoniert wird.

Die anglikanische Kirche übernahm diese Tradition der Psalmvertonung zunächst, indem sie nur den lateinischen Text durch den im *BoCP* abgedruckten englischen Text ersetzte. Die ersten Psalmtexte des neuen Ritus wurden in „Miles Coverdale's *Goostly Psalms and Spirituall Songs* dates from about 1538“ (Mackerness 1964, S. 58) veröffentlicht, waren jedoch noch nicht für den liturgischen Gebrauch bestimmt. Merbecke's *Booke of Common Praier Noted* stellt die erste liturgisch verwendbare Sammlung an Kompositionen dar, die sich streng auf die Psalmöne bezieht (vgl. Kapitel 2.3.1) und nur ein- und zweistimmige Vertonungen enthält (Cantus firmus im Tenor, Diskant darüber gesetzt; vgl. Douglas 1962, S. 104). In den ersten Jahren nach der Veröffentlichung des *BoCP* war das Singen von mehrstimmigen Psalmen noch nicht üblich. Zu dieser Zeit wurden die Psalmen einstimmig vom Chor gesungen, indem die zwei Teile

²⁵ „Psalter“, griech. „psaltērion“; Saiteninstrument (Kluge 1999, S. 653)

²⁶ Werden mehrere Psalmen aneinander gereiht, wie es an Festtagen üblich ist, beendet die Doxologie nur den letzten Psalm.

eines Verses, oder jeweils ein ganzer Vers antiphonal vorgetragen wurden. Diese Tradition des gegenhörigen Singens stellt eine kontinuierlich gepflegte Praxis dar und wird auch für den späteren *Anglican Chant* beibehalten.

Es gibt erste harmonisierte Versionen der gregorianischen Choräle aus den Jahren der Regierungszeit von Elisabeth I, die von Thomas Morley 1597 gedruckt wurden (vgl. Fellowes 1941, S. 15). Ihre Notation lässt dem Chor viel Freiheit, erfordert aber auch ein enormes Fingerspitzengefühl im Umgang mit dem Text, da die Notation wie bei den Psalmtönen keine Rücksicht auf den Text nimmt. Eine Vertonung konnte theoretisch für alle Psalmen verwendet werden und es war die Aufgabe des Chorleiters, die zum Teil sehr langen Textpassagen auf dem *Tenor* sinnvoll zu betonen, sodass sie zum einen gut singbar und zum anderen verständlich waren. Eine der Reformation entsprungene neue Idee, die vor allem in den Gemeindekirchen das Singen von Psalmen erleichtern sollte, waren die metrischen Psalmen. Metrische Psalmen sind freie Dichtungen mit festem Metrum und Reimschema, deren Text nur dem Sinn nach den Texten der Bibel entsprechen. Durch ihre einheitliche Form ist es möglich, sie ohne die soeben beschriebenen Probleme der Textverteilung von der Gemeinde als eine Art Hymnus singen zu lassen. Erste Versionen dieser metrischen Psalmen entstanden bereits im Jahr 1549 und stammen von Robert Crowley und Thomas Sternhold, die erste vollständige Sammlung mit allen 150 Psalmen erschien allerdings erst 1562 unter dem Titel „Whole Book of Psalms Collected into English Metre“, die Sternhold gemeinsam mit John Hopkins publizierte (vgl. Phillips 1945, S. 115). Der Grund für diese lange Entstehungszeit liegt in dem Gebrauch dieser metrischen Psalmen: Bis 1559 wurden diese Formen der Psalmen für die Liturgie nicht akzeptiert, erst die Neuauflage des *BoCP* unter der Herrschaft von Elisabeth I ließ diese Texte auch im Gottesdienst zu. Der metrische Charakter, der zwar die rhythmische Verteilung des Textes auf die Noten klar festlegte und damit erleichterte, warf jedoch auch Probleme auf. Während die gregorianischen Psalmtöne stets Varianten für betonte und unbetonte Endsilben anboten und auch die Anfangs- und Endfloskeln so gestaltet werden konnten, dass der Text nicht unnatürlich betont wurde, bot das feste Metrum und der dazu gehörige Rhythmus diese Möglichkeit nicht. So konnte es passieren, dass einer unbetonten Endsilbe eine dem Sprachduktus völlig fremde melodische Betonung zugeordnet werden musste, wie

folgendes Beispiel zeigt (das Wort „blessed“, hat seine Betonung auf der ersten Silbe, wird aber hier durch die lange Note auf der zweiten Silbe betont):

That man is hap - py and bles-sed, that hath not gone a - stray.

(vgl. Fellowes 1941, S. 16)

Diese metrischen Psalmen fanden nach 1559 in den Gemeindekirchen täglich Verwendung, wohingegen die traditionell im gregorianischen Stil vertonten Psalmen eher von Chören in den Kathedralkirchen ihren täglichen Einsatz erfuhren.

Die von Thomas Tallis (ca. 1505-1585) erstmals komponierten *festal psalms* wurden dagegen nur an Feiertagen gesungen und waren fest mit dem Text des jeweiligen Psalms verankert (vgl. Long 1972, S. 77). Sie wurden auch, im Gegensatz zu den Psalmen für Werktage, vollkommen ausgeschrieben und ließen daher keine Interpretation oder freie Textbetonungen mehr zu. Diese *festal psalms* beziehen sich ebenfalls auf die gregorianischen Psalmtöne, indem diese stets den cantus firmus der Komposition bilden. Jedoch sind die Oberstimmen, obwohl sich ihre harmonischen Bezüge in jedem Vers wiederholen, wesentlich freier gestaltet und werden je nach Länge und Betonung des Versetextes leicht variiert, sodass der Psalm für jeden Vers eine etwas andere Vertonung erhält (vgl. Fellowes 1941, S. 16 f). Rhythmisch sind die *festal psalms* festgelegt, ihre melodisch wechselnden Floskeln erfordern eine strenge rhythmische Notation. Im Gegensatz zu den metrischen Psalmvertonungen wird aber bei den *festal psalms* stark auf die Textbetonungen geachtet und diese durch die melodischen Variationen noch hervorgehoben. Ihr Vortrag erfolgt im altbekannten antiphonalen Stil, wobei diese Technik auch auf zusätzliche Klanggegensätze wie „full choir“ und „semi choir“ nicht verzichtet. Durch diese Vortragsart erhalten die *festal psalms* einen besonderen, festlichen und abwechslungsreichen Charakter.

Diese zuletzt genannte Form der Psalmvertonung, wie sie Tallis, Byrd, Gibbons und viele andere Komponisten des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts pflegten, ist als

Vorbild der später entstehenden *Anglican Chants* zu bezeichnen, die bis heute ihren Platz in der Liturgie der anglikanischen Kirche haben (vgl. Kapitel 3.4.3).

2.3.3 Canticles

Die so genannten *Canticles* sind zunächst einmal die Gesänge, deren Text sich auf biblische Lieder bezieht, jedoch nicht dem Psalter angehören. Bekannte Beispiele sind das Lied des Mose (Ex 15, 1-19), alle Vertonungen der Texte des Hohelieds (Hld 1-8), der Lobgesang der drei jungen Männer (Dan 3, 52-90) und aus dem neuen Testament der Gesang des Zacharias (Lk 1, 68-79), welcher als *Benedictus*²⁷ in der Laudes gesungen wird. Die im *Evensong* verwendeten neutestamentlichen *Canticles* sind der Lobgesang der Maria (Lk 1, 46-55), der als *Magnificat* bekannt ist und das *Nunc dimittis*, als welches der Gesang des Simeon (Lk 2, 29-32) bezeichnet wird. Diese *Canticles* sind zunächst „similar to psalms in form and content [...]“. Biblical canticles are often referred to as 'Psalms outside the Psalter'.“ (Velimirovic 1980) Wie bereits in Kapitel 2.1 beschrieben, waren die *Canticles* von den Psalmen nur dadurch zu unterscheiden, dass sie täglich wiederholt wurden. Ihre musikalische Form war zunächst identisch. Das änderte sich bereits in der Renaissance, in der vermehrt Musiker das *Magnificat* polyphon und damit künstlerisch vertonten (z. B. Guillaume Dufay, Josquin Desprez, später auch Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso und Claudio Monteverdi). Das Vortragen polyphoner *Nunc dimittis*-Vertonungen war nach römisch-katholischem Ritus nur am Fest „Mariä Lichtmess“²⁸ vorgesehen (vgl. Long 1972, S. 71), polyphone Vertonungen desselben waren daher äußerst selten. Mit der Einführung des *BoCP* bot es sich nun erstmals an, das *Magnificat* mit dem *Nunc dimittis* zu verknüpfen. Die in den *Wanley Part-books* enthaltenen *Magnificat*- und *Nunc dimittis*-Vertonungen stellen die ersten Kopplungen dieser Art dar, sind jedoch, wie Aplin zeigen konnte, keine explizit als Einheit komponierten Werke (vgl. Aplin 1982, S. 410). Auch hier kann Thomas Tallis wieder als Pionier bezeichnet werden: Tallis hatte bereits ein *Magnificat* und *Nunc dimittis* für 5 Stimmen in lateinischer Sprache verfasst (vgl. Long 1972, S. 71), was sehr außergewöhnlich ist, da weder polyphone *Nunc dimittis*-Vertonungen noch Paarungen der beiden Gesänge vor 1549 üblich waren. Es darf vermutet werden, dass diese

²⁷ Die lateinischen Bezeichnungen beziehen sich stets auf das erste Wort des Textes aus der Vulgata.

²⁸ engl. „Purification“, früher gebräuchlicher Name: „Mariä Reinigung“

Komposition für einen der vor 1549 von der *Chapel Royal* erprobten *Evensongs* gedacht war, welcher Tallis um 1545 bereits angehörte. Diese These lässt sich durch die starke innovative Kraft erklären, die damals von der *Chapel Royal* ausging:

[...] it was inevitable that some of its musicians - including Tallis, Tye, Sheppard and Causton - should be amongst the first to try their hands at composing syllabic settings of English works, long before the Act enforced the use of English in worship. (a.a.O. S. 75)

Damit war Thomas Tallis „einer der ersten Komponisten, die *Magnificat* und *Nunc dimittis* komponierten“ (Schaarwächter 1998, S. 206) und prägten.

Bereits in den ersten *Canticles*-Vertonungen der oben genannten Komponisten lassen sich zwei Tendenzen ausmachen, die sich schließlich zu verschiedenen Vertonungsstilen herausbilden. Der so genannte *Great Service* stellt eine Vertonung im alten polyphonen Stil dar, deren Polyphonie jedoch bei Weitem gemäßigter erscheint. Die von Cranmer geforderte Textverständlichkeit und der syllabische Vertonungsstil werden weitestgehend eingehalten, allerdings werden einzelne Textpassagen wiederholt. Im Gegensatz dazu wird im *Short Service* überwiegend auf Textwiederholungen verzichtet, die Vertonung ist „simple and straightforward, written usually in 4-part harmony and mainly in block chords“ (Long 1972, S. 75). Die *Short Services* entsprachen daher eher den Vorstellungen Cranmers, bereiteten den Komponisten aber „vielfach Schwierigkeiten, erst mit der Lockerung dieses [syllabischen] Prinzips gewann die anglikanische Musik ihren Reichtum zurück“ (Schaarwächter 1998, S. 206).

Eine weitere Regelmäßigkeit in der Geschichte der *Magnificat*- und *Nunc dimittis*-Vertonungen lässt sich zu diesem Zeitpunkt bereits festhalten: Der Lobgesang der Maria, in dem Maria dafür dankt, dass sie den Sohn Gottes zur Welt bringen wird (vgl. Lk 1, 39-56), wirkt stets belebt, fröhlich und erwartungsvoll und steht damit im Kontrast zu dem ruhiger, gemäßigter komponierten *Nunc dimittis*, welches die Erlösung des alten Simeon beschreibt, der dafür dankt, den Heiland gesehen zu haben und nun in Ruhe sterben zu können (vgl. Lk 2, 25-32).

3 Die Entwicklung anglikanischer Kirchenmusik ab 1553

Mit diesen drei soeben dargestellten musikalischen Formen kann die Musik des *Even-song* in den ersten Jahren des neuen Ritus beschrieben werden. Jedoch wurde hier eine Kontinuität in der Entwicklung fingiert, die so nicht gegeben war. Bereits im Jahr 1553 starb Edward VI im Alter von 16 Jahren und sein Thron ging nach kurzem Streit um die Krone²⁹ an seine älteste Halbschwester Mary, das einzige überlebende Kind von Henry VIII und seiner ersten Frau Catharine.

3.1 Kirche unter der Herrschaft von Mary Tudor 1553 bis 1558

In Kapitel 2.2.1 wurden bereits die komplizierten Verbindungen von Catharine mit dem Papsttum beschrieben, die zur Folge hatten, dass Catharines Tochter Mary ebenfalls im streng katholischen Glauben erzogen worden war. Der Bruch mit Rom war für sie ein mit ihrem Glauben nicht zu vereinbarendes Ereignis gewesen, was sie jetzt wieder umzukehren gedachte:

For Mary's policy was soon made clear: it was to undo all that had been done by her father and brother and restore the Church in England to communion with Rome. [...] bishops of the old school, who had been turned out in Edward's reign, were restored to their sees, while such of the reformers as did not seek sanctuary abroad were imprisoned, including Cranmer [...]. (Moorman 1963, S. 192)

Mary I wollte zurück zum katholischen England. Dafür wurden zunächst die alten Gebetbücher wieder eingeführt und das *BoCP* als Gebetbuch wieder abgeschafft. Des Weiteren wurde die Englische Sprache im Gottesdienst wieder verboten und statt dessen der lateinische Ritus verbindlich festgelegt. Im April 1554 wurde Thomas Cranmer verhaftet und zwei Jahre später auf dem Scheiterhaufen hingerichtet (vgl. a.a.O., S. 196). Wie ihm erging es ca. 300 weiteren Männern, die ihr Leben auf Grund ihrer reformatorischen Tätigkeiten oder wegen ihres Ungehorsams gegenüber dem katholischen Glauben lassen mussten. Aus diesem Grund ist Mary I auch als „Bloody Mary“ bekannt.

²⁹ Edward VI hatte testamentarisch veranlasst, dass keine seiner Stiefschwestern die Krone erben sollte, was jedoch nicht Rechtens war. Die Krone ging daher zunächst an seine Schwägerin Jane Grey, wurde ihr aber 13 Tage nach dem Tod Edwards wieder entrissen und ging dann rechtmäßig an Mary I (vgl. wikipedia: Mary I of England).

Diese Restauration der römisch-katholischen Kirche war für das Volk zunächst eine willkommene Geste: obwohl es nie Beschwerden gegeben hatte, war das Leben in den Gemeinden durch die Einführung des *BoCP* insofern schwieriger geworden, als dass das Volk nun neue Gebetstexte hatte lernen müssen und insgesamt aktiver am Gottesdienst beteiligt wurde. Auch war die ganze bekannte Musik durch neue Kompositionen oder wenigstens durch neue Texte ersetzt worden und in den vier Jahren seit 1549 hatte man sich noch nicht an diese neu begründete Tradition gewöhnt. „[...] many were undoubtedly glad to get back to the old ways with which they were familiar.“ (a.a.O., S. 193) Als sich Mary I jedoch im Juli 1554 mit Prinz Philip von Spanien vermählte, ging die Erleichterung über die Restauration in eine Angst vor dem Verlust von Unabhängigkeit über. Durch diese Hochzeit wurde eine starke Bindung von England an den Mitteleuropäischen Raum geschlossen, die im Widerspruch zur Geschichte des vom europäischen Festland unabhängigen England stand und daher vom Volk nicht begrüßt wurde. Trotz des Aufruhrs setzte sich Mary I durch und verlor dadurch die Gunst des Landes (vgl. ebd.).

Auch für die Musiker war es nur eine Frage der Umstellung, sie hatten jahrelang für den römisch-katholischen Ritus geschrieben, und die anglikanische Kirche hatte sie 1549 vor weit schwierigere Aufgaben gestellt als jetzt die Wiedereinführung des Katholizismus. So stellte sich auch der 1505 geborene Thomas Tallis, von dem bereits als Pionier der anglikanischen *Evensong*-Kompositionen die Rede war, wieder auf die neuen Anforderungen ein und komponierte wieder lateinische Werke. Seine enorme Anpassung und die damit erreichte Achtung durch die Königin kann dadurch belegt werden, dass Mary I ihm ein Stück Landgut zur Miete überließ (vgl. Long 1972, S. 69). Des Weiteren war es wesentlich einfacher, alte Werke wieder aufzuführen, als neue zu komponieren. So konnten die Musiker mit ihren bereits vor 1549 komponierten Werken direkt auf die neue Situation reagieren. Obwohl es daher den Musikern möglich war, weiterhin ihren Lebensunterhalt zu verdienen, ohne sich noch einmal komplett umstellen zu müssen, war es nicht einfach, die gerade errungene Form des *choral service* wieder fallen lassen zu müssen. „By the summer of 1553, the future of the English choral tradition was certainly in question.“ (Le Huray 1967, S. 29) Interessanter Weise geht die Literatur nur in sehr geringem Maße auf diese fünf Jahre der englischen Musikgeschichte ein. Daher ist es nicht möglich, genau zu rekonstruieren, ob die Komponisten überwiegend alte

Werke wieder aufführten, diese neu arrangierten oder ganz neue Werke verfassten. Mit Sicherheit konnten sich aber die Musiker vergleichsweise gut mit dieser veränderten Situation zurecht finden, was für den Klerus nicht galt. Während Musiker sich bereit erklärten, für den ihnen fremden Glauben Musik zu komponieren, wie es William Byrd sein Leben lang getan hat (vgl. Kapitel 3.2.1), kann man diesen freien Umgang mit dem eigenen Glauben von Geistlichen nicht erwarten. Aus diesem Grunde waren unter Henry VIII viele Priester aus dem Land gegangen oder hatten sich aus der Kirche zurückgezogen. Jetzt, da der katholische Glaube wieder praktiziert werden sollte, konnte sich Mary I nur durchsetzen, in dem sie hunderte Priester hinrichten ließ, die sich nicht wieder dem katholischen Glauben verpflichten wollten. „The fact that some of the clergy had taken advantage of the Edwardine legislation and had married wives and begotten children created various social problems.“ (Moorman 1963, S. 197) Wie genau die Ausübung des Glaubens in den Jahren 1553-1558 ausgesehen hat, ist schwer zu beschreiben, da auch hier die Literatur, die sich mit der Geschichte der anglikanischen Kirche befasst, nur wenig berichtet.

Zusammengefasst wird die Regierungszeit von Mary I als missglückt betrachtet. Die Gründe dafür seien, dass ihre Gegenreform zu spät gekommen sei und dass die spanische Hochzeit sie unpopulär habe erscheinen lassen (vgl. ebd.). Des weiteren ist zu beanstanden, dass Mary I zwar eine Gegenreform gewollt hat, sich aber die Mittel für diese Gegenreform nicht von denen der Reformation unterschieden: „Mary naturally dropped the obnoxious title of 'Supreme Head of the Church of England', but she continued to act as such whatever she might call herself.“ (a.a.O. S. 192)

3.2 Stationen auf dem Weg einer neuen Tradition

Nach nur fünf Jahren der Herrschaft über England stirbt Mary I am 17. November 1558 und überlässt den Thron dem letzten Kind von Henry VIII: Elisabeth I wird am 15. Januar 1559 als letzter Thronfolger in einer katholischen Zeremonie zur Königin von England gekrönt. Mit dem *Act of Supremacy 1559* und dem *Act of Uniformity 1559* installiert Elisabeth I wieder die anglikanische Kirche, indem sie sich als *Supreme Governor* an den Kopf der Kirche stellt (*Supremacy*) und das *Book of Common Prayer* als einzig erlaubtes Gebetbuch (*Uniformity*) bestimmt. Die Radikalität der von Edward VI für die anglikanische und von Mary I für die katholische Kirche ausgenutzten Macht übernahm

Elisabeth I jedoch nicht. Obwohl das *BoCP* natürlich wieder die englische Sprache für die Liturgie festlegte, wurde das Zuwiderhandeln nicht mehr bestraft. So wurde von 1559 die Verwendung von lateinischer Musik im anglikanischen Gottesdienst zumindest geduldet. Ebenso wurde von den Musikern keine Kehrtwende in ihrer Glaubensauslegung gefordert, wer sich unauffällig verhielt, konnte auch als Katholik in der anglikanischen Kirche musikalische Dienste ausrichten.

Die Liturgie des neuen *BoCP* entspricht der Version von 1552, die im Vergleich zur Erstausgabe besonders Änderungen im Ablauf des Messordinariums enthält. Da das Buch von 1552 nur etwa ein Jahr veröffentlicht war, bevor es von Mary I abgeschafft wurde, konnten sich die Änderungen des Messablaufs erst nach 1559 auch in der Musik entfalten. Die kurze Tradition des *Evensong* wird mit dem neuen *BoCP* wieder eingeführt und erfährt unter der Herrschaft Elisabeths erstmals die musikalische Entfaltung und Kunstfertigkeit, in der sie heute noch praktiziert wird. Neben Tallis, der besonders in der frühen Phase des *Evensong* seine Kompositionen vorstellte, wird William Byrd (1543-1623) zum „English Palestrina“ (Lang, Paul Henry: *Music in Western Civilisation*, Norton 1941; zit. nach: Long 1972, S. 111) und damit vielleicht zum wichtigsten Komponisten seiner Zeit.

3.2.1 Die Musik William Byrds

William Byrd kam vermutlich³⁰ im Jahr 1540 zur Welt und wurde als Sohn eines *Gentleman of the Chapel Royal* damit noch in der Tradition des römisch-katholischen Glaubens erzogen. Es wird davon ausgegangen, dass er schon als Kind in der *Chapel Royal* von Mary I gesungen hat, auch hier sind die Daten nicht ganz eindeutig (vgl. Fellowes 1936, S. 1). Seine erste bestätigte musikalische Tätigkeit ist die Funktion des Organisten und Chorleiters an der Kathedrale von Lincoln in den 1565er Jahren und der Beginn seines Dienstes in der *Chapel Royal* im Jahr 1569 oder 1570³¹: „on 22 February 1569/70, he was sworn a gentleman of the Chapel Royal in succession to Robert Par-

30 Sein Geburtstag ist nicht schriftlich festgehalten, auf Grund von Aussagen über sein Alter zum Eintritt in die Chapel Royal und weiteren Eckdaten seines Lebens wird aber das Jahr 1540 als sein Geburtsjahr angenommen. (vgl. wikipedia: William Byrd)

31 Andere Quellen geben das Jahr 1572 als Eintrittsdatum an. Vermutlich wird hier nicht korrekt unterschieden zwischen dem Eintritt in die Kapelle und die Verpflichtung zum Dienst in derselben. Sicher scheint nur, dass Byrd in der Zeit zwischen 1569 und 1572 begann, dort musikalisch aktiv zu werden.

sons“ (a.a.O. S. 2) und machte dort die Bekanntschaft mit seinem zukünftigen Lehrer und Partner, Thomas Tallis. Die enge Beziehung der beiden Musiker zeigt sich in vielen Details ihrer Musik - „the influence of Tallis is strong in Byrd's Preces and the pieces grouped with them“ (Harley 1997, S. 179) - sie teilten sich seit 1572 den Dienst des Organisten in der *Chapel Royal*, und ihre Partnerschaft wurde von Elisabeth I schriftlich in einem Druckmonopol für Noten verankert. Diese Drucklizenz, die Byrd und Tallis als zweigliedrige Körperschaft im Jahr 1575 zugesprochen bekamen, ist mit dafür verantwortlich, dass aus dieser Zeit überwiegend Veröffentlichungen von Tallis, Byrd und von ihnen akzeptierten Musikern erhalten sind (vgl. Fellowes 1936, S. 7). Die Lizenz ging nach dem Tod Tallis' an Byrd allein (vgl. Long 1972, S. 112).

Das Besondere am Werdegang Byrds ist die dauerhafte, öffentlich proklamierte Bevorzugung des katholischen Glaubens. Während andere Katholiken Strafen zahlen mussten oder ihres Dienstes enthoben wurden, wenn sie zu häufig für die katholische oder gegen die anglikanische Kirche Partei ergriffen, genoss Byrd offensichtlich eine Art Immunität (vgl. Fellowes 1936, S. 36 f). „In his will Byrd expressed a pious wish that he might 'live and die a true and perfect member of God's holy Catholic Church'.“ (Fellowes 1936, S. 36), Byrd wird als „a stiff papist“ (ebd.) beschimpft und seine Familie taucht in den Listen der Stadt Harlington als „recusants“³² (Harley 1997, S. 229) auf. Des Weiteren komponierte Byrd stets für beide Liturgieformen, die Anzahl an vorliegenden Vertonungen für die katholische Messe übertrifft sogar die Anzahl der erhaltenen anglikanischen Kirchenmusik. Trotz alledem erhielt Byrd die begehrte Stelle als Organist für die *Chapel Royal* und konnte durch die ihm zugestandene Drucklizenz seine Kompositionen veröffentlichen. Die Frage stellt sich hier, weshalb eine Königin einen Komponisten, dessen religiöse Gesinnung nicht mit der der Königin übereinstimmt und der damit auch Teile der Macht der Königin in Frage stellt, solche Privilegien genoss. Es kann nur eine Antwort auf diese Frage geben: seine Musik.

William Byrd ist besonders für seine Chormusik weit über die Grenzen Großbritanniens bekannt und wird wegen der zeitlichen Nähe und der Funktion, die er für die anglikanische Kirchenmusik spielt, oft mit Giovanni Pierluigi da Palestrina verglichen, der für diese Zeit als musikalisches Vorbild für die katholische Kirchenmusik postuliert wird.

³² englische Bezeichnung für die Personengruppe, die die *Church of England* nicht als einzig wahre Kirche akzeptierte, darunter fallen alle Katholiken und alle Bürger, die sich gegen die Kirche stellten.

Die Entstehungszeit seiner Chorwerke ist nicht geklärt (vgl. Harley 1997, S. 179), sodass auch keine Aussage darüber getroffen werden kann, in wie weit er sich in seinen Werken weiterentwickelt hat. Einziger Anhaltspunkt sind seine Veröffentlichungen, die jedoch meist Sammelwerke darstellen und zudem mehr lateinische Werke beinhalten. In den ersten Jahren nach 1575 entstanden zunächst die *Cantiones Sacrae* in drei Bänden (der erste Band gemeinsam mit Thomas Tallis, die beiden weiteren Bände stammen von Byrd allein), dann ein zweibändiges Werk mit dem Titel *Gradualia* (1605 und 1607) und als weitere Sammlung zwei Bände (1588: *Psalmes, Sonets & songs of Sadnes and pietie*; und 1611: *Psalms, Songs, and Sonnets*), in denen unter anderem Psalmversionen abgedruckt wurden (vgl. Long 1972, S. 112 f). Für den katholischen Ritus komponierte er drei Messen und eine große Anzahl an Motetten, festliche Psalmversionen, sowie Hymnen, die überwiegend in den oben genannten Veröffentlichungen *Cantiones Sacrae* und *Gradualia* erhalten sind. Die lateinischen Werke sind überwiegend im polyphonen, fugalen Stil komponiert und ihr Text wird in kurzen Sequenzen wiederholt. Das hat zur Folge, dass der Text in nur beschränktem Maße beim Hören verständlich wird, da durch das polyphone Geflecht und besonders durch die Textwiederholungen ein Sinnzusammenhang zwischen Satzteilen nur schwer zu konstruieren ist. Im Gegensatz dazu nutzte Byrd für englischsprachige und damit anglikanische Kirchenmusik zwar auch den polyphonen Stil, ließ aber die Texte weitestgehend unberührt. Des Weiteren sind die polyphonen Phrasen bis zur jeweiligen Finalis deutlich kürzer als bei den lateinischen Kompositionen. Diese relativ kurzen Einheiten gliedern den Text und lassen die einzelnen Worte in den Stimmen nie weit auseinander brechen, sodass der Sinnzusammenhang wesentlich leichter erschlossen werden kann. Diese Technik des Komponierens nutzte Byrd vor allem für festliche Psalmversionen sowie für motettenähnliche Kompositionen. Des Weiteren nutzt Byrd für viele englischsprachige Kompositionen auch den sich neu entwickelnden homophonen Stil, der zwar zu Byrds Zeiten auch noch kontrapunktisch verstanden wird, aber schon sehr an die spätere Entwicklung der funktionalen Harmonik und ihrem Verständnis von Homophonie erinnert. In dieser Kompositionstechnik sind vor allem Hymnen und Psalmen für den täglichen Gebrauch (vgl. Kapitel 2.3.2) komponiert. Die Vokalmusik Byrds wurde in der Regel ohne Begleitung der Orgel intendiert, es ist jedoch nicht auszuschließen, dass sie auch mit Begleitung vorgetragen wurde. Orgeln waren in England zu der Zeit

längst nicht so stark verbreitet wie im restlichen Westeuropa, was mit dazu beitrug, dass Komponisten ihre Werke ohne Begleitung konzipierten.

Byrd wrote two complete Services, one in each style. His 'Short' Service has never been surpassed as an example of the simpler form of setting the English Canticles for voices without accompaniment. (Fellowes 1936, S. 122)

Der *Short Service* ist ein im homophonen Stil komponiertes fünfstimmiges Werk, welches alle in der anglikanischen Liturgie vorkommenden Canticles und Messgesänge beinhaltet: Venite, Te Deum, Benedictus (*Mattins*); Kyrie, Credo (Messe); *Magnificat* und *Nunc dimittis* (*Evensong*). Fellowes weist darauf hin, dass in der anglikanischen Tradition die Gesänge immer schon in der selben Tonart gesetzt worden seien, vergleichbar mit einer instrumentalen Suite (vgl. Fellowes 1936, S. 124). So ist auch diese Komposition durchgehend in F-moll gesetzt. Die sonst übliche Anordnung von zwei sich gegenüberstehenden Chören wird hier zwar intendiert, jedoch nicht in dem Maße musikalisch ausgeschöpft, wie das zum Beispiel beim *Great Service* der Fall ist. Byrd setzt in den beiden Chören meist nur eine Stimme oder den ganzen Chor gegeneinander, im *Magnificat* und *Nunc dimittis* ist die Altstimme fast durchgehend in *Decani* und *Cantoris*³³ getrennt, des weiteren wird die Tenorstimme an wenigen Stellen aufgeteilt. Während an einigen Stellen der Chor nur in vier Stimmen gesetzt ist, weisen die beiden Sätze auch kurze sechsstimmige Partien auf, in denen dann sowohl Alt als auch Tenor in zwei Stimmen gesetzt sind. In den vierstimmigen Abschnitten der *Mattins*-Kompositionen singen auch beide Chöre gegeneinander, jedoch nie gleichzeitig, sondern immer im Wechselgesang. Durch diese Teilung des Chores wirkt das Stück lebendiger, da der Hörer nicht nur die Musik an sich, sondern auch noch ihre Richtung und den Raum wahrnehmen kann. Auch für den Chor ist diese Art des gegenseitigen Ansingens eine besondere Bestätigung des eben Gesungenen, da die Textpassagen sich immer wie in einem Gespräch aufeinander beziehen. Der gesamte Text ist syllabisch und homophon vertont. Weitestgehend ist damit auch der Rhythmus in allen Stimmen identisch, einzig kurze Ausbrüche einzelner Stimmen aus dem rhythmischen Geflecht kündigen das Ende einer Phrase an. Insgesamt ist der Rhythmus dem Sprachduktus angepasst, es fallen nur selten unbetonte Silben auf betonte Zählzeiten oder lange Noten. Auf Grund

³³ Bezeichnung für die beiden Seiten des Chores. Der *Decani*-Chor steht auf der Seite des „Dean“ an der südlichen Seite der Kathedrale und der *Cantoris*-Chor hat seinen Platz auf der nördlichen Seite beim Vorsänger, engl. „Precentor“ (vgl. Long 1972, S. 39).

dieser starken Anpassung an den Text ist dieser sehr gut verständlich präsentiert. Die Komposition erfüllt damit ihre von Thomas Cranmer formulierte Aufgabe. Jedoch wirkt sie genau aus diesem Grund sehr einfach, der Komponist hat hier primär in der Harmoniegestaltung freie Hand, der Rhythmus wirkt sehr starr durch die Homophonie, und die Melodie wirkt durch fehlende Melismen nicht so fließend, wie es bei polyphonen Vertonungen der Fall ist. Gerade durch diese Einfachheit wurde der *Short Service* „one of the most widely used Services“ (Harley 1997, S. 184) und wird auch heute noch in den Kathedralen Englands musiziert.

Im Gegensatz dazu präsentiert der *Great Service*, der vermutlich um 1590 komponiert wurde (vgl. Harley 1997, S. 304), die ganze Vielfalt der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts. Es handelt sich bei dieser Komposition wie beim *Short Service* um eine vollständige Vertonung der sieben Sätze des anglikanischen *Service* und bildet mit diesem das einzige Zeugnis kompletter *Service*-Kompositionen Byrds³⁴. Es bietet sich daher an, diese beiden Kompositionen miteinander zu vergleichen, da sie zwar in Funktion und Form identisch sind, jedoch musikalisch verschiedene Kompositionstechniken repräsentieren. Dies zeigt sich bereits beim ersten Blick auf das Notenbild: der *Great Service* ist zehnstimmig gesetzt, bestehend aus zwei fünfstimmigen Chören in der Aufteilung Sopran, Alt 1 und 2, Tenor und Bass, die sich im Chorgestühl gegenüberstehen. Wie auch im *Short Service* wird hier immer wieder eine Stimmlage aus dem *Decani*- und *Cantoris*-Chor zu einer Stimme zusammengefasst und an späteren Stellen wieder getrennt, sodass der Chor zeitweise zu einem großen fünfstimmigen Chor reduziert wird, bei dem von beiden Seiten der gleiche Klang zum Hörer trifft. Durch diese ständige Variation der Klangfülle wirkt das Werk wesentlich interessanter und abwechslungsreicher. Die im *Short Service* praktizierte antiphonale Singweise, bei der sich die Chöre in einzelnen Textpassagen abwechselnd zusingen, wird im *Great Service* nicht eingesetzt, was zunächst verwundert, da die große Anlage der Komposition auch das gegenchörige Singen implizieren könnte. Jedoch greift Byrd hier eine völlig neue Idee auf, durch die eine ähnliche Wirkung erzielt werden kann: der Einsatz von Solisten. Seit Mitte des 16. Jahrhunderts entwickelt sich die Idee des sogenannten „verse-style“ (Harley 1997, S. 301), bei dem einige Textteile von Solisten vorgetragen werden und

³⁴ Unter anderem sind von Byrd weitere zwei *Services* enthalten, die jedoch nur die *Canticles* des Abendgebets beinhalten.

damit den Gegenpart zum „Full Choir“ bilden. Vermutlich ist der *Great Service* die erste Komposition, mit Sicherheit aber eine der ersten Kompositionen für die Liturgie der anglikanischen Kirche, in der Soloverse eingesetzt werden. Byrd sieht hier für jede der zehn Stimmen ebenfalls einen Solisten vor, setzt jedoch nie alle Solisten gleichzeitig ein.

Am *Magnificat* kann exemplarisch gezeigt werden, wie Byrd die Solo- und Chorteile, sowie die Stimmverteilung anordnet (siehe Anhang 1). Der Wechsel vom ganzen Chor zu den Soloteilen tritt immer zu Beginn eines neuen Verses³⁵ auf. Gleiches gilt auch für die Variation der Stimmenstärke. Das *Magnificat* beginnt mit einem Soloteil, der nur vierstimmig und mit hohen Stimmen besetzt (2 S, A, T) ist. Der zweite und dritte Vers wird vom Chor übernommen, der während des ganzen Stückes mit allen Stimmen vertreten ist und sich damit neben der größeren Stimmstärke auch durch einen größeren Ambitus von den Soloversen abgrenzt. Der vierte Vers wird nur von dem solistischen *Decani*-Chor übernommen, der fünfstimmig gesetzt ist. Nach dem Chorvers folgt ein Solovers, der von jeweils drei Stimmen (S, A, B) aus beiden Chören vorgetragen wird. Auf dem Textteil „He hath put down the mighty from their seats, and exalted the humble and meek“ setzt Byrd erstmals und einmalig acht Solostimmen ein, nämlich jeweils eine Stimme aus dem *Decani*- und *Cantoris*-Chor (S, A, T, B). Nach diesem solistischen Höhepunkt nimmt die Stimmzahl der Soloverse wieder ab und die Auswahl der Stimmen verschiebt sich in den Bereich der tiefen Stimmen (A, T, B). Betrachtet man den Text, kann man diese Klimax und Antiklimax durchaus begründen: „Er stürzt die Mächtigen vom Thron und erhöht die Niedrigen“ ist der wichtigste Textteil des *Magnificats*, da er die völlige Umkehrung der üblichen Machtverhältnisse beschreibt. Die Solostimmen im Wechsel mit dem Chor bilden in Byrds *Great Service* eine Imitation der traditionellen antiphonalen Singweise der *Canticles*. Auch bei dieser traditionellen, auf den Psalmtönen musizierten Form der *Canticles* wird der erste Vers solistisch, in der Regel vom Priester vorgetragen. In Klöstern wechseln sich dann die gegenchörig stehenden Mönche ab, in den Gemeinden wurde der Gesang wechselseitig von Chor / Vorsänger und Volk musiziert. Diese Funktion übernehmen hier die Solisten und der Chor, die sich zwar nicht streng nach jedem Vers abwechseln, aber doch immer dem Text entsprechend zum

35 gemeint ist hier der Vers (dt.) des Textes des *Magnificat*.

Versende. Der Reichtum an Wechseln ist durch diese Anlage der Komposition immens, und sie wirkt im Vergleich zum *Short Service* daher umso größer und gewaltiger.

Ein weiterer Unterschied zwischen diesen beiden *Service*-Kompositionen Byrds ist der Umgang mit dem Text. Im *Great Service* werden nach altem Stil einzelne Textteile beliebig oft wiederholt. Diese in der Renaissance und auch im Barock übliche Verfahrensweise liegt in der horizontal gedachten Musik der Vokalpolyphonie begründet, die auch Byrd hier verwendet und steht im krassen Gegensatz zu der im *Short Service* verwendeten eher vertikal und homophon gedachten Musik der anglikanischen Reformation. Der Text ist daher beim *Great Service* wesentlich schlechter verständlich, da er jedoch täglich gesungen wurde, kann davon ausgegangen werden, dass er auch der Gemeinde bekannt war. John Harley weist in seinem Buch „William Byrd. Gentleman of the Chapel Royal“ darauf hin, dass Byrd in seinem *Great Service* eher eine Art „semi-homophony“ einsetzt, „few syllables are spread over more than one note, but long passages of genuine homophony are rare.“ (Harley 1997, S. 304 f). Die Textverteilung selbst entspricht also in den meisten Fällen der Vorgabe Cranmers. Byrd vereinigt mit dieser Komposition damit die komplexe Polyphonie mit den Anforderungen der anglikanischen Kirche auf ganz innovative Art.

Der letzte Unterschied zwischen den beiden *Service*-Kompositionen liegt in der Darbietung. Während der *Short Service* als reines Vokalwerk konzipiert ist, scheint der *Great Service* explizit mit Begleitung komponiert zu sein. Es seien, so Craig Monson, Orgelstimmen erhalten, die auf eine Begleitung durch die Orgel rückschließen ließen. Des weiteren erwähnt er die Verwendung von Blasinstrumenten für den *Great Service*, die im Gegensatz zu den sonst eher üblichen Streichinstrumenten seit 1575 mehr und mehr eingesetzt wurden (vgl. Monson 1982, S. 3).

Vergleicht man die Kompositionen Byrds für die anglikanische Kirche mit denen für die katholische Kirche, so lässt sich feststellen, dass seine lateinischen Kompositionen deutlich kunstvoller sind. Einzig der *Great Service* kommt dieser Kunstfertigkeit, die Byrd in seinen lateinischen Kompositionen beweist, nahe. Der Grund mag vielleicht darin liegen, dass Byrd als Katholik doch immer mehr für die Liturgie der katholischen Kirche geben konnte (vgl. Long 1972, S. 137), vielleicht war es auch eine ganz besondere Herausforderung, die alten Traditionen der Polyphonie mit der neuen Idee der Textver-

tonung so zu kombinieren, die keine weitere Komposition dieser Form mehr zuließ. „[...] the Great Service, designed as a liturgical work, shows him [Byrd] at the height of his powers.“ (ebd.)

3.2.2 Das Anthem

Neben diesen liturgischen Kompositionen für die anglikanische Kirche konnte William Byrd mit einer weiteren musikalischen Form beeindrucken, die später auch Teil der Liturgie des *Evensong* wurde: das so genannte *Anthem*.

Die Tradition des *Anthem* geht auf zwei Formen zurück, die sich etymologisch und musikalisch im *Anthem* vereinen. Die erste, ältere Form ist die Antiphon, die stets mit den Psalmen in Kombination vorgetragen wurde. In den Gemeinden wurde die Antiphon nicht nur am Anfang und am Ende eines Psalms gesungen, wie es in den Klöstern üblich war, sondern auch als Kehrsvers zwischen den Versen. Ihre Form ist der gregorianische Choral, musikalisch ist sie eng mit der Melodie des Psalms verknüpft, und sie besteht aus einem kurzen kommentierenden oder ausdeutenden Textvers, der sich auf den Psalm bezieht. Musikalisch lässt sich im *Anthem* wenig finden, was auf die Tradition der Antiphon zurückzuführen ist. Ihre Beziehung zueinander ist eher etymologisch: „The word 'anthem' is not other than an Anglicising of our old term 'antiphon'“ (Douglas 1962, S. 121). Vermutlich wurde der Begriff *Anthem* vor der anglikanischen Reformation synonym für die etwas freieren, nicht an einen Psalm gebundenen Marienantiphonen der katholischen Kirche verwendet, die in ihrer Form den frühen nachreformatorischen *Anthem*-Kompositionen nahe kommen. Ihre Popularität, so Douglas, sei immens gewesen (ebd.), bevor die Verehrung der Maria und weiteren Heiligen von Edward VI während der Reformation verboten wurde.

Die zweite Form, auf die sich das *Anthem* musikalisch bezieht, ist die Motette, die stets einen Platz im Gottesdienst der katholischen Kirche hatte, obwohl sie liturgisch nicht vorgesehen war. Es handelt sich hierbei um unbegleitete Vokalmusik, in der die Komponisten auf Grund der freien Platzierung und Textgestaltung ihre ganze Kunst präsentierten. Im 16. Jahrhundert bestand die Motette aus einem vier- bis fünfstimmigen, polyphonen oder auch homophonen Satz, dem in der Regel freie Dichtungen

oder Bibeltex te zu Grunde lagen. Diese Form der Vokalkomposition kann als Ursprung der Tradition des anglikanischen *Anthem* bezeichnet werden.

Angelehnt an die katholische Tradition, in der die Motette sich einen Platz im Gottesdienst sichern konnte, der je nach Anlass und Text der Motette variierte, fand auch das *Anthem* zunächst Einzug in die Kommunionfeier der anglikanischen Kirche. In dieser ästhetischen Funktion erfreute das *Anthem* die Komponisten gleichermaßen, wie die Sänger und die Gemeinde. William Byrd komponierte eine beachtliche Zahl von *Anthems* und konnte auch hier wieder eine innovative Funktion erfüllen. Wie schon beim *Great Service* baute Byrd solistische Verse³⁶ in einige seiner *Anthem*-Kompositionen ein: „As pioneer works Byrd's verse anthems are of great historical importance but, except of *Christ rising* and the carols, they are rarely performed in these days“ (Long 1972, S. 133). Wie auch schon bei *Short* und *Great Service* unterscheiden sich *Verse*- und *Full Anthem*³⁷ auch in ihrer Darbietung. Das *Full Anthem* wird zunächst rein vokal vorgetragen, in seltenen Fällen mit obligatorischer Orgelbegleitung. Dagegen beginnt das *Verse-Anthem* meist mit einem kurzen Orgelvorspiel, bevor die Solostimmen einsetzen³⁸. Wenn keine Orgel verfügbar war, wurden die Stimmen von Streichinstrumenten übernommen. Im Gegensatz zu *Service*-Kompositionen weisen *Verse-Anthems* auch unabhängige Instrumentalbegleitungen auf. Das antiphonale Singen wird sowohl in *Full*- wie in *Verse-Anthems* eingesetzt, sodass sich im *Anthem* die Tradition der Motette und die musikalischen Ideen der *Service*-Kompositionen begegnen.

Bis 1559 wurde das *Anthem* wie die Motette im Gottesdienst eingesetzt, mit den „Injunctions of Queen Elisabeth I“ bekam es erstmals einen festen Platz:

36 Byrd war nicht der erste Komponist, der sogenannte *Verse-Anthems* komponierte, aber er war derjenige, der durch seine vielen Kompositionen in dieser Form das *Verse-Anthem* verbreitete und prägte.

37 Dieser Begriff bildete sich erst, nachdem sich das *Verse-Anthem* als Form etabliert hatte und bezeichnet ein *Anthem*, welches keine Soloverse beinhaltet und durchgehend vom „full choir“ vorgetragen wird.

38 Für das *Full Anthem* kann als Beispiel das Werk Byrds „Sing joyfully“ angeführt werden, welches ohne Begleitung, nur für Chor im polyphonen Stil komponiert, vorgetragen wird. Ein bekanntes Beispiel für das *Verse-Anthem* ist „This is the record of John“ von Orlando Gibbons (1583-1625), welches mit einem kurzen Orgelvorspiel beginnt. Es folgt der regelmäßige Wechsel von einem Tenorsolisten und dem Chor. Das gesamte Werk wird mit Orgelbegleitung musiziert.

it may be permitted that in the beginning, or in the end of common prayers either at morning or evening, there may be sung a Hymn, or such a like song [...] (Routley 1977, S. 20).

Le Huray weist in seinem Artikel „Anthem“ im *New Grove* darauf hin, dass der Begriff *Anthem* um 1560 noch nicht allgemein im Gebrauch gewesen sei und daher an dessen Stelle in dem eben zitierten Text von Queen Elisabeth I synonym das Wort *Hymn* gebraucht würde (Le Huray 1980, S. 455). Diese Behauptung lässt sich durch die Recherchen Harleys stützen, der den Ausdruck *Anthem* erstmals in einem Auftrag vom Dean der Kathedrale in Lincoln an William Byrd findet, der aus dem Jahre 1570 stammt (vgl. Harley 1997, S. 185). William Byrd wird mit seinen zahlreichen *Anthem*-Kompositionen großen Anteil daran gehabt haben, dass sich der Begriff bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts etablieren konnte (vgl. Le Huray 1980, S. 455). Auf Grund dieser Begriffsprobleme am Ende des 16. Jahrhunderts lässt sich nicht genau sagen, in welchem Maße *Anthems* zu Gehör gebracht wurden und in welchem Rahmen die Darbietungen stattfanden. Mit Sicherheit kann aber gesagt werden, dass das Anthem sich bereits 1560 als Teil des *Evensong* etabliert hatte:

Queen Elisabeth paid the first visit of her reign to the cathedral [St. Paul's Cathedral London] on mid Lent Sunday [...] 1560, where at 'Evening song... a good anthem was sung'. [...] William Mundy may have written one specially for the occasion [...]. (Spink 2004, S. 314)

Des weiteren wird an diesem Zitat deutlich, welche Funktionen es übernehmen konnte: Da es bisher von der Liturgie keine Funktion zugewiesen bekommen hatte, wurde es zu Repräsentationszwecken der Musik einer Kathedrale genutzt, zum Beispiel bei hohem Besuch oder bei besonderen Ereignissen. Zudem konnte es zur Ehrung eines Gastes eingesetzt werden und wie die Antiphon kommentatorische oder interpretierende Funktionen übernehmen.

Bis 1644 stand das *Anthem* in den zuvor genannten Formen des motettenähnlichen *Full Anthem* und dem mit Soloversen und Instrumentalbegleitung erweiterten *Verse-Anthem* als obligatorischer Teil am Anfang oder Ende von *Mattins* und *Evensong*, wie es in den Injunktionen von Queen Elisabeth I angeregt worden war.

3.3 Kirchenmusik und das Commonwealth

Während des 17. Jahrhunderts konnten sich unter James I und Charles I die Formen der Musik im *Evensong* weiter festigen. Die bereits beschriebene Kluft zwischen den Kathedralkirchen und den kleineren Gemeinden wurde durch die immer prachtvoller und künstlerischer dargebrachte Musik immer größer, was zu Unmut bei Volk und Gemeindepriestern führte. Es soll hier nicht der Anschein erweckt werden, als sei die Musik der maßgebliche Grund für diese Entfremdung der Gemeinden von ihren Kathedralkirchen. Die weitreichenden Gründe für diese Entwicklung können hier nicht vertieft werden, die Musik bietet für diesen Fall jedoch ein anschauliches Bild. Ebenso veränderte sich die Tradition der Kathedralkirchen in vielen Bereichen in Richtung des katholischen Glaubens: Die Organisation erfolgte nach einem der katholischen Kirche ähnlichen hierarchischen Modell (Erzbischof, Bischof, Priester, Diakon, usw.), die Kathedralen waren reich geschmückt und es wurde viel Geld für die Instandhaltung der Kirchen investiert. Im Gegensatz dazu hatten sich die Gemeindekirchen in Richtung des Protestantismus entwickelt und hielten die in den Kathedralkirchen entstandene Kunst für überladen und dem Gotteslob unangemessen. Ihrer Meinung nach lenkte die Musik vom „wahren Gebet“ ab, einzig das Singen der Psalmen erachteten sie als angebracht, da sie einen starken Bezug auf die Bibel pflegten und diese Art des Musizierens durch die Bibel legitimiert werden konnte. Die Initiatoren dieser Bewegung in den Gemeinden waren die seit der Reformation bekannten Puritaner, die die Meinung vertraten, dass die Reformer nicht weit genug gegangen seien (vgl. Long 1972, S. 203).

Parallel mit dieser auf kirchlichem Gebiet von statten gehenden Unruhe hatte sich beim Parlament ein Hass auf die Monarchie gebildet, die ähnlichen Ursprungs war wie der Hass der Puritaner auf die anglikanische Kirche. Die Doppelfunktion des Königs als Oberhaupt von Kirche und Staat lässt eine Trennung dieser Entwicklungen kaum zu. Im August 1642 kam es zum Bürgerkrieg zwischen folgenden Parteien: Auf der einen Seite stand „the king and Anglicanism (represented by episcopacy and the Prayer Book), [...] on the other side stood Parliament and Puritanism [...]“. (Moorman 1963, S. 237) Erste Erfolge des Parlaments sind die Abschaffung des englischen Episkopats im Februar 1644 und das damit einher gehende Verbot der Nutzung des *BoCP*, welches im selben Jahr als illegal deklariert und durch das *Directory of Public Worship* ersetzt wurde (vgl. a.a.O., S. 238 f). Ein vorläufiges Ende des Bürgerkriegs ist 1645 mit dem Sieg in Nase-

by³⁹ und dem Fall von Oxford⁴⁰ erreicht. In den folgenden Jahren konnte sich die Lage nicht stabilisieren, und so kam es zu mehrfacher Verhaftung des Königs und dem zweiten Bürgerkrieg, der in die Zeit zwischen 1547 und 1549 fällt. Die Inhaftierung des Königs allein konnte die Parlamentarier noch nicht zufrieden stellen, und so lautet die Parole der New Model Army von 1647 an: „We will cut off his head with the crown upon it.“ (Moorman 1963, S. 240) Nach weiteren zwei Jahren verurteilt das Parlament den König zum Tode und „on January 30, 1649, the king was beheaded on a scaffold outside the banqueting-house in Whitehall“ (ebd). Mit dem Tod des Königs steht das Land erstmals unter alleiniger parlamentarischer Führung: die Monarchie wird zum *Commonwealth of England* unter der Leitung von Oliver Cromwell und seinem Parlament.

Man sollte vermuten, dass der Fall der Monarchie das Volk gestärkt hätte, das war jedoch nicht die Reaktion des Volkes. Statt dessen war man sich unsicher, ob man diese Freiheit wirklich gewollt hatte, es klebte Blut an dieser Freiheit. Die Kirchen, die in dieser Situation das Volk hätten stützen können, waren durch die Auflösung des Episkopats vollkommen unorganisiert und unkontrolliert, sie boten daher keine Zuflucht. Bereits während der Kriege waren Kirchen verwüstet und sogar niedergebrannt worden, Orgeln wurden zerstört und die Chöre aufgelöst.

Many churches lost their treasures - books, ornaments and vestments. The dark shadow of Calvinism lay over the land, affecting not only the worship of the people but their everyday lives, for the government did its utmost to enforce the legislation of the Pentateuch and destroyed many of the simple amusements of the poor. (Moorman 1963, S. 247)

Die Idee der Puritaner konnte sich nach dem Tod des Königs endgültig durchsetzen. Es mag zunächst so erscheinen, als ob die Zeitgenossen des Commonwealth damit vollkommen auf Musik und Kunst verzichteten. Die Puritaner waren jedoch -entgegen jeden Erwartungen- an Kunst und Musik interessiert, sie verbannten diese zwar aus den Kirchen, führten sie statt dessen aber ins alltägliche Leben der Menschen ein und schufen damit die Grundlage für die Popularität der Musik im 18. Jahrhundert. Neben der später ausführlicher beschriebenen Weiterentwicklung der Psalmvertonungen konnte die Oper

39 Die von Sir Thomas Fairfax und Oliver Cromwell geführte New Model Army besiegt die Armee des Königs am 14. Juni 1645 auf einem Feld bei Naseby.

40 Nach Oxford hatte sich der König zu Beginn des Krieges geflüchtet.

als Kunstgattung in England erste Erfolge feiern (vgl. Long 1972, S. 202), und die Kammermusik konnte durch die Verbannung der Musiker aus den Kirchen entstehen:

So the country's finest musicians, no longer wanted by the Church they had served so well, directed their skills into secular channels, vastly enriching music in the home and bringing about that acceptance of music as an essential social grace. (a.a.O., S. 207)

3.4 Restauration der Monarchie 1660

Diese idyllisch scheinende Stimmung des Aufschwungs und der Freiheit hielt jedoch nicht lange an. Schon bald konnte das Volk ein neues Oberhaupt benennen, das sich zu einem Diktator entwickelte, der weitaus willkürlicher das Parlament beeinflusste, als es die Monarchen zuvor getan hatten. Oliver Cromwell hatte das Zepter übernommen. Der Unmut nahm zu, auch im Parlament, aus dessen Reihen sich Cromwell hatte hocharbeiten können. Beim Tode Cromwells im Jahr 1658 übernimmt sein Sohn Richard die Leitung des Landes, kann sich jedoch gegenüber dem Parlament nicht durchsetzen (vgl. Moorman 1963, S. 248). Nach zahlreichen personellen Neubesetzungen bittet das Parlament im Jahr 1660 den rechtmäßigen Thronfolger Charles II, der nach dem Tod seines Vaters auf das Festland (Frankreich, Holland) geflüchtet war, um die Rückkehr und Übernahme des Landes.

3.4.1 Der König kehrt zurück

Am 8. Mai 1660 wird Charles II zum König ernannt und kehrt am 29. Mai nach London zurück, wo er freundlich empfangen wird (vgl. Long 1972, S. 211). Die Situation, in der sich der König zum Zeitpunkt seiner Rückkehr befand, war brisant, da er zwar von Parlament und anglikanischem Volk zurückgeholt, von den Puritanern aber weiterhin abgelehnt wurde. Während er mit Hilfe des Parlaments seine eigene Stellung als Monarch und damit die Monarchie als solche wieder restaurieren konnte, war seine Stellung in Bezug auf die Kirchenstruktur im Lande zunächst ungewiss. Er selbst war anglikanisch getauft und hatte auch die Traditionen der anglikanischen Kirche während seines Exils bewahrt. Die Puritaner hatten jedoch in fast fünfzehn Jahren die episkopale Organisationsstruktur völlig zerstört und auch in Bezug auf die Gottesdienste neue Formen und Abläufe etablieren können. Während die „High Church Party“ eine Wiederherstellung des Zustandes zur Zeit William Lauds (1573-1645) anstrebte, schlugen die

Puritaner eine „moderate episcopacy“ vor (vgl. Moorman 1963, S. 249). Diese beiden Strömungen zu einer neuen, allgemein akzeptierten Lösung zusammenzufassen, wurde eine zwei Jahre dauernde Aufgabe für Charles II und seine Berater.

3.4.2 The Book of Common Prayer 1662

Am 24. August 1662 wird erneut mit einem *Act of Uniformity* das neue *BoCP* als Gebetbuch der wieder hergestellten, episkopal geleiteten anglikanischen Kirche festgelegt. Es wurden um die 600 Änderungen vorgenommen, die jedoch meist sprachlicher Art sind und daher nicht stark ins Gewicht fallen. Entscheidend ist jedoch die Festlegung des *Anthem* in der Liturgie des *Evensong*. Nach den Kollekten wird im neuen *BoCP* die Anweisung gegeben: „In Quires and Places where they sing here followeth the Anthem.“ (The Church of England 1662, S. 24) Die von den Puritanern erhoffte Orientierung an ihren Ideen hatte sich nicht durchgesetzt. Im Gegenteil: Charles II hatte während seiner Zeit in Frankreich auch den katholischen Glauben erlebt und orientierte sich bei der Wiedereinführung der anglikanischen Kirche vermehrt an diesen Erfahrungen, was sich in einer Welle der Restauration von Kirchen und ihren Orgeln äußerte, die im kontinentalen barocken Stil in neuem Glanz erstrahlten. Neben der anglikanischen Tradition des Tagesgebets wird auch die Feier des Abendmahls in wöchentlichen bis wenigstens monatlichen Abständen wieder eingeführt (vgl. Moorman 1963, S. 258).

Die für diese Arbeit wichtigste Aktion des Königs war die Zusammenführung einer neuen *Chapel Royal*, deren Musik das 18. Jahrhundert prägen sollte. Der König hatte in Frankreich am Hofe Ludwigs des XIV. eine ihm bisher fremde, neue Musik kennengelernt, die er nun auch von der *Chapel Royal* forderte. Die weltlichen, barocken Kompositionen Lullys und anderer Komponisten hatten Charles II beeindruckt, ebenso wie die „vingt-quatre Violins du Roi“, die Charles II in England einzuführen gedachte (vgl. Long 1972, S. 212). So wurde die *Chapel Royal* um ein Streichensembel erweitert, welches die Musik, die in der *Chapel Royal* seit 1660 wieder entstand, prägte. Das neu in die Liturgie eingebundene *Anthem* konnte wie auch schon zu Zeiten Byrds hier als Versuchsobjekt dienen. Da es durch die Wahl des Textes und des Aufbaus weiterhin freigestaltet werden konnte, bot es sich für den Einsatz von Instrumentalbegleitung und Zwischenspielen in besonderer Weise an. Ebenso wurde der barocke Kompositionsstil

des Festlandes imitiert, was sich zum Beispiel in einem neuen Text-Ton-Bezug wieder spiegelt, der mit dem Begriff „Affektenlehre“ für das Zeitalter des Barock charakteristisch ist. Die neu eingeführte Gattung der Oper brachte die mit ihr verbundene Monodie sowie die Form des Rezitativs auch in die Musik der *Chapel Royal* ein. Durch die Doppelfunktion der *Chapel Royal* als Hofensemble des Königs und Ensemble für die Gottesdienste in der königlichen Kapelle wurden diese in der weltlichen Musik entstandenen Strömungen auch in die Kirchenmusik integriert, was zu einer einmaligen Synthese von katholischer Liturgie und protestantischer Musikanschauung führte. Diese Synthese war dem Umstand zu verdanken, dass das *Anthem*, welches bereits bei Byrd eine Art Bindeglied zwischen weltlicher und geistlicher Musik darstellte, hier nun in der Liturgie festgelegt worden war.

„Turning now to Service settings, the most suprising thing is that they seem quite unaffected by the new techniques.“ (Long 1972, S. 228) Die Servicekompositionen blieben trotz der neuen Ideen im Bereich der weltlichen Musik und des *Anthem* in ihrer Gestaltung einfach und kurz, der *Short Service* setzte sich als Kompositionsstil durch, der mit seinen Blockharmonien zumindest die Idee des Generalbasses aufgreifen konnte. Neben neuen Kompositionen von William Child (1606-1697), Benjamin Rogers (1614-1696), Henry Cooke (ca. 1616-1672) und anderen kamen auch alte Kompositionen zur Aufführung. Allerdings wurden auch von alten Komponisten die *Great Services* gemieden und nur auf das Repertoire der *Short Services* zurückgegriffen, wodurch die Form des *Great Service* nahezu vollständig in Vergessenheit geriet. Neben John Blow (1649-1708), der einige *Short Service*-Kompositionen hervorbrachte, kann Henry Purcell (1659-1695), der in der neuen *Chapel Royal* aufwuchs, als wichtigster und über die Grenzen Englands bekanntester Komponist hervorgehoben werden. In seinen *Service*-Kompositionen, von denen drei bekannt sind, konnte Purcell die Idee des *Great Service* erhalten, in dem er Solopassagen für Männerstimmen zwischen die Chorpässagen setzte.

Es kann ein weiterer Grund angeführt werden, der das Zurückziehen der Komponisten auf die offene Form des *Anthem* erklärt. Obwohl Charles II die anglikanische Kirche mit der Einführung des *BoCP* wieder etablieren konnte, blieb die Lage instabil. Charles II hatte in Frankreich den katholischen Glauben neu kennen und schätzen gelernt, ent-

schied sich aber für die anglikanische Kirche, als er nach London zurück kehrte. Anders sein Bruder James II, der ihm 1685 auf den Thron folgte: dieser war 1668 oder 1669 zum katholischen Glauben konvertiert und hatte 1673 die katholische Mary von Modena geheiratet. Dieses katholische Thronfolgerpaar lies Unruhe aufkommen, die sich besonders auf die anglikanische Kirche auswirkte. Zu dem befürchteten Umbruch kam es jedoch nicht, als James II am 23. April 1685 in Westminster Abbey gekrönt wurde. James II versuchte den katholischen Glauben wieder einzuführen, indem er vermehrt wichtige Positionen an Katholiken vergab. Kurz vor seinem Durchbruch konnte der von seiner Tochter Mary II, die wie ihr Mann William III der anglikanischen Kirche angehörte, durch einen friedlichen Putsch vertrieben werden, worauf Mary II und William III 1689 gemeinsam den Thron bestiegen.

Während sich daher die Komponisten der *Chapel Royal* auf immer gewaltiger werdende *Anthem*-Kompositionen beschränkten, blieb die Musik in den Gemeindekirchen einfach und wurde auf Grund der immer prachtvoller und aufwendiger komponierten Musik der Kathedralen noch weiter von diesen distanziert. Nur das Singen der Psalmen kann als Bindeglied zwischen Kathedralen und Gemeindekirchen eine Beziehung der ansonsten so unterschiedlichen Traditionen aufrecht erhalten.

3.4.3 Anglican Chant

Während der gesamten Geschichte anglikanischer Kirchenmusik konnte sich eine musikalische Form stets weiterentwickeln, die in der Zeit nach der Restauration bis ins 20. Jahrhundert hinein weitere Neuerungen erfuhr: Das Singen der Psalmen. Der Grund, weshalb sich diese musikalische Form, im Gegenteil zu den anderen Formen des *Evensong*, kontinuierlich entwickeln konnte, liegt sicherlich in der tief verwurzelten Tradition sowohl der christlichen Klöster wie auch der jüdischen und christlichen Gemeinden. Während die *Canticles* je nach Möglichkeit einstimmig nach der Tradition der Psalmtöne oder in kunstvollen Kompositionen vom Chor vorgetragen wurden und sich auch die *Anthems* nicht gleichermaßen in beiden Kirchen⁴¹ aufführen ließen, fanden die Komponisten stets auch geeignete Kompositionsformen der Psalmen für die einfachen Gemeindekirchen. Wie bereits in Kapitel 2.3.2 näher erläutert wurde, entstanden die ersten mehrstimmigen Psalmvertonungen in den ersten Jahren nach der anglikanischen

41 low church und high church

Reformation, die sich auf einen Psalmton beziehen, der der Komposition im Tenor als *cantus firmus* zu Grunde liegt. Mit den *festal psalms* und den metrischen Psalmvertonungen entwickelte sich aus diesen drei Vertonungsstilen im 16. und 17. Jahrhundert die Form des *Anglican Chant*, die ihre erste Blütezeit im 18. Jahrhundert erlebte.

Zunächst lag den mehrstimmigen Psalmvertonungen der Psalmton zu Grunde, der im 16. und 17. Jahrhundert noch dem Tenor zugeteilt wurde. Diese Psalmvertonungen bestanden aus einer Formel, die sich wie beim Psalmton auch in zwei Sektionen unterteilen ließ, auf die ein Psalmvers gesungen werden konnte. Ihr Rhythmus war völlig frei, die Notenwerte bestanden nur aus Brevis und Semibrevis, die ausschließlich zur Orientierung für die Textverteilung dienten. Parallel zu diesem Vertonungsstil entwickelte sich die Idee der metrischen Psalmen weiter, deren starre Rhythmik, die in eindeutigen Notenwerten notiert war, und der frei gedichtete Text den Unterschied zu den traditionellen Psalmvertonungen ausmachten. Die ebenfalls erwähnten *festal psalms* wiesen zwar auch eine festgelegte Rhythmik auf, diese war jedoch an den Text angepasst. Im Gegensatz zu den metrischen und traditionellen Psalmvertonungen hatten sich die *festal psalms* schon deutlich vom ursprünglichen Psalmton entfernt. Bringt man diese drei Stile nun zusammen, erhält man die Charakteristika des *Anglican Chant* im späten 17. und 18. Jahrhundert. Der *Anglican Chant* ähnelt seiner Form äußerlich den traditionellen Psalmkompositionen, indem er aus zwei Sektionen besteht, die durch einen Doppelstrich getrennt sind. Sein Text entspricht ebenfalls in der Regel der Version, die im *BoCP* festgelegt ist. Jedoch wird er durch Taktstriche in ein rhythmisches Schema gepresst, welches Probleme, die bereits in Bezug auf die metrischen Psalmkompositionen besprochen wurden, mit sich bringt. So ist zum Beispiel festgelegt, dass die letzte Silbe immer auf den letzten Akkord zu fallen hat (vgl. Douglas 1962, S. 105), was bei unbetonten Silben zu Verzerrungen des Sprachrhythmus führt. Bis ins 20. Jahrhundert hinein bemühten sich die Komponisten nicht um eine eindeutige Zuordnung der Silben auf die Noten, sodass es je nach Dirigent zu unterschiedlichen Textverteilungen kommen konnte.

Die Idee des freieren Umgangs mit dem Psalmton, den die *festal psalms* bereits umsetzten, fand nach der Restauration ebenfalls Einzug in den *Anglican Chant* (siehe Anhang 2).

Within a century, the old plainsong tunes began to appear in the soprano part instead of in the tenor, and are so printed in William Boyce's *Cathedral Music* in 1760 (a.a.O. S. 104)

Diese schrittweise Verdrängung des Psalmtons aus dem *Anglican Chant* führt im 20. Jahrhundert zur ganz freien Komposition der *Chants*, wie auch zur Rückbesinnung auf selbigen. Das Spektrum an Kompositionsmöglichkeiten erreichte so im vergangenen Jahrhundert eine enorme Größe. Bereits im frühen 18. Jahrhundert erkannten die Komponisten, dass es möglich war, lange Psalmen durch Kombination von zwei *Anglican Chants* abwechslungsreicher zu gestalten (vgl. Fellowes 1941, S. 18). Die sogenannten „Double chants“ (Le Huray 2001, S. 673) bestehen aus zwei Chants, die im Wechsel gesungen werden. Diese und die Verbindung von drei oder vier Chants ließen die Variationsmöglichkeiten noch weiter ansteigen.

Die *Anglican Chants* sehen folgendes Schema vor:

- ein Chant besteht aus sieben (single) oder vierzehn (double) Takten, die sich in jeweils drei und vier Takte unterteilen lassen
- die ersten drei Takte vertonen die erste Hälfte des Psalmverses und bestehen aus einem Rezitationston, zwei Variationstönen und einem Schlussston
- die weiteren vier Takte sind für die zweite Hälfte des Psalmverses bestimmt und verteilen diesen auf einen Rezitationston, vier Variationstöne und einen Schlussston

Eine feste, dem natürlichen Sprachrhythmus angepasste Textverteilung erfolgte im späten 19. Jahrhundert erstmals im „Cathedral Psalter“ von 1874, indem der Text der Psalmen für den Chant so formatiert wurde, dass die Verteilung des Textes auf die Noten eindeutig wurde⁴². Es gibt inzwischen eine beachtliche Menge solcher Veröffentlichungen, die versuchen, den Text bestmöglich auf die Chants zu verteilen.

⁴² Die Schreibweise entspricht im Groben der altbekannten Psalmnotation: Die Psalmtexte werden durch Zeichen (Doppelpunkt, Schrägstrich, Komma, Semikolon, etc.) in ganz kurze Abschnitte unterteilt, die jeweils auf einen Ton zu singen sind.

4 „Musical Renaissance“ in der anglikanischen Kirche

Das bereits angesprochene Problem des fraglichen Umgangs von Musik und Text zu Beginn der Entwicklung des *Anglican Chant* im 18. Jahrhundert trat nicht isoliert auf. Betrachtet man die Zeit nach der Restauration, so kann man feststellen, dass sich die Interessen der Musiker wie der Menschen veränderten: Die Zeit der Aufklärung hatte auch Auswirkungen auf die Musik der Church of England.

4.1 Allgemeine Probleme der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts

Wie auch im restlichen Europa hatte die Kirche Englands im 18. Jahrhundert gegen die Infragestellung des Glaubens im Allgemeinen zu kämpfen. Das Interesse an der Kirche wich dem Interesse an Prestige und Geld. Die Auswirkungen auf die Musik in der Kirche waren verheerend.

Nach dem Tod Purcells im Jahr 1695 kann von einem Einbruch der Qualität der Kirchenmusik gesprochen werden. Wie bereits beschrieben verschob sich das Interesse der Komponisten in der Zeit des Bürgerkriegs und der Restauration in Richtung weltlicher Musik, was sich negativ auf die Kirchenmusik auswirkte. Die Weiterentwicklung des *Anthem* und der Rückgang der *Service*-Kompositionen waren erste Veränderungen, die sich im Gottesdienst niederschlugen. Während zu Zeiten Elisabeths der *Great Service* als Kompositionsform florierte, ging dieser nach der Restauration zurück und wich der Form des *Short Service* (vgl. Schaarwächter 1998, S. 212). Letzterer wiederum wurde im Lauf des 18. Jahrhunderts immer kürzer und ließ so mehr Zeit für die immer gewaltiger komponierten *Anthems*. „Those parts of the office that were performed daily were hurried through as quickly as possible to make way for a moment of relaxation.“ (Dearnley 1970, S. 107) Das große Interesse am *Anthem* kann mit zwei Punkten begründet werden. Musikalisch ließ das *Anthem* mehr Freiheiten, der Text war ebenso wie die Kompositionsform frei wählbar, der Komponist konnte an diesen Werken also seine Kunst beweisen. Zudem war das *Anthem*, da nicht liturgiebezogen, auch als geistliches Werk im weltlichen Kontext aufführbar, was ihm wesentlich größere Einsatzmöglichkeiten brachte. Im Gegenteil zur Kirchenmusik war das Interesse an weltlicher Musik seit Mitte des 17. Jahrhunderts gestiegen, die mit dem Bau von Opern und Konzerthäusern das kulturelle Leben der Menschen zu bestimmen begonnen hatte. Es

kann also keinesfalls von einem Verfall der Musik im 18. Jahrhundert gesprochen werden, wie es manche Veröffentlichungen suggerieren. Jedoch hatte sich das Interesse von Musikern und Publikum in Richtung Konzertkultur verschoben. Bestes Beispiel für diese Entwicklung ist das Werk Georg Friedrich Händels (1685-1759), der mit seinen Chor- und Instrumentalwerken große Erfolge genoss. „None of these works [...] is suitable for ordinary cathedral use“ (Fellowes 1941, S. 192). Neben vielen weltlichen Kompositionen konzentrierte sich Händel auf das Oratorium als neue Form in der geistlichen englischen Musik, welches sich zwar auf religiöse Inhalte bezieht, aber eben nicht zur Verwendung in Gottesdiensten bestimmt waren. Die Form des *Anthem* nahm im 17. Jahrhundert die Form der Kantate an und weitete sich schließlich durch Einsatz von Orchesterritornellen und Soloarien soweit aus, dass Händel sein „Funeral Anthem for Queen Caroline“ (1737) mit nur wenigen Änderungen im Text als ersten Teil seines Oratoriums „Israel in Egypt“ (1738) verwenden konnte. Das *Anthem* hatte sich damit zu einer eigenständigen Gattung etabliert, deren Form für die Verwendung im Gottesdienst unbrauchbar geworden war.

Nachdem die Musiker das Interesse an liturgischen Kompositionen verloren hatten, da ihnen mehr Beachtung im Bereich der weltlichen Musik geschenkt wurde, verlor schließlich auch die Kirche das Interesse an guter Kirchenmusik. Die Folge waren Geldkürzungen für die Musik und die Erhaltung der nach der Restauration neu installierten Chöre. Der Chor von St. Paul's Cathedral London wurde im 18. Jahrhundert von 10 auf 8 Stimmen verkleinert (vgl. Spink 2004 b, S. 394), bedenkt man die großangelegten Kompositionen Byrds, stellt sich die Frage, wie dieser Kathedralchor solche Kompositionen aufführen konnte. Die Antwort ist einfach: gar nicht. Das 18. Jahrhundert brachte, wie keines zuvor, eine große Zahl von *Service*-Kompositionen im *Short-Service*-Stil hervor, die - meist vierstimmig - sowohl von den Kathedralchören, wie auch von den Laienchören in den Gemeinden gesungen werden konnten. Auch diese Entwicklung lässt sich wieder positiv und negativ formulieren. Die Kompositionen im anspruchsvollen, polyphonen, doppelchörigen Stil gingen nahezu vollständig zurück, dafür gab es erstmals Repertoire auch für Laienchöre, die im 18. Jahrhundert mehr und mehr in den Gemeinden entstanden. Hinzu kam die Verbreitung von Orgeln und kleinen Instrumentalgruppen, die den Chor unterstützten und die einfach gehaltenen Chorstimmen musikalisch erweiterten.

Des weiteren entwickelte sich im 18. und 19. Jahrhundert der Hymnus, der zunächst in den Gemeinden und später auch in den Kathedralkirchen Einzug fand. Während in den Gemeinden stets auch das Volk an der musikalischen Gestaltung Anteil hatte, eröffnete die Form des Hymnus erstmals auch in den Kathedralen die Einbeziehung des Volkes in den musikalischen Lobpreis. Der Hymnus fand einen festen Platz in allen Gottesdiensten der anglikanischen Kirche, allerdings nur als Obligation. Aus diesem Grund soll auf eine nähere Beschreibung der Geschichte des Hymnus an dieser Stelle verzichtet werden⁴³.

Nachdem sich das neue *Anthem* zu einer eigenen Gattung entwickelt hatte und damit seiner Funktion in der Liturgie nicht mehr nachkommen konnte, fand eine Gegenbewegung statt, die geistliche Kompositionen in die Kirche zurück zu holen versuchte.

Theodore Ayward (1730-1801) first introduced the custom of choosing excerpts from Handel's *Messiah* and other such works for performance as anthems in the choir of St. George's Chapel, Windsor. (Fellowes 1941, S. 219)

Das 18. Jahrhundert kann also insgesamt als innovativ bezeichnet werden, auch wenn im Bereich der katedralen Kirchenmusik während dieser Zeit ein enormer Rückgang an vokalen Kompositionen verzeichnet werden muss. Die spezifisch englische Chortradition litt besonders durch das geweckte Interesse an großen Orchesterwerken und Orgelkompositionen, die bis 1660 nur in geringem Maße zur Aufführung gekommen waren und hatte ihre Legitimation zum Ende des 18. Jahrhunderts nahezu verloren.

4.2 Suche nach neuer Legitimation im 19. Jahrhundert

Auch die Kirche als Institution verlor im 18. und frühen 19. Jahrhundert an Legitimation, die sie sich selbst entzogen hatte: Die Priester und Bischöfe hatten sich mehr und mehr aus ihren liturgischen Aufgaben zurück gezogen, sodass zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Tradition der täglich stattfindenden *Services* auf ein Minimum reduziert worden war. „Holy Communion was still administered quarterly (if at all) and many country churches were so little used that they became increasingly mouldy and dilapidated.“ (Long 1972, S. 317) Einzig *Mattins* und *Evensong* fanden noch täglich statt und erfuh-

43 Die Geschichte des Hymnus in England wird in dem Buch „The English Hymn. Its Development and Use in Worship“ von Louis Benson ausführlich beschrieben, das bei „John Knox Press“, Virginia (USA) 1962 neu aufgelegt wurde. Der erste Druck stammt aus dem Jahr 1915. Für die Zeit nach 1915 sei auf das bereits zitierte Buch „Church Music in History and Practice“ von Winfred Douglas verwiesen.

ren damit liturgisch eine Aufwertung, die sich bis heute gehalten hat. Auch konnte sich nur in diesen beiden Gottesdienstformen die Chortradition erhalten, wenn auch stark abgeschwächt. Auf Grund der insgesamt sehr freizügigen Ausübung ihrer Arbeit konnten Bischöfe und Priester die Vorsänger, die in ihrer Funktion zwischen den Priestern und Chören standen, nur schwer davon überzeugen, ihren Dienst zu verrichten, was zu einer extremen Vernachlässigung der Betreuung der Chöre führte. So kam es neben den bereits genannten Kürzungen der Gelder auch zu Verwahrlosung von Kirche und Chor, die nur durch den enormen Einsatz einiger Chorleiter aufgefangen werden konnte. Selbst in der *Chapel Royal*, die seit dem 15. Jahrhundert immer repräsentative und innovative Funktionen ausgeübt hatte und deren finanzielle Mittel immer ausreichend geflossen waren, „Attwood had to dip his hand into his own pocket to pay for the copying of his anthems“ (a.a.O., S. 321).

Erste Reformbewegungen im 19. Jahrhundert gingen von der so genannten „High Church Party“ aus, deren Anhänger sich dem katholischen Glauben verpflichtet fühlten und die Kirche in die Zeit vor der Reformation zurück führen wollten. Diese in der Zeit zwischen 1833 und 1845 zu datierende Bewegung wird, da sie übermäßig in Oxford debattiert wurde, als *Oxford Movement* bezeichnet. Während das *Oxford Movement* zunächst eine Gelehrtenbewegung war, die erstmals die Bibel kritisch zu betrachten versuchte, forderte sie auch die Rückbesinnung auf das *BoCP* und die darin festgelegten Gottesdienste und wurde durch diese Forderung von einer Gelehrtendebatte zu einer Liturgiebewegung. Das Prinzip des *Choral Service* gehörte mit zu den Ideen der Reformer, deren erstes Ergebnis im Jahr 1844 die Neuauflage des von Marbecke 1550 geschriebenen *Booke of Common Praier Noted* darstellt. Ebenfalls wurden lateinische, vorreformatorische Werke, sowie der gregorianische Choral wieder mehr in das Bewusstsein der Musiker zurückgeholt. Während die Kathedralkirchen, die immer eher mit dem katholischen Glauben sympathisiert hatten, sich nur wenig durch das *Oxford Movement* beirren ließen, war die direkte Folge des *Oxford Movement* eine ideologische Teilung der Priester und Musiker, die in den Gemeindekirchen tätig waren: die erste Gruppe „wanted to restore to the congregation its full right of active participation in worship“ und die zweite Gruppe „believed that parish churches should aim to achieve something of the glory of cathedral worship.“ (Long 1972, S. 327) Erstere Gruppe scheiterte bereits früh mit der Idee, *Canticles*, Psalmen und *Responses* von der Gemeinde

singen zu lassen, und musste bald erkennen, dass auch das Singen der gregorianischen Choräle nicht leichter durchgeführt werden konnte, als das Singen der inzwischen bekannten *Anglican Chants* (vgl. ebd.). Die zweite Gruppe konnte sich auf Grund der Schwierigkeiten bei der Praktizierung von Gemeindegesang durchsetzen. Die Folge war eine Chorbewegung in den Gemeinden, die bald den Kathedalkirchen in nichts nachstand. Der erste Chor, der in einer Gemeindekirche die Idee des katedralen *Choral Service* einführte, war der Chor der „Leeds Parish Church“, der bereits 1815 von Reverend Richard Fawcett gegründet worden war. Unter der Leitung von Dr. Walter Hook wurde 1841 erstmals ein *Choral Service* praktiziert und sofort verbindlich eingeführt (vgl. Rainbow 1970, S. 26 f). Der Chor der „Temple Church London“ wurde ein Jahr später gegründet und konnte unter der Leitung von Edward John Hopkins, der als Knabe in der *Chapel Royal* gesungen hatte, noch im selben Jahr mit hervorragenden Leistungen für die Einführung der *Choral Services* in Gemeindekirchen werben (vgl. a.a.O., S. 39).

As the choral service gathered strength in parochial churches, the discrepancy between the true image of a choral service and its decayed condition in many cathedrals grew more widely apparent. (a.a.O., S. 255)

Vermutlich kann genau diese neue Entwicklung als Ursache für das Aufblühen auch der katedralen Chöre in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts formuliert werden. In zahlreichen Predigten und Aufsätzen ist dokumentiert, wie zu dieser Zeit Bischöfe und Priester katedraler und Gemeindekirchen die *Choral Services* auch aus liturgischer, religiöser Sicht zu legitimieren versuchten⁴⁴. Reverend James Cooper versucht in seinem Aufsatz „The importance of Church music. Shown from the principles of nature, the testimony of scripture, and the construction of the liturgy“ aus dem Jahr 1844⁴⁵ die Beteiligung der Gemeinde am Gotteslob wie folgt zu begründen:

Es sei die Pflicht des Menschen, das Lob Gottes zu singen. Erstens, da die natürliche Anlage den Menschen dazu befähige, zu denken, zu schreiben, zu sprechen und zu singen, solle der Mensch auch seine Stimme zum Lob Gottes erheben und

⁴⁴ Diese Legitimationsversuche blieben während der Reformation aus, da damals die Tradition als Begründung für die Neugliederung der Stundengebete zu reichen schien. Interessanter Weise wird diese Legitimation in Zeiten verloren gegangener Traditionen erst nachgeholt. Heute wird, wenn man nach dem Grund für *Choral Services* fragt, wieder die Tradition als Begründung angeführt.

⁴⁵ Dieser Aufsatz wurde bei der Eröffnung der Church Choral Society und bei einer Versammlung der Church Institution of Bradford gehalten.

ihn preisen. Zweitens könne die Musik die Seele des Menschen auf besondere Weise berühren. Zudem gäbe der Mensch durch Musik wieder, was er mit bloßen Worten nicht auszudrücken fähig sei. Da diese Gaben von Gott gegeben seien, sollten sie auch zu dessen Lob verwendet werden. Drittens beschreibe die heilige Schrift den Gebrauch von Musik zum Lob Gottes bereits im alten Testament. Viertens lege die Liturgie der anglikanischen Kirche fest, dass jeder in den Gottesdienst und das Lob einzubinden sei. Daher, so Cooper, solle jeder singen. (Cooper 1844, S. 7 ff)

Dieser eher auf das gemeinschaftliche Singen ausgerichtete Traktat steht damit im Gegensatz zu der von John Henry Mee veröffentlichten Predigt „The Principle of Choral Worship“ vom 10. August 1890, in der dieser mit ähnlichen Argumenten dazu aufruft, stets die bestmögliche Musik zu präsentieren, um Gott zu ehren.

He [God] requires of us the dedication to His glory of the noblest of our powers. [...] we seem to have arrived at two clear principles of worship: the first, that it must be heart-felt to be worship at all; the second, that in its highest forms it must be of a kind that dedicates to God the highest faculties of man, or, in other words, so far as our present subject is concerned, that involves the employment of elaborate music and trained choirs. (Mee 1890, S. 5 f)

Er begründet diese Forderung mit der Bibel und der Tradition des Psalmsingens als erste vollständig überlieferte Quelle der Musik monotheistischer Religionen (vgl. a.a.O., S. 8), sowie, wie auch Cooper, mit der Liturgie der anglikanischen Kirche, die seit 1662 für den Vortrag der Texte des *BoCP* die Möglichkeit des Sprechens oder Singens vorschlägt (vgl. a.a.O., S. 7). Ein weiteres, umfangreicheres Beispiel ist das Buch „The Choral Service of the United Church of England and Ireland, being an enquiry into the Liturgical System of the Cathedral and Collegiate Foundations of the Anglican Communion“, welches 1843 von Reverend Dr. John Jebb veröffentlicht wurde und ausführliche Anweisungen gibt, was bei der Durchführung von *Choral Services* zu beachten ist.

Neben dem Klerus versuchten auch Musiker, das Aufblühen der Chortradition durch Kompositionen und Aufsätze zu unterstützen. Samuel Sebastian Wesley (1810-1876) ist als herausragendes Beispiel zu nennen. Als Komponist trat er durch seinen „Full Service in E“ hervor, indem er erstmals wieder die Ideen des *Great Service* aus der Zeit der Tudor-Könige aufzugreifen versuchte. In seinem Traktat „A few Words on Cathedral

Music and the Musical System of the Church, with a Plan of Reform“ von 1849 postuliert Wesley unter anderem folgende Bedingungen für eine gute Chorarbeit, die er für alle Chöre der Kathedralkirchen fordert:

1. That every choral foundation should provide for at least twelve choirmen [...].
2. [...] each choir should have three extra men in reserve [...].
4. The Cathedral Organist should [...] be a professor of the highest ability [...].
5. A College should be founded for the training of cathedral musicians [...].
6. There should be some common fund [...] for the management of the choirboys [...].
7. Every cathedral should have its own full-time music copyist. (Long 1972, S. 322 f)

Sieben Jahre später wurde von Reverend Sir Ouseley nach Wesleys Plan das „College of St. Michael at Tenbury“ gegründet, welches die erste „Choral foundation“ seit der Reformation darstellt (vgl. a.a.O., S. 324). Westminster Abbey London eröffnete 1848 eine Chorschule, für die 1891 ein separates Haus gebaut und auch die Orgel wieder instand gesetzt wurde. Frederick Bridge hatte großen Anteil daran, dass in den 90er Jahren dank regelmäßiger Chorproben die täglichen *Choral Services* wieder eingeführt werden konnten (vgl. Carpenter 1966, S. 430), auch wenn diese zunächst nur aus *Mattins* und *Evensong* bestanden. Auch St. Paul's Cathedral London konnte seinen Chor wieder herstellen. Im Januar 1873 wurden zwölf Knaben und acht Männer für den Chor neu verpflichtet, zwei Jahre später zählte der Chor schon vierzig Mitglieder (vgl. Storey 2004, S. 406). Für die Wiedereinführung der gesungenen Abendmahlfeiern war Sir John Stainer (1840-1901) verantwortlich, durch sein Wirken wurde „St. Paul's Choir School a model for all other cathedral choir schools in the country“ (Long 1972, S. 325).

Wie in diesen genannten Beispielen konnten in vielen Kathedralen Englands die Chöre wieder motiviert und damit die seit etwa einem Jahrhundert brach liegende Chortradition wiederbelebt werden. Die Entwicklungen des 19. Jahrhunderts sind damit maßgeblich für die heute so selbstverständlich scheinende Chortätigkeit in Englands Kathedralen und Gemeindekirchen verantwortlich und führen um 1880 zur „Musical Renaissance“.

4.3 „Musical Renaissance“ - Alte Formen mit neuem Inhalt

Die englische Musikgeschichte hat sich, wie an vielen Stellen deutlich wird, immer ähnlich der Musikgeschichte auf dem Festland entwickelt, jedoch stets zeitversetzt. Durch die ständigen Unterbrechungen kirchenmusikalischer Entwicklungen im 16. und 17. Jahrhundert musste die Musik sich zunächst stabilisieren, bevor sie sich weiter

verändern konnte. So spricht man vom englischen Barock erst für die Zeit nach der Restauration ab 1660, obwohl auch die Musik Byrds und Gibbons bereits barocke Züge enthält. Ähnliches kann auch im späten 19. Jahrhundert beobachtet werden. Wie auch auf dem Festland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts die Musik Bachs wiederentdeckt wird, erfährt die englische Musik im letzten Drittel des Jahrhunderts eine Renaissance, in der die Musik der frühanglikanischen Kirche und deren Ideen wieder ins Bewusstsein der Musiker treten. Bedingung für diese Entwicklung war das langsame Aufblühen der Chortradition sowie die stetige Wiedereinführung der *Choral Services* und der gesungenen Abendmahlfeiern, die erstmals wieder das Aufführen der alten Werke im liturgischen Kontext ermöglichten. Spätestens seit dem Besuch Felix Mendelssohn Bartholdys (1809-1847) auf den britischen Inseln (zehn Besuche in der Zeit zwischen 1829 und 1847) war dieser für die englischen Musiker eine Leitfigur. Seine Werke wurden zunächst studiert und nachgeahmt, bevor man erstmals die Musik der eigenen alten Meister wieder zu entdecken begann. Samuel Sebastian Wesley war einer der ersten Komponisten, die die Form des *Great Service* wieder aufnahmen. Jedoch, wie auch Mendelssohn die Form des barocken Oratoriums übernahm und der Musik der Zeit anpasste, komponierte Wesley nicht im alten Stil:

It becomes clear that Wesley has reverted to the sixteenth- and seventeenth-century concept of a 'Great' Service, bringing to the old form the new harmonic concepts of nineteenth-century Romanticism and adding a fairly elaborate independent organ accompaniment. (Long 1972, S. 344 f)

Die Werke der „Musical Renaissance“ zeichnen sich - sowohl in religiösen wie weltlichen Kompositionen - durch die Kopplung der Musik mehrerer Jahrhunderte aus. Die Form der *Service*- und *Anthem*-Kompositionen des 16. Jahrhunderts wurden mit romantischen Melodien und Harmonien verknüpft. Neben Wesley, der den Anfang dieser neuen Entwicklung schuf, wird die Bewegung maßgeblich von drei weiteren Musikern getragen: Sir Hubert Parry (1848-1918) konnte sich besonders durch seine Aktivitäten im Bereich der Chorarbeit einen Namen machen. Er komponierte große Werke für Chor und Orchester, die hauptsächlich für Festivals oder besondere Ereignisse geschrieben wurden (vgl. a.a.O., S. 369). Charles Wood (1866-1926) war im Gegensatz zu Parry eher auf dem Gebiet der Kirchenmusik tätig und komponierte unter Einbezug des gregorianischen Chorals etwa 26 *Service*-Kompositionen, darunter 20 Kompositionen für *Evensong* und etwa 30 *Anthems* (vgl. a.a.O., S. 377). Der dritte Komponist konnte sich

in dem Bereich der Sinfonie und Oper ebenso wie der Kirchenmusik und des Oratoriums einen Namen machen und brachte diese Gattungen in seinen Kompositionen zusammen: Sir Charles Villiers Stanford (1852-1924).

4.3.1 Die Musik Charles Villiers Stanfords

Charles Villiers Stanford wurde 1852 als Sohn einer wohlhabenden Protestantenfamilie in Dublin geboren, die ihn früh musikalisch förderte. So lernte er Geige, Klavier, Orgel und Komposition, bevor er 1870 in Cambridge Orgel zu studieren begann. Dort wurde er schon während seiner Frühphase des Studiums als Organist am Trinity College verpflichtet und übernahm im selben Jahr die Stelle des Chorleiters, nachdem sein Vorgänger John Larkin Hopkins gestorben war. In dieser Stellung machte er erste Erfahrungen mit den von Wesley angeprangerten Problemen der Chorarbeit.

When I entered upon my duties, I found that the choice of music was made by the precentor. [...] in my own College Chapel I was absolutely powerless to control or direct the choice of works which were to influence the tastes of hundreds of students. (Stanford, zit. nach Dibble 1993, S. 130)

Auf Grund seines Auslandsaufenthaltes in Deutschland in den folgenden zwei Jahren konnte Stanford erst nach dieser Zeit aktiv die Chorarbeit beginnen, indem er zunächst mit der Vergrößerung des Chores von zehn auf sechzehn Sängern diesen zu einem singfähigen Ensemble befördern konnte. Weitere drei Jahre später konnte er sechs Sängern verpflichten, sodass der Chor im Jahr 1878 bereits 22 Sängern zählte (vgl. a.a.O., S. 133). Auch wenn Stanford weiterhin nicht entscheiden durfte, welche Werke zur Aufführung kamen, konnte er doch durch Eigenkompositionen neue Maßstäbe für die Musik in der Kapelle setzen. Im Laufe des Jahres 1879 komponierte er sein später wichtigstes Werk für die anglikanische Liturgie: den *Service in B-flat op. 10*. Diese Komposition besteht aus den *Canticles* für das Morgengebet, von denen *Te Deum* und *Jubilate* am 25. Mai und das *Benedictus* am 24. August des Jahres erstmals aufgeführt wurden, den *Canticles* für die Messe bestehend aus *Kyrie*, *Gloria* und *Credo*, die am 10. und 24. August zur Aufführung kamen, und den *Canticles* für den *Evensong*, die ebenfalls am 24. August gesungen wurden. Damit wurde an besagtem 24. August des Jahres 1879 das ganze Werk in den Liturgien des Tages vorgetragen, wie es die Intention der *Service*-Kompositionen der frühanglikanischen Zeit gewesen war. Die Veröffentlichung der

Komposition wenige Monate später war so erfolgreich, dass 1885 eine Neuauflage gedruckt werden musste (vgl. a.a.O., S. 135).

Das Werk ist mit Orgelbegleitung vierstimmig gesetzt, die Tradition des antiphonalen Singens wird eingesetzt, aber nur eingeschränkt wie bei Byrds *Short Service* (vgl. Kap. 3.2.1). Soloverse sucht man in der Komposition vergebens, allerdings werden einige Verse nur von einer Stimme oder dem gesamten Chor unisono gesungen, was dem Kontrast, der bei *Verse*-Kompositionen entsteht, sehr nahe kommt. In weiten Teilen ist die Komposition homophon gehalten, ihre Orgelbegleitung wirkt unabhängig vom Chorsatz, auch wenn sie an vielen Stellen den Chor stützt. Es soll kurz auf die Analyse Kenneth R. Longs verwiesen werden⁴⁶, der folgende Aspekte der Komposition hervorhebt (vgl. Long 1972, S. 371-373):

Es seien in der Komposition erstmals instrumentale Formen in vokale Kirchenmusik eingesetzt. So sei die aus der Sinfonie bekannte motivisch-thematische Arbeit aufgegriffen, was, so Long, an manchen Stellen zu Problemen bei der Textverteilung führe und nur durch Wiederholung von Textpassagen ausgeglichen werden könne. Auch die Gestalt dieser Motive sei von der Instrumentalmusik beeinflusst, was sich zum Beispiel an großen, ausdrucksvollen Sprüngen zu Beginn einer Phrase oder markanten Rhythmen bemerkbar macht. Neben diesen Einflüssen beziehe sich Stanford in der Komposition aber auch auf alte gregorianische Melodien, die sich in der gesamten Komposition an verschiedenen Stellen finden ließen. Diese und weitere Motive durchziehen die Sätze wie eine Art Leitmotiv (vgl. Long 1972, S. 374) und geben dem Werk eine besondere Einheit. Der Vergleich mit der Gattung der Sinfonie hinkt keineswegs:

Complete services unified by a single key [...] was common practice in the Anglican Church. Stanford, however, evidently sought to give this overall experience both a much greater sense of coherence and a broader emotional sweep in which the individual canticles could achieve a degree of cumulative impact such as one might enjoy in the performance of a symphony. (Dibble 1993, S. 142 f)

Diese Intention stützend orchestrierte Stanford das *Te Deum* für die Krönung von Edward VII im Jahr 1902. Auch diese Bearbeitung wurde begeistert aufgenommen, sodass

⁴⁶ Da es nicht möglich war, diese Komposition für längere Zeit einzusehen oder zu bestellen und daher nur Teile der *Komposition* vorlagen, muss hier auf eine ausführliche eigene Analyse verzichtet werden.

Stanford sich bestärkt sah, auch die übrigen Sätze zu erweitern, die 1903 in orchesterter Fassung erschienen (vgl. a.a.O., S. 141).

Neben den Vertonungen der *Canticles* in A (1880) und in F (1889) erschien 1904 der *Service in G op. 81*, in dem die Idee des Soloverses wieder zum Einsatz kommt: Das *Magnificat* beginnt mit einem Solo für Sopran, traditionell von einem Knaben gesungen, welches sich durch den ganzen Satz zieht. Im Gegensatz zu den *Verse*-Kompositionen der Tudor-Zeit fungiert der Chor wie die Orgel hier als Begleitung des Solisten. In Zusammenhang mit der im Arpeggio spielenden Orgel interpretiert Long den Einsatz des Solosoprans „to portray the Virgin Mary as a young girl rapturously singing to the accompaniment of her own spinning wheel.“ (Long 1972, S. 374) Die zunächst unwirklich scheinende Behauptung kann durch die Betrachtung der *Nunc dimittis*-Komposition bestärkt werden, in der Stanford auf gleiche Weise ein Baritonsolo eingebaut hat, durch das Simeon porträtiert werden soll. Die Einheit der Komposition wird zusätzlich zu der Verwendung gregorianischer Melodien durch Verknüpfung der Doxologie-Vertonungen erreicht, deren Motiv zudem das *Te Deum* eröffnet und am Ende in der Orgelbegleitung das *Nunc dimittis* abschließt (vgl. ebd.) und die Komposition umrahmt.

Stanfords berühmteste und am häufigsten vorgetragene Komposition ist seine letzte *Service*-Komposition, der *Service in C op. 115* von 1909, die als einzige auch für den Vortrag in Gemeindekirchen geeignet ist. Musikalisch entspricht sie den anderen Kompositionen Stanfords, auch hier lassen sich wieder motivisch-thematische Arbeit oder für die Instrumentalmusik übliche Sequenzen innerhalb eines Satzes finden. Die einzelnen Sätze sind erneut thematisch verknüpft, was auch dem ungeübten Hörer nicht entgeht: Wie im *Service in G* nutzt Stanford die Doxologie zur Verbindung der Sätze miteinander, indem er diese immer gleich vertont (im *Benedictus*, *Magnificat* und *Nunc dimittis*). In dieser Komposition geht er aber noch einen Schritt weiter und nutzt das Motiv des „Amen“ am Ende der Doxologie auch am Ende der meisten übrigen Sätze (siehe Anhang 3). Nur das *Gloria* und das *Kyrie*, von dem es zwei Fassungen gibt (lateinisch und englisch), fallen aus diesem Schema heraus. Aufgefangen wird dieser Bruch jedoch durch einen der Doxologie rhythmisch ähnlichen Anfang des *Gloria* und durch die vor und nach dem Evangelium vorzutragenden *Responses* „Glory be to thee,

O Lord“ und „Thanks be to thee, O Christ“, die das „Amen“ der Doxologie imitieren (vgl. Stanford 1909 c, S. 3).

Typisch ist die Vorgabe des ersten Akkords durch die Orgel zu Beginn eines Satzes, der dann vom Chor direkt aufgegriffen wird. Ein Orgelvorspiel, wie es bei *Services* mit Soloversen üblich ist, gibt es nicht. Das ganze Werk wird chorisch vorgetragen, allerdings imitiert Stanford hier die Soloverse wie auch im *Service in B-flat* durch solistische Einsätze besonders von Tenor- und Sopranstimmen und durch unisono-Passagen des gesamten Chores, die durch prächtige Mehrstimmigkeit wieder aufgebrochen werden. Stanford nutzt die unisono-Passagen häufig wie eine Art Sprungbrett für einen anschließenden Akkord im forte (vgl. Stanford 1909, S. 6, Takt 41-42; S. 13, Takt 26, 29; Stanford 1909 b, S. 4, 10, 11; Stanford 1909 c, S. 10, 12, u. a.) oder für eine schrittweise Entfernung von dem letzten gemeinsamen Ton (vgl. Stanford 1909 c, S. 5, 9, 11, 19, u. a.). Insgesamt ist das Werk deutlich einfacher, meist homophon gesetzt, sodass es auch von Laienchören gesungen werden kann. Durch viele Sequenz- und Imitationsphrasen lässt sich das Werk schnell verstehen und somit auch leichter singen, einige Motive werden immer wieder aufgegriffen. Entscheidend ist die starke Orientierung am Text, wie es auch schon bei Byrd zu beobachten war: die Wechsel von unisono oder von einer Stimme gesungenen zu mehrstimmigen Passagen geschieht stets auf dem Anfang eines neuen Textverses. Des weiteren verzichtet Stanford nahezu auf Textwiederholungen. An wenigen Stellen trennt er sich von diesem Prinzip, wiederholt dann aber sinngebende Textabschnitte und nicht - wie etwa in der katholischen Kirchenmusik üblich - nur einzelne Worte. Auch Melismen sind selten. Dadurch bleibt der Text durchweg verständlich. Die ganze Komposition erinnert in ihrer Gestalt an die *Short Services* der Tudor-Komponisten, hebt sich von diesen aber formal durch die selbständige, sinfonische Orgelbegleitung ab. Harmonische und melodische Analysen könnten die Nähe zur sinfonischen Musik belegen, wie auch der Höreindruck dies schon leisten kann, aber auf eine tiefgehende Analyse soll an dieser Stelle verzichtet werden.

Stanford selbst bezeichnete diesen *Service in C* als seine beste Komposition auf diesem Gebiet (vgl. Long 1972, S. 375), vielleicht gerade weil sie durch ihre melodische

Einfachheit und die mächtige Orgelbegleitung eine besondere Eleganz und zugleich Kraft versprüht.

5 Die Tradition des *Evensong* im letzten Jahrhundert

Das gesamte Werk Stanfords ist maßgebend für Kirchenmusik und sinfonische Kompositionen des vergangenen Jahrhunderts, er konnte durch seine Kompositionen die alte Form des *Great Service* mit der des *Short Service* verbinden und zugleich Eigenschaften der Instrumentalmusik einbauen, deren Harmonik den Zeitgeist aufgriffen. Stanford erreichte eine Kopplung der Musik der frühreformatorischen Zeit mit der Musik der Gegenwart, die heute in den Kathedralen Englands durch die Praxis verstärkt wird. Neben zahlreichen *Service*-Kompositionen konnte das letzte Jahrhundert weitere *Anthems*, sowie *Preces and Responses* und *Anglican Chants* hervorbringen, denen ebenfalls die neue Ästhetik der „Musical Renaissance“ zu Grunde liegt.

5.1 Präsentation einer spezifisch englischen Kunst

Während am *BoCP* seit 1662 keine Änderungen mehr vorgenommen wurden⁴⁷, erfuhr die musikalische Gestaltung des *Evensong* in englischen Kirchen im 18. und 19. Jahrhundert immer wieder Neuerungen. Neben den neuen Entwicklungen im Bereich der Komposition, wie sie in Kapitel 4 beobachtet wurden, konnte sich auch der musikalische Vortrag durch den Chor im Lauf der Zeit verändern. Diese Konfiguration der Darbietung des *Evensong* ist nicht zuletzt auf die Initiative der Chorleiter zurückzuführen, die während des 20. Jahrhunderts mehr und mehr auch Verantwortung für die Auswahl der Werke übernehmen wollten. Auch wenn die Auswahl der Kompositionen für den Gottesdienst damals wie heute in den Funktionsbereich des Precentors fällt, der im Gegensatz zum Chorleiter nur eine geringe musikalische Ausbildung vorweisen kann, konnten sich vielerorts die Chorleiter mit diesem einigen, eine gemeinsame Verantwortung für die Zusammenstellung der Werke zu übernehmen. Die Folge ist heute in den Kathedralen Englands zu spüren: Mit dem *Evensong* präsentiert sich jeden Tag aufs Neue die ganze Fülle einer spezifisch englischen Kunst vom gregorianischen Choral bis zu den Kompositionen der Gegenwart. So kann in der Praxis die Kopplung von alter Musik mit der zeitgenössischer Komponisten in einem *Evensong* noch verstärkt werden, indem die

⁴⁷ seit 1662 sind durchaus weitere Auflagen des *BoCP* erschienen, unter anderem wurde das Gebetbuch in andere Sprachen übersetzt und an die Bedingungen in anderen Ländern angepasst. Die *Church of England* hat diese auch bestätigt, allerdings wird in den Kathedralen Englands an der Version von 1662 festgehalten. Die liturgische Form des *Evensong* entspricht damit im 21. Jahrhundert der Form der von Charles II 1662 bestätigten Liturgie.

Musik des *Evensong* von jeweils unterschiedlichen Komponisten aus verschiedenen Epochen gewählt wird. Diese These lässt sich belegen, indem man sich die Auswahl der Musik für den *Evensong* für die beiden Londoner Kathedralen St. Paul's Cathedral und Westminster Abbey anschaut (vgl. Anhang 4). Für die Adventszeit 2005 wurden Komponisten wie Byrd, Sheppard und Mundy (16./17. Jhd.) ebenso wie Stanford, Harris und Howells (19./20. Jhd.) ausgewählt, hinzu kommt der Einfluss ausländischer Komponisten wie Pachelbel, Praetorius, Hassler, Buxtehude oder auch Duruflé und Liszt, die ebenfalls in einem Gottesdienst mit englischen Komponisten vorgetragen werden. Durch die vielen kleinen musikalischen Bausteine des *Evensong* eignet sich dieser für eine solche Präsentation der Vielfalt besonders gut. Für einen längeren Zeitraum kann folgende Beobachtung festgehalten werden:

- die *Preces and Responses* wechseln täglich bis wöchentlich, je nach Chor
- die *Service*-Kompositionen wechseln meist täglich, in seltenen Fällen werden sie mehrfach wiederholt oder mit einem zweiten *Service* im Wechsel vorgetragen
- in den großen Kirchen zieht der Chor häufig singend oder von der Orgel begleitet ein
- es werden bis zu drei Psalmen gesungen, die immer vom Chor mehrstimmig vorgetragen werden. Das Repertoire reicht von den ersten Kompositionen Tallis' bis zu modernen *Anglican Chants*.
- Das *Anthem* wird aus der großen Auswahl aus fünf Jahrhunderten gewählt und kann daher von einer bis zu zehn Minuten dauern. *Anthems* mit Orgelbegleitung und rein vokale *Anthems* sind die Regel, nur selten erklingen *Anthems* mit instrumentaler Begleitung
- Die Gemeinde nimmt am *Evensong* nur in geringem Maße teil. Das Glaubensbekenntnis sowie ein *Vater unser* werden gemeinsam gebetet. In manchen Kirchen wird zu Beginn des *Evensong* um die Vergebung der Sünden gebetet und eine Absolution durch den Priester erteilt. Ebenso wird der *Evensong* in manchen Kirchen mit dem Segen beendet.
- Einzig der Hymnus, der zwar liturgisch nicht festgelegt ist, sich aber im 20. Jahrhundert am Ende des *Evensong* positionieren konnte, wird von Gemeinde und Chor gesungen. Häufig stimmt der Chor in der zweiten oder dritten Strophe in einen Chorsatz ein, der zu der Gemeindestimme gesungen werden kann (ähnlich der Chor-

sätze für die Hymnen der katholischen Kirche, z. B. zu „Großer Gott wir loben Dich“ von Karl Norbert Schmid)

- Der Chor zieht während eines Orgelstückes aus der Kirche aus

Es stellt sich bei der Betrachtung des *Evensong* immer wieder die Frage nach der Integrierung der Gemeinde, die selbst im 20. Jahrhundert nicht stattgefunden hat, obwohl sich die anglikanische Kirche sonst sehr ihren Gemeindemitgliedern verbunden präsentiert. Im Zuge der „Musical Renaissance“ hat Samuel Sebastian Wesley diese Vorgehensweise zu legitimieren versucht:

In his view, those who actually performed the service could never be so thoroughly imbued with its spirits as those who preserved a silent attention. The beauty of choral service of the Church [...] must necessarily render the auditor speechless, and produce a feeling far different from that which results in utterance. (Rainbow 1970, S. 35)

Auch in den anderen Gottesdienstformen der anglikanischen Kirche, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts wieder Einzug in die Kathedralen fanden⁴⁸, bleibt der Gottesdienstbesucher weitestgehend passiv, da auch die aus der katholischen Tradition stammenden Akklamationsgesänge in der Liturgie der Abendmahlfeier häufig vom Chor übernommen werden. Nichts desto trotz zieht die Liturgie der anglikanischen Kirche jeden Abend die Menschen in den *Evensong*, der von den Liturgien des Tages die größte Aufmerksamkeit erfährt. Diese besondere Bedeutung des *Evensong* konnte sogar die Aufmerksamkeit der British Broadcasting Company (BBC) auf den *Evensong* lenken: seit dem 7. Oktober 1926 überträgt BBC in seinem dritten Radioprogramm wöchentlich um 16.00 Uhr *Choral Evensong* live aus einer Kirche der Church of England, wobei in der Weihnachtszeit *Evensong* durch die Übertragung der „Nine lessons and carols“⁴⁹ ergänzt wird (vgl. BBC Radio 3).

48 In den großen Kirchen finden inzwischen täglich Morgengebete und Abendmahlfeiern statt, allerdings werden diese nur sonntags von einem Chor begleitet, wohingegen der *Evensong* nahezu täglich in den Kathedralen gesungen wird.

49 Hierbei handelt es sich ebenfalls um eine spezifisch anglikanische Liturgieform, in der jeweils im Wechsel ein Lesungstext und ein Antwortgesang vorgetragen werden. Die Gesänge entstammen meist aus dem großen Repertoire an traditionellen Carols, die durch Hymnen, die auch von der Gemeinde gesungen werden, ergänzt werden.

5.2 *Evensong* abroad

Die anglikanische Kirche hat sich durch die Kolonialstaaten des Britischen Imperiums in der ganzen Welt ausbreiten und so auch ihre Traditionen in vielen Ländern der Welt installieren können. Der Service der BBC beinhaltet daher auch die Übertragung von Gottesdiensten aus Übersee, sowie die Übertragung der englischen Gottesdienste in alle Regionen der Welt. Über Satellit wie über Internet ist BBC Radio 3 und damit der *Evensong* weltweit zu empfangen. Die Verbindung des Mutterlandes mit seinen Gemeinden im Ausland über dieses Medium garantiert eine Erhaltung der Tradition ebenso wie eine Weiterentwicklung. Während die liturgische Form festgelegt ist, erfährt die Auswahl der Musik landesspezifische Anpassungen, die die Vielfältigkeit der Musik im *Evensong* noch ausweiten. Eine Idee dieser interessanten Kopplung von englischer Kirchenmusik und außereuropäischen Einflüssen war am 14. Dezember 2005 zu erleben: BBC Radio 3 übertrug an diesem Tag einen *Evensong* aus der St. George's Cathedral in Cape Town, Südafrika. Während *Preces* und *Responses* ebenso wie die Psalmen der englischen Tradition entnommen waren (*Responses*: Barry Smith; *Psalmen*: Wesley und Knight), wurde bei den *Canticles* auf afrikanische Melodien zurückgegriffen (*Magnificat*: african fauxbourdons, arr. Chris Chivers; *Nunc dimittis*: Spiritual, arr. John Harper). Es handelt sich bei der *Magnificat*-Komposition um eine traditionell afrikanische Melodie, die kombiniert mit einer dem gregorianischen Choral entlehnten Akklamationsmelodie in einer responsorialen Form den Anforderungen des *Evensong* angepasst und von einem Solisten im Wechsel mit dem Chor gesungen wurde. Als Anthem wurde „A Song of Hope“, komponiert von Peter Klatzow, in diesem *Evensong* uraufgeführt, des weiteren wurde als Zwischengesang „An African Freedom Song“ vorgetragen (vgl. BBC Radio 3). Zum Einzug spielte eine Instrumentalgruppe mit Didgeridoo und Xylophon. Auch wenn diese Art des *Evensong* nicht die Regel ist, präsentiert sie doch eine Tendenz, die *Evensong* auch außerhalb der englischen Landesgrenzen zu einem Erlebnis werden lässt, dessen Funktion im Hören und zu sich selbst Finden liegt. Genau diese Funktionen schreibt Richard Mailänder im Vorwort zu seiner Veröffentlichung „Kölner Chorbuch. Abendlob/Evensong“ auch dem Modell des *Kölner Evensong* zu: „innere Ruhe, um Glauben und Leben zu verbinden, und um den Tag ausklingen zu lassen.“ (Mailänder 2004, S. 5)

5.2.1 *Evensong* im Kölner Dom 2005

Neben den anglikanischen Gemeinden außerhalb Englands findet der *Evensong* und seine Idee auch wieder Einzug in die katholische Tradition, nachdem dieser vor etwa fünf Jahrhunderten genau jener entsprang. Die Notwendigkeit einer Gottesdienstreform erkannten auch hier nicht die Kleriker selbst, sondern die Kirchenmusiker vor Ort, wie es auch schon für das 19. Jahrhundert in England beschrieben wurde. Die Kirchenmusiker der katholischen Tradition suchen eine Gottesdienstform, die den Menschen im Stress des Alltags wieder zur Ruhe bringen und ihn zu sich selbst zurückführen kann. Die Tradition des Stundengebets wird seit einiger Zeit in vielen Gemeinden zumindest in der Fastenzeit (hier vornehmlich die Laudes) wieder aufgegriffen, auch die Sonntagsvesper findet mancher Orts statt. Im Kölner Dom wurden während der Feierlichkeiten zum Domjubiläum im August 1998 regelmäßige Kompletfeiern zelebriert, die sich bei den Chören wie bei den Gottesdienstbesuchern solcher Beliebtheit erfreuten, dass die Idee entstand, eine Komplet als abschließendes Gebet des Tages in der Kathedrale zu installieren. Das Modell des Stundengebets der katholischen Kirche ist aber ursprünglich nicht für die Gemeinde ausgelegt, auch wenn immer wieder versucht wurde, diese in die Gottesdienstabläufe von Gemeinden zu integrieren. Daher kam die Frage nach einer ähnlichen, aber alternativen Form auf, die die klassischen Stundengebetsformen ersetzen und für Gemeinden wie Chöre attraktiver gestaltet werden könnte. Für das Erzbistum Köln hat sich Richard Mailänder am Modell des anglikanischen *Evensong* orientiert und nach dessen Vorbild eine neue Synthese von Komplet und Vesper versucht: „es war nicht intendiert, den anglikanischen *Evensong* komplett nachzubilden, sondern seine Grundzüge zu erfassen.“ (Mailänder 2006, siehe S. 86) Er beschreibt weiter drei wesentliche Elemente, die zum Teil der katholischen Stundengebetstradition und zum Teil der anglikanischen Tradition entspringen: Die „einfache einstimmige Gemeindepсалodie mit Gemeindehymnen“ sind typische Elemente des katholischen Ritus, die auch im Gotteslob (GL) abgedruckt sind, hinzu kommt „einfache Mehrstimmigkeit in der Art von Taizé“ und schließlich die „anspruchsvolle Chormusik, die aber in ihren zeitlichen Proportionen zu den übrigen passt“ (ebd.). Neben den Einflüssen der Gesänge von Taizé unterscheidet sich der *Kölner Evensong*, wie Mailänder seine Form benannte, in einem wesentlichen Punkt von dem anglikanischen Schwestermodell: die Gemeinde soll hier in ganz anderem Maße am Gotteslob beteiligt

werden. Während in England die Gemeinde nur durch das Singen des Hymnus am Ende und durch das Sprechen der Gebete (Glaubensbekenntnis, *Vater unser*) aktiv gefordert wird, intendiert der *Kölner Evensong* auch die Beteiligung der Gemeinde beim Singen der Psalmen und - wie die Analyse zeigen wird - auch beim Singen der Antwortgesänge *Magnificat* und *Nunc dimittis*. Aus der Geschichte der anglikanischen Kirchenmusik und des *Evensong* wurde ersichtlich, dass es offenbar in England nicht gelungen war, die Gemeinden so zu schulen, dass ihnen das Singen der *Anglican Chants* und gregorianischen Choräle möglich gewesen wäre. Diese Erkenntnis hatte in England erst zum Durchbruch der Chortradition im 19. Jahrhundert (vgl. Kap. 4.2) geführt. Es stellt sich daher die Frage, ob und wie Köln dieses Problem zu lösen versucht. Auf Grund der Komplexität dieser Frage soll versucht werden, das Problem in kleinere „Hindernisse“ zu zerlegen und deren Lösungsversuche zu protokollieren.

Die erste Frage nach geeigneter Literatur sowohl für die Chöre als auch für die Gemeinden, die im *Evensong* verwendet werden kann, wurde an Mailänder während der Romwallfahrt im Jahr 2001 herangetragen. Für dieses Ereignis, an dem ca. 3800 SängerInnen teilnahmen, war ein eigenes Buch erstellt worden, in dem verschiedene Werke für die Verwendung bei den abendlichen Gebeten abgedruckt waren (vgl. Mailänder 2006, siehe S. 88). Da dieses Buch jedoch nicht unabhängig von der Wallfahrt und nur für Teilnehmer erhältlich war, kam die Frage nach einer allgemein verfügbaren Veröffentlichung auf, die in den Jahren bis 2004 unter dem Titel „Kölner Chorbuch. Abendlob / Evensong“ entstand und bis heute bereits in der 3. oder 4. Auflage erschienen ist. Diese Sammlung bietet einfache Gesänge für die Gemeinde, die durch Chorsätze ergänzt werden können (Psalmen in antiphonaler wie responsorialer Form); Taizégesänge, die durch ihre einfache Mehrstimmigkeit und auf Grund ihrer großen Bekanntheit in den Gemeinden von Gemeinde und Chor mehrstimmig gesungen werden können; Motetten und *Anthems*, die vom Chor vorgetragen werden sollen, sowie einfache (Psalmton) und künstlerische Vertonungen der *Canticles Magnificat* und *Nunc dimittis* (in lateinischer, deutscher und englischer Sprache). Der englische *Evensong* findet sich hier in einigen Werken repräsentiert, so zum Beispiel im *Nunc dimittis* aus dem *Service in C* von Stanford (vgl. Mailänder 2004, S. 150). Ebenso wurde versucht, eine den *Preces* und *Responses* ähnliche Form der gemeinschaftlichen und mehrstimmigen Akklamation zu schaffen (vgl. Mailänder 2004, Einband vorne und hinten), die

durch eine ins Deutsche übertragene Fassung der *Preces* von William Byrd in Es-Dur ergänzt wird (vgl. Mailänder 2004, S. 10). Das Chorbuch versucht damit, den Chor als künstlerisches Organ ebenso wie unterstützendes Organ (Taizé, Gemeindepsalmodie) einzubinden und der Gemeinde das Gefühl zu geben, dass sie neben der aktiven Teilnahme, in der sie durch den Chor unterstützt wird, auch zum Zuhören eingeladen ist. Hierin unterscheidet sich der Ansatz schon deutlich von den anglikanischen Ideen, in denen entweder der Chor oder die Gemeinde gefordert waren. Eine wie im Kölner Modell partnerschaftlich angelegte Beziehung der beiden Gruppen war in England nicht Bestandteil der Diskussionen.

Das Kölner Chorbuch stellt folgende, von Richard Mailänder konzipierte Form als so genannten *Kölner Evensong* auf:

- Eröffnung (GL 683 oder William Byrd S. 10)
- Hymnus (Chor und Gemeinde)
- Psalm(en) (Gemeinde und / oder Chor, teilweise ähnlich der Form des *Anglican Chant*)
- *Anthem* oder Psalmmotette
- Lesung
- Antwortgesang
- *Magnificat*
- Fürbitten (gesprochen mit Antwortgesang, oder Taizéformen, in denen auch der Gebetstext gesungen wird)
- *Vater unser* (meist gesungen)
- Stille
- Gesang nach der Stille
- *Nunc dimittis*
- Schlussgebet / Segen (ggf. gesungen, ähnlich der Akklamationen der Messe)
- Marianische Antiphon oder ein Abend- / Nachtlied

Diese Form unterscheidet sich damit im wesentlichen durch die musikalischen Intentionen vom anglikanischen *Evensong*: Nur *Anthem* oder Psalmmotette sind als Chorvortrag festgelegt, die Psalmen können von Gemeinde und Chor vorgetragen werden,

ebenso bietet das Chorbuch auch für die im Anglikanischen vom Chor gesungenen *Canticles* für das Kölner Modell Literatur für das Singen von Chor und Gemeinde. Des weiteren ist das Element der Stille ein spezifisches Merkmal, das Mailänder aus der Tai-zé-Tradition übernommen hat und vielleicht das bieten soll, was im anglikanischen *Evensong* die Rezeption der Chormusik erreicht. Neben der marianischen Antiphon, die im Kölner Modell an die Stelle des Hymnus tritt, wird zwischen Lesung, bzw. Stille und den *Canticles*, die in der anglikanischen Tradition als Antwortgesänge fungieren, ein weiterer Gesang gesetzt. Es lässt sich also festhalten, dass der *Kölner Evensong* nicht nur mehr Möglichkeiten für die Gemeinde bereithält, sondern auch insgesamt mehr musikalische Elemente fordert. Einzig die Akklamationsgesänge kommen hier in verkürzter Form vor. Dafür sind die Anforderungen an die Musik deutlich geringer, wodurch ein gemeinschaftliches Erleben des *Evensong* erreicht werden kann.

Das zweite Problem fragt nun nach der Praxis dieses gemeinschaftlichen Prinzips. Wie Richard Mailänder in dem Interview beschreibt, findet der *Evensong* in der Form, wie er in dem Chorbuch beschrieben wird, jährlich ca. 50-70 mal im Erzbistum Köln statt (vgl. Mailänder 2006, siehe S. 87), es muss also davon ausgegangen werden, dass zumindest in diesen Gemeinden dieses Prinzip auch in der Praxis funktioniert. Trotzdem bleibt die Frage, ob man die Form auch in Gemeinden praktizieren kann, die, wie die englischen Kathedralen, mit täglich wechselnden Gottesdienstbesuchern zu rechnen haben. Hierfür bietet sich die genauere Betrachtung der Abendgebete im Kölner Dom an, die während der Adventszeit 2005 jeweils samstags und sonntags, in den letzten beiden Wochen auch freitags unter dem Titel *Evensong* stattfanden⁵⁰. Der erste große Unterschied, den auch Mailänder negativ bemerkt, bildet die Auswahl der Chöre: während dieser Tage wurde für jeden *Evensong* ein anderer Chor aus dem Erzbistum eingeladen, den Gottesdienst zu gestalten, was neben Werkdopplungen auch zu einem sehr inkonsistenten Ablauf führte, zuletzt auch deshalb, weil das Domkapitel für jeden *Evensong* einen anderen Domkapitular entsandte und diese in den Ablauf sehr schlecht eingewiesen waren. Neben diesen organisatorischen Problemen, die nur auffallen konnten, wenn man regelmäßig an den Feiern teilnahm, war auch die Qualität der Chöre und deren Umgang mit der Gemeinde sehr unterschiedlich. An manchen Abenden

⁵⁰ Die formulierten Beobachtungen vom *Kölner Evensong* im Dezember 2005 waren durch die regelmäßige Teilnahme an genannten Gottesdiensten möglich und beziehen sich daher nur auf das persönliche Erlebnis vor Ort.

konnte die Gemeinde motiviert werden, auch aktiv mitzusingen, wie es intendiert war; an anderen Abenden konnte diese Beziehung zwischen Gemeinde und Chor nicht einmal annähernd hergestellt werden. Insgesamt tat sich die Gemeinde schwer mit dem Singen der Psalmen ebenso wie mit den Taizégesängen, die eigentlich bekannt sein sollten. Es lies sich allerdings ebenfalls beobachten, dass die Aktivität der Gemeinde durch Einsatz der Orgel positiv beeinflusst werden konnte. Leider hatten die meisten Chöre diese Möglichkeit ausgeschlossen, da die Position der Orgel und des Chores im Kölner Dom auch für die dort ansässigen Chöre immer wieder zu Problemen führt⁵¹ und für Chöre von außerhalb kaum in einer kurzen Probe zu lösen sind. Es scheint daher empfehlenswert, „dass die Chöre nicht permanent wechseln, um so eine Stabilität der Form und auch des Mitsingens zu gewährleisten.“ (Mailänder 2006, siehe S. 88)

Während sich das Chorbuch selbst gut verkauft, scheint der *Evensong* als Form in der katholischen Kirche noch einer Zeit zu bedürfen, bis eine von Chor, Gemeinde und Geistlichen akzeptierte Praxis gefunden ist. Auch die Priester taten sich im Dom schwer, diese fremde Form, die ja sowohl nach dem anglikanischen wie nach dem Modell Mailänders ohne den Beistand Geistlicher auskommt, anzunehmen. Das äußerte sich im Dom in kurzen Predigten, die belegen, dass die Geistlichen wohl der Sprache der Musik und des Gebets allein nicht vertrauen mochten, und durch die konsequente Vermeidung des englischen Terminus bei der Begrüßung: Hier wurde die Gemeinde (bis auf eine Ausnahme) stets zum Abendgebet oder Abendlob begrüßt, das Wort *Evensong* wurde nicht gebraucht.

Auch außerhalb des Erzbistums Köln und der katholischen Kirche findet die Form des *Evensong* vermehrt in protestantischen Gemeinden Einsatz. Auf eine Beschreibung weiterer Adaptionen soll jedoch an dieser Stelle verzichtet werden.

⁵¹ Das Dirigat des Chorleiters wird durch eine Kamera zum Organisten übertragen, dessen Klänge jedoch durch die Größe der Kathedrale zeitversetzt auf dem Chorpodest ankommen. Der Chor muss also immer kurz vor der Orgel sein, um ein gutes Klangergebnis zu erzielen.

6 Schlussbemerkung

Der zuletzt gebrachte Vergleich des *Evensong* in anglikanischen Gemeinden mit dem *Kölner Evensong* konnte zeigen, dass sich die Musik immer im Rahmen eines gesellschaftlichen und kirchlichen Systems entwickelt, die eine simple Adaption der Musik in anderen Systeme nicht zulässt. So bietet die Chorarbeit in Deutschland nicht die Voraussetzungen, die eine regelmäßige Gestaltung des *Evensong* in katholischen Kirchen ermöglichen könnte, da in der katholischen Kirche die Messe einen größeren Stellenwert einnimmt und dementsprechend auch die Musik für die Messe in der Chorarbeit mehr Bedeutung erfährt. Die Maßstäbe in der anglikanischen Kirche dagegen sind anders gesetzt. Ebenso ist der *Evensong* durch seine Entstehung an England und seine Kirche gebunden, nicht zuletzt auch deshalb, da im *Evensong* selbst der König oder die Königin Gegenstand der Gebete ist. Wenn einer dieser Aspekte nicht vorhanden ist, wird es schwerer, den *Evensong* als Modell zu übernehmen. Wohingegen in anglikanischen Kirchen weltweit zumindest der Stellenwert des *Evensong* und in manchen Regionen auch die Verbundenheit mit der Englischen Krone (Kolonialgebiete) vorhanden sind, kann eine gewisse Konsistenz der Form des *Evensong* gewährleistet werden.

Es bleibt festzuhalten, dass der *Evensong* eine ganz spezifisch englische, an die anglikanische Kirche gebundene Gattung der Musik darstellt, die in einer vergleichbaren Form weltweit einzigartig bleibt. Die Frage nach dem Grund, weshalb gerade in England und nur dort eine solche Chortradition entstehen konnte, wurde in manchen Aspekten dieser Arbeit umrissen. Die Reformation und die darauf folgende Doppelfunktion des Monarchen als Oberhaupt von Staat und Kirche ist maßgeblich für diese Entwicklung verantwortlich, ebenso wie der geographische Aspekt, dass England als Insel vom europäischen Festland abgeschirmt war, auf dem die Musiker stets einen regen Austausch pflegten. Trotz der vielen Beobachtungen, die Entstehung und Konfigurationen der Form des *Evensong* zu formulieren versuchten, bleibt die Arbeit nur Stückwerk eines großen Ganzen, in dem viele weitere Einflüsse keine Beachtung erfuhren. Eine weitere Untersuchung könnte zum Beispiel die Wechselwirkungen von weltlicher und geistlicher Musik untersuchen, die sich ebenfalls gegenseitig beeinflussen müssen, sowie die Frage nach der Tradition der Messkomposition und deren Funktion stellen,

die hier nur am Rande erwähnt werden konnte. Die Liste möglicher Untersuchungsgegenstände ließe sich weiter fortführen. Pointiert lässt sich abschließend bemerken:

Die Entstehung und Konfiguration des *Evensong* ist das Ergebnis vieler kleiner „Zufälle“, die in ihrer Gesamtheit die Möglichkeit zu einer solchen Entwicklung schufen und nicht in aller Vollständigkeit rekonstruiert werden können.

Literaturverzeichnis

Monographien

Carpenter 1966

Carpenter, Edward: A House of Kings. The official history of Westminster Abbey. London 1966

Cuming 1969

Cuming, G. J.: A History of Anglican liturgy. , 2. überarbeitete Auflage 1988. London 1969

Dearnley 1970

Dearnley, Christopher: English Church Music 1650-1750. London 1970

Douglas 1962

Douglas, Winfred: Church Music in History and Practice. London 1962

Fellowes 1936

Fellowes, Edmund H.: William Byrd. 2. überarbeitete Auflage 1963. London 1936

Fellowes 1941

Fellowes, Edmund H.: English Cathedral Music. 5. überarbeitete Auflage 1969. London 1941

Griffith 2002

Griffith, David N.: The Bibliography of the Book of Common Prayer 1549-1999. London 2002

Harley 1997

Harley, John: William Byrd. Gentleman of the Chapel Royal. London 1997

Le Huray 1967

Le Huray, Peter: Music and the Reformation in England 1549-1660. Oxford 1967

Long 1972

Long, Kenneth R.: The Music of the English Church. London 1972

Mackerness 1964

Mackerness, Eric David: A social history of english music. London 1964

Meßner 2001

Meßner, Reinhard: Einführung in die Liturgiewissenschaft. Paderborn 2001

Moorman 1963

Moorman, John: A history of the Church in England. Neuauflage 1967, London 1963

Phillips 1945

Phillips, C. Henry: The Singing Church. An outline history of the music sung by choir and people. London 1945

Rainbow 1970

Rainbow, Bernarr: The Choral Revival in the Anglican Church 1838-1872. Neuauflage Woodbrigde 2001, London 1970

Routley 1977

Routley, Erik: A short history of english church music. 2. überarbeitete Auflage 1997, London 1977

Swete 1896

Swete, H. B.: Church Services and Service Books before the Reformation. London 1896

The Church of England 1662

The Church of England: The Book of Common Prayer 1662. Neuauflage 2004, London 1662

Aufsätze/Interviews*Aplin 1982*

Aplin, John: Cyclic techniques in the earliest Anglican services. in: Journal of the american musicological society. Herbst 1982, S. 409-435. Berkeley 1982

Cooper 1844

Cooper, James: The Importance of Church Music. Shown from the Principles of nature, the testimony of Scripture and the construction of the Liturgy. London 1844

Dibble 1993

Dibble, Jeremy: Stanford's service in B-flat opus 10 and the choir of Trinity College Cambridge. in: Irish musical studies. Vol. 2: Music and the Church, S. 129-148. Dublin 1993

Mailänder 2006

Mailänder, Richard: Schriftliches Interview vom 28. Januar 2006 mit Richard Mailänder, Leiter des Referats Kirchenmusik im Erzbistum Köln, vgl. Anhang 5 (S. 86-88)

Mee 1890

Mee, Prec. John Henry: Principles of Choral Worship. A Sermon preached in Chichester Cathedral on behalf of the "Ouseley Memorial Fund" am 10. August 1890. Chichester 1890

Schaarwächter 1998

Schaarwächter, Jürgen: Kontinuität und Diskontinuität in der Tradition der britischen Evening-Canticle-Kompositionen. in: Kirchenmusik in Geschichte und Gegenwart: Festschrift Hans Schmidt zum 65. Geburtstag. Köln 1998

Touliatos-Banker 1976

Touliatos-Banker, Diane: The chanted vespers service. in: *Kleronomia.* , Vol 8/1. S. 107-126, Thessaloniki 1976

Lexika/Sammelwerke

Burns, Athur; Keene, Derek; Saint, Andrew (Hrsg.): *St. Paul's. The Cathedral Church of London 604-2004.* London 2004, daraus:

Spink 2004: Spink, Ian: Music, 1540-1640. S. 312-316

Spink 2004 b: Spink, Ian: Music, 1660-1800. S. 392-398

Storey 2004: Storey, Timothy: Music, 1800-2002. S. 403-412

Denzler 2003

Denzler, Georg; Andresen, Carl: *Wörterbuch Kirchengeschichte.* Berlin 2003

Jammers 1962

Jammers, E.: Stundengebet. in: Gallig, Kurt: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft.* Bd. 6, 3. überarb. Auflage, Tübingen 1962

Kluge 1999

Kluge, Friedrich: Psalm, Psalter. in: Seebold, Elmar: *Kluge. Ethymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache.* 23. erw. Aufl., Berlin 1999

Musch, Hans: *Musik im Gottesdienst.* Regensburg 1993/1994, daraus:

Agustoni 1993: Agustoni, Luigi: *Gregorianischer Choral.* Bd. 1, 1993, S. 199-356.

Metz 1994: Metz, Günther: *Musiklehre.* Bd. 2, 1994, S. 9-158

Pascher 1958

Pascher, Joseph: *Brevier.* in: Höfer, Josef; Rahner, Karl: *Lexikon für Theologie und Kirche.* Bd. 2, 2. überarb. Auflage, Freiburg im Breisgau 1958

Sadie, Stanley: *The new Grove . Dictionary of Music and Musicians.* London 1980, daraus:

Le Huray 1980: Le Huray, Peter: *Anthem.* Bd. 1, S. 454-462

Velimirovic 1980: Velimirovic, Milos: *Canticle (1).* Bd. 3, S. 724

Sadie, Stanley: *The new Grove . Dictionary of Music and Musicians.* London 2001, daraus:

Le Huray 2001: Le Huray, Peter; Harper, John: *Anglican Chant.* Bd. 1, S. 673

Internetquellen*BBC Radio 3*

BBC Radio 3: Choral Evensong.

<http://www.bbc.co.uk/radio3/choralevensong/>, 4.2.2006*REMID*

Religionswissenschaftlicher Medien- und Informationsdienst e.V.: Religionen in Deutschland: Mitgliederzahlen

http://www.remid.de/remid_info_zahlen.htm, 4.2.2006*Ross 2001*

Henry VIII's Act of Supremacy (1534).

<http://www.britainexpress.com/History/tudor/supremacy-henry-text.htm>, 4.2.2006*The Church of England 1549*

The Church of England: The Booke of common prayer 1549

http://www.justus.anglican.org/resources/bcp/1549/BCP_1549.htm, 4.2.2006*Tudor-Web: Anne Boleyn*

Tudor Web. König Heinrich der VIII. und seine Frauen: Anne Boleyn.

<http://de.geocities.com/stefanoinfante/html/boleyn.htm>, 4.2.2006*wikipedia: Anglikanische Kirche*

wikipedia, die freie Enzyklopädie (de): Anglikanische Kirche.

http://de.wikipedia.org/wiki/Anglikanische_Kirche, 4.2.2006*wikipedia: Mary I of England*

wikipedia, the free encyclopedia (en): Mary I of England.

http://en.wikipedia.org/wiki/Mary_I_of_England, 4.2.2006*wikipedia: Sarum Rite*

wikipedia, the free encyclopedia (en): Sarum Rite.

http://en.wikipedia.org/wiki/Sarum_Rite, 4.2.2006*wikipedia: William Byrd*

wikipedia, the free encyclopedia (en): William Byrd.

http://en.wikipedia.org/wiki/William_Byrd, 4.2.2006**Notenmaterialien***Mailänder 2004*

Mailänder, Richard (Hrsg.): Kölner Chorbuch. Abendlob / Evensong. Stuttgart 2004

Monson 1982

Monson, Craig: William Byrd. Magnificat and Nunc Dimittis from the Great Service. London 1982

Shaw 1985

Shaw, Watkins: Settings of the Preces and Responses by Byrd, Morley, Smith, Tomkins. Croydon 1985

Stanford 1909

Stanford, Charles Villiers: Magnificat and Nunc Dimittis in C. , Printed 2001. London 1909

Stanford 1909 b

Stanford, Charles Villiers: Te Deum from The Morning Service in C, Op. 115. , Printed 2000. London 1909

Stanford 1909 c

Stanford, Charles Villiers: Communion Service in C. , Printed o. J. London 1909

Diskographie

English Choral Music. Stanford - Anthems and Services, Choir of St John's College, Cambridge - Christopher Robinson, Naxos 2003

English Choral Music. 2 CDs featuring music by Howells, Elgar, Stanford, Finzi, Taverner and others, Choir of St John's College, Cambridge - Christopher Robinson, Naxos 2005

Magnificat and Nunc dimittis. Vol. 10, Priory Records 1997

The Splendour of „The Psalms of David“. The Cathedral Choirs of York, Hereford, Durham, Wells, Rochester, Lichfield, Norwich, Guildford, Gloucester and Ely *Sing* 25 of „The Psalms of David“ to Anglican Chant, Priory Records 2004

William Byrd. The Great Service, The Choir of King's College Cambridge, Stephen Cleobury, EMI Records 1987

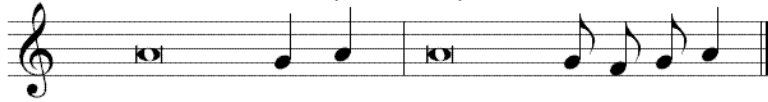
Anhang

1. William Byrd: *Magnificat* aus dem *Great Service*

Text	Besetzung
<i>My soul doth magnify the Lord,</i>	Verse SD, SC, AC, TD
<i>And my spirit hath rejoiced in God my Saviour.</i>	Full SD, SC, A1, A2, TD, TC, B (Alt teilweise geteilt)
<i>For he hath regarded the lowliness of his handmaiden: for, behold, from henceforth all generations shall call me blessed.</i>	Full S, A1, A2, T, B
<i>For he that is mighty hath magnified; and holy is his name.</i>	Verse SD, A1D, A2D, TD, BD
<i>And his mercy is on them that fear him throughout all generations.</i>	Full S, A1, A2, T, B, Alt teilt sich später
<i>He hath showed strength with his arm; he hath scattered the proud in the imagination of their hearts.</i>	Verse SD, SC, A1D, A1C, BD, BC
<i>He hath put down the mighty from their seats, and exalted the humble and meek.</i>	Verse SD, SC, A2D, A2C, TD, TC, BD, BC
<i>He hath filled the hungry with good things; and the rich he hath sent empty away.</i>	Full S, A1, A2, T, B (T teilt sich)
<i>He remeb'ring his mercy hath holpen his servant Israel.</i>	Verse SD, SC, A2C, TC, BD
<i>As he promised to our forefather Abraham and his seed for ever.</i>	Verse A1D, A2D, A1C, TD, BC
<i>Glory be to the father and to the son and to the holy ghost as it was in the beginning is now and ever shall be. World without end. Amen</i>	Full S, A1, A2, T, B

2. Entwicklung des *Anglican Chant*

Ancient Latin Chant (Tone i 4)



Tallis, 1550
Melody in the Tenor

A two-staff musical score in treble and bass clefs. The top staff (treble clef) contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff (bass clef) contains a bass line of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The piece is divided into two measures by a double bar line.

Boyce, 1760
Melody in the Treble

A two-staff musical score in treble and bass clefs. The top staff (treble clef) contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff (bass clef) contains a bass line of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The piece is divided into two measures by a double bar line.

(vgl. Douglas 1962, S. 105 f)

3. Ende der Sätze im *Service in C* von C. V. Stanford

Ende der Doxologie bei Benedictus, Magnificat und Nunc Dimittis

A - - - - - men.

8 A - - - - - men.

Orgel am Ende des Te Deum

Chor am Ende des Credo

Orgel und Sopran am Ende des Sanctus

(Magnificat/Nunc Dimittis: vgl. Stanford 1909, S. 10 und 15; Te Deum: vgl. Stanford 1909 b, S. 16; Credo/Sanctus: vgl. Stanford 1909 c, S. 12 und S. 14)

4. Auswahl der Musik an Londoner Kathedralen im Advent 2005

	<i>St. Paul's Cathedral</i>	<i>Westminster Abbey</i>
Evensong 27.11.2005		
Einzug	-	said
Preces and Responses	Clucas	said
Canticles	Grayston Magdalen Service	said
Anthem	Sweelinck	said
Evensong 28.11.2005		
Einzug	-	plainsong
Preces and Responses	Smith	plainsong
Canticles	Stanford in C	Farrant Short Service
Anthem	Howells	Byrd
Evensong 29.11.2005		
Einzug	Ravenscroft	Clucas
Preces and Responses	Shephard	Radcliffe
Canticles	Magnificat: Pachelbel, Nunc dimittis: Purcell in B flat	Tomkins Fifth Service
Anthem	Battishill	Gibbons
Evensong 1.12.2005		
Einzug	Eccard	-
Preces and Responses	Harris	said
Canticles	German: Praetorius	Orr Short Service
Anthem	Hassler	Howells
Evensong 2.12.2005		
Einzug	Ravenscroft	Guerrero
Preces and Responses	Shephard	Byrd
Canticles	Hooper Short Service	Weelkes Short Service
Anthem	Byrd	Weelkes
Evensong 3.12.2005		
Einzug	Ravenscroft	-
Preces and Responses	Shephard	said
Canticles	Watson in E	Stanford in B flat
Anthem	Händel	Mendelssohn
Evensong 4.12.2005		

	<i>St. Paul's Cathedral</i>	<i>Westminster Abbey</i>
Einzug	-	-
Preces and Responses	Shephard	said
Canticles	Leighton	Morley First Service
Anthem	Byrd	Gibbons
Evensong 5.12.2005		
Einzug	-	plainsong
Preces and Responses	Tomkins	plainsong
Canticles	Howells Collegium Regale	Sumsion in G
Anthem	Byrd	Comelius
Evensong 6.12.2005		
Einzug	Eccard	plainsong
Preces and Responses	Rutter	plainsong
Canticles	Lassus	Tallis Short Service
Anthem	Buxtehude	Guerrero
Evensong 8.12.2005		
Einzug	Durufié	said
Preces and Responses	Rutter	said
Canticles	Moore in A	said
Anthem	Liszt	said
Evensong 9.12.2005		
Einzug	said	Mendelssohn
Preces and Responses	said	Ayleward
Canticles	said	Gray in F minor
Anthem	said	Bairstow
Evensong 10.12.2005		
Einzug	plainsong	-
Preces and Responses	plainsong	said
Canticles	Howells in D	Dyson in F
Anthem	Händel	Wesley
Evensong 11.12.2005		
Einzug	-	Mendelssohn
Preces and Responses	Harris	Ayleward
Canticles	Magnificat: Anerio, Nunc dimittis: Tomkins	Brewer in D

	<i>St. Paul's Cathedral</i>	<i>Westminster Abbey</i>
Anthem	Buxtehude	Moore
Evensong 12.12.2005		
Einzug	Warlock	plainsong
Preces and Responses	plainsong	plainsong
Canticles	Bairstow in E flat	Moore Second Service
Anthem	Britten	Palestrina
Evensong 13.12.2005		
Einzug	-	Mendelssohn
Preces and Responses	Leighton	Ayleward
Canticles	Magnificat: De Monte, Nunc dimittis: Ortiz	Wise in E flat
Anthem	Sheppard	Anon
Evensong 14.12.2005		
Einzug	Horsey	plainsong
Preces and Responses	Leighton	plainsong
Canticles	Magnificat: Moore, Nunc dimittis: Williams	Magnificat: Ogilvy, Nunc dimittis: Tye
Anthem	Jackson	Guerrero
Evensong 16.12.2005		
Einzug	Horsey	-
Preces and Responses	Leighton	said
Canticles	Farrant Short Service	Magnificat: Viadana, Nunc dimittis: Andreas
Anthem	Hassler	Byrd
Evensong 17.12.2005		
Einzug	Goudimel	plainsong
Preces and Responses	Morley	said
Canticles	Purcell in B flat	Roberts in F sharp
Anthem	Mundy	Loosemore

Quellen: <http://www.stpauls.co.uk> und <http://www.westminster-abbey.org> (auf diesen Seiten können die aktuellen Gottesdienstabläufe eingesehen werden)

5. Schriftliches Interview vom 28. Januar 2006 mit Richard Mailänder, Leiter des Referats Kirchenmusik im Erzbistum Köln

Rafaela Weinz.: Wann und wo sind Sie das erste Mal mit der Tradition des Evensong in Berührung gekommen?

Richard Mailänder: Mit der Tradition des *Evensong*, aber auch mit der des Morningplayers bin ich bei meinem ersten Englandbesuch 1975 zum ersten Mal in Berührung gekommen, konkret in Canterbury. Damals war ich noch Schüler und habe die Dimension dieser Musik noch gar nicht recht begriffen.

R. W.: Was hat Sie daran fasziniert, was war Ihr erster Eindruck?

R. M.: Der nächste Besuch in den 80er Jahren in einem der englischen Colleges war dann für mich viel prägender und zwar vor allem die Erfahrung, dass in der High Church diese Gottesdienste gefeiert werden mit hoher Qualität in einer feierlichen Liturgie, ganz egal ob Zuhörer kommen oder nicht. Es geschieht zur Ehre Gottes, unabhängig vom Publikumszuspruch. Gerade in dieser unmittelbaren persönlichen Glaubwürdigkeit war es für mich beispielhaft.

R. W.: Wie kam es zu dem Entschluss, etwas ähnliches in Köln zu probieren?

R. M.: Der Entschluss kam nicht in der Art, dass englische Modelle kopiert werden sollten, sondern hängt wesentlich mit dem Domjubiläum 1998 einerseits zusammen, andererseits mit den Werkwochen für Kirchenmusiker/innen, die wir seit 1993 im Erzbistum Köln durchführen und der C-Ausbildung. In allen diesen Feldern versuchen wir das Stundengebet bewusst zu gestalten. Konkret ging die Idee der *Evensongs* dann hervor aus den Erfahrungen der Kompletfeiern beim Domjubiläum im August 1998.

R. W.: Können Sie den Werdegang der von Ihnen für Köln festgelegten Form des Evensong näher beschreiben? Inwieweit war der englische Evensong Vorbild für diese Formgebung?

R. M.: Es war nicht intendiert, den anglikanischen *Evensong* komplett nachzubilden, sondern seine Grundzüge zu erfassen, die ja nichts anderes als eine Kombination von Vesper und Komplet sind. Dabei haben wir uns vor allen Dingen unsere Erfahrungen vom Domjubiläum zu Nutze gemacht: Es gibt 3 wesentliche Elemente

- die einfache einstimmige Gemeindepsalmodie mit Gemeindehymnen
- einfache Mehrstimmigkeit in der Art von Taizé
- anspruchsvolle Chormusik, die aber in ihren zeitlichen Proportionen zu den übrigen passt

Dieses Konzept hat sich 1998 bewährt und es unterscheidet sich wesentlich vom anglikanischen *Evensong*. Unabhängig davon ist dadurch auch eine andere Form gegeben. So haben wir im Grunde genommen die Form der Vesper bis zum Vater unser. Als Psalmen bieten wir jedoch auch Psalmen der Komplet an und es gibt die Motette im Psalmenteil (das, was an anderer Stelle in England das Anthem ist).

Da in England im *Evensong* 2 Lesungen kommen (eine aus dem Alten Testament, eine aus dem Neuen Testament) haben wir diese Struktur übernommen. Die zweite Lesung

jedoch nicht als Text, sondern als Moment der Stille. Diesen Moment der Stille wiederum habe ich bei den Gottesdiensten von Taizé, von wo ich das Stundengebet als Schüler am besten kennen gelernt habe, in den 70er Jahren übernommen. Es ist ein sehr wertvolles Element. Entsprechend ist der Gesang im Anschluss an die Stille auch nicht Antwortgesang, wie nach der Lesung, genannt, sondern Gesang nach der Stille. Wie in England schließt sich an die erste Lesung das Magnifikat, an die zweite Lesung (bei uns Stille) das Nunc dimittis. Die Schlussform ist der Komplet entnommen, entsprechend auch der Abschluss, mit einem Gruß an Maria, wie es in der Komplet üblich ist, oder aber mit einem geistlichen Nachtlid. Hier können dann auch Lieder erklingen wie „Der Mond ist aufgegangen“ aus dem Bereich des geistlichen Volksliedes. Ein weiterer Gedanke war hier wichtig: Ich glaube nicht, dass es realistisch ist, zu glauben, dass in normalen Gemeinden, wenn überhaupt, abends zwei Stundengebetszeiten, nämlich hier Vesper und Komplet angeboten werden können. Ich glaube vielmehr, dass die Kombination aus Vesper und Komplet, wie es in England üblich ist, eine gute Alternative darstellt.

Um das, was wir *Evensong* nennen, nicht mit dem englischen zu verwechseln (obwohl es in England auch verschiedene Formen gibt), nennen wir die Form bewusst Kölner *Evensong*.

R. W.: Können Sie berichten, in welchem Maße der Evensong im Erzbistum Köln Einzug gefunden hat? Gibt es Gemeinden, die regelmäßig Evensong veranstalten?

R. M.: Ich habe keine genauen Statistiken, weiß aber, dass jährlich zwischen 50 und 70 solcher *Evensongs* im Erzbistum Köln stattfinden. Nicht nur im Kölner Dom, sondern seit mehreren Jahren, z.B. in der österlichen Bußzeit, in St. Aposteln in Köln, wie auch in der Adventzeit. Ebenfalls wird diese Form gern bei Chortreffen verwendet.

R. W.: Wie war/ist die Reaktion der Chöre vor Ort?

R. M.: Viele Chöre sind dankbar für diese Form, zumal es eine Form ist, in der sie selbst ihren Glauben feiern können, auch das ist ein wichtiges Ziel unserer *Evensongs*: Sie sind nicht nur für eine Gemeinde gedacht, sondern auch als Gebet der Chöre selbst.

R. W.: Welche Funktion übernimmt Ihrer Meinung nach der Evensong im Erzbistum Köln?

R. M.: Der *Evensong* im Erzbistum Köln versucht, wie viele andere liturgische Formen auch, eine Verbindung zu schaffen von Alltag und Glaube. Da die Abendstunde angesichts geänderter Lebensverhältnisse immer wichtiger geworden ist, im Gegensatz zur Morgenstunde, ist es nahe liegend eher ein Abendgebet in der Gemeinschaft in dieser Form anzubieten als das Morgenlob.

R. W.: Wie sieht die von Ihnen intendierte musikalische Gestaltung des Evensong aus?

R. M.: Da auf unsere Form des „Kölner *Evensong*“ ohnehin keine Urheberrechte bestehen, weiß ich, dass die Form einerseits übernommen, andererseits aber auch variiert wird.

R. W.: Wie weit sind Sie mit Ihrem Vorhaben, den Evensong in das regelmäßige Angebot der Liturgien am Kölner Dom einzugliedern?

R. M.: Für die Liturgie am Dom ist nicht das Referat Kirchenmusik zuständig, sondern das Domkapitel und in besonderer Weise der Domdechant. Von diesem kam dann auch die Anregung in diesem Jahr einmal mit dem *Evensong* zu beginnen, nachdem ich seit 1998 einen Vorstoß in diese Richtung unternommen hatte. Es liegt nun am Kapitel zu entscheiden, wie es weiter gehen kann.

R. W.: Diesen Advent gab es erstmals regelmäßig Evensong im Kölner Dom. Ist das richtig? Wer hat sich maßgeblich darum gekümmert und sind Sie mit dem Ergebnis zufrieden?

R. M.: Soweit ich weiß, waren das die ersten regelmäßigen *Evensongs* im Kölner Dom. Denn innerhalb der Festwochen zum Domjubiläum 1998 hatten wir Kompletfeiern gewählt. Mit dem Ergebnis bin ich einerseits zufrieden, da der Zuspruch relativ gut war, andererseits unzufrieden, da wir jedes Mal andere Chöre hatten und damit immer eine etwas andere Gestaltung und eine singende Gemeinde sich nicht in gleicher Weise gebildet hat, wie z.B. 1998. Mir scheint es wichtig zu sein, dass die Chöre nicht permanent wechseln, um so eine Stabilität der Form und auch des Mitsingens zu gewährleisten.

R. W.: Gab es Rückmeldungen von Besuchern des Evensong? Wenn ja, welche?

R. M.: Da das Domkapitel Veranstalter war und ich nur im Hintergrund agiert habe, sind an mich keine direkten Rückmeldungen gekommen, wohl aber an das Kapitel. Hier fragen Sie am besten einmal Prälat Bastgen als Domdechant.

R. W.: Wie kam es zu der Veröffentlichung des Chorbuchs? Wie waren die Reaktionen in Ihrem Umfeld?

R. M.: Zur Veröffentlichung des Chorbuches kam es durch die Romwallfahrt der Kirchenchöre im Jahre 2001. An dieser Wallfahrt hatten ca. 3.800 Sängerinnen und Sänger teilgenommen. Für die Wallfahrt hatten wir ein eigenes Buch erstellt, jedoch nur für die Mitreisenden. Da aus vielen Chören nur einige Mitglieder mitfuhren und somit nur diese Mitglieder die Bücher erhalten haben, war der Wunsch stark vorhanden, doch für den ganzen Chor ein solches Buch zu haben. Daraufhin haben wir uns innerhalb kürzester Zeit zusammengeschlossen und das Kölner Chorbuch zusammengestellt, das mittlerweile in der 3. oder 4. Auflage erschienen ist.

R. W.: Haben Sie Rückmeldungen auf Ihr Chorbuch erhalten, die auf eine verstärkte Befassung mit dem Thema Stundengebet/Evensong in den Gemeinden hinweisen?

R. M.: Die Rückmeldungen sind fast durchweg positiv. Nicht nur im Erzbistum Köln, sondern auch in anderen Diözesen wird das Buch bestellt, was aus der Anzahl der bisherigen Auflagen eindeutig belegt ist. Soweit ich weiß, kommen fast 40% der Bestellungen beim Verlag nicht aus dem Erzbistum Köln.

6. Audio-CD

- 1 William Byrd - Short Service: Magnificat (vgl. Diskographie: Magnificat and Nunc dimittis)
- 2 William Byrd - Short Service: Nunc dimittis (s.o.)
- 3 William Byrd - Great Service: Magnificat (vgl. Disk.: William Byrd)
- 4 William Byrd - Great Service: Nunc dimittis (s.o.)
- 5 Charles V. Stanford - Service in B flat: Magnificat (vgl. Disk.: Magnificat and Nunc dimittis)
- 6 Charles V. Stanford - Service in B flat: Nunc dimittis (s.o.)
- 7 Charles V. Stanford - Service in C: Magnificat (vgl. Disk.: English choral music. Stanford)
- 8 Charles V. Stanford - Service in C: Nunc dimittis (s.o.)
- 9 Internetradio-Aufzeichnung der Übertragung der BBC: Evensong am 14. Dezember 2005 aus Capetown, Südafrika (vgl. BBC Radio 3)

Rafaela Weinz
Niederpleiser Str. 31
53757 St. Augustin
02241 / 3964094
0179 / 7692658
rafaela@weinzweb.de

Lebenslauf

Name: Weinz
Vorname: Rafaela Maria
Geburtsdatum: 13.03.1982
Geburtsort: Engelskirchen
Staatsangehörigkeit: deutsch
Konfession: römisch-katholisch
Familienstand: ledig

Name & Beruf des Vaters: Hans-Jakob Weinz, Diözesanreferent (Referat Ehe und Familie) im Erzbistum Köln

Name & Beruf der Mutter: Gabi Weinz, geb. Schneider, freie Referentin für theologische Erwachsenenbildung

Geschwister: zwei jüngere Schwestern (Hannah Katharina, geb.1985; Teresa Susanna, geb. 1988)

Schulbildung: von August 1988: Gemeinschaftsgrundschule Marialinden (Overath)
von August 1992: Paul - Klee Gymnasium Overath
von Oktober 1993 bis Juli 2001: Erzbischöfliches St. Adelheid - Gymnasium Bonn - Pützchen

Schulabschluss: Abitur (Juli 2001)

Studium: Von 01.10. 2001 bis 31.03.2003 Studentin an der Albertus-Magnus-Universität zu Köln: Lehramt Musik Sekundarstufe I

Seit 01.04.2002 Studentin an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn: Magister Musikwissenschaften (HF), Erziehungswissenschaften (seit SS 02) und Medienwissenschaften (seit WS 02/03)

Berufliche und ehrenamtliche Tätigkeiten: Seit 15.04.2002 Studentische Hilfskraft an der Universität Bonn (Collegium musicum der Universität, Am Hof 7, 53113 Bonn) und Mitglied im Chor des Collegium musicum

seit Februar 2004 gewähltes Mitglied des Fachschaftsrats der Fachschaft Musikwissenschaft

seit Oktober 2004 im Vorstand des DVSM e.V. (Dachverband der Studierenden der Musikwissenschaft) tätig

Angestrebter Abschluss: Magister