

The Contenance Angloise – Die Englische Art – 2. Teil

Harmonie- und Melodiepraxis in der Englischen Vokalmusik von Dunstaple bis Heute

Von Graham Lack

Benjamin Britten

(1913-1976) nimmt in der britischen Musikszene des 20. Jahrhunderts einen so zentralen Platz ein, dass man allein über seine Chorwerke ein Buch füllen könnte, was auch tatsächlich einige Autoren gemacht haben (vgl. Kenneth G. Boos: *The study of the Relationship between Text and Music in Five Selected Choral Works of Benjamin Britten*, DMA, University of Miami, 1986). Wie man vielen Anmerkungen entnehmen kann, genießt Britten einen weltweiten Ruf, der sich mit der Premiere seiner Oper *Peter Grimes* im Sadler's Wells Theatre im Juni 1945 festigte. Trotz der Verwurzelung seiner Musik in früher englischer Tradition (er gab im selben Jahr ein Buch mit britischen Volkslied-Arrangements heraus) war sie von Beginn an kontinentalen Einflüssen ausgesetzt. Die unmittelbare und dauerhafte Rezeption seiner Musik im Ausland war sogar stärker ausgeprägt als die Elgars. Zum ersten Mal gab es einen britischen Komponisten, der sich beflissen einer international annehmbaren musikalischen Sprache bediente, mit der sich auch nicht-britisches Publikum identifizieren konnte. Brittens Affinität zu einem früheren britischen Komponisten, Henry Purcell, den wir auf unserer Reise durch die Musikgeschichte dreier Jahrhunderte sträflich außer Acht gelassen hatten (siehe oben), ist ebenfalls bezeichnend. Britten war eine vielseitige Persönlichkeit und bereitete

zusammen mit Peter Pears eine Neuauflage dieses großen britischen Melodienkomponisten vor, wobei er seine herausgeberische Vorgehensweise in dem Essay ‚On realising the continuo in Purcell’s songs‘ (in *Henry Purcell: Essays on his Music*, ed. Imogen Holst, OUP, 1959) darlegte.

Kehren wir zu Britten’s Beschäftigung mit dem landesüblichen Volkslied und der *Contenance*, der Eigenart englischer Musik zurück und lassen Sie uns vor allem die Jahre seines amerikanischen Exils zwischen 1939 und 1942 betrachten, in denen er sein Augenmerk auf die Volkslieder der britischen Inseln richtete, die er in einem ersten Band von insgesamt sechs als Arrangements für Tenor und Klavier herausgab. Vor ihm hatte schon Vaughan Williams solche volkstümlichen Quellen bearbeitet, aber mit einer derart unpassenden Ehrfurcht, dass das Ergebnis nostalgische musikalische Landschaften waren. Britten jedoch geht über reine Arrangements hinaus, er überarbeitet jedes Lied völlig neu. Beachtenswert sind *The Salley Gardens* und das berühmte *O Waly, Waly*. Die ausschließlich englischen Weisen sind unverändert, aber erscheinen in deutlich zeitgenössischem Gewand. Britten’s Kompositionstechnik erlaubt eine risikobereitere Vorgehensweise, und seine mutigen Harmonien heben den aufregenden Sog von Heftigkeit hervor, der im Original verhaltener daherkommt. Der Klavierpart ist so originell gesetzt, dass „einfache“ Dreiklangstrukturen völlig verfremdet werden.

Auch in seiner Vokal- und Chormusik benutzt Britten diese „tonalen Inseln“, bekannte Dreiklänge auf der Tonika als Teil einer Musiksprache, wie sie sich über Jahrhunderte hinweg entwickelt hatte. Sein einzigartiges harmonisches Vokabular ist unverwechselbar und zweifellos unserer Zeit zugehörig. Bei ihm bleibt ein Dreiklang trotz seiner Originalität verankert; eine reine Durtonart klingt bei Britten wie bei keinem anderen Komponisten. Seine Musik ist „tonal aber evasiv“, wie Mervyn Cooke es so treffend in *The Cambridge Companion to Benjamin*

Britten (CUP, 1999) formuliert. In einem gleich nach der Eröffnungsfanfare von *Les Illuminations* stehenden Satz wie ‚Villes‘ besteht die „Melodie“ der Solostimme nur aus Arpeggien eines Durdreiklangs. Dem Autor ist wohl bewusst, dass Brittens Chorwerk wie zum Beispiel *Hymn to Saint Cecilia*, *A Ceremony of Carols*, *Rejoice in the Lamb*, *A Hymn to the Virgin* und die *Missa Brevis* vielen IFCM-Chorleitern geläufig ist, daher möchte er eine Lanze für weniger bekannte Werke brechen: *AMDG* (Ad majorem Dei gloriam) aus dem Jahre 1939, dem Ankunftsjahr Brittens in den USA. Es war der Beginn einer sehr kreativen Periode, aber aus Gründen, die seinerzeit nicht ganz klar waren, beendete er das Werk nicht. (Wie sich herausstellte, verbot der US-Zoll Britten, einige seiner Manuskripte auszuführen, wahrscheinlich in der Annahme, dass es sich hierbei um einen geheimen Code handelte. Bis 1976 blieb *AMDG* daher in der Familie von Dr. William Mayer, damals Brittens amerikanische Gastfamilie. Nach Brittens Tod wurden verschiedene seiner Werke, darunter auch der fragliche Zyklus, in das British Museum verbracht.). Es wurde schließlich 1989 veröffentlicht. Der jüngste Fürsprecher dieses anspruchsvollen Chorwerks ist Michael Marcades, der *AMDG* zum Thema seiner Dissertation machte (Texas Tech University School of Music, May, 1999).

Die Lieder in *AMDG*, die für A-Cappella-Vokalsolisten geschrieben sind, stellen, den Stimmumfang, das Timbre und Texttreue betreffend, höchste Ansprüche an die Ausführenden. Müsste man alle von Britten erdachten Choranweisungen katalogisieren, käme dabei vielleicht so etwas wie *AMDG* heraus. Die Verse von Gerard Manley sind gewohnt tiefgründig, das Motto des Jesuitenordens, dem er als junger Mann angehörte, dient als Titel. Diese Texte sind rhetorische Gedankenflüge, die Britten sofort in den Bann schlugen. Brittens kompositorische Antwort auf „God’s Grandeur“ ist ein wahres Feuerwerk an Harmonik, die Stimmung von „Rosa mystica“ hingegen ist erbarmungslos. Das Schuldgefühle heraufbeschwörende „O Deus, ego amo te“ vertont Britten, indem

er Worte und Musik zu einem atemberaubenden Rezitativ verschmilzt; das „Heaven-haven“ schließlich vermittelt eine gelassene Heiterkeit, die man bis dahin vermisst hat, sowie einen Moment spirituellen Friedens.

Um nur ein einziges Beispiel für den harmonischen Stil des AMDG zu nennen: der Pedalton „a“ im zweiten Satz „Rosa mystica“ hat anfänglich einen stark rhythmischen Anklang, bevor er in ein *Ostinato* übergeht. Über und unter dieses „a“ legt Britten elementare Durdreiklänge und –Septakkorde. Hier greift er auf den *Fauxbourdon*-Stil zurück, auf den Dunstaple baute, mit seiner Parallelbewegung in den Oberstimmen, die ihn aber wegen der modernistischen Färbung interessiert. Jedes Ensemble, das sich an dem Zyklus versucht, muss sicher erst einmal die komplexen harmonischen Strukturen heraushören.

Zeitgenössische Britische Musik

Es gäbe genug zeitgenössische Komponisten, um einen gesonderten Artikel zu rechtfertigen. Jetzt möchte ich mich jedoch auf die folgenden zwei beschränken: Nicholas Maw (1935-2009) und Giles Swayne (*1946).

Nicholas Maw war ein romantischer Komponist, dem Modernismus gegenüber aufgeschlossen, der aber feststellte, dass es dennoch möglich war, sich innerhalb der „traditionellen“ musikalischen Sprache in eine neue tonale Palette hineinzufühlen. Das musikalische Europa der 50er Jahre erinnert an einen Kriegsschauplatz, an dem progressive und konservative Parteien ihre jeweiligen Ideologien verbreiteten und verteidigten. Lange nachdem die verschiedenen Fraktionen verstummt waren, bereicherte Maw die musikalische Sprache eines Boulez mit einer Romantik, wie man sie zuvor nur bei Richard Strauss kannte. Werke wie *Three Hymns*, zu Texten von Dichtern aus dem 17. Jahrhundert, und ein Kleinod, *One foot in Eden still, I stand*, gesetzt auf ein Gedicht von Edwin Muir,

mögen manchmal über die seriellen Wurzeln des Komponisten hinwegtäuschen, bleiben aber eingeständenermaßen lyrisch. „Musik muss singen können“, sagte Maw oft. Wie schon bei Britten, macht auch Maws Harmonik sich auf originelle Weise die tonalen Spannungen zunutze.

Die Chorwerke von Giles Swayne basieren auf bruchstückhaften Vokalstücken, aber selbst bei größtmöglicher Dissonanz, wenn die harmonische Beziehungen zwischen den mittleren Stimmen am spannungsreichsten sind, sucht er nach einem pan-konsonanten Stil. Hier haben wir einen Ausblick auf die lange Reihe der Komponisten von Dunstaple über Tallis und Byrd bis zu Britten, und dann weiter zu den zeitgenössischen Komponisten. Swayne selbst fühlte sich weder den Avantgardisten noch den Minimalisten zugehörig. Viele seiner längeren Stücke verdienen Beachtung, einschließlich des schallenden Grabgesanges *The Silent Land* und einer feurigen Vertonung von *The Tiger*, aber auch einige kürzere Werke wie das *Magnificat I* und *Missa Tiburtina*, beides populäre Werke zumindest in Großbritannien. Zweifellos war der Blick der britischen Musikszene von der Mitte bis zum Ende des 20. Jahrhunderts fest auf Europa gerichtet.

Von Heim und Herd: Britische Komponistinnen des 20. und 21. Jahrhunderts

Kunst spiegelt das Bild jeder Gesellschaft wieder, und es mag den Leser überraschen, wie viele Komponistinnen im Großbritannien des 20. und 21. Jahrhunderts erfolgreiche Karrieren verfolgten. Auf dieser mit dem Zepter regierten Insel war das Netzwerk der „harten Jungs“ häufig von „Heimchen“ durchdrungen. Um nur einige von ihnen zu nennen: Elizabeth Poston (1905-1987), Elisabeth Lutyens (1906-1983), Elizabeth Maconchy (1907-1994), Thea Musgrave (*1928), Nicola LaFanu (*1947), Judith Weir (*1954) und Rebecca Saunders (*1967).

In den 1990er Jahren öffnete sich die Wissenschaftswelt langsam neuen Feldern wie der Frauen- und Geschlechterforschung, und es dauerte nicht lange, bis die Musikgeschichte diese Änderungen reflektierte. Schien diese Bewegung innerhalb der Konservatorien und Universitäten manchen zu radikal, so gab sie doch schnell die Rolle der schieren Opposition auf und war dadurch weniger verbalen Attacken ausgesetzt, die darauf zielten festzulegen, welcher Farbe die Musik zu sein hatte.

In Deutschland ist man zurzeit seinen eigenen Musikerinnen gegenüber weniger offen, vielleicht weil der deutsche Musikmarkt von russischen Komponistinnen wie Galina Ustvolskaya (1919-2006), Sofia Gubaidulina (*1931), den Rumäninnen Violeta Dinescu (*1953) und Adrian Hölszky (*1953) beherrscht wird. Aber Rebecca Saunders ist im Kommen. Melanie Unschuld, eine Expertin für Frauen- und Geschlechterforschung und Professorin für Kultur- und Sozialgeschichte der Musik an der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg, ist der Meinung, dass viele europäische Institutionen noch im 19. Jahrhundert verharren und es noch einige Zeit dauern werde, bis Komposition auch als ein Frauen-„Beruf“ erachtet würde, wie es glücklicherweise schon in vielen ostasiatischen Musikkulturkreisen der Fall ist.

Um aber nun zur *contenance angloise* zurückzukommen, lassen Sie uns einen Blick auf Elizabeth Postons *Jesus Christ The Apple Tree* werfen. Ihre einfache Vertonung eines mystischen Gedichts von einem unbekanntem Autor aus Neu-England (aus: *Divine Hymns or Spiritual Songs* von Joshua Smith, 1784) mag manchen von Ihnen bekannt sein. Gesetzt in der Ausgangstonart C-Dur, hat Poston ein Weihnachtslied ohne jegliche Verwendung von Unwesentlichem komponiert. Das Ergebnis könnte man als Volkslied bezeichnen und es ist in der Tat genau das.

Chorleitern, die noch nicht Judith Weirs *Two Human Hymns* (1995) kennen, sei gesagt, dass sie voll melodischen Einfallsreichtums innerhalb eines klug begrenzten harmonischen

Bereiches sind. Diese Vertonungen zweier Gedichte der englischen Poeten George Herbert und Henry King (17. Jahrhundert) für sechsstimmigen Chor und Orgel ziehen ihren melodischen Effekt aus einer liedähnlichen Form. Ihr Bekanntschaftsgrad wächst kontinuierlich, diese wunderbaren Kreationen haben den Großen Teich schnell überquert: 2011 wird wahrscheinlich die amerikanische Erstaufführung unter der Leitung des vorausschauenden Grant Gershorn mit seinem *Los Angeles Master Chorale* stattfinden.

Eine dritte Renaissance: die Neue Spiritualität

Und wie steht es um die Blickrichtung der englischen Musik heute? Wohin wendet sie sich jetzt? Im Gegensatz zu früheren Zeiten sowohl nach innen als auch nach außen. Unter Aufrechterhaltung der insularen Tradition geben viele wichtige Chorvereinigungen weiterhin Chorwerke in Auftrag: King's College, Queen's College und das Claire College in Cambridge, das John's College in Oxford, die Westminster Cathedral, das Westminster Abbey und die Saint Paul's Cathedral in London; sowie die Kathedralen in Winchester, Salisbury, Worcester und Hereford, um nur einige zu nennen. Aber viele Werke scheinen „anthemy“, hymnenhaft, zu sein, um hier einen Begriff zu prägen, und bleiben im besten Fall ein Musikwerk für eine bestimmte Gelegenheit oder im schlechtesten Fall ein musikalisches Gelegenheitswerk, wobei manch ein junger britischer Komponist auf vertraute Weise auf die allseits bekannte und beliebte britische Nationalhymne zurückgreift. Manche Komponisten hingegen haben jenseits dieser bekannten Ufer nach Inspiration gesucht, einen originelleren Kirchenmusikstil entwickelt und dementsprechend internationalen Ruhm erlangt.

Sir John Tavener (*1944) ist zurecht für seine unbegleitete vierstimmige Vertonung von William Blakes *The Lamb* bekannt. Wie Postons Weihnachtslied, hat auch diese Vertonung ihren

willkommenen Platz innerhalb der weihnachtlichen Chorprogramme gefunden. Der Einfluss des estnischen Komponisten Arvo Pärt (*1935) ist noch nicht wahrnehmbar. Unlängst hat Tavener die oberflächlichen Elemente von Pärts Glocken-Stil vollkommen aufgenommen und seiner musikalischen Sprache einen eigenen Weg gewiesen. Taveners Musik ist nicht einzig Ausdruck eines „heiligen Minimalismus“, wie seine Gegner behaupten, sondern sicherlich tief empfunden und aufrichtig.

Eine andere interessante Persönlichkeit, die mit Tavener studiert hat und dessen Chormusik auf internationaler Bühne eine positive Rezeption erfahren hat, ist Ivan Moody (*1964), ein geweihter Priester der griechisch-orthodoxen Kirche. Inzwischen selber als eigenständiger Komponist etabliert, wurden ihm Werke von vielen führenden Ensembles in Auftrag gegeben, einschließlich von den *King's Singers*, der goldenen Messlatte für *A-cappella* Stil, für die er *Canti della Rosa* (2008) schrieb. Für *Seattle Pro Musica* komponierte Moody sein *Canticum Cantorum IV* (2010), für das KotorArt Festival seine *Hymn to Saint Nicolas* (2009) und für Lumen valo für SSAATTBB eine Vertonung von Texten aus den Orthodoxen Vespern zur Geburt Christi, übersetzt ins Englische, mit dem Titel *Led by the Light* (2008). Moody sagt in einem Gespräch mit dem Autor, dass er nicht danach strebe, englische Musik zu schreiben, wenn auch viele meinen, seine Musik habe eine englische Qualität, und erfügt hinzu, seine Liebe zu der frühen englischen Chortradition würde in seinen eigenen Kompositionen den Wohlklang der englischen Musiktradition erzeugen, die bis Dunstaple und Frye zurückreiche. Wenn auch Ivan Moodys Werke vielleicht nicht Teil einer Bewegung sind, die wir versuchsweise eine Dritte Renaissance nennen, so legen sie doch Zeugnis ab von einer neuen Spiritualität in der zeitgenössischen Chormusik Großbritanniens.

Edi beo thu hevene quene (2006) – SSAATTBB – Text: Mediaeval English

preisgekrönt. Das Werk *Refugium* (Chor, Orgel und Schlagzeug) wurde 2009 in London vom Trinity Boys Choir uraufgeführt. Zu seinen jüngsten Werken gehören *Wondrous Machine* für den Multi-Perkussionisten Martin Grubinger, *Five Inscapes* für Kammerorchester und *Nine Moons Dark* für großes Orchester. Geplant sind das 1. Klavierkonzert für Dejan Lazić, *The Windhover* (Solo-Violine und Orchester) für Benjamin Schmid, *The Pencil of Nature* (musica viva), *A Sphere of Ether* (Young Voices of Colorado) und eine Kantate *The Angel of the East*. Graham Lack ist Korrespondierendes Mitglied des Institute of Advanced Musical Studies des King's College London und regelmäßiger Besucher der ACDA Konferenzen. Seine Werke erscheinen bei: Musikverlag Hayo, Cantus Quercus Press. Email: graham.lack@t-online.de

Aus dem Englischen übersetzt von Ursula Wagner, Frankreich