

A STORE Housse OF TREASURE

John Baldwin und sein Commonplace Book

*A store housse of treasure: this booke maye be saiede:
of songes most excelente and the beste that is made:
collected and chosen: out of the best autours:
bothe stranger and englishe borne ...*

John Baldwin, July 25 1591

«Schatzkammer» magst nennen du dieses Buch,
die schönsten und besten Gesänge drin such,
gesammelt und ausgewählt bei den besten Autoren,
die je in der Fremde und England geboren ...

Besetzung

Ulrike Hofbauer – Sopran

Irene Klein – Diskantgambe und Altgambe

Elizabeth Rumsey – Diskantgambe und Altgambe

Jane Achtman – Altgambe und Bassgambe

Leonardo Bortolotto – Bassgambe

Mit diesen verheissungsvollen Worten beschreibt **John Baldwin** 1591 das Manuskript, in dem er Musikstücke verschiedener Komponisten für die Nachwelt sammelte. Das Manuskript hat die Jahrhunderte unbeschadet überstanden und wird heute in der British Library London aufbewahrt. Bekannt ist es als *John Baldwin's Commonplace Book*.

John Baldwin war ein englischer Sänger, Komponist und Musikkopist. Er wurde in den Jahren vor 1560 geboren. Bereits mit 15 Jahren diente er als Sänger in der St. George's Chapel in Windsor und war ab 1594 in der königlichen Hofkapelle als Gentleman of the Chapel Royal angestellt. Heute ist er vor allem bekannt als Kopist verschiedener Musiksammlungen, in denen er kalligraphisch hervorragend und fast fehlerfrei Musikstücke zusammenstellte. Das bekannteste dieser Manuskripte ist *My Ladye Nevells Booke*, eine Sammlung mit Tastenmusik nur von William Byrd, die Baldwin möglicherweise sogar in Zusammenarbeit mit Byrd selber kompilierte. In seinem *Commonplace Book* trug er zwischen 1586 und 1591 dagegen Musikstücke verschiedenster Stilrichtungen und Epochen zusammen.

Das Manuskript lässt sich grob in drei Teile unterteilen. Im ersten Teil finden wir textlose Partiturabschriften von vor allem fünfstimmigen Vokalwerken. Obwohl also die Texte fehlen, lassen sich dennoch die meisten dieser Werke identifizieren. William Byrd ist mit 18 Stücken der am häufigsten kopierte Komponist; und der grösste Anteil der von ihm stammenden Werke sind lateinische Motetten. Weiter finden sich in diesem Teil 13 Madrigale von Luca Marenzio, und zwar aus dessen Druck *Madrigali a quattro, cinque e sei voci* von 1588. Damit folgte Baldwin der aktuellen englischen Mode: Das Madrigal war damals in England hochmodern. Zwischen 1588 und 1627 wurden in England 50 Drucke von Madrigalen in englischer und italienischer Sprache verlegt; das Publikum war begierig auf gewagte Harmonien und gekonnte Wortausdeutung.

Der zweite Teil des Manuskripts versammelt zwei- bis vierstimmige Stücke in Einzelstimmen. Viele der Stücke sind rhythmisch hochgradig komplex und spielen mit metrischen Proportionswechseln. Im Stück *In te domine speravi* folgt auf die Proportion 9:2 eine Proportion 7:3, dann wird das Stück weitergeführt mit 14:3. Allerdings muss man sagen, dass die Proportionswechsel häufig schwieriger aussehen, als sie dann tatsächlich sind. Weitere Stücke sind mit einem sogenannten *Canon* versehen. Dies ist eine Anweisung, die helfen soll, das Stück zu entschlüsseln. Der Canon von *In te domine speravi* bietet folgende Hilfestellung: *Sembreeffe tyme is your grounde: die Semibrevis ist dein Grundmetrum*; das Stück wird also einfacher, wenn man den immer gleichbleibenden Grundsatz erkennt und beachtet. Weitere Stücke beschäftigen sich mit den Solmisationssilben *ut re me fa*. Bei allen den Stücken im zweiten Teil des Manuskripts spiegelt sich Baldwins persönliches Interesse an Rätsel- oder Lehrstücken, und er selbst ist mit 13 eigenen Stücken bestens vertreten.

Im dritten Teil überwiegen textierte dreistimmige Stücke in Einzelstimmen. Es sind dies vor allem einfache Messsätze verschiedener Komponisten sowie leichtfüssige englische Lieder mit einerseits humoristischen, andererseits aber auch moralisierenden Texten.

In zwei Gedichten, die am Anfang und am Ende des Manuskripts stehen, nennt Baldwin sich als Besitzer des Manuskripts und gibt Hinweise auf seine Kriterien für die Stückauswahl. Das zweite Gedicht besteht grossenteils aus einer Aufzählung der im Manuskript vertretenen Komponisten und einer kurzen Würdigung ihrer Qualitäten. Die Ausnahme bildet hier William Byrd; dessen Würdigung ist Baldwin eine ganze Seite seines Manuskripts wert. Er lobt den Komponisten denn auch in den höchsten Tönen:

*... the rarest man hee is: in musicks worthye arte:
that now on earthe dothe live ...
... der grösste Mann ist er, in Musiks edler Kunst,
der heut' auf Erden lebt ...*

Die meisten Komponisten stammen aus dem Umfeld der englischen Hofkapellen oder der grossen englischen Kathedralen; einen Spitzenplatz nehmen Komponisten aus Baldwins direktem Arbeitsumfeld von St. George's Chapel in Windsor und der Chapel Royal ein. Auffallend ist aber auch die grosse zeitliche Spannbreite von Baldwins Sammlung: Sie reicht von John Bedyngham (aktiv um 1460) über Christopher Tye (1505–1573) bis Elway Bevin (1554–1638). Obwohl das Repertoire auf den ersten Blick als sehr unterschiedlich erscheint, ergeben sich auf den zweiten Blick klare Bezüge zu Baldwins musikalischem Umfeld, zur aktuellen Musikpraxis sowie zu den politischen und modischen Strömungen seiner Zeit.

In den Hofkapellen und an den Kathedralen waren Musiker dafür angestellt, um Gebrauchsmusik für Gottesdienste und höfische Zeremonien aufzuführen. Die Anstellungslisten der Chapel Royal zeigen den üblichen Umfang solcher Kapellen: Unter Elizabeth I. bestand die Besetzung der Chapel Royal aus 32 *gentleman*, wovon etwa ein Drittel Priester und der Rest *lay clerks*, also weltliche Sänger, waren. Weiter gehörten 12 *choristers* dazu, Chorknaben, die vom *Master of the Choristers* ausgebildet und betreut wurden.

Als Nathaniel Giles 1585 die Stelle als Organist und *Master of the Choristers* in St. George's Chapel in Windsor antrat, sollte er den Chorknaben *the knowledge of music, that is to say, in singing, pricksong, descant and such as be apt to the instruments* beibringen. Er sollte also

Musikkenntnisse im Allgemeinen vermitteln, konkret Fähigkeiten im Singen, Mensuralnotation, Improvisieren und den Talentierten auch das Spiel von Instrumenten.

Typischer Teil des Lehrplans war somit das Erlernen der Solmisation, bei der man Tonstufen nach einem aus dem Mittelalter stammenden System mit spezifischen Silben benannte. Die Mensuralnotation verlangte das Verständnis und die praktische Übung von metrischen Proportionen. Die zu erlernenden Instrumente waren einerseits die Orgel, aber auch die Gambe, deren Spiel ab Mitte des 16. Jahrhunderts an vielen Kathedralen und auch in der Chapel Royal Teil der Ausbildung war. So hinterliess 1582 der *Master of the Choristers* Sebastian Westcote dem Almonry (Waisenhaus) von St. Paul's Cathedral in seinem Testament *my chest of vylins and vialles to exercise and learne the children and choristers*, also Geigen und Gamben für den Unterricht der Kinder und der Chorknaben.

Als Heinrich VIII. 1534 mit dem *Act of Supremacy* dem Papst den Gehorsam aufkündigte und somit aus der katholischen Kirche austrat, hatte das einen zwar langsamen, aber tiefgreifenden Einfluss auf die Praxis der Musikkapellen. Lateinische Messen waren nicht mehr Teil des Gottesdiensts, das Singen von lateinischen Gesängen in Gottesdiensten wurde verboten, kirchliche Vokalmusik wurde neu in Englisch getextet. Anhänger des katholischen Glaubens wurden fortan als *recusants* bezeichnet; einer der prominentesten Musiker, der zu dieser Gruppe gehörte, war William Byrd. Am Anfang ihrer Regierungszeit tolerierte Elizabeth die *recusants* noch, im Laufe der Zeit wurde sie aber zunehmend strenger. Katholiken wurden jährlich mit einer Busse bestraft, ihren Glauben konnten sie nur noch im Geheimen pflegen.

Mit der Reformation veränderte sich also der praktische Arbeitsalltag der Musiker in den englischen Kapellen, und mit veränderten sich in der Folge auch die Ausbildung und Tätigkeit der Chorknaben. Da die Messe nicht mehr täglich gesungen wurde, lag der Fokus nun zunehmend auf anderen musikalischen Fähigkeiten der Chorknaben, und sie gingen nun auch anderweitigen Beschäftigungen nach. Diverse Berichte belegen ihre bezahlten Auftritte im Rahmen von abendlichen Unterhaltungen. Schon 1562 heisst es in einem Bericht von einem Abendessen der Goldschmiede: *syngyng children of pauls played upon their vyalls and songe very pleasaunt songes to ye great delectacion & reioysyng of ye whole companie* – *Sängerknaben der St. Pauls Kathedrale spielten auf ihren Gamben und sangen angenehme Lieder zur grossen Erbauung und Freude der ganzen Gesellschaft*. Ab 1575/1576 traten die Chorknaben der St. Paul's Cathedral und der Chapel Royal nicht nur bei abendlichen Unterhaltungen sondern auch in öffentlichen Theaterstücken auf; dabei sangen sie nicht nur, sie schauspielerten und spielten Instrumente – und dies mit grossen Erfolg.

Eine der spannendsten Fragen in unserem Zusammenhang ist, warum John Baldwin einen Grossteil der Gesangsstücke textlos übermittelte – ein Verfahren, das auch für andere englische Manuskripte dieser Zeit typisch ist. Eine mögliche Erklärung liegt im Repertoire: Viele der Stücke sind im Original lateinisch textiert und/oder stammen aus der Musikpraxis der höfischen Kapellen vor der Reformation. Sie hatten somit zu Baldwins Zeit ihren ursprünglichen Nutzen als Kirchenmusik verloren und konnten entweder nur noch privat oder dann instrumental aufgeführt werden. Eine weitere mögliche Erklärung findet sich einem Buch von 1578: *A booke of In Nomines & other Solfainge Songes...for voyces or Instrumentes* – *Ein Buch mit In Nomine-Stücken und anderen Solmisations-Liedern ... für Stimmen oder Instrumente*. Dem Titel und Inhalt kann man entnehmen, dass die Grenze

zwischen Instrumental- und Vokalmusik fließender war, als wir es uns heute denken, und dass die vokale Aufführung von Instrumentalwerken wie *In Nomine*-Stücken mit Solmisationssilben durch Sänger eine gängige Musikpraxis war. Andererseits war aber auch die instrumentale Aufführung von Gesangsstücken schon länger üblich.

John Baldwin bildet in seinem Manuskript die ganze Vielfalt seines musikalischen Umfelds ab. In unserer Aufführung stellen wir diese Vielfalt praktisch vor, die Zwischentitel ordnen die Stücke einem musikalischen Kontext zu, vom schulischen Lehralltag eines Chorknaben, über *Recusant Music*, die nur im Geheimen aufgeführt werden durfte, bis zur Theatermusik. Gerne öffnen wir diese Schatzkammer und stellen die darin enthaltene Musik vor. In Baldwins Worten ...*such sweete musicke: as dothe much delite yeelde* – so süsse Musik, dass sie grosses Entzücken bewirkt.

Programmbeispiel

The Master William Byrd and Recusant Music

Codex CH-Einsiedeln 366	O lux beata trinitas*
Thomas Preston (gest. n. 1559)	O lux
William Byrd	Aspice domine
Anonymus	Kirie II
William Byrd (~1540-1623)	I. Ne irascaris domine
	II. Civitas sancte tui
Anonymus	Kirie III

II A choir boy's education

In Nomines and other Solfainge Songs

Alfonso Ferrabosco I (1543-1588)	Ut re mi fa
John Taverner (~1490-1545)	In Nomine, solmisiert
Robert Goldar (~1510-nach 1563)	In Nomine
John Baldwin	In Nomine
Anonymus	In Nomine, solmisiert

Canons and Proporcions

Anonymus	Holde faste
Nathaniel Giles (~1558-1634)	In te domine (Sembreeffe tyme is your grownde)
Christopher Tye (~1505-1573)	Sit fast (Singe ye trew or care not, for I am trew feare not)
John Baldwin (vor 1560-1615)	,4 voc' / Ohne Titel (Proporcions to the minim)

III An evening's entertainment

On stage

Thomas Ravenscroft (1592?-1635)	Browning madame*
Elway Bevin (~1554-1638)	A browning
John Baldwin	In the merie monthe
John Baldwin	Cockow
Elway Bevin	I had bothe monye

In Praise of God

Elway Bevin	By mirthe much sickness
William Byrd	O quam gloriosam

Quelle: "John Baldwin's Commonplace Book", GB-London, British Library, R. M. 24. d. 2
Ausnahme: Stücke mit * / "" bedeutet: Titel im Manuskript nicht angegeben