

Fachhochschule Nordwestschweiz

Musik-Akademie Basel

Hochschule für Musik

Schola Cantorum Basiliensis

Masterarbeit

Thomas Simpsons *Taffel Consort* -
ein vierstimmiger Sonderfall innerhalb des
englisch-deutschen Repertoires

von

Mischa Dobruschkin

Betreuender Dozent: Thomas Drescher

Hauptfach: Violine in alter Mensur

Hauptfach-Dozentin: Leila Schayegh

Datum des Masterkonzerts: 9. Juni 2022

Abgabedatum der Masterarbeit: 4. April 2022

Selbstständigkeitserklärung

Dobruschkin, Mischa

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne die Mithilfe anderer Personen verfasst habe, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet sowie alle wörtlich oder dem Sinn nach aus der Literatur zitierten Stellen entsprechend gekennzeichnet habe.

Basel

4. April 2022

Abstract

Das *Taffel Consort Erster Theil* (Hamburg 1621) ist ein Druck mit 50 vierstimmigen instrumentalen Stücken. Der Druck ist Teil eines “englisch-deutschen” Repertoires, welches hauptsächlich in Hamburger Drucken erscheint, genau genommen aber Zeugnis der Zusammenarbeit nicht nur englischer und deutscher, sondern zumindest auch dänischer und niederländischer Musiker ist. Das Besondere am *Taffel Consort* ist die Anordnung der Stimmen; alle Stücke haben zwei Oberstimmen, eine Mittel- und eine Bassstimme. Diese Stimmenanordnung eröffnet ganz neue klangliche Möglichkeiten, bildet für das englisch-deutsche Repertoire eine eindeutige Ausnahme. Die vorliegende Untersuchung geht der Frage nach, wie sich das *Taffel Consort* in das englisch-deutsche Repertoire einordnen lässt.

Einleitung	1
Englisch-deutsche Instrumentalmusik	4
Die Drucke	5
Die Schlüsselung	8
Anzahl der Oberstimmen	9
Musik am Bückeburger Hof	10
Die “englische Music”	10
Das Taffel Consort	12
Der Druck	12
Die Musik	12
Vierstimmigkeit und Schlüsselung	13
Oberstimmen	16
Arrangements	16
Fazit	21
Anhang	22
Literaturliste	28
Primärquellen	29
Abstract	30

1. Einleitung

Das *Taffel Consort Erster Theil* (Hamburg 1621) ist ein Druck mit 50 vierstimmigen instrumentalen Stücken. Davon sind drei längere polyphone Canzonen bzw. ein Ricercar, die überwiegende Mehrheit bilden Tanzsätze. Der Druck ist Teil eines „englisch-deutschen“ Repertoires, welches hauptsächlich in Hamburger Drucken erscheint, genau genommen aber Zeugnis der Zusammenarbeit nicht nur englischer und deutscher, sondern zumindest auch dänischer und niederländischer Musiker ist.¹ Besonders am dänischen Hof Christians IV. konnte sich dieses Repertoire entwickeln; hier arbeiteten Musiker der genannten Nationalitäten über längere Zeit zusammen.² So ist auch John Dowlands *Lachrimae*³ als Produkt dieses Austauschprozesses zu betrachten.⁴

Thomas Simpson wird am 1. April 1582 in Milton-next-Sittingbourne in Kent getauft.⁵ Bis zu seiner Tätigkeit an der Hofkapelle des Pfalzgrafen Friedrich IV. in Heidelberg 1608 ist nicht viel über sein Leben bekannt. Auf eine Tätigkeit in Mersham (Kent) weist ein autographes Manuskript mit 19 „short songs“ hin, von dem aber leider nur der Bassus erhalten ist.⁶ Vermutlich kommt Simpson über den lothringischen Hof in Nancy an den Hof in Heidelberg, 1612 wird er am Bückeburger Hof des Grafen Ernst III. angestellt. Nach dem Tod des Grafen 1622 zieht Simpson weiter an den dänischen Hof Christians IV., wirkt dort bis 1625 und stirbt vermutlich vor dem 20. Juni 1628 in Kopenhagen.⁷

Mit seiner Migrationsgeschichte und der kontinentalen Karriere ist Simpson kein Einzelfall. Arne Spohr zeigt in seiner Dissertation auf eindrucksvolle Art und Weise am Beispiel William Brades, wie eine Karriere englischer Musiker auf dem europäischen Kontinent aussehen konnte. So wechselte er innerhalb seiner 36 Jahre andauernden Tätigkeit auf dem Kontinent um die 15 Mal seine Anstellung. Scheinbar lohnte sich das für ihn: 1616 wurde Brade „nicht nur der erste Engländer, der eine deutsche Hofkapelle leitete, er war auch der

¹ Arne Spohr, „How chances it they travel?“. *Englische Musiker in Dänemark und Norddeutschland 1579-1630*, Wiesbaden 2009., S. 14. Im Folgenden wird der terminologischen Vereinfachung halber von „englisch-deutschem“ Repertoire die Rede sein. Dabei wird von Spohrs Argumentation ausgegangen, dass dieses Repertoire „fast ausnahmslos im deutschsprachigen Raum publiziert wurde“. (s.o.)

² Ebd., S. 199-205

³ John Dowland, *Lachrimae, or Seaven Teares Figured in Seaven Passionate Pavans, with Divers other Pavans, Galiards, and Almands*, London 1604

⁴ Peter Holman, *Dowland: Lachrimae (1604)*, Cambridge 1999 (Cambridge Music Handbooks), S. 18-21

⁵ Carolyn Coxon, *Thomas Simpson*, in: *Music & Letters*, Vol. 45, No. 2 (4/1964), S. 207 f.

⁶ GB-MA MS U951/Z.23

⁷ Peter Holman, *Four and Twenty Fiddlers. The Violin at the English Court 1540-1690*, Oxford 1993, S. 155 f.

erste Spezialist für Streichinstrumente und instrumentale Ensemblesmusik überhaupt, der [...] zu einer solchen Position aufstieg.“⁸

Durch die Tätigkeit einer Mehrzahl englischer Musiker an dänischen und norddeutschen Höfen konnte sich mit der Zeit ein englisch-deutsches Instrumentalmusikrepertoire ausbilden. Besonders Hamburg tat sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts mit Drucken genau dieses Repertoires hervor.⁹ Unter diesen Publikationen erschien in Hamburg 1621 Thomas Simpsons *Taffel Consort*, das ein relativ spezifisches Repertoire des englischen Ensembles am Bückeburger Hof zu repräsentieren scheint.¹⁰ Das *Taffel Consort* steht also im Kontext eines regionalen bzw. lokalen Repertoires, und nimmt darin gleichzeitig eine besondere Position ein.

Einen Grundstein für diese Einordnung legt Arne Spohr in seiner Dissertation *“How chances it they travel?”*. Er nähert sich dem Phänomen des englisch-deutschen Musiktransfers aus einer soziologischen Perspektive an, in die er politische, gesellschaftliche und ökonomische Voraussetzungen einbezieht. Sowohl die Bedeutung des dänischen Hofes als Knotenpunkt für die Vermittlung englischer Musiker als auch die Bedeutung Hamburgs in der Verbreitung des englisch-deutschen Repertoires erfahren in Spohrs Monographie eine besondere Behandlung. Seine Arbeit hilft durch diesen interdisziplinären Ansatz, sich für das Phänomen englisch beeinflusster Instrumentalmusik nicht nur auf Erklärungsversuche rein musikalischer Natur stützen zu müssen.

Eine nähere Betrachtung erhält der Bückeburger Hof, ein wichtiges Beispiel für Kunst- und Kulturförderung und Thomas Simpsons Anstellungsort 1612-1622, in Astrid Laakmanns *“...nur allein aus Liebe der Musica”*. Ihre Arbeit gibt einen Überblick über die Musiker und die Musizierpraxis am Hof des Grafen Ernst III. in Bückeburg und damit über den Anstellungsort Thomas Simpsons und wahrscheinlich den Entstehungsort des *Taffel Consorts*.

Schließlich gibt Peter Holman in *Four and Twenty Fiddlers* wichtige Einblicke in die Praxis und das Repertoire des Geigenensembles am englischen Hof. Besonders für diese Arbeit interessant ist der Einblick in das elisabethanische Tanzmusikrepertoire, das er hauptsächlich in Quellen auf dem Kontinent verortet. Wertvoll sind auch die Ausführungen zum Repertoire der englischen Kammermusik 1625-1663. Diese sind für die vorliegende Arbeit vor allem wegen der Anstellung eines früheren Kollegen Thomas Simpsons in Bückeburg, Moritz

⁸ Spohr, *Musiker*, S. 48 f.

⁹ Ebd. S. 226-230

¹⁰ Holman, *Fiddlers*, S. 253

Webster, am englischen Hof und dem damit verbundenen Auftauchen eines vierstimmigen Repertoires, das auch in Simpsons *Taffel Consort* zu finden ist, von Bedeutung.

Das Besondere am *Taffel Consort* ist die Anordnung der Stimmen; alle Stücke haben zwei Oberstimmen, eine Mittel- und eine Bassstimme. Diese Stimmenanordnung findet sich zwar auch in weiteren Drucken, bildet insgesamt aber eine eindeutige Ausnahme. Zum Beispiel enthält Samuel Scheids *Ludorum Musicorum I* (Hamburg 1621) und Johann Schops *Erster Theil neue Paduanen* (Hamburg 1633) jeweils ein Stück in dieser Stimmenanordnung. Der Rest der vierstimmigen Stücke in den Sammlungen hat - außer einer Canzone für vier Zinken bei Scheidt - eine Oberstimme und zwei Mittelstimmen. Diese Stimmenanordnung mit nur einer Oberstimme stellt die damalige Norm bei vierstimmiger Musik dar, bei fünfstimmiger Musik würde noch eine dritte Mittelstimme, der Quintus, dazukommen.¹¹

Der überwiegende Teil des englisch-deutschen Repertoires ist wie Simpsons eigene erste zwei Drucke¹² fünfstimmig, es findet sich aber auch sechsstimmige Musik.¹³ In diesen lässt sich eine Entwicklung beobachten, die Ende des 16. Jahrhunderts einsetzt: Der Quintus wird im Ambitus angehoben und zu einer zweiten Oberstimme.¹⁴ Klanglich eröffnet dies neue Möglichkeiten; in gewisser Weise weist diese Entwicklung in richtung der frühen Triosonaten.¹⁵

Die vorliegende Untersuchung geht der Frage nach, wie sich das *Taffel Consort* in das englisch-deutsche Repertoire einordnen lässt. Sie beginnt mit einer Skizze dieses Repertoires und sucht an der Hofkapelle in Bückeburg nach einem Ensemble, welches das im *Taffel Consort* abgedruckte Repertoire gespielt haben könnte. Abschließend folgt eine Analyse einiger Stücke aus dem Druck und deren Konkordanz, sowie eine Untersuchung der Eigenarten des *Taffel Consort*.

2. Englisch-deutsche Instrumentalmusik

1592 macht sich eine Gruppe von Komödianten unter der Leitung von Robert Browne nach Deutschland auf. Fünf solcher Reisen unternimmt alleine Robert Browne, die ihn mit seinen

¹¹ Holman, *Dowland*, S. 17 f.

¹² Thomas Simpson, *Opvscvlvm Neuer Pauanen, Galliarden, Couranten, vnnd Volten*, Frankfurt am Main 1610 und *Opus Neuer Paduanen, Galliarden, Intradan, Canzonen, Ricercaren, Fantasien, Balleten, Allmanden, Couranten, Volten unnd Passamezen*, Hamburg 1617

¹³ William Brade, *Neue außerlesene Paduanen und Galliarden*, Hamburg 1614

¹⁴ Holman, *Dowland*, S. 18 f.

¹⁵ vgl. hierzu besonders die drei- bzw. fünfstimmigen Stücke in: Salomone Rossi, *Il primo libro delle sinfonie et gagliarde*, Venedig 1607 und *Il secondo libro delle sinfonie et gagliarde*, Venedig 1608

Kompanien u.a. nach Frankfurt am Main und an den Hof des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel führen.¹⁶ Browne ist nicht der einzige Engländer, den es auf den Kontinent verschlägt: Arne Spohr spricht “geradezu von einer Migrationswelle” von englischen Schauspielern und Musikern, die ab ca. 1580 nach Deutschland reisen.¹⁷

Zu einem der wichtigsten Elemente englischer Wanderbühnen auf dem Kontinent zählt die Musik, und so sind dort einige englische Musiker zunächst als Mitglieder oder Leiter von Schauspieltruppen bekannt.¹⁸ Einige Höfe bestallen solche Kompanien und verpflichten diese, Komödien, Tragödien und Spiele aufzuführen. Andere Höfe sind dagegen besonders an den musikalischen Fähigkeiten der Engländer interessiert und stellen englische Instrumentalensembles an, wie z.B. im Fall des Bückeburger Hofes.¹⁹

Ein wichtiger Hof für das englisch-deutsche Repertoire ist der dänische Hof Christians IV. Schon der Vorgänger Christians IV, Friedrich II., hatte seit 1579 ein englisches Ensemble an seinem Hof.²⁰ Dieser legte durch die Anstellung der Engländer den Grundstein für die jahrelange Erfahrung des dänischen Hofes mit englischer Musik. Auf dieser Tradition fußen schließlich die Drucke mit englisch-dänischem Repertoire aus der Zeit der Regentschaft seines Sohnes, Christian IV.²¹

Zum Instrumentarium des englischen Ensembles gehörten wohl sechs “Violen”, also Streichinstrumente.²² “Violen” ist jedoch ein problematischer Begriff, denn er lässt nicht eindeutig zwischen Geigen und Gamben unterscheiden. Während “Violen” bei Michael Praetorius “Geigen” gegenübergestellt werden²³, so meint Samuel Scheidt mit “Violen” scheinbar etwas anderes als mit “Viol de Gamb.”²⁴ Das englische Ensemble am dänischen Hof wird also auf Streichinstrumenten gespielt haben.

Englische Musik wird am dänischen Hof jedoch auch in einer weiteren Klanglichkeit praktiziert worden sein, nämlich der des *mixed consort*.²⁵ Das *mixed consort* ist ein typisch englisches, gemischtes Ensemble mit einer Standardbesetzung aus Diskantgeige oder -gambe,

¹⁶ Laakmann, *Musica*, S. 51 f.

¹⁷ Spohr, *Musiker*, S. 21

¹⁸ Ebd., S. 35

¹⁹ Laakmann, *Musica*, S. 54 f.

²⁰ Spohr, *Musiker*, S. 182

²¹ Ebd. S. 188 f.

²² Ebd. S. 196 f.

²³ Michael Praetorius, *Syntagma Musicum II*, Wolfenbüttel 1619, Liste der Instrumente

²⁴ vgl. Vorwort zu Samuel Scheidt, *Ludorum musicorum quarta pars*, Hamburg, 1627

²⁵ Spohr, *Musiker*, S. 187

Block- oder Traversflöte, Bassgambe, Laute, Cister und Pandora.²⁶ Für diese Besetzungen gibt es besonders in englischen Quellen ein umfangreiches Repertoire.²⁷

Die Drucke

Die in Dänemark und Norddeutschland wirkenden englischen Musiker bringen Musik aus England mit, schaffen aber gemeinsam mit Kollegen vom Kontinent in einem Austauschprozess ein reiches Repertoire.

John Dowlands *Lachrimae* ist in dieser Hinsicht interessant. Obwohl die Sammlung in London gedruckt ist, bildet ein Teil von *Lachrimae* wahrscheinlich Repertoire der dänischen Hofkapelle ab.²⁸ Dowland ist 1604 seit einem Jahrzehnt hauptsächlich auf dem Kontinent und seit 1598 am dänischen Hof tätig.²⁹ Auf einen Austauschprozess mit Kollegen am dänischen Hof weist vor allem ein Stück aus der Sammlung, „M. Thomas Collier his Galiard with 2 Trebles“. Die fünfte Stimme dieser Galliarde ist eine zweite Oberstimme, eine Stimmenanordnung, die in dieser Zeit vor allem auf dem Kontinent anzutreffen ist.³⁰

Diese Stimmenanordnung findet sich beispielsweise zuhauf in den Anthologien der Hamburger Ratsmusiker Zacharias Füllsack und Christian Hildebrand,³¹ die zu einem großen Teil aus Musik von Musikern bestehen, die an der dänischen Hofkapelle tätig waren. Eine plausible Gelegenheit, wie das dänische Repertoire nach Hamburg hätte gelangen können, ergab sich 1603 mit der Hamburger Huldigung Christian IV. Zum Zeitpunkt der Huldigung befinden sich William Brade, Benedix Greebe und Melchior Borchgrevinck, aber auch die Lüneburger Musiker Johann Sommer und Johann Steffens, die gut in den Anthologien vertreten sind, in Hamburg. Vielleicht wurde Repertoire aus dem Umfeld der dänischen Hofkapelle aber auch schon früher beschafft. Mit den Höfen im Norden scheint die Hansestadt und ihre Musiker gut vernetzt gewesen zu sein.³²

Wahrscheinlich im Zuge der Vorbereitungen auf die Huldigung Christians IV. bestellten die Hamburger Paduanen und Galliarden bei Valentin Haußmann. Dieser hatte als Herausgeber

²⁶ Ebd. S. 164

²⁷ Holman, *Fiddlers*, S. 135 f.

²⁸ Holman, *Dowland*, S. 16 und 19-22

²⁹ vgl. Ebd., S. 2 f. und Spohr, *Musiker*, S. 415

³⁰ Holman, *Dowland*, S.

³¹ *Außerlesener Paduanen vnd Galliarden erster Theil*, Hamburg 1607 und *Ander Theil außerlesener lieblicher Paduanen vnd auch so viel Galliarden*, Hamburg 1609

³² vgl. Spohr, *Musiker*, S. 245 u. 261-263

und Arrangeur von sich reden lassen. Arne Spohr erkennt in den von ihm für die Hamburger Ratsmusik komponierten Tänze “stilistisch und motivisch vielfältige Englandbezüge” und eine starke Ähnlichkeit zu den “englischen Paduanen und Galliarden” im Appendix von Haßmanns *Neue Intrade* (Nürnberg 1604).³³

William Brade wurde 1608 Mitglied der Hamburger Ratsmusik. Sicherlich hat auch Brade die Ratsmusik mit Repertoire versorgt, er ist auf jeden Fall in der Anthologie von 1607 auffällig präsent.³⁴ Möglicherweise sicherte er sich so seine Anstellung an der Hamburger Ratsmusik 1608.³⁵ Von ihm sind drei fünfstimmige und ein sechsstimmiger Druck erhalten.³⁶

Von Thomas Simpson existieren drei Drucke, zwei fünfstimmige, ein vierstimmiger.

Viele dieser Sammlungen sind Hamburger Drucke. Spohr legt dar, dass Hamburg sich “während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu einem der wichtigsten deutschen Zentren für die Publikation von instrumentaler Ensemblesmusik” entwickelte. Einen großen Teil dieser Drucke machte englisch-deutsches Repertoire aus, denn die Hansestadt hatte eine lange Rezeptionsgeschichte dieses Repertoires.³⁷

Komponist	Datum	Sammlung und Verlagsort	Stimmenanzahl
Valentin Haußmann	1603	<i>Neue Intrade, mit sechs und fünff Stimmen [...] Nach disen sind etliche Englische Paduan und Galliarde [...] zu finden</i> (Nürnberg)	fünfstimmig
V. Haußmann	1603	<i>Neue fünfstimmige Paduane und Galliarde</i> (Nürnberg)	fünfstimmig
John Dowland	1604	<i>Lachrimae, or Seaven teares</i> (London)	fünfstimmig, mit Lautentabulatur
Zacharias Füllsack, Christian Hildebrand (Herausgeber)	1607	<i>Außerlesener Paduanen vnd Galliarden erster Theil</i> (Hamburg)	fünfstimmig
C. Hildebrand (Herausgeber)	1609	<i>Ander Theil außerlesener lieblicher Paduanen vnd auch so viel Galliarden</i> (Hamburg)	fünfstimmig
William Brade	1609	<i>Newe außerlesene Paduanen, Galliarden,</i>	fünfstimmig

³³ vgl. Spohr, *Musiker*, S. 226, 234 und 262

³⁴ Ebd. S. 235

³⁵ Werner Braun, *Britannia abundans. Deutsch-englische Musikbeziehungen zur Shakespearezeit*, Tutzing 1988, S. 195

³⁶ *Newe außerlesene Paduanen, Galliarden, Cantzonen, Allmand vnd Coranten* (Hamburg 1609), *Newe außerlesene Paduanen und Galliarden* (Hamburg 1614), *Newe Außerlesene liebliche Branden, Intraden, Mascharaden, Balletten, All'manden, Courantten, Volten, Auffzuege vnd fremde Taentze* (Hamburg 1617), *Newe lustige Volten, Courantten, Balletten, Padoanen, Galliarden, Masqueraden, auch allerley arth Newer Frantzösischer Tántze* (Berlin 1621)

³⁷ Spohr, *Musiker*, S. 226-230, interessant ist die Tabelle (S. 229), die in Hamburg gedruckte und verlegte Drucke mit instrumentaler Ensemblesmusik 1607-1651 vorlegt.

		<i>Cantzonem, Allmand vnd Coranten</i> (Hamburg)	
Thomas Simpson (Herausgeber)	1610	<i>Opvscvlvm Neuwer Pauanen, Galliardem, Courantem, vnnnd Voltem</i> (Frankfurt am Main)	fünfstimmig
W. Brade	1614	<i>Newe außerlesene Paduanen und Galliardem</i> (Hamburg)	sechsstimmig
T. Simpson	1617	<i>Opus Newer Paduanen, Galliardem, Intradem, Canzonem, Ricercarem, Fantasien, Balletem, Allmandem, Courantem, Voltem unnd Passamezen</i> (Hamburg)	fünfstimmig
W. Brade	1617	<i>Newe Außerlesene liebliche Brandem, Intradem, Mascharadem, Ballettem, Allmandem, Courantem, Voltem, Auffzuege vnd fremde Taentze</i> (Hamburg)	fünfstimmig
T. Simpson (Herausgeber)	1621	<i>Taffel Consort erster Theil</i> (Hamburg)	vierstimmig
W. Brade	1621	<i>Newe lustige Voltem, Courantem, Ballettem, Padoanen, Galliardem, Masqueradem, auch allerley arth Newer Frantzösischer Tüntze</i> (Berlin)	fünfstimmig

Eine wenig beachtete Eigenart der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts ist u.a. ihre Vielzahl an möglichen Schlüsselkombinationen. Besonders im Vergleich zur Musik ab dem 18. Jahrhundert, deren Standards in der Notation, der Tonalität und auch im Instrumentenbau sich, wenn auch in abgewandelter Form, aber dennoch zu einem großen Teil, bis ins 20. Jahrhundert gehalten haben, kann die scheinbare Vielzahl an Möglichkeiten willkürlich wirken. Zwei Variablen helfen, eine Gewisse Ordnung herzustellen: Die Schlüsselung selbst und die Anzahl der Oberstimmen.

Die Schlüsselung

Im 16. Jahrhundert werden Instrumente grundsätzlich in Consorts von drei Instrumentengrößen gebaut, Sopran, Alt bzw. Tenor mit der selben Stimmung und Bass.³⁸ Das heißt, dass ein vierstimmiges Instrumentalensemble aus einem Oberstimmeninstrument, zwei Mittelstimmen und einem Bass zusammengestellt wird; beispielsweise einer Geige, zwei Mittelstimmeninstrumenten in gleicher Stimmung und einer Bassgeige.³⁹

³⁸ Jürgen Eppelsheim, "Stimmlagen und Stimmungen der Ensemble-Streichinstrumente im 16. und frühen 17. Jahrhundert", in: Thomas Drescher (Hg.), *Capella Antiqua München. Festschrift zum 25-jährigen Bestehen*, Tutzing: Schneider 1988, S. 145-173

³⁹ Holman, *Dowland*, S. 18

In Drucken mit englisch beeinflusster Instrumentalmusik finden sich Stücke in hoher und in tiefer Stimmenlagenanordnung. Beide kommen konsequent in Anthologien,⁴⁰ aber auch in fünf- und sechsstimmigen Sammlungen einzelner Komponisten⁴¹ nebeneinander vor.

Peter Holman argumentiert, dass die Stücke in tiefer Schlüsselung (z.B. c1, c2, c3, c4, f4) für Gamben, die Stücke in hoher Schlüsselung (z.B. g2, c1, c2, c3, f4) für Geigen angelegt seien. Um die hohen Stücke auf Gamben zu spielen, schlägt er eine Quarttransposition nach unten, um die tiefen auf Geigen zu spielen eine Quarttransposition nach oben vor.⁴²

Anzahl der Oberstimmen

Neben unterschiedlichen Schlüsselungen kann auch die Anzahl der Oberstimmen variieren. Besonders in der Musik englischer Komponisten ist überwiegend der Einsatz einer einzigen Oberstimme zu beobachten. So finden sich in Anthony Holbournes Londoner Druck mit Instrumentalmusik von 1599 Stücke in hohen und tiefen Schlüsselkombinationen, alle weisen aber nur eine Oberstimme auf.

Auch in Dowlands *Lachrimae* finden sich fast ausschließlich Stücke mit einer Oberstimme - mit einer Ausnahme: "M. Thomas Collier his Galliard with 2 Trebles" illustriert eine ab dem Ende des 16. Jahrhunderts in Deutschland gängige Praxis, die normalerweise als weitere Mittelstimme eingesetzte Quinta Vox zu einer zweiten Oberstimme zu machen. Aus Italien scheint diese Praxis über Madrigale, Baletti und schließlich durch die sich an italienischen Vorbildern orientierende Vokalmusik nach Deutschland gekommen zu sein. Möglicherweise gelangte diese Praxis über in Deutschland tätige italienische Musiker, wie in Dowlands Fall über Alessandro Orologio,⁴³ in das englisch-kontinentale Repertoire. Die beiden waren 1594 gleichzeitig in Kassel, und Orologio hatte später Verbindungen zum Dänischen Hof, dem Anstellungsort von Dowland.⁴⁴ Es gab aber noch andere Verbindungen nach Italien. Viele nordeuropäische Musiker studierten bei Giovanni Gabrieli in Venedig; unter ihnen Johann

⁴⁰ vgl. *Ausserlesener Paduanen und Galliardten erster Theil*. Hamburg 1607, *Opusculum Neuwer Pauanen*. Frankfurt am Main 1610 und *Opus Newer Paduanen, Galliardten, Intradten, Canzonnen, Ricercaren*. Hamburg 1617

⁴¹ vgl. *Lachrimae, or Seaven Teares*. London 1604, *Neue außerlesene Paduanen, Galliardten, Cantzonnen, Allmand vnd Coranten*. Hamburg 1609 und *Neue außerlesene Paduanen vnd Galliardten*. Hamburg 1614

⁴² Holman, *Dowland*, S. 20-22

⁴³ Orologio war ein in Deutschland tätiger Italienischer Zinkenist und "trommeter", s. Holman, *Fiddlers*, S. 171, Alessandro Orologio, *Intradae*, Helmstedt 1597

⁴⁴ Holman, *Fiddlers*. S. 170, f.

Grabbe, Heinrich Schütz, Mogens Pedersøn und Melchior Borchgrevinck.⁴⁵ Italienische Innovationen konnten so leicht nach Norddeutschland und Dänemark gelangen

Der Gebrauch von zwei Oberstimmen ist im Kontext des englisch-deutschen Repertoires also eher eine deutsche - von Italien beeinflusste - Besonderheit als eine englische. Ab ca. 1625 taucht in England vermehrt Musik mit zwei Oberstimmen auf. Peter Holman argumentiert, dass das auf die Ankunft Moritz Websters am englischen Hof zurückzuführen ist, der vorher am Bückeburger Hof mit Thomas Simpson zusammengearbeitet hatte. Damit brachte er eine deutsche Praxis nach England, die in Simpsons *Taffel Consort* offenbar erstmals repräsentiert ist.⁴⁶

3. Musik am Bückeburger Hof

Von der Schauspieltruppe Robert Brownes spaltet sich 1598 ein Teil unter der Leitung George Websters ab, und stellt sich in den Dienst des hessischen Hofes. Gemeinsam mit vier weiteren Engländern, Fabian und William Benton, William Teller (Taylor?) und einem gewissen Christian (möglicherweise Christian Töpfer),⁴⁷ wird Webster innerhalb der ersten Dekade des 17. Jahrhunderts Teil der Hofkapelle des Grafen Ernst III. am Bückeburger Hof.⁴⁸ Unter der Leitung Websters entsteht dort ein eigenständiges englisches Ensemble, welches der Graf besonders schätzt und einsetzt. Die Musiker des in den Hofakten als "Englische Music"⁴⁹ bezeichneten Ensembles nehmen eine wirtschaftlich privilegierte Position ein. Sie werden nicht nur besser bezahlt als der Durchschnitt der anderen Musiker, sondern erhalten auch bessere Kleidung. Das musste zu Ärger führen: Christoph Schubhart, einer der Vokalistinnen, verlangte in einem Beschwerdebrief an den Grafen, mit gleicher Kleidung eingekleidet zu werden wie die englischen Musiker.⁵⁰

Die "englische Music"

⁴⁵ Spohr, *Musiker*. S. 332, vgl. hierzu auch Konrad Küster, *Opus Primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590-1650*, Laaber 1995 (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4)

⁴⁶ Holman, *Fiddlers*. S. 171

⁴⁷ ebd. S. 62

⁴⁸ Laakmann, *Musica*, S. 59, und Spohr, *Musiker*, S. 35 f.

⁴⁹ vgl. Spohr, *Musiker*, S. 166 und Laakmann, *Musica*, S. 296 f., 313 f.

⁵⁰ vgl. Spohr, *Musiker*, S. 66 und Laakmann, *Musica*, S. 63 und 159-62

Was war diese “englische Music” für ein Ensemble? Arne Spohr argumentiert, dass das Ensemble, dem Simpson während seiner Anstellung am Bückeberger Hof angehörte, ein *mixed consort* war. Aus Memorialien bezüglich der Organisation der Hofkapelle geht hervor, dass neben der “englischen Music” ein sechsstimmiges Streicherensemble mit sechs Sängern, einer Laute und einem Tasteninstrument und ein Bläserensemble aus zwei Zinken, fünf Posaunen und sechs bzw. acht Sängern bestand. Die “Englische music” sollte normalerweise “In die Orgell”, zur Abwechslung aber auch allein spielen.⁵¹

Für Spohr deutet das auf einen heterogenen Klangcharakter des englischen Ensembles im Kontrast zu den homogenen Streicher- und Bläserensembles. Er stützt diese These mit einem Brief des Bruders eines Bückeberger Hofmusikers, John Taylor, der den Klang des englischen Ensembles während eines Gottesdienstes tatsächlich als heterogen beschreibt, er nennt sogar die zwei der drei unterschiedlichen Zupfinstrumente (Laute, Pandora, Cister), die für ein *mixed consort* benötigt werden.⁵²

Lassen sich daraus Schlüsse in Bezug auf die Drucke von Thomas Simpson ziehen? Interessant sind in diesem Kontext die Titel von Simpsons Drucken. Auf dem Titelblatt des Drucks von 1610 - bevor Thomas Simpson in Bückeburg tätig wurde - wird die Sammlung für “allerhand Musicalische(n) Instrumenten sonderlich Violen lieblich zu gebrauchen” empfohlen.⁵³ Auf beiden späteren Sammlungen - zum Zeitpunkt ihrer Publikation ist Simpson bereits mehrere Jahre Teil der Bückeberger Hofkapelle - fehlt dieser Vermerk. Möglicherweise ist das ein weiterer Hinweis auf die Entstehung des gedruckten Repertoires als Musik für *mixed consort*.

Besonders im Falle des *Taffel Consort* liegt diese Zuordnung nahe: “Consort” bedeutete in England zur Zeit der Veröffentlichung des Druckes ein sechsköpfiges *mixed consort* in seiner Standardbesetzung (Discantgeige/gambe, Block/Traversflöte, Bassgambe, Pandora, Cister, Laute).⁵⁴ Ob in Deutschland aber zu dieser Zeit überhaupt etwas unter dem Wort “Consort” verstanden wurde, ist fraglich,⁵⁵ außerdem ist der Druck nicht sechs- sondern vierstimmig.

Die “Englische music” scheint also ein gemischtes Ensemble gewesen zu sein. Diese Hypothese lässt sich u.a. durch den Brief John Taylor bildlich stützen. Ob diese Befunde mit Simpsons Drucken in Zusammenhang gebracht werden können, ist jedoch nicht klar. Entkräftigend auf diese Argumente wirkt, dass in beiden Drucken aus Simpsons Tätigkeit am

⁵¹ Laakmann, *Musica*, S. 312-314

⁵² Spohr, *Musiker*, S. 166-168

⁵³ Thomas Simpson, *Opvscvlvm Neuwer Pavanen, Galliarden, Couranten vnnd Volten*, Frankfurt am Main 1610

⁵⁴ Holman, *Fiddlers*, S. 132

⁵⁵ Spohr, *Musiker*, S. 169 f.

Bückerburger Hof eine typische virtuose Lautenpartie fehlt und beide Drucke weniger als sechs Stimmen haben.⁵⁶ Einzig eine Ausführung auf anderen Instrumenten lässt sich nicht ausschließen: so sind im Memorial von 1609 für Dienstag neben Intraden auch Pavanen vorgesehen - englisches Repertoire - ausgeführt von sechs "Violen de Braci", einer Laute, einem Tasteninstrument und sechs Sängern.

Möglicherweise kann aus der Entwicklung des Repertoires des englischen Hofes diesbezüglich ein Schluss gezogen werden. 1623 kam mit dem Lautenisten Moritz Webster, einem ehemaligen Kollegen Simpsons am Bückerburger Hof und Komponist einiger Stücke im *Taffel Consort*, auch das im *Taffel Consort* abgebildete vierstimmige Repertoire an den Englischen Hof. Dort wurde es wohl von Geigen und Gamben gespielt.⁵⁷ Dieser Umstand schließt nicht aus, dass vierstimmiges Repertoire mit zwei Oberstimmen in Bückeburg von einem *mixed consort* gespielt wurde. Er legt aber nahe, dass dieses Repertoire entweder für Streichinstrumente gedacht war, oder das es sich zumindest - sollte es ursprünglich für *mixed consort* konzipiert worden sein - gut für Streichinstrumente eignete.

4. Das *Taffel Consort*

Der Druck

Das *Taffel Consort / Erster Theil / Von allerhand Newen Lustigen Musicalischen Sachen / mit vier Stimmen / Neben einem General Baß* von Thomas Simpson wird 1621 bei Michael Hering in Hamburg verlegt. Wie das Titelblatt nahelegt, besteht der Druck aus fünf Stimmbüchern, einem *Cantus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus* und einem *Bassus Generalis*. Die Widmung richtet sich an Graf Simon VII. zur Lippe und ist auf den ersten November 1620 datiert. Simpson hatte den Grafen vermutlich 1616 kennengelernt, als Graf Ernst III. seine 'englischen' Musiker anlässlich der Trauerfeierlichkeiten nach Detmold schickte.⁵⁸ Der Letterndruck wirkt durch ein sauberes Notenbild, eine ziemlich konsequente Nennung der Autoren und verzierte Kapitalbuchstaben zu Beginn jedes Stückes hochwertig.

⁵⁶ Ebd. S. 164 f.

⁵⁷ Holman, *Fiddlers*, S. 255-257

⁵⁸ Laakmann, *Musica*, S. 212

Die Musik

Präsentiert wird eine Anthologie mit 50 vierstimmigen instrumentalen Stücken. Die Stücke stammen von Kollegen vom Bückeburger Hof, u.a. Johann Grabbe, Nicolaus Bleyer, Christian Töpfer, Johann Krosch (bzw. Grosche⁵⁹) und Engländern wie u.a. Edward, Robert Johnson und Alexander Chesham, die mit dem englischen Hof oder Haushalten von englischen Adelligen assoziiert werden können⁶⁰ und englischen Auswanderern wie Peter Philips, John Dowland und Thomas Simpson selbst. Die Urheberschaft einer Handvoll Stücke scheint Simpson nicht bekannt gewesen zu sein, einige Stücke scheinen aus Michael Praetorius' *Terpsichore* (Wolfenbüttel 1612) zu stammen. Den überwiegenden Teil bilden Tanzsätze (Paduanen, Intradan, Couranten, Ballette, Volten, Mascaraden, Almanden/Arien⁶¹, Galliard), die durch vier polyphone Instrumentalstücke (zwei Canzonen, ein Ricercar und ein Capriccio) ergänzt werden.⁶²

Vierstimmigkeit und Schlüsselung

Wie bereits erwähnt ist eine Besonderheit des *Taffel Consorts* seine Disposition. Wie große Teile des kontinentalen englischen Repertoires enthält das *Taffel Consort* zwei Oberstimmen. Damit scheint das *Taffel Consort* in dieser Zeit der einzige englische bzw. englisch beeinflusste vierstimmige Druck mit zwei Oberstimmen zu sein.

Während die Schlüsselung der zwei Oberstimmen (g₂) und des Tenors (c₂) konstant ist (Mit einer Ausnahme für die Oberstimmen und drei für den Tenor: die Paduan 28 von Eduard Johnson steht für beide Oberstimmen in c₁, für den Tenor in c₃, die Paduan 18 und die Canzon 38 steht für den Tenor in c₃), stehen die Bassstimmen abwechslungsweise in f₄ oder f₃.

Auffällig ist, dass die Tenorstimme mit der c₂ Schlüsselung eine hohe Mittelstimme ist. Das resultiert u.a. in großen Abständen von über einer Oktave zum Bass. Auch interessant ist, dass der Tenor keine Strukturgebende Rolle hat. Würde man - inspiriert von den

⁵⁹ Johann Krosch im *Taffel Consort* scheint identisch zu sein mit dem "Musicant Organist vnnd lieber getreurer Johannes Krosche" (S. 335) und "Johannes Grossius Hildesiensis" (S. 319)

⁶⁰ vgl. zu Alexander Chesham Holman, *Fiddlers*, S. 174, 182 und 438, zu Edward Johnson Ebd. S. 126 und zu Robert Johnson vgl. Ebd. S. 182, 209-211

⁶¹ Christopher Simpson bezieht sich 1667 in *A compendium of practical Musick* auf die "Almane", als er schreibt, "which now pass under the common name of Aires"

⁶² Bernhard Thomas, *Taffel Consort*. London 1988

Weiterentwicklungen dieses vierstimmigen Repertoires nach der Ankunft Moritz Websters am englischen Hof - Stücke des *Taffel Consort* auf drei Stimmen reduzieren wollen, würde man nicht den Altus entfernen, sondern den Tenor.

Durch ein ähnliches Vorgehen vergrößerte man am englischen Hof das vierstimmige Repertoire. Es wurden scheinbar vor allem zu Beginn der Entwicklung dieses Repertoires fünfstimmigen Stücke durch das Weglassen einer Stimme“arrangiert”.⁶³

Nr.	Titel	Komponist	Konkordanzen
1	Paduan	Thomas Simpson	
2	Intrada	Johann Grabbe	
3	Aria	Peter Philips	
4	Courant	Incertus Autor	Praetorius, <i>Terpsichore</i> , no. 116 (oder 131)
5	Paduan	John Dowland	
6	Ballet	T. Simpson	
7	Volta	Christian Töpfer	
8	Aria	J. Dowland	Dowland, <i>Lachrimae</i> , Mistress Nichols Almand
9	Paduan	Nicolaus Bleyer	
10	[Courant]	J. Dowland	John Dowland, <i>A Pilgrimes Solace</i> , London 1603, ‘Were every thought an eye’
11	Volta	T. Simpson	
12	Courant	N. Bleyer	
13	Mascarada	Moritz Webster	
14	Paduan	J. Grabbe	
15	Courant	Johann Krosch	
16	Aria	Alfonso Ferabosco II	GB-Obl Mus. Sch. D245-7 und Mus. Sch. E415-8
17	Capriccio	Incertus Autor	
18	Paduan	C. Töpfer	
19	Aria	J. Dowland	
20	Allmande	T. Simpson	
21	Courante	Alexander Chesham	
22	Ballet	N. Bleyer	

⁶³ Holman, *Fiddlers*, S. 257

23	Volta	Incertus Autor	Praetorius, <i>Terpsichore</i> , nr. 199 und 245 und Brade, <i>Neue lustige Volten</i> , Berlin 1621
24		Robert Johnson	GB-Lbl Add. MS 10444
25	Courant	J. Krosch	
26	Courant	J. Krosch	
27	Courant	Christian Engelman	
28	Paduan	Edward Johnson	D-Klb 4° Ms. Mus. 125, no. 2
29	Ricercar	T. Simpson	
30	Ballet	Incertus Autor	
31	Mascarada	Incertus Autor	
32	Mascarada	Incertus Autor	D-Klb 4° Ms. Mus. 125, no. 2 und Brade, <i>Neue Außerlesene liebliche Branden</i> , Hamburg 1617, 'Der Irlender Tantz'
33	Paduan	M. Webster	
34	Gaillard	M. Webster	
35	Volta	N. Bleyer	
36	Courant	Joseph Scherley	
37	Male Content	T. Simpson	
38	Canzon	J. Grabbe	
39	Volta	J. Dowland	
40	Allemande	C. Töpfer	
41	Ballet	C. Töpfer	
42	Courant	M. Webster	
43	Courant	N. Bleyer	
44	Ballet	Incertus Autor	D-Klb 4° Ms. Mus. 125, no. 2 und Brade, <i>Neue Außerlesene liebliche Branden</i> , Hamburg 1617 'Auffzug zu Grienwitsch'
45	Canzon	T. Simpson	
46	Ballet	Incertus Autor	
47	Ballet	C. Engelman	
48	Ballet	C. Töpfer	
49	Mascarada	N. Bleyer	
50	Aria	Robert Bateman	D-Klb 4° Ms. Mus. 125, no. 2

Für die vorliegende Arbeit hatte ich die Gelegenheit fünf- und vierstimmige Musik des Englisch-deutschen Repertoires mit einem Geigenensemble zu spielen. Dabei konnte ich einige Beobachtungen zur Schlüsselung und zum Reduzieren fünfstimmiger Stücke auf vier Stimmen anstellen.

Oberstimmen

Die Anzahl der Oberstimmen scheint die Qualität des Ensembleklanges deutlich zu bestimmen. Mit nur einer Oberstimme wird eine klare Polarität zwischen Bass und Sopran erzeugt. Eine mögliche Melodieführung konzentriert sich auf eine einzige Oberstimme, die durch einen exponierten Ambitus sehr präsent klingen kann. Es besteht aber auch die Möglichkeit einer eher gleichberechtigteren Klanggestaltung. Den Mittelstimmen bleibt klanglich viel Raum, sodass selbst komplexe kontrapunktische Vorgänge gut wahrnehmbar bleiben.

Sind zwei gleiche Oberstimmen vorhanden, sind Stimmenkreuzung und Imitation zwischen den Oberstimmen häufig. Einerseits kann das zu einer größeren Polarisierung zwischen Oberstimmen und Bass führen: Die zusätzliche Stimme im Umfang der Oberstimme verlagert Klangvolumen und musikalische Dichte in das obere Register, die Mittelstimmen nehmen mehr eine Füllstimmenrolle ein. Andererseits führt diese Disposition paradoxerweise auch zu einem transparenteren Ensembleklang. Die Mittelstimmen verlieren ihre gleichberechtigte Stellung, die musikalisch aussagekräftigen Eigenschaften scheinen mehr in den Außenstimmen zu stecken.

Mit einer Mittelstimme weniger wird diese Hervorhebung der Außenstimmen noch verstärkt. Mit der Musik von Dowland, Brade, und der Anthologie von Füllsack und Hildebrand (1607) funktioniert es recht intuitiv, ein Stimme wegzulassen. Besonders die Stücke mit zwei Oberstimmen in g² erinnern stark an die Klanglichkeit des *Taffel Consort*. Weil es noch durchaus viele spätere fünfstimmige Drucke gibt, stellt sich mir die Frage, warum Simpsons *Taffel Consort* nicht wie die beiden früheren Drucke auch fünfstimmig ist.

Arrangements

Viele der Stücke im *Taffel Consort* sind in der Tat Arrangements fünfstimmiger Stücke. Bernhard Thomas beobachtet in der Einführung zur Edition des *Taffel Consort* drei Kategorien von Stücken: die drei komplexen, polyphonen Stücke, die einfachen Tänze, die vor allem von einer vorliegenden Melodie ausgehen und die Stücke “where the interaction between the two upper parts make it hard for us to work out whether the piece is based on an existing tune or not”.⁶⁴

Für diese Arbeit von besonderem Interesse sind die Stücke, die wahrscheinlich für das *Taffel Consort* oder das Ensemble, aus dessen Repertoire der Druck schöpft, arrangiert wurden.

Konkordanzen mit einer Oberstimme

Als Nummer 8 erscheint im *Taffel Consort* John Dowlands ‘Mistresse Nichols Almand’, die als Version für Laute⁶⁵ und in einem fünfstimmigen Satz in seinem *Lachrimae* Druck von 1604 zu finden ist. *Lachrimae* ist ein fünfstimmiger Druck mit zusätzlicher Lautentabulatur, die Lautenstimme folgt hier hauptsächlich den fünf Stimmen.⁶⁶

Das *Taffel Consort* übernimmt nur die Außenstimmen aus den Konkordanzen. Dabei ist es etwas näher an der Lautenversion, als an dem fünfstimmigen Setting von 1604. Daraus übernimmt es aber eine Pause im Bass, die so in der Lautenversion nicht existiert. Beide Consortversionen stehen eine Quarte höher als die Lautenversion, eine mögliche Bestätigung für die damalige Transpositionspraxis.

Mascarada (32)

Ein weiteres Beispiel für ein Arrangement anhand des Außenstimmensatzes ist die Nummer 32 bei Simpson. In diesem Fall handelt es sich scheinbar um ein Stück aus einer englischen Masque von Robert Johnson, “The Second of the Temple” in GB-Lbl Add. MS 10444, f. 25v.⁶⁷ Die Quelle enthält jedoch nur die Außenstimmen, ein Umstand, der einen Hinweis auf

⁶⁴ Thomas, *Taffel Consort*, Introduction

⁶⁵ Diana Poulton, *The Collected Lute Music of John Dowland*, London 1974, S. 175

⁶⁶ vgl. Abb. 1 und 2

⁶⁷ Thomas, *Taffel Consort*, S. xi

die Kompositionspraxis von Tanzmusik für englische Masques gibt. Peter Holman argumentiert, dass Add. MS 10444 wahrscheinlich vom Material eines Tanzmeisters am Englischen Hof kopiert wurde. Um Zeit zu sparen beschränkten sich die Tanzmeister auf die Komposition des Außenstimmensatzes. Somit war genug Material verfügbar, damit die Tanzmeister mit den Tänzern proben konnte, während die Mittelstimmen von einem anderen dafür angestellten Komponisten ausgesetzt wurden. Das Ensemble, welches die Tänze in den Aufführungen begleitete, wurde erst kurz vor der ersten Aufführung gebraucht. Dieses Stück ist auch in Brades Druck von 1617 als “Der Irlender Tantz” in einem fünfstimmigen Setting zu finden, es ist aber nicht möglich, eine Aussage über die Authentizität der Mittelstimmen bei Brade zu machen, da diese in der englischen Quelle nicht überliefert sind. Diese Quellenlage entspricht der Praxis, in der die Mittelstimmen vor allem die Rolle haben, die Musik zu komplettieren, deren Wiedererkennungswert scheinbar vor allem in den Außenstimmen liegt.⁶⁸

Die Außenstimmen von Nummer 32 bzw. “Der Irlender Tantz” kadenzieren im ersten Abschnitt dreimal: im zweiten, im vierten und im achten Takt. Beide mehrstimmigen Versionen behandeln die erste Kadenz als Einschnitt einer größeren ersten Einheit, und gruppieren somit den achttaktigen Abschnitt in zwei gleichgroße Teile. Die zusätzlichen Stimmen wirken so musikalisch unterstützend, aber auch interpretierend auf das ursprüngliche Material.

In Brades Version verläuft der Quintus im zweiten Takt in Terzparallelen zum Bass, der auf der Schlussnote durch eine Punktierung in den dritten Takt weiterführt. Damit hilft der Quintus die zwei ersten zweitaktigen Phrasen zu verbinden. Die zweite Stimme bereitet mit zwei Achteln den Lauf der Oberstimme im dritten Takt vor, der Quintus folgt im dritten Takt der Oberstimme in seiner Achtelbewegung. In der zweiten Phrase nimmt die zweite Stimme im sechsten Takt die Achtelbewegung der ersten Stimme auf. Damit hilft sie die Spannung im siebten Takt zum Höhepunkt zu bringen, und beschließt im gleichen Takt den ersten Abschnitt mit Terzparallelen zur Oberstimme.

In der Version im *Taffel Consort* kommen statt drei Mittelstimmen eine weitere Oberstimme und nur eine Mittelstimme hinzu. Auch hier hilft die zweite Stimme im zweiten Takt die zwei ersten Phrasen zu einer größeren Einheit aus vier Takten zusammenzufügen. Dabei entsteht eine Linie aus Achtelnoten über zwei Takte auf die Oberstimmen verteilt, deren Bewegung die dritte Stimme bis zur Kadenz führt. Einen noch größeren Bogen schafft die zweite

⁶⁸ Holman, *Fiddlers*, S. 191-4

Stimme in der zweiten Phrase zu spannen, indem sie im fünften Takt der ersten Stimme den Achteln in Terzparallelen folgt, dann aber im sechsten Takt bis zum g'' aufsteigt und mit dem Abstieg noch im selben Takt das Ende des Abschnitts einleitet. Im sechsten Takt bleibt der ersten Stimme wegen der punktierten Viertel in der zweiten Stimme ausreichend Raum, um mit den aufsteigenden Achteln genug Spannung für den siebten Takt aufzubauen. Die absteigende Linie im gleichen Takt beschließt nur noch die Abwärtsbewegung, die die zweite Stimme im vorhergehenden Takt schon angefangen hat.

Musikalisch wird der erste Abschnitt bei Brade und bei Simpson sehr ähnlich behandelt. In der fünfstimmigen Version bleibt das ursprüngliche Material stark im Vordergrund, weil es bis auf eine Achtelnote die Außenstimmen bildet. Die Version mit den zwei Oberstimmen geht trotz Stimmenkreuzung in den Oberstimmen sehr sensibel mit dem Ausgangsmaterial um und überzeugt mit einer sehr plastischen Linienführung.⁶⁹

Courante (4)

Eine weitere Konkordanz mit dem *Taffel Consort* ist die Nummer 114 im *Terpsichore*. Die Courante ist im *Terpsichore* vierstimmig, mit zwei Mittelstimmen, und hat mit dem *Taffel Consort* die Oberstimme gemeinsam.

Im direkten Vergleich wirkt die Courante im *Terpsichore* durch seine rhythmische und kontrapunktische Transparenz klar. Besonders der erste Abschnitt zeichnet sich in den drei unteren Stimmen durch Tonrepetitionen aus, während sich die zweite und dritte Stimme bei Simpson ziemlich viel bewegen: Außer im sechsten und achten Takt kreuzen sich im ersten Abschnitt in jedem Takt zwei der drei oberen Stimmen. Auch gibt es viel mehr schwarze Notenwerte bei Simpson, bei Praetorius sind im ersten Abschnitt - bis auf die Kadenz und einen Takt - schwarze Notenwerte immer das Resultat einer Punktierung. Die Kadenz des ersten Abschnittes ist bei Praetorius ein interessanter Moment, denn hier kreuzt die zweite Stimme die tiefliegende Oberstimme und beendet den ersten Abschnitt eine Terz über der ersten.⁷⁰

⁶⁹ vgl. Abb. 4

⁷⁰ vgl. Abb. 3

Konkordanzen mit zwei Oberstimmen

Von dieser Courante existiert ein fünfstimmiger Satz in Brades Druck von 1621. Diese Version hat wie im *Taffel Consort* zwei Oberstimmen. Interessanterweise verhalten sich diese wie die Oberstimmen im *Taffel Consort*, anders als die zwei oberen Stimmen im *Terpsichore* oder die zwei oberen Stimmen von Brades fünfstimmigem “Der Irlender Tantz”. Besonders im zweiten Abschnitt wird dies an den Stimmenkreuzungen der zwei Oberstimmen deutlich. Die zweite Oberstimme beginnt als oberste Stimme, steigt im zweiten Takt sogar unter die dritte Stimme, wird im dritten Takt wieder zu Oberstimme und beschließt das Stück unter der ersten.⁷¹

Abschließend lässt sich zu den Arrangements sagen, dass eine Satztechnik mit nur einer Oberstimme zwar nicht ausschließt, dass die zweite über die erste kreuzt, die Oberstimme dafür aber - wie in der Courante im *Terpsichore* zu sehen war - ihren Ambitus nach unten ausreizen muss. In den Couranten im *Taffel Consort* und in Brades Druck von 1621 - den Werken mit zwei Oberstimmen - ist diese Technik dagegen mehr Regel als Ausnahme. Weil sich im *Taffel Consort* die zweite Oberstimme so stark an der ersten Oberstimme orientiert, wirkt die dritte Stimme viel eher als eine Füllstimme als in den fünfstimmigen Settings von Dowland und Brade. Der Eindruck entsteht weniger, weil sie nicht kunstvoll gesetzt wäre, sondern eher weil sie eine geringere Auswahl an Bezugsstimmen hat. In den fünfstimmigen Sätzen können dritte und vierte Stimme miteinander interagieren, wenn die zwei oberen Stimmen aufeinander Bezug nehmen.

Dieses Problem löst William Lawes später in England in seinem *Royal Consort* dadurch, dass er den Tenor durch eine zweite Bassstimme austauscht. Beide Stimmen teilen sich dann die Tenor- und Bassfunktion untereinander auf.⁷²

Spannend zu beobachten ist, dass das fünfstimmige englisch-deutsche Repertoire auch mit Weglassen einer Stimme noch gut funktioniert. Gerade bei fünfstimmigen Drucken mit Cantus und einer zweiten Stimme in g² Schlüsselung erreicht man durch das Weglassen des Altus bzw. Quintus die gleiche Textur wie in Simpsons *Taffel Consort*.

Dabei scheint für die Stimmenbezeichnung im Bezug auf die Stimmenfunktion in diesem Falle eine Standardisierung zu fehlen. Bei Dowland (1604) findet man die Bezeichnung “Cantus secundus” in seiner “M. Thomas Collier his Galiard with 2 Trebles”, die den Altus

⁷¹ vgl. Abb. 5

⁷² Holman, *Fiddlers*, S. 259 f.

ersetzt, wie u.a. auch in den italienischen Drucken Salomone Rossis.⁷³ Bei Dowland bleibt aber - anders als bei Rossi - der Quintus weiterhin die Stimme zwischen Tenor und Bassus. In der ersten Hamburger Anthologie von Füllsack und Hildebrand (1607) hingegen nimmt der Quintus hauptsächlich die Funktion eines zweiten Cantus ein. Das geschieht auch unabhängig davon, ob das Stück in hohen oder tiefen Schlüsseln steht, d.h. es gibt Stücke mit zwei Oberstimmen in g₂ wie auch in c₁. Im hinteren Teil des Druckes gibt es aber eine Reihe von Stücken mit einer Oberstimme, drei Mittelstimmen und Bass. Bei diesen Stücken übernimmt der Quintus die Funktion eines zweiten Tenors, der Stimme zwischen Tenor und Bassus oder zwischen Altus und Tenor.

Dabei ist das Weglassen des Altus bei vierstimmiger Musik bzw. der Quinta und Sexta vox bei fünf- und sechstimmiger Musik nichts Besonderes. In Petruccis Drucken sind vierte Stimmen des öfteren als "si placet" bezeichnet, auch bei Salomone Rossi finden sich in seinen Drucken 1607 und 1608 einige vier- und fünfstimmige Stücke, für die er selbst eine Triobesetzung von zwei Geigen oder Cornetten mit einem "Chittarrone o altro istrumento da corpo" vorschlägt.⁷⁴

Die Art von vierstimmigem Repertoire wie im *Taffel Consort* scheint in Norddeutschland selbst nicht fortgeführt worden zu sein. Hier nutzen Johann Schop und Samuel Scheidt mit Vorliebe einen vierstimmigen Satz mit zwei Mittelstimmen.⁷⁵ In England jedoch wird diese Art von Vierstimmigkeit ab dem zweiten Viertel des Jahrhunderts Normalität.⁷⁶

5. Fazit

Im *Taffel Consort* ist ein spezielles Repertoire dargestellt, welches sich innerhalb des englisch-deutschen Repertoires herausbilden konnte. In einem langfristigen Austauschprozess zwischen den Musikern der Hofkapelle - Simpson verbrachte hier zehn Jahre seines Lebens - erklang wohl am Bückeburger Hof nicht nur fünfstimmiges Standardrepertoire, sondern entwickelte sich ein ganz besonders "bückeburgisches" Repertoire, das sich durch eine besondere Klangfarbe definierte: Mit dem Einsatz von zwei statt einer Oberstimme bediente sich dieses "bückeburgische" Repertoire moderner italienischer Entwicklungen, die

⁷³ Salomone Rossi, *Il primo libro delle sinfonie et gagliarde*, Venedig 1607 und *Il secondo libro delle sinfonie et gagliarde*, Venedig 1608

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ vgl. J. Schop, *Erster Theil Newer Paduanen Galliardien, Allmanden, Balletten, Couranten unnd Canzonen*, Hamburg 1633 und S. Scheidt, *Ludorum Musicorum* 1-4

⁷⁶ P. Holman, *Fiddlers*, S. 253

möglicherweise mit Johann Grabbe, der bei Giovanni Gabrieli studiert hatte, nach Bückeberg gekommen waren. Gleichzeitig konnte dieses Repertoire aus dem “klassischen” englischen Repertoire aus dem Kreis von Musikern am englischen Hof wie z.B. Alexander Cheshams und Robert Johnsons und dem englisch-deutschen Repertoire schöpfen. Teile des Repertoires kamen scheinbar aber auch aus französisch beeinflusster Gebrauchsmusik im *Terpsichore* von Michael Praetorius (Wolfenbüttel 1612). Dieses im *Taffel Consort* abgebildete “bückebergische” vierstimmige Repertoire muss zu seiner Zeit als höchst innovativ gegolten haben.

6. Anhang

Vorwort zu Samuel Scheids *Ludorum Musicorum quarta Pars*, Hamburg 1627

Die Paduanen Galliard. Courant: Canzon: welche mit 3. Stimmen, können die Instrumentisten alleine ohne General Bafs nicht Muficieren, dann es eine Manier und arth von Concerten, muß derowegen nothwendig ein Corpus von Theorben, Lauten, Clavicymbeln, Regalen etc. haben seyn, unn darauff gespielet werden. die andern folgenden aber 4. Vocum können die Instrumentisten mit 4. Corneten oder 4 Violen, 4. Pofaunen, 4. Viol de Gamb. wie oben darüber gezeichnet ohne obgenandte Instrumenten und ohne General Bafs Muficieren, Solches hab ich dem guthertzigen und Musicverständigen Leser in acht zunehmen nicht verhalten wollen.

Abbildung 1

52. Mrs. Nichols' Almain

The image displays a musical score for 'Mrs. Nichols' Almain'. It consists of two systems of music. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef, and a lute tablature below. The first system is marked with a box containing the number '5' at the beginning. The second system is marked with a box containing the number '10' at the beginning. The tablature uses letters 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', 'f', 'g' to represent fret positions on the strings.

aus: Diana Poulton, *The Collected Lute Music of John Dowland*, London 1974

Abbildung 2

8. Aria [Mistresse Nichols Almand]

John Dowland

The musical score is presented in two systems. The first system consists of four staves. The top three staves are for individual instruments: the first is a treble clef, the second is an alto clef, and the third is a bass clef. The fourth staff is for a lute or guitar, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The second system also consists of four staves. The top three staves are vocal lines, and the fourth staff is for a lute or guitar. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are fingerings indicated by the number '6' under some notes in the lute/guitar parts.

LPM TS1

aus: Bernhard Thomas (Hg.), *Taffel Consort (1621)*, London 1988

Abbildung 3

4. Courant

Anonymous

The image displays a musical score for a piece titled "4. Courant" by an anonymous composer. The score is arranged in five systems, each containing five staves. The top four staves of each system represent vocal parts: Soprano (treble clef), Alto (treble clef), Tenor (treble clef), and Bass (bass clef). The fifth staff in each system represents the basso continuo, with a treble clef and figured bass notation. The music is written in a 3/4 time signature and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The score includes repeat signs and a double bar line at the end of each system. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system begins with a measure number "5". The third system begins with a measure number "10". The score concludes with a double bar line and repeat signs.

LPM TS1

aus: Bernhard Thomas (Hg.), *Taffel Consort (1621)*, London 1988

Abbildung 4

32. Mascarada

Anonymous

The musical score for '32. Mascarada' is presented in five systems. The first system consists of five staves: four melodic staves (treble and bass clefs) and one figured bass staff. The second system (measures 6-11) includes first and second endings. The third system (measures 12-17) also includes first and second endings. The fourth system (measures 18-23) includes first and second endings. The fifth system (measures 24-29) includes first and second endings. The score is in a key signature of one flat and a common time signature. The figured bass staff contains numerical figures such as 6, #, and b, indicating the harmonic structure for the bass line.

LPM TS1

aus: Bernhard Thomas (Hg.), *Taffel Consort (1621)*, London 1988

Abbildung 5

14

XII

The image displays a musical score for five instruments, arranged in five staves. The music is in 3/4 time and consists of four systems of staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The second system starts with a measure number '4' and continues the melodic and harmonic development. The third system begins with a measure number '8' and features a repeat sign at the start of the first staff. The fourth system starts with a measure number '11' and concludes with a double bar line. The score is identified by the Roman numeral 'XII' at the top center.

LPM DM17

aus: Bernhard Thomas (Hg.), William Brade. Neue lustige Volten, Couranten, Balletten, Padoanen, Galliarden, Masaqueraden 1621 for 5 instruments, in: *Early Dance Music*, 17, London

Literaturliste

- Barbieri, Patrizio: "Chiavette" and modal transposition in Italian practice (c. 1500-1837), in : *Recercare*, 3 (1991), S. 5-79
- Braun, Werner: *Britannia Abundans, Deutsch-Englische Musikerbeziehungen zur Shakespearezeit*, Tutzing 1977
- Coxon, Carolyn: *Thomas Simpson*, in: *Music & Letters*, Vol. 45, No. 2 (4/1964), S. 207 f.
- Eppelsheim, Jürgen: "Stimmlagen und Stimmungen der Ensemble-Streichinstrumente im 16. und frühen 17. Jahrhundert", in: Thomas Drescher (Hg.), *Capella Antiqua München. Festschrift zum 25-jährigen Bestehen*, Tutzing: Schneider 1988, S. 145-173
- Holman, Peter: *Four and Twenty Fiddlers, The Violin at the English Court 1540-1690*, Oxford 1993
- Dowland: Lachrimae (1604)*, Cambridge 1999 (Cambridge Music Handbooks)
- Küster, Konrad: *Opus Primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590-1650*, Laaber 1995 (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4)
- Laakmann, Astrid: "...nur allein aus Liebe der Musica". *Die Bückeburger Hofmusik zur Zeit des Grafen Ernst III. zu Holstein-Schaumburg als Beispiel höfischer Musikpflege im Gebiet der "Weserrenaissance"*, Münster, 2000
- Rose, Stephen: The Mechanisms of the Music Trade in Central Germany, 1600-40, in: *Journal of the Royal Musical Association*, 130/1 (2005), S. 1-37
- Spohr, Arne: "How chances it they travel?". *Englische Musiker in Dänemark und Norddeutschland 1579-1630*, Wiesbaden 2009
- Thomas, Bernhard: *Taffel Consort*. London 1988

Primärquellen

- Brade, William: *Newe außeresene Paduanen, Galliarden, Cantzonen, Allmand vnd Coranten*, Hamburg 1609
Newe außeresene Paduanen und Galliarden, Hamburg 1614
Newe Außeresene liebliche Branden, Intradan, Mascharaden, Balletten, All'manden, Couranten, Volten, Auffzuege vnd fremde Taentze, Hamburg 1617
Newe lustige Volten, Couranten, Balletten, Padoanen, Galliarden, Masqueraden, auch allerley arth Newer Frantzösischer Tántze, Berlin 1621
- Dowland, John: *Lachrimae, or Seaven Teares Figured in Seaven Passionate Pavans, with Divers other Pavans, Galiards, and Almands*, London 1604
- Füllsack, Zacharias und Hildebrand, Christian (Hgg.): *Außeresener Paduanen vnd Galliarden erster Theil*, Hamburg 1607
- Haußmann, Valentin: *Neue Intrade, mit sechs und fünff Stimmen [...] Nach disen sind etliche Englische Paduan und Galliarde [...] zu finden*, Nürnberg 1603
Neue fünfstimmige Paduane und Galliarde, Nürnberg 1603
- Hildebrand, Christian (Hg.): *Ander Theil außeresener lieblicher Paduanen vnd auch so viel Galliarden*, Hamburg 1609
- Praetorius, Michael: *Syntagma Musicum II*, Wolfenbüttel 1619
Terpsichore, Wolfenbüttel 1612
- Rossi, Salomone: *Il primo libro delle sinfonie et gagliarde*, Venedig 1607
Il secondo libro delle sinfonie et gagliarde, Venedig 1608
- Scheidt, Samuel: *Ludorum Musicorum quarta Pars*, Hamburg 1627
- Schop, Johann: *Erster Theil neue Paduanen*, Hamburg 1633
- Simpson, Christopher: *A compendium of practical Musick*, 1667
- Simpson, Thomas: *Opvscvlvm Neuwer Pauanen, Galliarden, Couranten, vnnd Volten*, Frankfurt am Main 1610
Opus Newer Paduanen, Galliarden, Intradan, Canzonen, Ricercaren, Fantasien, Balleten, Allmanden, Couranten, Volten unnd Passamezen, Hamburg 1617
Taffel Consort Erster Theil, Hamburg 1621

Abstract

Das *Taffel Consort Erster Theil* (Hamburg 1621) ist ein Druck mit 50 vierstimmigen instrumentalen Stücken. Der Druck ist Teil eines “englisch-deutschen” Repertoires, welches hauptsächlich in Hamburger Drucken erscheint, genau genommen aber Zeugnis der Zusammenarbeit nicht nur englischer und deutscher, sondern zumindest auch dänischer und niederländischer Musiker ist. Das Besondere am *Taffel Consort* ist die Anordnung der Stimmen; alle Stücke haben zwei Oberstimmen, eine Mittel- und eine Bassstimme. Diese Stimmenanordnung eröffnet ganz neue klangliche Möglichkeiten, bildet für das englisch-deutsche Repertoire eine eindeutige Ausnahme. Die vorliegende Untersuchung geht der Frage nach, wie sich das *Taffel Consort* in das englisch-deutsche Repertoire einordnen lässt.

**DECLARATION OF CONSENT
FOR MAKING YOUR MASTER THESIS AVAILABLE
IN THE REPOSITORY IRF OF THE FHNW**

I hereby declare that I agree to make my Master Thesis, written for the conclusion of my studies at the Schola Cantorum Basiliensis, available in the official repository of the FHNW, the IRF.

The rights to the text remain the property of the author and the Schola Cantorum Basiliensis.

Basel, on 13/02/2023

Mischa Dobruschkin