



CHRISTOPHER

TYE

Complete Consort Music

Phantasm

CHRISTOPHER TYE (c.1505–1573)

Complete Consort Music

Phantasm

- | | |
|---|--|
| ① In nomine a4 2:06 | ⑯ Sit fast (prima et secunda pars) 6:14 |
| ② In nomine ‘Trust’ 1:46 | ⑯ In nomine ‘Surrexit non est hic’ 2:00 |
| ③ In nomine ‘Rachel’s weeping’ 2:25 | ⑰ In nomine ‘Believe me’ 1:22 |
| ④ Dum transisset Sabbathum I 2:51 | ㉑ In nomine ‘Report’ 1:37 |
| ⑤ Laudes Deo 1:23 | ㉒ In nomine a5 1:53 |
| ⑥ In nomine ‘Free from all’ 1:26 | ㉓ In nomine ‘I come’ 2:11 |
| ⑦ In nomine ‘Round’ 1:53 | ㉔ Dum transisset Sabbathum II 4:18 |
| ⑧ In nomine ‘Weep no more, Rachel’ 2:02 | ㉕ O lux beata Trinitas 2:42 |
| ⑨ In nomine ‘Say so’ 1:05 | ㉖ In nomine ‘My death bed’ 1:43 |
| ⑩ In nomine ‘Follow me’ 1:45 | ㉗ In nomine ‘Blameless’ 2:12 |
| ⑪ Christus resurgens 2:13 | ㉘ In nomine ‘Farewell my good
one forever’ 1:09 |
| ⑫ In nomine ‘Cry’ 1:36 | ㉙ Dum transisset Sabbathum IV 3:03 |
| ⑬ Rubum quem 1:10 | ㉚ Amavit eum Dominus 2:34 |
| ⑭ In nomine ‘Hold fast’ 1:09 | ㉛ In nomine a6* 2:14 |
| ⑮ In nomine ‘Seldom seen’ 1:42 | |
| ⑯ In nomine ‘Re la re’ 1:16 | |
| ⑰ Dum transisset Sabbathum III 4:13 | |

Total Running Time: 67 minutes



Laurence Dreyfus
treble viol and director

Emilia Benjamin
treble and tenor viols

Jonathan Manson
tenor viol

Mikko Perkola
bass viol

Markku Luolajan-Mikkola
bass viol

*with **Emily Ashton**
tenor viol

Editions used

Christopher Tye, Complete Consort Music,
ed. Bernard Thomas (London Pro Musica
Edition, 1991).

'Sit fast', an edition in parts without bar
lines prepared by Liam Byrne: our thanks to
Liam Byrne for sharing his edition with us.

Recorded at

Boxgrove Priory, Sussex, UK
20–22 September 2016

Produced and recorded by

Philip Hobbs

Post-production by

Julia Thomas

Cover image

The Kings and Queens of England (1584),
print made by Hendrik Goltzius
British Museum Images

Design by

toucari.live

CHRISTOPHER TYE

Complete Consort Music

Long before the word ‘eccentric’ was applied to people – especially Englishmen – there was Christopher Tye (c.1505–1573), whose idiosyncratic character and complex music propel us into a private world of astounding imagination. A leading composer of sacred music under four English monarchs – Henry VIII, the Protestant Edward VI, the Catholic Mary I, and the Anglican Elizabeth I – Tye gives free rein to his most unbridled fantasy in the surviving instrumental works, all of which are recorded here. (To sample this experimental spirit, listen to *Crye* on Track 12, where London street cries are transformed into bursts of ecstasy culminating in a frenzied round dance. In the notes – rather than in the track names – I’ll refer to the titles with their original spellings.) The more one delves into these pieces, the more the craggy lines, indecorous clashes, and sudden deviations work their special magic, veering between lyrical contemplation and jubilant rapture. What at first seems strange becomes touching and insightful, even contemporary.

Tye’s consort music comprises twenty-three pieces called *In nomine* – though only twenty-one survive complete. Nine other works bear sacred titles, and finally there is a remarkable ‘free’ composition called *Sit fast*. Five instruments are standard, though two *In nomines* are for four and six parts. *Sit fast* requires only three voices, though at times there seem to be more. Elaborated in an idiom boasting wide ranges and percussive repeated notes, the entire repertory was likely composed for a consort of viols or recorders. Some hints in the sources even suggest that Tye envisaged a few pieces with singers supplying what are

called solmization syllables: the main London source is labelled *A booke of In nomines and other solfainge songes...for voyces or instrumentes* and a manuscript containing *Rubum quem* (also called *Sol mi ut*) is entitled *A singing songe. Sit fast*, moreover, ends with the striking inscription: ‘Sing ye trew & care not, for I am trew, feare not’. Speaking in the first person, the piece reassures an anxious performer not to be frightened by its convoluted rhythms and unseemly counterpoint: they will make sense in the end if you avoid worry and fear. While ‘Sing ye trew’ means ‘be loyal’ to the pitches and rhythms (even if they seem impossible to combine with the other parts), the phrase ‘I am trew’ puns on the word to insist the piece and its composer are trustworthy.

Tye seems obsessed with his music’s probity, judging from six titles stated in the imperative: *Sit fast*, *Follow me*, *Beleve me*, *Saye so*, *Howld fast*, *Trust*. Other titles issue advance warnings: *Blameles*, *Seldom sene*. The implication is that, without these interventions, players would forsake their parts as mistake-ridden and judge the composer inept. Which they might well do when confronted with a piece like *Trust* (Track 2) with its cantus firmus laid out in quintuple metre often gleefully ignored by the other parts. (If one wants to get a feel for the lopsided cantus firmus, try counting quickly to five throughout the entire piece!) Or there is *Howld fast* (Track 14) with its moment of madness that pits a distracted treble voice playing late to the beat against clashing cross-rhythms in the lower parts (starting at 0:43). Then there is *Seldom sene* (Track 15), where the sombre

melancholy suddenly dissolves into a glorious metrical anarchy (starting at 1:11). Or *Free from all* (Track 6), which makes a hash of the practices of *musica ficta* (that teach one how to add obligatory sharps and flats): egregious offences against harmonic propriety are simply unavoidable.

Even when Tye doesn't break the rules, he asks you to take him at his word: *Believe me* (Track 20) features a bouncy theme unable to overcome its fixation on two starting pitches. Tye also has a flair for the theatrical: rather than gradual, organic transformations of his materials, he is a fan of reckless shocks. Listen to *Re la re* (Track 16) which flaunts a brief breach of good manners at 0:57. Rhetorical endings abound and they often indulge in ostentatious 'false relations' later censured by Thomas Morley. *Saye so* (Track 9) even has the gall to pair two dissonant 'English cadences' in a row (starting at 0:51).

For these reasons, Tye wasn't and isn't everyone's cup of tea. In one astonishing anecdote – though only reported after his death – the antiquarian Anthony à Wood recounts (c.1682): 'Dr Tye was a peevish and humoursome man, especially in his latter dayes, and sometimes playing on the organ in the chapel of Queen Elizabeth which contained much musick but little delight to the ear, she would send the verger to tell him that he play'd out of tune: whereupon he sent word that her eares were out of tune.' The story, whether or not apocryphal, neatly captures the audacity of Tye's character and musical

language: while the Queen (in the story) has complained repeatedly about too ‘much musick’ and too little ‘delight to the ear’, Tye – ‘peevish and humoursome’ (perverse and odd) – carries right on playing, heeding only his own fancy.

More recently, the eminent scholar Oliver Neighbour (1978) has criticized Tye’s ‘tedium’, his lack of structural planning and overreliance on imitation. Tye is found wanting when compared to the classical sensibility of William Byrd, writes Neighbour. Yet Byrd must have found something to admire in Tye, since he keeps quoting him. Compare a passage from Byrd’s *In nomine a4* (II) which beautifully adapts the end of *Rachell’s weepinge*, heard on Track 3 (starting at 1:40). (We’ve recorded the Byrd piece on our Linn recording CKD 372, Track 15, beginning at 1:51.) Or hear how Byrd pays homage to the beginning of *Seldom sene* in his *In nomine a5* (II) on Track 13. In the end, it’s pointless to compare the willful and insubordinate Christopher Tye with the fastidious craftsman William Byrd. For what appears ‘stiff’ on a page of Tye sounds different from listening to him, where the sweep and ambition of his *In nomine* project come into clear view. (There is, by the way, no authorized order for Tye’s pieces in any original manuscripts, and modern editions have ordered the pieces according to relative difficulty.)

The *In nomine* has long been considered a bridge between the vocal motet and the instrumental fantasia, marking the beginning of what later came to be

called ‘chamber music’. But why is it called an *In nomine*? The name stems from a short passage of music for four voices setting the words ‘in nomine Domini’ from the Benedictus in the Mass *Gloria tibi Trinitas* by John Taverner (composed in the late 1520s). What we don’t know is why English composers from Preston to Purcell took the 54 notes of the plainchant found in the Taverner as the basis for some 150 pieces of instrumental music with religious associations but no liturgical use. To be sure, Taverner’s original passage stood out as special. As Warwick Edwards notes, ‘the normal complexities of early Tudor church music are absent, for it is the only section of the mass in which the whole of the plainsong melody appears in notes of equal length (breves), in duple time and with only three accompany parts’ that begin by imitating the melodic contour of the plainsong. But why this passage attracted composers to write instrumental music based upon it remains a mystery.

Having composed no fewer than twenty-three of these pieces (probably) in the 1550s – far more than anyone else – Tye must be credited with establishing the *In nomine* tradition, even if he at times plays fast and loose with the plainsong. (Even in the *In nomine a4*, Track 1, the daring cantus firmus in the treble reaches high into the stratosphere before reverting to its normal register.) And once launched, the instrumental *In nomine* attracted English composers to fashion these artful pieces (based on a cantus firmus) in the spirit of what Henry Peacham called ‘friendly emulation’, each quoting and trying to better other examples in the genre.

Yet no one ever thought to write down what an In nomine was and we have to wait until Roger North in the early eighteenth century for the first description. In the *Musical Grammarian* (1728), North writes that ‘of this kind I have seen whole volumes, of many parts, with the several authors’ names (for honour) inscribed. And of the study, contrivance, and ingenuity of these compositions, to fill the harmony, carry on fuges, and intersperse discords, may pass in the account of skill, no other sort whatsoever may pretend to more’. The North family owned at least one large collection of In nomines that has ended up in the British Library, but North was still dismissive of the old In nomine, and condemned its lack of variety and ‘defective...harmonious murmur...not unlike a confused singing of birds in a grove’. Perhaps a decent performance would have persuaded him otherwise.

Two of Tye’s In nomines suggest a religious impulse underlying them when their titles – *Rachell’s weeping* and *Weepe no more Rachell* – refer to a biblical story. The passage from Jeremiah 31: 15 in Wycliffe’s translation reads: ‘A voice of wailing, and of weeping, and of mourning, was heard in Ramah; the voice of Rachel beweeping her sons, and not willing to be comforted on them, for they be not’. Rachel (who died in childbirth) is weeping because the people from Jerusalem are being led from Ramah into captivity. Matthew (2: 18) applies the same text to Herod’s ‘massacre of the innocents’, which had prompted Joseph and Mary to flee to Egypt with the baby Jesus. As a Roman Catholic living under suspicion of his recusancy, William Byrd sets this text in the mournful motet *Haec*

dicit Dominus published in the *Cantiones sacrae* II (1591). Like other works in this tradition, it is understood as a lament for the believers persecuted in an Anglican stronghold.

Tye, on the other hand, had no known Catholic sympathies after the onset of the Reformation, but was identified with a stern Protestantism. Not only did he serve as a music tutor to the young Edward VI, but his career was advanced throughout his life by his friend and patron, the militant Protestant cleric, Richard Cox, who escaped imprisonment under the Catholic Mary Tudor and fled to Frankfurt, where he remained until 1559, when Elizabeth recalled him to become Bishop of Ely. So loyal was Cox to the Reformation that, after his return to England, he refused even to minister in the Queen's Chapel because of its crucifix and lights. And it was Cox, who first met Tye as a student at King's College, Cambridge, brought him into the Chapel Royal during the time of Edward VI, and engineered his appointment to Ely Cathedral as a divine.

Returning to Tye's dirge-like In nomine titles – one might also include *Farewell my good I. forever*, *Blameles*, and *My deathe bedde* – is it possible that these In nomines mourned the persecution of Protestants during the reign of Bloody Mary (1553–8), a likely period of composition for these works? From 1555 till 1558 there were some 280 Protestant ‘heretics’ burnt at the stake, including many in Smithfield, London and two in Ely, where Tye resided. Already under

Henry VIII in 1528 while organist at Cardinal College (now Christ Church), John Taverner had been reprimanded for dallying with Lutherans, and it was in Oxford that he composed the plain four-voiced passage in the Benedictus of his Mass *Gloria tibi Trinitas* to the words ‘in nomine’. Might Taverner’s Protestant leanings have spawned the instrumental In nomine?

The words to the antiphon offer no clue to any hidden message – ‘Gloria tibi Trinitas aequalis, una Deitas, et ante omnia saecula, et nunc et in perpetuum’ ('Glory be to thee, equal Trinity, one Godhead, before all time, now and forever') – unless ‘before all time’ is a reference to the church restored to its original state, free of clerical abuses, the stated goal of the Reformers. Or did the absence of Tudor complexity in Taverner’s setting appeal to a Protestant sensibility incensed by papist corruption and profligacy? But then Tye would have to distinguish his own intricacies from the florid style of the Tudor composers. To be sure, one can only speculate about such matters.

But it would be a supreme irony of English music history if the Catholic Byrd – who adapts Tye’s In nomines in his own – preserved in them the idea of a lament for the persecuted. Composed a decade later, Byrd’s In nomines would then have reversed the sectarian identity of the victims, now the Catholics persecuted under the Anglican Elizabeth. The idea of some sort of secret underlying the genre is suggested, moreover, in its curious name, In nomine. For

the title of an instrumental piece should properly have been called *Gloria tibi Trinitas*, the name of the Sarum chant on which Taverner based his Mass. (That title shows up in keyboard versions of the six settings by John Blithman in the *Mulliner Book* but in none of the consort sources.) The name In nomine invokes instead an intended connection to the Taverner Mass rather than to its underlying plainsong. Too many questions surround the mystery of the In nomine, but it is clear that the tradition led to a remarkable flowering of a serious instrumental music with sacred overtones, even if later composers were ignorant of its source: William Lawes, for example, was surely unaware of the link to Taverner when in the 1630s he wrote pieces called *Inominy* or *Inomine*.

Tye's other plainsong settings – the four *Dum transisset Sabbathum* settings ('When the Sabbath was past'), *Christus resurgens* ('Christ, rising again from the dead, now dies no more'), and *O lux beata Trinitas* ('O Trinity of blessed light') – project a different flavor from his In nomines. Here the pre-existing cantus firmus proceeds at twice the pace and is more embedded in the musical texture: the plainsong no longer features a holy writ set apart from the voices that weave around it. It's possible that some of these settings were even used liturgically with instruments, for the chant in the *Dum transisset Sabbathum* settings only begins after the priest's intonation. Yet they could scarcely have been sung by voices, as the range of the vocal parts exceeds that of the sixteenth-century choir. Is the music a commentary on the text? It's difficult

to say. The words come from a Sarum respond for Easter Sunday: ‘When the Sabbath was past, Mary Magdalene and Mary the mother of James and Salome had bought sweet spices, that they might come and anoint Jesus. Alleluia’. So it seems Tye didn’t feel authorized to indulge his imagination in instrumental music that avoided words or concepts: the first consort piece called Fancy or Fantasia still lies in the future.

Tye also composed four pieces not based on plainchant: *Amavit eum Dominus*, *Rubum quem*, *Lawdes Deo*, and *Sit fast*. We might even call them fantasias in all but name. The first three refer to liturgical texts, but contain no cantus firmus. *Rubum quem* (Track 13) recalls an antiphon for Lauds on Marian feasts: ‘In the bush that Moses saw unconsumed, we acknowledge thy admirable virginity preserved, intercede for us, O Mother of God’. The close imitation might depict the ecstatic vision of a burning bush that is never consumed: the piece even recapitulates the opening material at the end. The devotional tone heard in *Amavit eum Dominus* (Track 30) and *Lawdes Deo* (Track 5) might also be inspired by specific verbal associations.

But in the case of *Sit fast* (Track 18) – Tye’s most fascinating creation and comprised of two lengthy sections – we confront music of the first order marked by an extraordinary series of events. Here Tye substituted a pattern of repetitions (a set of ostinati) as a secular surrogate for a sacred cantus firmus. Found in the

highest part, the ostinati are orderly but never predictable, unlike, say, Byrd's treble ostinato found in his *Fantasia a6* (I) (heard on Track 10 of CKD 372). The basic principle (in the first section and toward the end of the second section of *Sit fast*) is that motifs appear three times in a hypnotic chain, each mutating into its successor.

The unusual sense of desolation found in the *prima pars* arises from the sparse austerity of the initial melodic material that lacks any clear phrasing. Only gradually do the voices begin to be articulated (with interpolated rests) and move more quickly. We then start hearing the mysterious repetitions as separable statements of a motif. The spellbinding effect is far from 'minimalistic' because each iteration recurs in a fresh contrapuntal environment: the lower parts sometimes answer in imitation; at other times they declaim freely. As the rhythms speed up, the voices start to hyperventilate, and the overlaps become denser. (Even the aged Byrd quoted a bit of *Sit fast*, at 1:56, as in his *Fantasia a3* (I) with its rising figure and a falling third heard on CKD 372, Track 11 beginning at 0:49.) Suddenly a common pulse disappears (at 2:19) and a bit of metrical havoc is wreaked, a hint of the impending anarchy to come. Here one can only count durations of single notes in the individual parts and hope for the best. Tye's instruction comes to mind: 'care not, for I am trew, feare not'.

The challenges of the *secunda pars* (beginning at 3:23) are even more exacting. Here the rhythmic dissociation among voices is more extreme and arbitrary. At his most demanding, Tye has one compute 9 against 2 and 4 (at 4:29). And unlike twentieth- and twenty-first-century music with its complex meters, sixteenth-century counterpoint informs you straight away when the harmony is out of kilter! The final section returns (at 4:53) to the threefold ostinati as a joyful escape from the rhythmic labyrinth. Most remarkable of all: the zany experimentation with its constant quest for variety, the liberation from melancholy, the testing of players' skill, and the assertion of a composer's trustworthiness conspire to form a rather wonderful piece of music, far from what Neighbour calls an 'old-fashioned sight-reading game'. No, far from a player of games, Christopher Tye is a visionary.

© Laurence Dreyfus, 2017



Photograph by Marco Borggreve

Phantasm

Phantasm, an award-winning consort of viols, was founded in 1994 by Laurence Dreyfus and has become recognized as the most exciting viol consort active on the world scene today. The ensemble catapulted into international prominence when its debut recording of works by Henry Purcell won a *Gramophone* Award for the Best Baroque Instrumental Recording of 1997. Since then, the consort has travelled the world over, performing in festivals and on concert series in Aldeburgh, Utrecht, Bergen, Regensburg, Hong Kong, Vienna, Stockholm, Prague, and Bruges.

Phantasm's recordings have won consistent praise and several awards, including a *Gramophone* Award in 2004 for the music of Orlando Gibbons, finalist for Record of the Year, and a *Diapason d'Or* for their complete consorts of William Byrd. Their recording of Lawes's Royal Consort for Linn Records was named 2015 Chamber Music Recording of the Year by *Limelight Magazine* (Australia) and was a 2016 finalist for the Baroque Instrumental Music Award in *Gramophone*. Phantasm's album of John Dowland's complete *Lachrimae* was *BBC Music Magazine*'s Record of the Month and *Gramophone* Critics' Choice.

www.phantasm.org.uk

Photograph by Marco Borggreve



Laurence Dreyfus

Laurence Dreyfus, treble viol and director, was born into a family of musicians, and was taught to read music before he could read English. His talents led him to the famed Juilliard School in New York where he studied cello with the legendary American cellist Leonard Rose. Leaving the conservatoire to pursue academic studies in politics and theology, Dreyfus soon found his way back to music by studying for a PhD in musicology at Columbia University where he was supervised by leading Bach scholar, Christoph Wolff. At the same time, he started teaching himself the viola da gamba, and ultimately landed in the class of Wieland Kuijken at the Royal Conservatoire in Brussels.

A dual career as musicologist and performer took Dreyfus all over the world to research music history, perform concerts, give lectures and performance classes. As a scholar and lecturer, he held professorships at Yale, Stanford, Chicago, King's College London, and Oxford University and Magdalen College. In 2002 the British Academy elected him a Fellow for his academic research on Bach and Wagner.

As a performer on the viola da gamba and baroque cello, Dreyfus toured and recorded with leading figures in early music, and for many years gave regular summer masterclasses in Norway, Portugal, and in the US. In 2015 he retired early from Oxford to devote himself more to performance and independent writing. He has been honoured with Emeritus status in both College and University.

Photograph by Marco Borggreve



Jonathan Manson

Jonathan Manson, tenor viol, was born into a musical family in Edinburgh. He was still a student in The Hague when he was first invited to play with Ton Koopman's Amsterdam Baroque Orchestra, sitting alongside and constantly learning from the Dutch cellist, Jaap ter Linden. He was subsequently invited to become principal cellist of the orchestra, with whom he performed and recorded more than 150 Bach cantatas and, together with Yo-Yo Ma, Vivaldi's Concerto for two cellos.

Nowadays Manson specializes mainly in chamber music, performing repertoire ranging from the Renaissance to the Romantic. As the cellist of the London Haydn Quartet, he has finally been able to indulge his passion for the classical string quartet repertoire. A recording of Haydn's Op. 50 quartets was released on the Hyperion label. A long-standing partnership with the harpsichordist Trevor Pinnock has led to recordings of the Bach Gamba Sonatas, and, together with Rachel Podger, Rameau's *Pièces de clavecin en concert*.

Manson frequently plays with the Dunedin Consort, Arcangelo, The English Concert, and other leading early music groups. Musical highlights have included recitals with Elizabeth Kenny, Carolyn Sampson and Laurence Cummings, and concerto appearances in London's Wigmore Hall and the Carnegie Hall in New York. Manson teaches at the Royal Academy of Music in London.

Photograph by Marco Borggreve



Mikko Perkola

As a working-class conservatoire dropout, Mikko Perkola, tenor viol, initially found it very strange to be playing consort music with Phantasm. In getting to grips with consort performance he confronted a steep learning curve, which, once surmounted, has had positive effects not only in becoming a more active member of society but learning to feel equal to others. In this context the experience in Phantasm has been fantastic. Being initiated into secrets of English viol music under the shelter of Oxford University and Magdalen College during the decade of Phantasm's residency there, and finding ways to ease tensions which inevitably occur between group members have been two of the luckiest strokes in Perkola's life.

This journey has seen him travel to performances and make recordings the world over, and provides a contrast to rather different arts projects in Finnish prisons, asylum centres, and hospitals in which he is also involved. Poetry is Perkola's great love and most of his own undertakings are built around that, including the compilation of his own poems. He is father of three, and in addition to childcare collaborates with artists in different fields, from early music to multimedia.

Photograph by Marco Borggreve



Emilia Benjamin

Emilia Benjamin came to the viol by a somewhat circuitous route. Initially interested in studying English Literature, she chose the University of East Anglia based upon a hazy memory of the campus – hazy due to the effects of her father’s sleeping pills, two of which she had taken the night before her interview in a panic about not sleeping. Given that he ordinarily took only one half which was sufficient to knock him out, it is a wonder she made it up there at all. As it was, in what was a rather prescient mistake, she found herself touring the music department, giggled her way through the interview and then realized, when she arrived to start her first term, that the campus she thought she had remembered was in fact the University of Warwick.

This turned out to be a fortunate error, since at UEA Benjamin was able to get involved in the music department as part of her degree, led the orchestra from the violin, which she has played since she was five, and went to a life changing concert of Dowland’s *Lachrimae*, the sound of which was so heavenly that she instantly became a viol player.

During her four years there, Benjamin changed subject to History of Art and made her own treble viol in the workshop of a lute maker, which she still plays today. She went to the Guildhall School of Music and Drama to do a postgraduate course in early music, specializing in viol and Baroque violin. Since then Benjamin has spent the intervening twenty-five years or so performing and recording, not just viol consort music, but a healthy pickings of most Western music written in the seventeenth and eighteenth centuries, playing not only viols but violin, viola, and lirone.

Photograph by Marco Borggreve



Markku Luolajan-Mikkola

Markku Luolajan-Mikkola, bass viol, enjoys the challenge of playing some of the most demanding pieces written for his instruments, which he performs on various viols and historical cellos ranging from the sixteenth century to the present day. Counting all the concerts he has given – in his native Finland and abroad – he found there had been more than a thousand given in thirty countries. Contemporary music is also important to him, experiencing all the new possibilities for expression and communication offered by living composers.

Luolajan-Mikkola introduced the novel idea of ‘Home concerts’ at the Helsinki Festival in 2010 and has even performed concerts where audience members relax on a mattress. He was president of the Finnish Soloists’ Association and artistic director of the Finnish Baroque Orchestra, and in 2010 founded the BRQ Vantaa Festival as its artistic director. As a soloist, he has received the National Janne Award, the Finnish Broadcasting Company’s special honour prize, and the Classical Music Emma Prize.

Luolajan-Mikkola began teaching the modern cello at the Sibelius Academy in the 1970s, even before graduating there himself: many of his students from that period now play in leading European orchestras. He currently teaches both viol and Baroque cello at the Sibelius Academy. In addition to the Sibelius Academy Luolajan-Mikkola also studied at the Royal Conservatoire of The Hague. During his student years, he was taught by Art Noras, Jaap ter Linden, and Wieland Kuijken.

CHRISTOPHER TYE

Intégrale de la musique de consort

Bien avant que le terme « excentrique » s’applique aux personnes – et aux Anglais en particulier –, il y eut Christopher Tye (*ca* 1505–1573), dont le caractère original et la musique complexe nous propulsent dans un univers insoupçonné d’une étonnante fantaisie. Tye, l’un des principaux compositeurs de musique sacrée sous quatre monarques anglais (Henri VIII, le protestant Édouard VI, la catholique Marie I^{re} et l’anglicane Élisabeth I^{re}), donne libre cours à sa fantaisie la plus débridée dans ses œuvres instrumentales, dont toutes celles qui ont été conservées sont enregistrées ici. (Pour apprécier cet esprit expérimental, écoutez *Crye* à la plage 12, où les cris des rues de Londres se transforment en explosions d’extase culminant en une ronde frénétique. Dans ce texte, je ferai référence aux titres des œuvres dans leur orthographe originale, contrairement à celle utilisée pour les noms des plages.) Plus l’on s’immerge dans ces pièces, plus les lignes anguleuses, les confrontations détonantes et les déviations soudaines produisent leur magie particulière, oscillant entre contemplation lyrique et ravissement jubilatoire. Ce qui semble étrange au premier abord devient touchant et pertinent, voire même contemporain.

La musique de consort de Tye comprend vingt-trois pièces intitulées *In nomine*, dont vingt-et-une ont été conservées dans leur intégralité. Neuf autres œuvres portent des titres sacrés et, enfin, il y a la remarquable composition « libre » appelée *Sit fast*. Les pièces sont généralement à cinq instruments, mais deux *In nomine* sont à quatre et six voix. *Sit fast* est à trois voix, bien qu’elles semblent

parfois être plus nombreuses. Élaboré dans un idiome de larges dimensions aux notes percussives répétées, ce répertoire a probablement été composé pour un consort de violes ou de flûtes à bec. Certains indices dans les sources suggèrent même que Tye envisageait, pour quelques pièces, la présence de chanteurs, fournissant ce que nous appelons les « syllabes de solmisation » : la principale source londonienne est intitulée *A booke of In nomines and other solfainge songes... for voyces or instrumentes* et un manuscrit contenant *Rubum quem* (également appelé *Sol mi ut*) porte le titre d'*A singing songe. Sit fast* s'achève d'ailleurs avec cette mention : « Sing ye trew & care not, for I am trew, feare not » (« Chantez avec vérité et ne vous souciez point, car je suis vrai, ne craignez rien »). Parlant à la première personne, la pièce rassure l'interprète inquiet, l'enjoignant de ne pas avoir peur de ses rythmes alambiqués et de son contrepoint incongru :ils auront du sens à la fin si l'on évite de les craindre. « Sing ye trew » appelle à être loyal aux tons et aux rythmes (même s'ils semblent impossibles à combiner avec les autres voix) et « I am trew » joue avec les mots pour insister sur le fait que la pièce et son compositeur sont dignes de confiance.

Tye semble obsédé par l'intégrité de sa musique, à en juger par six titres énoncés à l'impératif : *Sit fast* (« Asseyez-vous fermement »), *Follow me* (« Suivez-moi »), *Beleve me* (« Croyez-moi »), *Saye so* (« Dites-le ainsi »), *Howld fast* (« Tenez bon »), *Trust* (« Faites confiance »). D'autres titres émettent des avertissements : *Blameles* (« Irréprochable »), *Seldom sene* (« Rarement vu »).

Sans ces interventions, les interprètes abandonneraient probablement leurs parties, les jugeant erronées et le compositeur inépte. Une pièce comme *Trust* (plage 2), avec son cantus firmus à cinq temps souvent joyeusement ignoré par les autres parties, pourrait bien avoir cet effet. (Si vous voulez vous faire une idée de ce cantus firmus asymétrique, essayez donc de compter rapidement jusqu'à cinq à travers toute la pièce !). Ou *Howld fast* (plage 14), avec son moment de folie qui oppose une voix supérieure distraite jouant tard dans le temps et des rythmes croisés qui entrent en conflit aux parties inférieures (à partir de 0:43). Vient ensuite *Seldom sene* (plage 15), où la sombre mélancolie se dissout soudainement dans une splendide anarchie métrique (à partir de 1:11). Ou encore *Free from all* (plage 6), qui fait un peu n'importe quoi avec les pratiques de la *musica ficta* (qui enseigne comment ajouter les dièses et bémols obligatoires) : les infractions flagrantes contre les propriétés harmoniques sont tout simplement inévitables.

Même lorsque Tye ne va pas à l'encontre des règles, il nous demande de le prendre au mot : *Believe me* (« Croyez-moi », plage 20) présente un thème rebondissant incapable de surmonter sa fixation sur les deux notes du début. Le compositeur possède également un grand sens théâtral : plutôt que des transformations graduelles, organiques du matériau, il aime les chocs téméraires. Écoutez *Re la re* (plage 16), qui transgresse brièvement les bonnes manières à 0:57. Les conclusions rhétoriques abondent et se livrent souvent

à de « fausses relations », qui seront censurées plus tard par Thomas Morley. *Saye so* (plage 9) a même l’audace de coupler deux « cadences anglaises » dissonantes consécutives (à partir de 0:51).

Pour toutes ces raisons, Tye ne plaisait, et ne plaît toujours, pas à tout le monde. Dans une anecdote intéressante – bien que rapportée seulement après sa mort –, l’antiquaire Anthony à Wood raconte (vers 1682) : « Le Dr Tye était un homme grincheux et sujet aux humeurs, spécialement à la fin de sa vie, et jouait parfois de l’orgue à la chapelle de la reine Élisabeth ; ceci contenait trop de musique mais peu de plaisir pour les oreilles ; elle aurait envoyé le bedeau pour lui dire que ce qu’il jouait sonnait faux, à quoi il aurait répondu que c’étaient ses oreilles qui sonnaient faux. » L’histoire, qu’elle soit apocryphe ou non, saisit parfaitement l’audace du caractère et du langage musical de Tye : alors que, dans l’histoire, la Reine s’était plainte à plusieurs reprises de « trop de musique » et de trop « peu de plaisir pour les oreilles », Tye, « grincheux et sujet aux humeurs », continuait à jouer, n’écoulant que sa propre envie.

Plus récemment (1978), l’éminent spécialiste Oliver Neighbour a critiqué la « monotonie » de Tye, son manque de plan structurel et son penchant exagéré pour l’imitation. Selon lui, Tye ne soutient pas la comparaison avec la sensibilité classique de William Byrd. Pourtant, Byrd doit bien avoir trouvé quelque chose en lui à admirer, puisqu’il le cite, et notamment dans ce passage d’*In nomine a4* (II),

qui adapte magnifiquement la fin de *Rachell's weeping* (plage 3, à partir de 1:40). (La pièce de Byrd est présente sur notre enregistrement Linn CKD 372, plage 15, à partir de 1:51.) Écoutez aussi comment Byrd rend hommage au début de *Seldom sene* dans son *In nomine a5* (II) (plage 13). Au final, il est inutile de comparer le volontaire et insubordonné Christopher Tye et le fastidieux artisan William Byrd. Car ce qui peut sembler « rigide » dans une page de Tye sonne différemment lorsqu'on l'écoute vraiment, quand l'ampleur et l'ambition de son projet « In nomine » apparaissent clairement. (Il n'y a, en tout cas, aucun ordre officiel dans aucun manuscrit original pour les pièces de Tye, et les éditions modernes ont classé les pièces selon leur difficulté.)

L'*In nomine* a longtemps été considéré comme faisant le lien entre le motet vocal et la fantaisie instrumentale, marquant le début de ce que l'on désignerait plus tard sous le nom de « musique de chambre ». Mais d'où vient ce nom d'*In nomine* ? D'un court passage pour quatre voix dans le *Benedictus* de la messe *Gloria tibi Trinitas* de John Taverner, composée à la fin des années 1520, mettant en musique les mots « *in nomine Domini* ». Ce que nous ne savons pas, c'est pourquoi les compositeurs anglais, de Preston à Purcell, ont pris les 54 notes du plain-chant de la messe de Taverner comme base pour près de 150 pièces de musique instrumentale avec associations religieuses mais sans usage liturgique. Bien sûr, le passage de Taverner est particulier. Comme Warwick Edwards l'indique, « les complexités habituelles de la musique d'église des débuts de

l'ère Tudor en sont absentes, car c'est la seule section de la messe dans laquelle l'entièreté de la mélodie de plain-chant apparaît en notes de longueurs égales (brèves), en mesure binaire et avec trois parties d'accompagnement seulement » qui commencent par imiter les contours mélodiques du plain-chant. Mais la raison pour laquelle tant de compositeurs se sont basés sur ce passage pour écrire leurs pièces instrumentales reste un mystère.

Ayant composé pas moins de vingt-trois de ces pièces (probablement) dans les années 1550 – bien plus que qui que ce soit d'autre –, on peut considérer que Tye a établi la tradition de l'*In nomine*, même s'il traite parfois le plain-chant de façon un peu légère. (Même dans l'*In nomine a4*, plage 1, l'audacieux cantus firmus à la voix soprane monte très haut avant de revenir à son registre normal.) Dès lors, l'*In nomine* instrumental a incité les compositeurs anglais à écrire ce type de pièce ingénieuse basée sur un cantus firmus, dans l'esprit de ce qu'Henry Peacham appelait « émulation amicale », chacune citant et tentant d'apporter des améliorations à d'autres exemples du genre.

Pourtant, personne n'a jamais pensé noter ce qu'est un *In nomine* et il faut attendre Roger North, au début du XVIII^e siècle, pour en découvrir la première description. On lit ainsi dans *Musical Grammarian* (1728) que « de ce genre, j'en ai vu des volumes entiers, en plusieurs parties, avec les noms des différents auteurs inscrits (pour leur gloire). Et aucune autre sorte que ce soit ne pourrait

prétendre à plus de recherche, d'ingéniosité et d'intelligence, faisant preuve d'habileté pour produire une harmonie pleine, poursuivre les imitations et insérer des dissonances ». La famille North possédait une grande collection d'*In nomine* qui a finalement atterri à la British Library, mais North restait dédaigneux pour l'ancien *In nomine* et condamnait son manque de variété et son « défaillant... murmure harmonieux...comme un chant d'oiseaux confus dans un bosquet ». Peut-être une interprétation convenable l'aurait-il persuadé du contraire.

Deux des *In nomine* de Tye témoignent d'une impulsion religieuse, leurs titres (*Rachell's weeping* et *Weepe no more Rachell*) se référant à l'histoire biblique. Jérémie dit (31: 15) : « On entend des cris à Rama, des lamentations, des larmes amères ; Rachel pleure ses enfants ; elle refuse d'être consolée sur ses enfants, car ils ne sont plus. » Rachel (qui mourra en couches) pleure parce que les gens de Jérusalem sont conduits en captivité depuis Rama. Matthieu (2: 18) applique le même texte au « massacre des innocents » par Hérode, qui a incité Joseph et Marie à fuir en Égypte avec le bébé Jésus. Catholique romain soupçonné de récusance, William Byrd a placé ce texte dans le motet funèbre *Haec dicit Dominus* publié dans les *Cantiones sacrae* II (1591). Comme d'autres œuvres issues de cette tradition, elle est considérée comme une lamentation pour les croyants persécutés dans un bastion anglican.

D'un autre côté, Tye n'avait pas de sympathies catholiques connues après le début de la Réforme et fut associé à un protestantisme austère. Il servit non

seulement de professeur de musique au jeune Édouard VI, mais sa carrière fut soutenue tout au long de sa vie par son ami et patron, le clerc militant protestant Richard Cox, qui s'échappa de prison sous la catholique Marie Tudor et fuit à Francfort, où il resta jusqu'en 1559, quand Élisabeth le rappela pour le nommer évêque d'Ely. Il était si loyal à la Réforme qu'après son retour en Angleterre, il refusa d'officier dans la chapelle de la Reine en raison des crucifix et des lumières qui s'y trouvaient. C'est Cox qui rencontra d'abord Tye, alors étudiant au King's College de Cambridge, l'amena à la Chapelle royale du temps d'Édouard VI et orchestra son engagement à la cathédrale d'Ely comme clerc.

Pour en revenir aux titres élégiaques des *In nomine* de Tye – on pourrait aussi y inclure *Farewell my good I. forever* (« Adieu à jamais, mon bon »), *Blameles* et *My deathe bedde* (« Mon lit de mort ») –, est-il possible que ces œuvres déplorent la persécution des protestants sous le règne de Marie la Sanglante (1553–8), période probable pendant laquelle elles ont été composées ? De 1555 à 1558, 280 protestants « hérétiques » furent brûlés sur le bûcher, dont de nombreux à Smithfield, à Londres, et deux à Ely, où résidait Tye. Sous Henri VIII déjà, en 1528, alors qu'il était organiste à Cardinal College (aujourd'hui Christ Church), John Taverner fut réprimandé pour avoir frayé avec des luthériens et c'est à Oxford qu'il composa le passage à quatre voix du Benedictus de sa messe *Gloria tibi Trinitas*, avec les mots « *in nomine* ». Les tendances protestantes de Taverner pourraient-elles avoir engendré l'*In nomine* instrumental ?

Les mots de l'antienne n'offrent aucun indice – « Gloria tibi Trinitas aequalis, una Deitas, et ante omnia saecula, et nunc et in perpetuum » (« Gloire à toi, Trinité, Dieu unique, et avant tous les siècles et maintenant et pour l'éternité ») –, à moins qu'« avant tous les siècles » soit une référence à l'Église restaurée dans son état original, délivrée des abus cléricaux, l'objectif déclaré des réformistes. Ou l'absence de complexité tudorienne dans l'arrangement de Taverner fait-elle appel à une sensibilité protestante révoltée par la corruption et la débauche papistes ? Mais dans ce cas, Tye aurait différencié ses propres complexités du style fleuri des compositeurs tudoriens. Certes, on ne peut que spéculer sur de telles questions.

Il serait pourtant d'une ironie suprême dans l'histoire de la musique anglaise si le catholique Byrd, en adaptant les *In nomine* de Tye, en avait préservé l'idée d'une lamentation pour les persécutés. Composées une décennie plus tard, les œuvres de Byrd auraient alors renversé l'identité sectaire des victimes, à présent les catholiques persécutés sous l'anglicane Élisabeth. L'idée d'une sorte de secret sous-jacent au genre est également suggérée par son curieux nom. Car la pièce instrumentale aurait en toute logique dû être appelée *Gloria tibi Trinitas*, le titre du chant de Sarum sur lequel Taverner a basé sa messe. (Ce titre apparaît dans les versions pour clavier des six mises en musique de John Blithman dans le *Mulliner Book*, mais dans aucune des sources pour consort.) Le nom *In nomine* évoque une association assumée avec la messe de Taverner plutôt qu'avec son plain-

chant. Trop de questions entourent le mystère de l'*In nomine*, mais il est clair que cette tradition a mené à une remarquable éclosion de musique instrumentale sérieuse aux connotations sacrées, même si les compositeurs étaient ignorants de leur source : William Lawes, par exemple, ne savait certainement rien du lien à Taverner quand il écrivit les pièces appelées *Inominy* ou *In nomine* dans les années 1630.

Les autres arrangements de plain-chant de Tye – les quatre *Dum transisset Sabbathum* (« Quand fut passé le Sabbat »), *Christus resurgens* (« Christ, ressuscité des morts, ne meurt plus ») et *O lux beata Trinitas* (« Ô lumière bénie de la Trinité ») – projettent une lumière différente. Ici, le cantus firmus préexistant continue à double allure et est plus intégré à la texture musicale : le plain-chant n'est plus le porteur d'un texte saint mis à part des voix qui se tissent autour de lui. Il est possible que certains de ces arrangements furent utilisés à l'église avec des instruments, car le chant, dans l'arrangement de *Dum transisset Sabbathum*, ne commence qu'après l'intonation du prêtre. Pourtant, ils peuvent difficilement avoir été chantés par des voix, car la tessiture des parties vocales excède celle des parties du chœur du XVI^e siècle. La musique est-elle un commentaire sur le texte ? C'est difficile à dire. Les mots proviennent d'un répons de Sarum pour le dimanche de Pâques : « Quand fut passé le Sabbat, Marie de Magdala, Marie la mère de Jacques et Salomé achetèrent des aromates afin d'embaumer Jésus. Alléluiia. » Ainsi, il

semble que Tye ne se sentît pas autorisé à encourager son imagination dans la musique instrumentale qui évitait les mots ou les concepts : la première pièce de consort appelée Fancy ou Fantasia était alors encore à venir.

Tye composa également quatre pièces non basées sur le plain-chant : *Amavit eum Dominus*, *Rubum quem*, *Lawdes Deo* et *Sit fast*. Elles ont tout de la fantaisie, sauf le nom. Les trois premières se réfèrent à des textes liturgiques mais ne contiennent pas de cantus firmus. *Rubum quem* (plage 13) rappelle une antienne pour les laudes des fêtes mariales : « Dans le buisson que Moïse vit ne pas se consumer, nous reconnaissons ton admirable virginité préservée. Intercède pour nous, ô Mère de Dieu. » L'imitation serrée pourrait dépeindre la vision extatique d'un buisson ardent qui ne se consume jamais : la pièce résume le matériau d'ouverture à la fin. Le ton dévotionnel d'*Amavit eum Dominus* (plage 30) et de *Lawdes Deo* (plage 5) pourrait aussi être inspiré par des associations verbales spécifiques.

Mais dans le cas de *Sit fast* (plage 18) – la plus fascinante des œuvres de Tye, composée de deux longues sections –, nous sommes confrontés à de la musique de premier ordre caractérisée par une série extraordinaire d'événements. Ici, Tye a choisi un motif à répétitions (un ensemble d'ostinati) en tant que substitut profane à un cantus firmus sacré. Présents dans les parties les plus aiguës, les ostinati sont ordonnés mais jamais prévisibles, contrairement

par exemple à l'ostinato de Byrd dans la partie supérieure de sa *Fantasia a6* (I) (CKD 372, plage 10). Le principe de base (dans la première section et vers la fin de la seconde section de *Sit fast*) est que les motifs apparaissent trois fois en une chaîne hypnotique, chacune se muant en celle qui lui succède.

L'impression inhabituelle de désolation de la *prima pars* résulte de la rare austérité de la mélodie initiale, qui ne présente pas de phrasé clair. Ce n'est que peu à peu que les voix commencent à être articulées (avec insertion de silences) et se développent plus rapidement. Nous entendons alors les mystérieuses répétitions comme affirmations dissociables d'un motif. L'effet ensorcelant est loin d'être « minimalist », parce que chaque itération se répète dans un nouvel environnement contrapuntique : les parties inférieures répondent parfois en imitation, à d'autres moments, elles déclament librement. À mesure que les rythmes s'accélèrent, les voix commencent à hyperventiler et les chevauchements deviennent plus denses. (Même le vieux Byrd a cité quelques mesures de *Sit fast* (à 1:56), comme dans sa *Fantasia a 3* (I), avec sa figure montante et une tierce descendante (CKD 372, plage 11, à partir de 0:49).) Soudainement, un pouls commun disparaît (à 2:19), causant des ravages métriques, laissant soupçonner l'anarchie imminente. Ici, on ne peut que compter la durée des notes dans les parties individuelles et espérer que tout se passe pour le mieux. Les instructions de Tye reviennent à l'esprit : « care not, for I am trew, feare not ».

Les difficultés de la *secunda pars* (à partir de 3:23) sont plus grandes encore. Ici, la dissociation rythmique entre les voix est plus extrême et arbitraire. Au moment le plus complexe, Tye nous fait compter 9 contre 2 et 4 (à 4:29). Contrairement à la musique du XX^e et du XXI^e siècle, avec ses mesures complexes, le contrepoint du XVI^e siècle nous informe tout de suite lorsque l'harmonie est déréglée. La section finale (à 4:53) retourne aux ostinati triples comme dans une joyeuse échappée du labyrinthe rythmique. Le plus remarquable de tout est l'expérimentation minutieuse, avec sa recherche constante de variété, la libération de la mélancolie, la mise à l'épreuve des compétences de l'interprète et l'affirmation de la fiabilité du compositeur, qui concourent à former une merveilleuse œuvre, loin de ce que Neighbour appelle un « jeu de déchiffrage à l'ancienne ». Non, bien loin d'être un joueur, Tye est un visionnaire.

© Laurence Dreyfus, 2017

Traduction: Catherine Meeùs



CHRISTOPHER TYE

Die gesamte Consort-Musik

Lange bevor das Wort „exzentrisch“ mit dem Menschen in Verbindung gebracht wurde – insbesondere mit Engländern – war es Christopher Tye (ca. 1505–1573), dessen eigenümlicher Charakter und vielschichtige Musik uns in eine sehr persönliche Welt von verblüffender Vorstellungskraft zu entführen versteht. Als tonangebender Komponist geistlicher Vokalmusik unter vier englischen Monarchen – Heinrich VIII., dem protestanischen Eduard VI., der katholischen Maria I. und der anglikanischen Elisabeth I. – ließ Tye in seiner uns überlieferten Instrumentalmusik, die hier vollständig aufgenommen wurde, seiner ungezügelten Fantasie freien Lauf. (Um seine experimentelle Schaffenskraft zu veranschaulichen, sei nur auf das *Crye* auf Track 12 verwiesen, wo Londoner Straßengeschrei in ekstatische Ausbrüche transformiert wird, gipfeln in einem fieberhaft rasenden Reigen. In meinen Anmerkungen – nicht bei den Bezeichnungen der Tracks – werde ich mich dann auf die Titel und deren originale Schreibweisen beziehen.) Je tiefer man in diese Stücke eintaucht, desto mehr magische Anziehungskraft üben die markanten Linien, die unvorhersehbaren Konfrontationen und plötzlichen Abweichungen von der Norm aus, beständig zwischen lyrischer Reflexion und triumphalem Freudentaumel schwankend. Was zunächst befremdlich erscheinen mag, wird anrührend und einfühlsam, ja sogar gegenwärtig.

Tyes Consort-Musik umfasst dreiundzwanzig als *In nomine* bezeichnete Stücke, wovon allerdings nur einundzwanzig vollständig überliefert sind. Neun weitere tragen geistliche Titel, und schließlich gibt es noch eine bemerkenswerte „freie“

Komposition, die als *Sit fast* bezeichnet ist. Auch wenn zwei In nomines für vier bzw. sechs Stimmen gesetzt sind, bilden fünf Instrumente die Standardbesetzung. *Sit fast* erfordert nur drei Stimmen, auch wenn es sich manchmal so anhört als seien es mehr. Sorgfältig nach dem Idiom eines ausladenden Ambitus und perkussiv wiederholter Noten ausgearbeitet, ist das Repertoire vermutlich für ein Gamen- oder Blockflöten-Consort komponiert worden. Manche Hinweise in den Quellen legen die Vermutung nahe, dass Tye bei einigen wenigen Stücken sogar Sänger vorgesehen hatte, die dazu so genannte Solmisationssilben beisteuern: Die Londoner Hauptquelle ist nämlich mit *A booke of In nomines and other solfainge songes...for voyces or instrumentes* („Ein Buch von In nomines und anderen Liedern zur Solmisation...für Stimmen oder Instrumente“) bezeichnet, und ein Manuskript mit *Rubum quem* (auch *Sol mi ut* genannt) ist mit *A singing songe* („Ein zu singendes Lied“) überschrieben. Darüber hinaus endet *Sit fast* mit dem auffälligen Eintrag: „Sing ye trew & care not, for I am trew, feare not“ („Singe sie wahrhaftig und kümmere dich nicht, denn ich bin wahrhaftig, fürchte dich nicht“). In der ersten Person beruhigt das Lied den verunsicherten Interpreten, dass er sich nicht vor den verschachtelten Rhythmen und dem unerhörten Kontrapunkt fürchten muss: sie werden letztlich Sinn ergeben, wenn du nur Sorgen und Ängste hinter dich lässt. Während „Sing ye trew“ „Sei loyal“ bedeutet gegenüber den Tonlagen und Rhythmen (selbst wenn es scheint, dass sie sich unmöglich mit den übrigen Stimmen kombinieren lassen), spielt die Phrase „I am trew“ auf das Versprechen an, dass dieses Stück und sein Komponist vertrauenswürdig sind.

Geurteilt nach sechs Titeln, die im Imperativ stehen, sieht es so aus als sei Tye von der Seriosität seiner Musik geradezu besessen gewesen: *Sit fast*, *Follow me*, *Believe me*, *Saye so*, *Howld fast*, *Trust*. Andere Titel bringen noch weitergehende Warnungen: *Blameles*, *Seldom sene*. Die Folge davon ist, dass die Spieler ihren Part ohne diese Art der Vermittlung als fehlerhaft und den Komponisten als unfähig ansehen würden. Und dazu hätten sie ja auch allen Grund etwa bei einem Stück wie *Trust* (Track 2) mit seinem im Fünfer-Metrum angelegten Cantus firmus, der oft mit einer großen Portion Schadenfreude von den anderen Stimmen ignoriert wird. (Wenn man ein Gefühl für den „windschiefen“ Cantus firmus bekommen möchte, sollte man einmal versuchen, über das ganze Stück hinweg schnell bis fünf zu zählen!) Oder etwa *Howld fast* (Track 14) mit seinem mentalen Aussetzer, wo eine verwirrte und hinter dem Takt her hinkende Oberstimme gegen aufeinanderprallende, gekreuzte Rhythmen in den Unterstimmen antritt (ab 0:43). Dann ist da noch *Seldom sene* (Track 15), wo sich düstere Melancholie plötzlich in herrliche metrische Anarchie auflöst (ab 1:11). Oder *Free from all* (Track 6), wo die Praxis der *Musica ficta* (die einen lehrt, wo obligatorische Kreuze und Bes zu ergänzen sind) durch den Kakao gezogen wird: unerhörte Verstöße gegen jeden harmonischen Anstand gehören natürlich dazu.

Selbst wenn Tye die Regeln nicht bricht, dann bitte er einen, ihn beim Wort zu nehmen: *Believe me* (Track 20) bringt ein lebhaftes Thema, das sich aber nicht

aus seiner Bindung an die beiden Anfangstöne lösen kann. Tye hat aber auch ein Gespür für das Theatralische: statt sein Material langsam und organisch zu verwandeln, ist er ein Fan von schonungslosen Schock-Effekten. Man höre sich nur einmal *Re la re* an (Track 16), das mit einem leichten Verstoß gegen die guten Sitten ab 0:57 nur so protzt. Rhetorische Schlüsse sind reichlich vorhanden und erlauben sich oft demonstrativ „Querstände“ – später heftig angeprangert von Thomas Morley. *Saye so* (Track 9) besitzt sogar die Frechheit, gleich zwei dissonante „englische Kadenzen“ nacheinander zu bringen (beginnt ab 0:51).

Aus diesen Gründen war und ist Tye auch nicht jedermannss Sache. In einer bemerkenswerten Anekdote – allerdings erst nach seinem Tod überliefert – berichtet der Antiquar Anthony à Wood (ca. 1682): „Dr. Tye war ein mürrischer und launischer Mann, vor allem in seinen letzten Tagen. Manchmal spielte er die Orgel in der Kapelle von Königin Elisabeth, oft viel Musik und wenig Vergnügen für das Ohr. Also wollte sie ihm den Küster schicken, um ihm zu sagen, dass er in falscher Stimmung gespielt habe, woraufhin Tye ihr ausrichten ließ, dass ihre Ohren verstimmt seien.“ Diese Geschichte, ob nun wahr oder nicht, fängt geschickt die Dreistigkeit von Tyes Charakter und dessen musikalischer Sprache ein: während sich die Königin (in der Geschichte) mehrmals über zu „viel Musik“ und zu wenig „Vergnügen für das Ohr“ beklagt, spielt Tye – „mürrisch und launisch“ (kauzig und krankhaft) – einfach weiter, indem er nur auf seine eigene Fantasie hört.

In neuerer Zeit hat der angesehene Wissenschaftler Oliver Neighbour (1978) Tyes „Überdruss“, seinen Mangel an struktureller Konzeption und sein blindes Vertrauen auf die Imitation kritisiert. Verglichen mit der klassischen Empfindsamkeit eines William Byrd komme einem Tye unausgereift vor, schreibt Neighbour. Dennoch muss Byrd etwas bei Tye gefunden haben, was er bewundert hat, da er ihn weiterhin zitiert. Man nehme zum Vergleich nur eine Passage aus Byrds *In nomine a4* (II), wo auf wundervolle Weise das Ende von *Rachell's weeping* nachempfunden wird, zu hören in Track 3 (ab 1:40). (Wir haben das Byrd-Stück bei unserer Linn-Produktion CKD 372 aufgenommen, Track 15, ab 1:51.) Oder man höre sich einmal an, wie Byrd in seinem *In nomine a5* (II) in Track 13 dem Beginn von *Seldom sene* huldigt. Letztlich ist es müßig, den eigenwilligen und aufmüpfigen Christopher Tye mit dem akribischen Handwerker William Byrd zu vergleichen. Denn was auf einer Notenseite von Tye „steif“ erscheint, klingt beim Hören ganz anders, wo die Dynamik und der Ehrgeiz seines In-nomine-Projekts deutlich werden. (Für Tyes Stücke gibt es übrigens keine autorisierte Reihenfolge in irgendeinem Originalmanuskript. Moderne Ausgaben ordnen die Stücke nach ihrem relativen Schwierigkeitsgrad.)

Das *In nomine* wurde lange Zeit als Brücke zwischen der vokalen Motette und der instrumentalen Fantasie angesehen. Damit markierte es den Beginn von dem, was später „Kammermusik“ genannt werden sollte. Aber warum heißt es eigentlich *In nomine*? Der Name leitet sich von einer kurzen, vierstimmigen

Passage ab, die unter die Worte „in nomine Domini“ aus dem Benedictus der Messe *Gloria tibi Trinitas* von John Taverner gesetzt ist (komponiert in den späten 1520-er Jahren). Wir wissen allerdings nicht, warum englische Komponisten von Preston bis Purcell die bei Taverner aufgefundenen 54 Noten eines gregorianischen Chorals als Basis für gut 150 Instrumentalstücke mit religiösen Assoziationen, aber ohne liturgische Funktion, benutzt haben. Sicher: Taverners originale Passage stach besonders hervor. So hat etwa Warwick Edwards bemerkt: „Die üblichen kontrapunktischen Verwicklungen der frühen Kirchenmusik aus der Tudor-Zeit fehlen hier, denn es ist der einzige Teil der Messe, wo der ganze gregorianische Choral in Notenwerten von gleicher Länge (in Breven) erscheint, im geraden Takt und mit nur drei Begleitstimmen“. Diese beginnen nun damit, die melodischen Konturen des Chorals zu imitieren. Es bleibt allerdings ein Rätsel, warum gerade diese Passage eine so große Anziehungskraft auf die Komponisten ausgeübt hat, dass sie darüber Instrumentalmusik geschrieben haben.

Da Tye nicht weniger als dreiundzwanzig dieser Stücke (wahrscheinlich) in den 1550-er Jahren komponiert hat – weit mehr als irgendjemand anderes – muss ihm zugestanden werden, dass er die In-nomine-Tradition etabliert hat, auch wenn er manches Mal Schindluder mit dem gregorianischen Choral getrieben hat. (Beim *In nomine a4*, Track 1, reicht der halsbrecherische Cantus firmus sogar bis in die Stratosphäre hinauf, ehe er dann wieder in

seine normale Stimmlage zurückfällt.) Einmal vom Stapel gelassen hat das instrumentale In nomine englische Komponisten dazu angeregt, solche kunstvollen Stücke (basierend auf einem Cantus firmus) im Geist dessen zu gestalten, was Henry Peacham „wohlwollende Nachahmung“ genannt hat – jedes Mal mit dem Ziel, erst zu zitieren und dann andere Beispiele innerhalb dieser Gattung zu übertreffen.

Allerdings scheint niemand jemals auf den Gedanken gekommen zu sein, einmal aufzuschreiben was ein In nomine eigentlich ist. Für eine erste Beschreibung müssen wir auf Roger North im frühen 18. Jahrhundert warten. Im *Musical Grammarian* (1728) schreibt North, dass „ich ganze Bände solcher Art gesehen habe, vielstimmig, mit den Namen verschiedener Autoren (zur Ehre) versehen. Und vom Fleiß her, von der Erfindung und Geschicklichkeit dieser Kompositionen, die Harmonien auszufüllen, Fugen auszuarbeiten, Dissonanzen einzustreuen, mögen sie zwar von einer gewissen Kunstfertigkeit zeugen, mehr als andere Gattungen können sie jedoch nicht vorgeben zu sein.“ Die Familie North besaß jedenfalls eine große Sammlung von In nomines, die letztlich in der British Library gelandet ist. Dennoch schaute North immer noch verächtlich auf die alten In nomines herab und kreidete ihnen Mangel an Abwechslung und das „unvollkommene...harmonische Gemurmel...nicht ganz unähnlich dem verworrenen Gesang von Vögeln im Unterholz“ an. Vielleicht hätte ihn ja eine ordentliche Aufführung vom Gegenteil überzeugt.

Zwei von Tyes In nomines suggerieren, dass ihnen eine religiöse Anregung zugrunde liegt, da sich ihre Titel – *Rachell's weepinge* und *Weepe no more Rachell* – auf eine biblische Geschichte beziehen. Die entsprechende Passage aus Jeremia 31, 15 liest sich in der aktuelle Luther-Übersetzung wie folgt: „Man hört Klagegeschrei und bittres Weinen in Rama: Rahel weint über ihre Kinder und will sich nicht trösten lassen über ihre Kinder; denn es ist aus mit ihnen.“ Rahel (die während der Geburt eines ihrer Kinder starb) weint, denn alle Gefangenen von Jerusalem werden von Rama aus in die Gefangenschaft geführt. Matthäus (2, 18) bezieht denselben Text auf Herodes' „Kindermord in Bethlehem“, der Josef und Maria dazu bewegt hat, mit dem Jesuskind nach Ägypten zu fliehen. Da er als römisch-katholischer Christ unter dem ständigen Verdacht des Rekusantentums lebte, hat William Byrd diesen Text in der schwermütigen Motette *Haec dicit Dominus* vertont, veröffentlicht in seinen *Cantiones sacrae* II (1591). Ganz ähnlich wie bei anderen Werken in dieser Tradition wird sie als Klagegesang für die in der Hochburg des Anglikanismus verfolgten Gläubigen verstanden.

Auf der anderen Seite besaß Tye nach dem Einsetzen der Reformation keine aktenkundigen katholischen Sympathien, sondern er konnte eher mit einem strikten Protestantismus in Verbindung gebracht werden. Er diente nicht nur als Hauslehrer des jungen Eduard VI., sondern seine Karriere wurde sein Leben lang von seinem Freund und Förderer, dem militanten protestantischen Geistlichen Richard Cox, avanciert. Dieser war der Gefangenschaft unter der Katholikin

Maria I. Tudor entkommen und nach Frankfurt am Main geflohen, wo er bis 1559 blieb bis Elisabeth ihn zurückrief, um Bischof von Ely zu werden. Cox war der Reformation gegenüber so loyal eingestellt, dass er sich, nachdem er nach England zurückgekehrt war, sogar weigerte, wegen des Kruzifix und der Licher in der Kapelle der Königin zu ministrieren. Und es war auch Cox, der als erster Tye als Student am King's College, Cambridge, traf, ihn während der Regierungszeit Eduards VI. in die Hofkapelle brachte und seine Ernennung zum Geistlichen an der Kathedrale von Ely in die Wege leitete.

Um auf Tyes Lamento-hafte In-nomine-Titel zurückzukommen (man sollte auch *Farewell my good I. forever*, *Blameles* und *My deatbe bedde* dazu nehmen): ist es möglich, dass diese In nomines die Verfolgung der Protestanten während der Regierungszeit der „blutigen Maria“ (1553–8) beklagen, ein möglicher Entstehungszeitraum für diese Kompositionen? Zwischen 1555 und 1558 sind etwa 280 protestantische „Häretiker“ auf dem Scheiterhaufen verbrannt worden, darunter viele in Smithfield, London und zwei in Ely, wo Tye seinen Wohnsitz hatte. Bereits unter Heinrich VIII. im Jahr 1528, als er Organist am Cardinal College (heute Christ Church) war, ist John Taverner dafür getadelt worden, sich mit Lutheranern eingelassen zu haben. Und es war ebenfalls in Oxford, wo er seine schlichte, vierstimmige Passage im Benedictus seiner Messe *Gloria tibi Trinitas* über die Worte „in nomine“ komponiert hat. Haben etwa Taverners protestantische Tendenzen das instrumentale In nomine hervorgebracht?

Die Worte zu der Antiphon bieten keinerlei Anhaltspunkte für eine verborgene Botschaft – „Gloria tibi Trinitas aequalis, una Deitas, et ante omnia saecula, et nunc et in perpetuum“ („Ehre sei dir, wesensgleiche Dreifaltigkeit, eine Gottheit vor aller Zeit, so auch jetzt und in Ewigkeit“) – es sei denn man versteht „vor aller Zeit“ als Anspielung auf eine wiederhergestellte Kirche in ihrer ursprünglichen Form, frei von klerikalen Missständen, dem erklärten Ziel der Reformatoren. Oder zielt das Fehlen der Komplexität des Tudor-Zeitalters in Taverners musikalischen Satz auf eine protestantische Empfindlichkeit hin, erregt durch katholische Korruption und Lasterhaftigkeit? Dann aber hätte Tye seine eigenen Verworrenheiten von dem Figuralstil der Tudor-Komponisten absetzen müssen. Sicherlich: über diese Angelegenheiten kann man nur spekulieren.

Es wäre allerdings die größte Ironie der englischen Musikgeschichte, wenn der Katholik Byrd – der Tyes *In nomines* in seine eigenen übernimmt – in ihnen die Idee eines Klagegesangs für die Verfolgten bewahrt hätte. Byrds eine Dekade später komponierten *In nomines* hätten dann die konfessionelle Identität der Opfer umgekehrt; nun waren es die Katholiken, die unter der anglikanischen Elisabeth verfolgt wurden. Die Idee eines wie auch immer gearteten Geheimnisses, das diesem Genre zugrunde liegt, wird darüber hinaus durch den eigentümlichen Namen *In nomine* nahegelegt. Denn der Titel eines Instrumentalstücks hätte richtigerweise *Gloria tibi Trinitas* lauten müssen, analog zum Namen des Gesangs nach dem Sarum-Ritus, auf dem Taverners Messe basiert. (Dieser Titel erscheint

im *Mulliner Book* bei Versionen der sechs Sätze für Tasteninstrument von John Blithman, aber in keiner der Consort-Quellen). Der Name In nomine beschwört eher eine gewollte Verbindung zur Taverner-Messe herauf, als dass er sich auf den zugrundeliegenden gregorianischen Choral bezieht. Auch wenn viel zu viele Fragen um das Geheimnis des In nomine umwehen: klar ist, dass die Tradition zu einer bemerkenswerten Blüte seriöser Instrumentalmusik mit sakralen Untertönen geführt hat, selbst wenn sich spätere Komponisten über deren Wurzeln nicht mehr im Klaren waren: so war sich William Lawes sicher nicht der Verbindung zu Taverner bewusst, als er in den 1630-ern *Inominy* oder *In nomine* genannte Stücke schrieb.

Tyes sonstige Cantus-firmus-Sätze – die vier *Dum transisset Sabbathum*-Vertonungen („Und als der Sabbat vergangen“), *Christus resurgens* („Christus, der von den Toten auferstanden ist, stirbt nicht mehr“) und *O lux beata Trinitas* („O Dreifaltigkeit des gesegneten Lichts“) – stehen für einen anderen Geschmack als seine In nomines. Hier schreitet der vorgegebene Cantus firmus mit doppelter Geschwindigkeit voran und ist stärker in der musikalischen Textur verankert: die Choralmelodie ist nicht mehr durch die Vertonung eines Bibeltextes gekennzeichnet, abgesehen von den um ihn herum wabernden Stimmen. Möglicherweise sind einige dieser Sätze sogar innerhalb der Liturgie mit Instrumenten verwendet worden, weil der Gesang in den *Dum transisset Sabbathum*-Vertonungen erst nach der Intonation des Priesters beginnt. Dennoch können sie kaum von Stimmen gesungen worden sein, weil der

Tonumfang des Vokalparts den Stimmumfang eines Chores im 16. Jahrhundert überschreitet. Ist die Musik ein Kommentar zu diesem Text? Schwer zu sagen. Die Worte kommen aus dem Responsorium des Sarum-Ritus für den Ostersonntag: „Und als der Sabbat vergangen war, kauften Maria Magdalena und Maria, die Mutter des Jakobus, und Salome wohlriechende Öle, um hinzugehen und ihn zu salben. Halleluja.“ Es scheint also so zu sein, dass sich Tye nicht dazu berechtigt gefühlt hat, seine Vorstellungskraft einer Instrumentalmusik hinzugeben, die Worte oder Inhalte vermeidet: das erste Consort-Stück mit der Bezeichnung Fancy oder Fantasia ist immer noch Zukunftsmusik.

Tye hat auch vier Stücke komponiert, die nicht auf einem gregorianischen Choral basieren: *Amavit eum Dominus*, *Rubum quem*, *Lawdes Deo* und *Sit fast*. Bis auf den Namen könnte man sie sogar als Fantasien bezeichnen. Die ersten drei beziehen sich auf liturgische Texte, beinhalten aber keinen Cantus firmus. *Rubum quem* (Track 13) ruft eine Antiphon für Laudes bei Marienfesten in Erinnerung: „Im Dornenbusch, den Mose nicht verbrennen sah, erkennen wir deine rühmliche Jungfräulichkeit bewahrt, Mutter Gottes, bitte für uns.“ Die dichte Imitation könnte die ekstatische Vision des brennenden Dornenbuschs, der niemals erlischt, schildern: das Stück wiederholt das Eröffnungs-Material sogar noch einmal am Schluss. Der andächtige Tonfall von *Amavit eum Dominus* (Track 30) und *Lawdes Deo* (Track 5) könnte auch von spezifischen verbalen Assoziationen inspiriert sein.

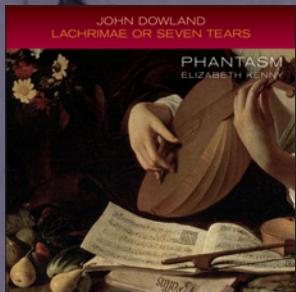
Im Fall von *Sit fast* (Track 18) – Tyes wohl faszinierendster Kreation, zusammengesetzt aus zwei umfangreichen Abschnitten – stehen wir einer erstklassigen Musik gegenüber, die von einer außergewöhnlichen Folge von Ereignissen bestimmt wird. Hier setzt Tye ein Muster von Wiederholungen (eine Reihe von Ostinati) als weltlichen Ersatz für einen geistlichen Cantus firmus ein. Die in der höchsten Stimme angesiedelten Ostinati sind zwar regelkonform, aber nie vorhersehbar – anders als z.B. Byrds Oberstimmen-Ostinato aus seiner *Fantasia a6* (I) (zu hören in Track 10 auf CKD 372). Das Grundprinzip (im ersten und zum Ende des zweiten Abschnitts hin von *Sit fast*) besteht darin, dass Motive dreimal in einer Art hypnotischer Verkettung auftreten, wobei sie sich dann jeweils in ihren Nachfolger verwandelt.

Das außergewöhnliche Gefühl von Trostlosigkeit in der *prima pars* stellt sich durch die karge Schmucklosigkeit des anfänglichen musikalischen Materials ein, dem jeder klare Ausdruck fehlt. Erst langsam beginnen die Stimmen sich zu artikulieren (mit eingeschobenen Pausen), und sie bewegen sich immer schneller voran. Man beginnt dann, die geheimnisvollen Repetitionen als voneinander getrennte Aussagen eines Motivs zu hören. Dieser faszinierende Effekt ist allerdings weit davon entfernt „minimalistisch“ zu wirken, weil jede Wiederholung wieder in einer neuen kontrapunktischen Umgebung stattfindet: die unteren Stimmen antworten manchmal imitatorisch; sonst deklamieren sie frei. Wenn der Rhythmus dann an Fahrt gewinnt, beginnen die Stimmen zu hyperventilieren, und die Überlagerungen werden dichter.

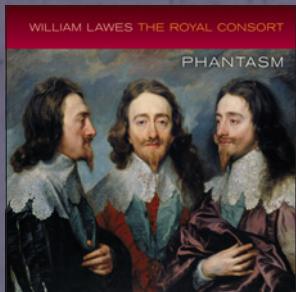
(Selbst der greise Byrd zitiert etwas aus *Sit fast*, bei 1:56, sowie bei seiner *Fantasia a3* (I) mit ihrer aufsteigenden Figur und fallenden Terz, zu hören auf CKD 372, Track 11 ab 0:49.) Plötzlich ist kein gemeinsamer Puls mehr vorhanden (in 2:19) und ein ziemliches metrisches Chaos ist angerichtet, ein Vorbote der drohenden Anarchie, die da noch kommen wird. An dieser Stelle kann man nur die Dauern der einzelnen Noten in den jeweiligen Stimmen zählen und auf das Beste hoffen. Tyes Anweisungen kommen einem wieder in den Sinn: „care not, for I am trew, feare not“.

Die Anforderungen der *secunda pars* (ab 3:23) sind sogar noch höher. Hier ist die rhythmische Abgrenzung der Stimmen voneinander noch krasser und rücksichtsloser. Als besondere Herausforderung zwingt einen Tye neun gegen zwei und vier zu rechnen (bei 4:29). Und anders als bei der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts mit ihren komplizierten Metren, gibt einem der Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts sofort Bescheid, wenn die Harmonie aus dem Ruder läuft! Der Schlussabschnitt (bei 4:53) kehrt dann als glückliche Flucht aus dem rhythmischen Labyrinth zu den dreifachen Ostinati zurück. Am bemerkenswertesten von allen: das irrwitzige Experimentieren mit der stetigen Suche nach Abwechslung, die Befreiung von der Melancholie, das Austesten der Fähigkeiten des Spielers und die Beteuerung der Seriosität des Komponisten verschwören sich dazu, ein ganz wundervolles Stück Musik zu gestalten, weit entfernt von dem, was Neighbour eine „altmodische Vom-Blatt-Spiel-Partie“ genannt hat. Nein, Christopher Tye ist weit davon entfernt ein Spieler zu sein: Er ist ein Visionär.

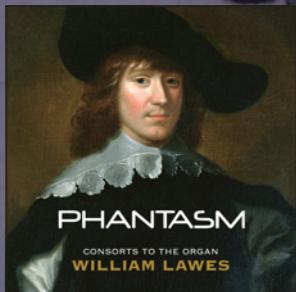
ALSO AVAILABLE



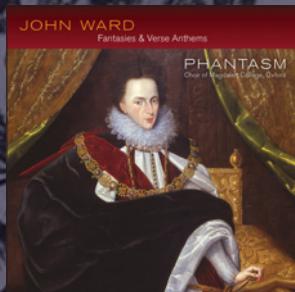
Phantasm
Dowland: Lachrimae or
Seven Tears



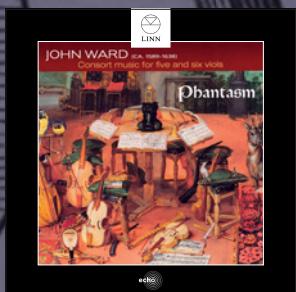
Phantasm
Lawes: The Royal
Consort



Phantasm
Lawes: Consorts to the
Organ



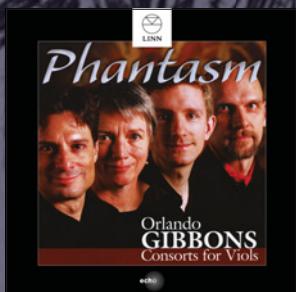
Phantasm
Ward: Fantasies & Verse
Anthems



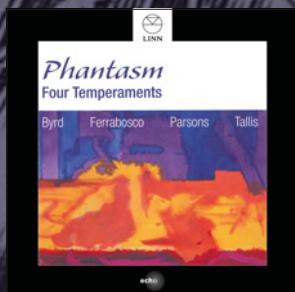
Phantasm
Ward: Consort music for
five and six viols



Phantasm
Byrd: Complete
Consort Music



Phantasm
Gibbons: Consorts
for Viols



Phantasm
Four Temperaments



LINN

Glasgow Road, Waterfoot, Eaglesham, Glasgow, G76 0EQ
T: +44 (0)141 303 5027 | E: info@linnrecords.co.uk

Just listen

Mastered
for iTunes