

# Ensemble 21

&

„Kriegstanz“

„Hybrid“

**"Hybrid"** bedeutet im Zusammenspiel von „Kriegstanz“ und dem Ensemble21 die Zusammenführung von elektronischer Klangsynthese und klassischen Instrumenten zu einem vielschichtigen räumlichen, subtilen Klangkörper.

Dabei werden unter anderem einzelne Ensemble Instrumente in der Aufführung ab- und aufgenommen, mit Hilfe der elektronischen Klangverarbeitung - und Gestaltung in Echtzeit verändert und wiedergegeben. Hinzu kommt das eigenständige Spielen und Modulieren von elektronischen Instrumenten, die subtil bis brachial das Klanggefüge im Konzert beeinflussen und mitgestalten.

Mal dazu addiert, mal als eigenständige Komposition - das Klangspektrum in der „Kriegstanz“ - Performance fungiert als Brücke zwischen der traditionellen Klangvorstellung in der klassischen Aufführungspraxis und der modernen Gestaltung und Produktion heutiger elektronischer Musik.

## **Programm**

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

### **Die Kunst der Fuge** arr. Philip Lehmann

#### **Contrapunctus I – IV**

In einer gemeinsamen Neuinterpretation mit „Kriegstanz“

\*\*\*\*

Christoph Schauer/ Philip Lehmann

### **Hybrid**

Konzertsatz fuer Live-Elektronik und verstaerktes Streichensemble

\*\*\*\*

John Dowland (1563-1626)

### **Lachrimæ** arr. Philip Lehmann

In einer gemeinsamen Neuinterpretation mit „Kriegstanz“

Lachrimæ Antiquæ; Lachrimæ Antiquæ Nouæ;  
Lachrimæ Gementes; Lachrimæ Tristes  
Lachrimæ Coactæ; Lachrimæ Amantis  
Lachrimæ Veræ

### **Ensemble 21**

1. Vl: Huld Hafsteinsdóttir; 2. Vl: Maria Meures; Vla: Frauke Luyken;  
Vlc: Fernando Mansilla; Kb: Jan Munjin  
Elektronik („Kriegstanz“): Christoph Schauer & Alexander Struck  
*Musikalische Leitung: Philip Lehmann*

## Das Ensemble

**Ensemble21** wurde von Philip Lehmann und Huld Hafsteinsdóttir 2009 gegründet und hat zum Ziel, mehrmals im Jahr besondere Werke und Programme abseits viel gespielter Klassik-Hits vorzustellen. Dabei versteht sich Ensemble 21 nicht als ein weiteres Spezialensemble, sondern sucht die Verbindungslinien zwischen alten Klängen, klassisch-romantischer Tradition und aktueller, zeitgenössischer Musik in verschiedenster Besetzung.

Auch thematisch gestaltete und spartenübergreifende Programme spielen hierbei eine größere Rolle.

Im Vordergrund steht in der Regel kein äußerer, sondern ein innerer Zusammenhang aus der Musik und ihrer Thematik heraus, bisweilen auch aus dem Spielort oder der besonderen Aufführungssituation resultierend. So steht auch die Repertoireauswahl des Ensemble 21 im Zeichen des Brückenschlags, der Vermittlung zwischen unterschiedlichen Zeiten, Kompositionsweisen, Haltungen und Ideen. Die jeweiligen Besonderheiten der musikalischen Werke in ihrer Gemeinsamkeit oder Unterschiedlichkeit werden durch die Programmgestaltung bzw. Art der Aufführung herausgearbeitet und gegenübergestellt.

Ungewöhnliche Herangehensweisen und Interpretationen, besondere Spielweisen, Aufführungsformen und -orte können in dieser Weise ein Weg zu neuen Hörerlebnissen und sogar zu neuen Arten des Hörens sein.

Von der Orientierung an historisch informierter Aufführungspraxis bis zu romantischen Interpretationen und hin zu experimentellen Spieltechniken der Avantgarde, vom moderierten Konzert bis zur Klanginstallation oder Performance: Die Musiker des Ensemble21 setzen auf Vielseitigkeit und Lebendigkeit, auf unverbrauchtes Musizieren und Hören.

Dabei forschen sie nach einem differenzierten Klangbild, das dem jeweils besonderen Stil einer Epoche und eines Werks gerecht wird - nicht ohne eigene Akzente in der Interpretation zu setzen.

Strukturelle Klarheit, lebendiger Ausdruck sowie eine äußerst differenzierte Spielweise in den verschiedenen Arten von Musik bestimmen das Ziel, dem sich die Mitglieder des Ensemble21 mit Neugier und Sensibilität nähern.

Ob im größeren Ensemble oder kleiner Kammermusikbesetzung - die bis zu 21 Musiker erbringen den Beweis, dass Barockmusik leidenschaftlich klingen und Klassik beunruhigen kann, dass Romantik keinen Widerspruch zu gedanklicher und struktureller Klarheit darstellt, dass Neue Musik bewegend und Populäres durchaus ernstzunehmend sein kann.

„**Kriegstanz**“ ist eine multimediale Soundtrack – Film – Performance, die von Alexander Struck und Christoph Schauer 2010 gegründet wurde.

Das Leben in den urbanen Räumen, die alltägliche Begegnung und Auseinandersetzung zwischen Mensch und Maschine, Öffentlichkeit und Anonymität und gesellschaftlichen Polen der „Wärme“ und „Kälte“ werden in den bewegten Bildern und bewegender Musik verarbeitet und dargestellt.

**Christoph Schauer:** Gitarre, Keyboards, Gesang, Percussion.

Background: Filmmusik-Komponist und Bandmusiker. Arbeiten für Film und Fernsehproduktionen ARD/ arte/NDR/ MDR/ France5/ NHK Japan u. a..

Freier Dozent für Filmmusik, Sounddesign und Musikproduktionen.

**Alexander Struck:** Gesang, Gitarre, Keyboards, Bass, Percussion.

Background: Komponist, prof. Sänger und Filmmusiker. Album- und Singleveröffentlichungen mit „Sonnit“ bei Sony Columbia, Videorotation bei MTV, nationale Touren und Festivals mit u. a. Simple Minds, Fury in the Slaughterhouse.

Gesangs- und Performancecoach in Berlin.

[www.kriegstanz.de](http://www.kriegstanz.de)

**Philip Lehmann**, der im Iran geboren und in Südafrika sowie Deutschland aufgewachsen ist, begann mit 6 Jahren das Geigenspiel. Durch die Förderung seiner Instrumental- und Theorielehrer an der Kreisjugenmusikschule Stade bekam er den ersten Dirigierunterricht mit 14 Jahren und studierte bis 2010 bei Prof. Walter Nußbaum an der Hochschule für Musik und Theater Hannover Ensembleleitung. Dort ist er Gründer des „Ersten Deutschen Bachelor of Arts Sinfonieorchesters“ für das er von der HfMT für den Sozialpreis 2007 „Studenten für Studenten“ des deutschen Studentenwerkes vorgeschlagen wurde, und des „Ensemble21“, dessen Konzeption er schon im Sommer 2008 auf Island unter dem Titel „Kammersveit 21“ erfolgreich zur Aufführung gebracht hat.

Neben dem Dirigieren und Realisieren verschiedener Ensembleprojekte arbeitet Philip Lehmann als Arrangeur von Klassischer aber auch von Cross-Over Musik. Dies führte 2008 zu einer Zusammenarbeit mit dem NOMOS-Quartett.

Außerdem arbeitet er als Orchesterarrangeur mit dem Hannoveraner Filmkomponisten Christoph Schauer zusammen.

Seit 2010 arbeitet er auch als Produzent klassischer Claviermusik (1750-1850), vornehmlich mit historischen Instrumenten. Hierbei stehen die historischen Spielweisen, sowie die historische Stimmung der Instrumente nach Johann Philipp Kirnberger im Vordergrund.

Im Juli 2011 erscheint eine erste CD mit den ersten drei Klaviersonaten von L.v.Beethoven die auf einem in Kirnberger (II) gestimmten Hammerflügel eingespielt wurden.

Seit 2011 ist Philip Lehmann Vorsitzender des „Forum-Neue-Vokalmusik e.V.“

[www.musicfactory21.de](http://www.musicfactory21.de)

[www.klassik-label.de](http://www.klassik-label.de)



**Johann Sebastian Bach** wurde am 21. März 1685 in Eisenach in Thüringen als achttes und jüngstes Kind von Johann Ambrosius Bach und seiner Frau Elisabeth in eine damals schon angesehene Musikerfamilie geboren. 1695 starb zuerst seine Mutter und acht Monate später nach erneuter Heirat auch der Vater. Als Vollweiser wurde Johann Sebastian von seinem ältesten Bruder Christian aufgenommen, der schon verheiratet und in Ohrdruf bei Erfurt in der Michaeliskirche als Organist tätig war. Dort erhielt Bach in der Lateinschule eine grundständige Ausbildung in Latein, Griechisch, Logik, Mathematik, Rhetorik, Theologie, und Musik und verließ die Schule mit 14 Jahren als Zweitbesten.

Als es 1700 im Haus des Bruders auf Grund von Familienzuwachs zu eng wird, wandert Bach gemeinsam mit einem Freund ins 300 km entfernte Lüneburg um im Mettenchor der Michaelisschule zu singen. Diese Karriere endet 1702 mit dem Stimmbruch und führt ihn zu seiner ersten Organistenstelle in der Neuen Kirche in Arnstadt. Diese Tätigkeit muss Bach aufgrund von großen Unstimmigkeiten mit seinem Arbeitgeber 1705 aufgeben. Erst 1706 findet er eine neue Anstellung als Organist in der Kirche St. Blasius in Mühlhausen, wo er 1707 seine Cousine Maria Barbara heiratet.

Im selben Jahr wechselt er auch noch an den Hof des Herzogs von Sachsen Weimar, Wilhelm Ernst als Hoforganist. Es folgen ausgeglichene und glückliche Jahre.

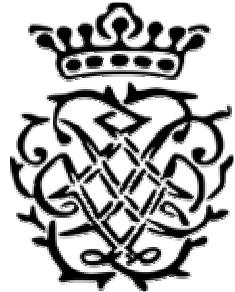
Bach arbeitet sich bis zum Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle hoch und komponiert einige seiner schönsten Werke. 1717 realisiert Bach, dass er in Weimar keinerlei weitere Aufstiegsmöglichkeiten bekommt und bewirbt sich erfolgreich als Kapellmeister bei dem Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen.

Wiederum folgt eine sehr produktive Zeit, die aber vom Tod Maria Barbaras im Juni 1720 überschattet wird. Ein Jahr später, im Dezember 1721, heiratet Bach Anna Magdalena Wilcken, die 20jährige Tochter des Zeitzer Hoftrompeters, welche somit nur 7 Jahre älter war als Bachs ältestes Kind aus erster Ehe. Mit ihr hat Bach 13 gemeinsame Kinder, von welchen aber sechs früh sterben.

1723 zieht Bach zum letzten Mal in eine fremde Stadt: er wird Thomaskantor in Leipzig. In Leipzig entstehen neben vielen Kantaten seine großen religiösen Werke: die Matthäus- und Johannespassion, das Oster- und Weihnachtsoratorium sowie die zu Bachs Lebzeiten nie aufgeführte majestätische h-Moll Messe.

Aufgrund einer Grauen Star Erkrankung wird Bach zuletzt blind und stirbt am 28. Juli 1750 an einem Schlaganfall.

Bis auf wenige Komponisten wie Mozart und Beethoven hatte die Welt Bach vergessen, bis Felix Mendelssohn Bartholdy als Kapellmeister des Gewandhausorchesters Leipzig in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit „Bachkonzerten“ das Interesse neu erweckte.



Johann Sebastian Bach im Jahre 1746, mit Rätselkanon. Ölgemälde von Elias Gottlob Haußmann  
Bachs selbstentworfenen Siegel mit den ineinander verwobenen Anfangsbuchstaben seines Namens, JSB

## Musikalische Fossilien: Kontrapunkt und Fuge

Bach war in seinen letzten Lebensjahrzehnten im Grunde schon ein musikalischer Anachronismus, ein lebendes Fossil einer aussterbenden musikalischen Art. Während sich zu seiner Zeit der musikalische Geschmack schon in Richtung der klaren, einfach gegliederten Formen entwickelte, die später die Klassik prägen sollten, stand Bach noch mit wesentlichen Teilen seines Schaffens für eine andere Kompositionsweise, die ihre Anfänge aus dem Spätmittelalter hat und in der Renaissance und im Barock eine tragende Säule des musikalischen Denkens war - die Polyphonie. Polyphonie bedeutet, dass es mehrere gleichwertige Stimmen (bzw. Melodien oder Instrumente) gibt, die sich gewissermaßen umeinanderranken wie ein Geflecht. Im Gegensatz dazu sind die meisten Formen tonaler Musik, die wir heute gewohnt sind - von der Klassik und Romantik bis hin zu Jazz und Pop - homophon gesetzt. Das heißt, es gibt in der Regel eine führende Melodiestimme, die von den übrigen Stimmen begleitet wird - deren Muster ergeben oft keine eigenständige bzw. keine gleichwertige Melodie.

Bach stand an der Schnittstelle zwischen beiden Kompositionsweisen; besonders in seinen letzten Lebensjahren interessierte ihn aber die langsam aus der Mode kommende Polyphonie, die zwar noch bewundert und als Lehrmaterial für Komponisten und Organisten empfohlen wurde, aber doch zunehmend eher als verstaubtes Anschauungsmaterial denn als lebendige Musik angesehen wurde. Dies sollte sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts wieder langsam ändern.

Kontrapunkt als Kompositionslehre für polyphone Musik bezeichnet nun die Art, wie mehrere gleichwertige Stimmen sich zueinander verhalten können - einerseits in ihrer melodischen Fortschreitung (horizontal), andererseits in ihrem Zusammenklang (vertikal). Der Ausdruck kommt vom lateinischen

„Punctus Contra Punctum“, was soviel bedeutet wie „Note gegen Note“:

So kann eine gegebene Melodie von weiteren Stimmen imitatorisch beantwortet werden; sie kann umspielt oder auf einer anderen Tonstufe (höher bzw. tiefer) wiederholt werden. Die anderen Stimmen können auch die Melodiebewegung in ihrer Tonhöhe umkehren oder auch rückwärts laufen lassen oder das ursprüngliche Thema rhythmisch verschieben, verlangsamen oder beschleunigen. Das Thema kann verkürzt oder verändert werden, oder es kommen ganz neue Melodien hinzu. Entsprechend ändern sich die Struktur und der Charakter des daraus entstehenden Gewebes.

Die Fuge ist gleichermaßen Kompositionsprinzip und Gattung; sie verwendet diese polyphone, kontrapunktische Technik in vielfältiger Weise. Ihre Form ist nur teilweise festgelegt: Zu Beginn (in der Exposition) setzen die Stimmen nacheinander ein und stellen jeweils das Thema auf bestimmten Tonstufen vor. Danach gibt es abwechselnd Teile, in denen die anfangs vorgestellte Melodie wie oben beschrieben in unterschiedlichster Art umspielt, ergänzt oder verändert wird (Durchführungen), und freiere Teile, in denen das ursprüngliche Thema nicht vorkommt (Zwischenspiele).

## **Die Kunst der Fuge: Lehrwerk und musikalische Wunderkammer, Vermächtnis und Rätsel**

In gleicher Linie mit anderen groß angelegten Sammlungen polyphoner Formen wie dem „Wohltemperierten Clavier“, den „Goldbergvariationen“ und dem „Musikalischen Opfer“ steht auch die Kunst der Fuge, ein Zyklus von vierzehn Fugen (hier „Kontrapunkte“ genannt) und vier Kanons über ein einziges zugrunde liegendes Thema. In Bachs letzten zehn bis fünfzehn Lebensjahren entstanden, können sie gleichermaßen als Lehrwerk, Anschauungsstück, Enzyklopädie, Monument, Vermächtnis gelten, sozusagen als Wunderkammer polyphoner Musik, in der die Möglichkeiten des Kontrapunkts in mannigfaltiger Weise erforscht und dargestellt werden.

Um die Kunst der Fuge rankten sich lange Zeit einige Vermutungen oder Legenden. Bis vor einiger Zeit galt die sie sogar als Bachs letztes Werk, weil entstanden in seinen letzten Lebensjahren. Zum Mythos dieses Werks gehört, dass Bach, da er schließlich am Star erkrankt war und kaum noch sehen konnte, beim Diktieren der letzten, unvollendet gebliebenen Fuge auf seinem Sterbebett nach der Einführung des dritten Themas über die Töne B - A - C - H verstorben sei - sein Sohn Carl Philipp Emanuel, der die Herausgabe des Werks betreute fügte auf der letzten Seite der Handschrift die Anmerkung ein:

*„Über dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubject angebracht worden,  
ist der Verfasser gestorben.“*

Die Druckfassung bricht an dieser Stelle mitten im Text ab. Sie enthält zudem den Choral „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ – vom Herausgeber wie folgt kommentiert:  
*„[...] man hat daher die Freunde seiner Muse durch Mittheilung des am Ende beygefügt vierstimmig ausgearbeiteten Kirchenchorals, den der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegreif in die Feder dictiert hat, schadlos halten wollen.“*

Das passt wunderbar in ein verklärendes Bild eines letzten großen musikalischen Testaments, dessen Vollendung das Schicksal verhindert; auch könnte an diesem Bild absichtlich gestrickt worden sein, um die Auflage in die Höhe zu treiben - letztendlich verkauften sich aber dennoch nur etwa 30 Exemplare, was nicht einmal die Druckkosten deckte. Bachs Musik galt schon als veraltet und wurde für etwa ein Jahrhundert kaum noch gehört, da sie als zu kompliziert und kunstvoll verspielt galt, zu spröde und unsinnlich für den modernen Geschmack.

Es ist keineswegs gesichert, dass Bach tatsächlich den Choral, der tonartlich und stilistisch herausfällt, wirklich der „Kunst der Fuge“ hinzugefügt wissen wollte - schließlich stellt er eine Bearbeitung des etliche Jahre früher entstandenen Chorals „Wenn wir in höchsten Nöthen sein“ dar und wurde von ihm selbst einer anderen Sammlung („Achtzehn Choräle“) zugeordnet. Heute wird er vielfach als abschließendes Stück des Zyklus gespielt. Handschriften- und Wasserzeichenanalysen ergaben zudem, dass das Manuskript aus den Jahren um 1740 stammen muss; ohnehin hatte Bach bereits 1746 eine erste Reinschrift mit 12 Fugen und 2 Chorälen beendet. Für die zweite Fassung fügte er zwei Fugen und zwei Kanons hinzu und entwarf eine andere Gesamtanordnung, welche die 1751 ein Jahr nach seinem Tod herausgegebene Druckfassung nicht berücksichtigt.

Für das Abbrechen der letzten Fuge werden heute verschiedene Gründe diskutiert: Nachlässigkeiten bei der Herausgabe des Werks oder mangelnde Kenntnis des letzten Standes nach zahlreichen Umstellungen, Änderungen und Ergänzungen der Gesamtkonzeption durch Bach selbst. Während eine Theorie besagt, die letzte Fuge gehöre eigentlich gar nicht in den Zyklus, da das allen Fugen und Kanons gemeinsame

Hauptthema fehlt, kann andererseits dagegehalten werden, in dieser abschließenden Quadrupelfuge (also einer Fuge, in der nacheinander vier Themen vorgestellt und verwoben werden), könnte dieses als das fehlende vierte und letzte Thema erscheinen. Denkbar, aber nicht sicher ist, dass der Schluss dieser Fuge verloren ging oder aber, dass Bach seine Änderungsarbeiten, die sich mit Unterbrechungen über mehrere Jahre erstreckten, nicht fertig stellte.

Musikalische Rätsel oder Wettstreite, bei denen ein Organist eine angefangene Fuge weiterspielen musste, waren zu Bachs Zeiten beliebt. Durchaus möglich ist also auch, dass Bach die letzte Fuge absichtlich als musikalisches Rätsel unbeeendet ließ - als Einladung an andere, seine Absicht zu erraten oder eigene Fortsetzungen zu finden.

Interessant ist, dass Bach keine bestimmte Instrumentation vorsieht, auch wenn es auf Tasteninstrumenten spielbar ist. Seine Zeitgenossen sahen die „Kunst der Fuge“ als zu spielendes Werk an; sein Sohn Carl Philipp Emanuel merkte in der ersten Ausgabe 1751 an, dass das Werk für Cembalo oder Orgel arrangiert sei.

Da der (musikalische) Zeitgeist sich zu Bachs Zeit wandelte, polyphone Musik für mehr als ein Jahrhundert und mit ihr die Fuge als Gattung und Kompositionsprinzip völlig aus der Mode kam - die kupfernen Druckplatten der „Kunst der Fuge“ wurden als Altmetall verkauft - , fehlte zeitweise auch das Verständnis für diese Art von Musik. Selbst als Mendelssohn und Schumann um 1850 Bachs Werken wieder zur Aufführung und einem langsam steigenden Interesse verhalfen, lag das Augenmerk eher auf den scheinbar zugänglicheren Werken wie den Passionen und Kantaten oder den vermeintlich sinnlicheren Konzerten und Suiten (eine erste vollständige öffentliche Aufführung der „Kunst der Fuge“ sollte erst 1927 unter der Leitung von Karl Straube nach der Instrumentation von Wolfgang Graeser erfolgen).

Das polyphone Werk und vor allem die „Kunst der Fuge“ galten fälschlicherweise lange als nur intellektuell und vergeistigt und daher als unzeitgemäß und sperrig. Diese Auffassung beförderte die Ansicht, dass dieser Zyklus als rein theoretisches Werk zu verstehen und nicht für die Aufführung gedacht sei - als eine Art „Augenmusik“ zu Studienzwecken oder als Liebhaberei für Experten. Der Barockcembalist, -pianist und -organist Rinaldo Alessandrini schrieb provokativ zu seiner Einspielung:

*„Ist es möglich, die ‚Kunst der Fuge‘ als Musik zu betrachten?“*

Zu der Auffassung der „Kunst der Fuge“ als „Augenmusik“ würde passen, dass zwei der Fugen nicht von einer Person auf einem Tasteninstrument gespielt werden können. Auch notierte Bach nicht, wie heute für Tasteninstrumente üblich, alle Stimmen in zwei Systeme (was für den Instrumentalisten leichter zu lesen ist), sondern verwendete für jede Stimme ein eigenes Notensystem. Die Fähigkeit, hieraus zu spielen, wurde seit Bachs Zeiten immer weniger gepflegt.

Allerdings war sie davor durchaus verbreitet, denn die Notation in einzelnen Systemen erleichtert es, die eigenständigen Stimmen zu verfolgen. In der Renaissance war diese Schreibweise in einzelnen Systemen, oft ohne Festlegung bestimmter Instrumente, verbreitet - realisiert wurde die Musik dann in ganz unterschiedlichen Besetzungen. Da Bach in dieser Tradition steht, spricht also wenig dagegen, auch die „Kunst der Fuge“ in verschiedenen Besetzungen erklingen zu lassen.

Zu hören sind im heutigen Konzert die ersten vier Fugen des Zyklus, die insgesamt einfacher gehalten sind als die übrigen und wie eine Einleitung des Themas wirken.



**John Dowland** wurde im Jahre 1563 geboren.

Diese Angabe gibt Dowland selbst an zwei Stellen.

In seinem Vorwort zu *A Pilgrimes Solace* (1612) sagt er:

"being I am now entered into the fiftieth yeare of mine age".

An anderer Stelle (*Varietie of Lute-Lessons*) sagt er: "...for myself was borne but thirty years after Hans Gerle´s book was printed." Gemeint war Gerles *Tabulatur auff die Laudten*, welches 1533 gedruckt wurde.

Der Geburtsort dagegen ist nicht eindeutig bekannt. Zwar weisen einige Kirchenbücher Londons den Namen Dowland im 16. Jh. auf, jedoch ist es unmöglich eine genaue Verbindung dieser Familien zu John Dowland herzustellen.

Der in einigen Quellen genannte Geburtsort in der Nähe Dublins (Irland) dagegen kann als gewiss falsch betrachtet werden, da der erste Vertreter dieser Behauptung (Dr. Grattan Flood) im Jahre 1906 u.a. das Geburtsjahr Dowlands mit 1562 angibt. Der Vater sei ein gewisser John Dowlan gewesen, der in Dalkey gelebt hat. Der Familienname geht jedoch auf den Namen Dowling zurück. Zwar mögen beide Namen der selben Sprachwurzel entstanden sein, aber der Name Dowling entwickelte sich nachweislich in unterschiedlichen Familien.

Dass John Dowland Engländer war und nicht Ire, wird ebenfalls deutlich, wenn Dowland in einem Brief an Sir Robert Cecil 1595 von sich selbst schreibt:

"...born under her highness...". Ein Ire hätte diesen Satz vermutlich nicht Ende des 16.Jh. von sich gegeben, bedenkt man die starke Unterdrückung Irlands durch das Englische Königreich.



Über Dowlands Kindheit sowie elterlicher Herkunft ist nichts bekannt. Da jedoch Dowland selber nie darüber berichtet hat, vermutet man, dass er eine Abstammung aus einfacher Klasse (evtl. Handwerker-Familie) verschweigen wollte, als er bereits in höheren Kreisen am Hofe verkehrte.

Die ersten Aufzeichnungen über Dowland beginnen erst im Jahr 1580, als er im Alter von 17 Jahren als 'servant' nach Paris zu Sir Henry Cobham, dem Botschafter des Königs von Frankreich reist, um die "geistreiche Profession der Musik" zu erlernen. Während der Zeit in Paris konvertiert Dowland zum

Katholizismus, einem folgenschweren Fehler, wie Dowland später selbst konstatiert.

Nach drei oder vier Jahren Aufenthalt in Paris kehrt Dowland wieder nach England (London) zurück (1583/84). (Dowlands Angaben zu dieser Zeit sind unterschiedlich zu interpretieren, daher kann keine genaue Dauer angegeben werden. Zwei Jahre später heiratet Dowland seine Frau, über die nichts weiter bekannt ist. Welche Rolle sie im Leben Dowlands spielte ist ebenso ungewiss. Gewiss ist nur, dass sie ihn auf keinen seiner Reisen begleitet hat, auch nicht auf

der nach Dänemark, auf die im weiteren Verlauf noch eingegangen wird.  
Im selben Jahr (1586) wird vermutlich sein Sohn Robert geboren.  
Über die sicher vorhandenen weiteren Kinder Dowlands ist nichts bekannt.  
Am 8. Juli 1588 erhält Dowland zusammen mit Thomas Morley den Grad des Baccalaureus Musicus an der Christ Church Universität Oxford. Später erhält er zudem noch denselben Titel an der Universität Cambridge.  
Dowland ist damit der einzige, dem dieser Titel bis dato an beiden Universitäten vergeben worden ist.  
Das erste öffentliche Auftreten Dowlands als Musiker ist im Jahr 1590 zu datieren, als Dowland am 17. November zur "Thanksgiving" Feier am Hofe der Königin spielt.  
Der zweite belegbare Auftritt findet 1592 im Schloss Sudeley statt, in dem die Königin zu Besuch des Lord of Cahndos, Giles Bridges, war.  
Dowland spielt anlässlich eines Theaterstückes das Lied "My heart and tongue were twinnes".  
Nach dem Tod von John Johnson, einem der Hoflautenisten der Königin bewirbt sich Dowland 1594 vergeblich um den vakanten Posten. Dowland macht seine katholische Konfessionszugehörigkeit verantwortlich für die Ablehnung.  
Er beschließt daraufhin einige Auslandsreisen zu unternehmen, um u.a. Luca Marenzio in Rom zu treffen.  
Zuvor nimmt er jedoch für kurze Zeit einen Posten am Hofe in Wolfenbüttel bei Heinrich Julius an,  
um danach zu Moritz, Landgraf von Hessen zu reisen.  
Im Jahr 1595 nimmt Dowland die lange und beschwerliche Reise per Pferdewagen über die Alpen auf sich nach Italien. Seine erste Station ist Venedig. Weiterhin besucht er Padua, Genua, Ferrara und Florenz, wo er Giulio Caccini trifft.  
Nachdem einige im Exil lebende englische Katholiken versuchten John Dowland für einen Putschversuch der englischen Königin zu gewinnen, verwarf Dowland den Plan Luca Marenzio in Rom zu besuchen  
und reiste bestürzt und umgehend aus Italien ab.  
Er kehrt zunächst wieder zum Hof von Moritz, Landgraf von Hessen zurück und verweilt dort bis zum Ende des Jahres 1596.  
1597 erscheint Dowlands *First Booke of Songs*, und im Jahr darauf am 18. November erhält er den hoch bezahlten und hoch angesehenen Posten als Hoflautenist Königs Christian IV von Dänemark.  
Mit einem Lohn von 500 Talern pro Jahr wird John Dowland zu einem der höchstbezahlten Musiker der Zeit.  
Zwar galt Christian IV als musikbegeisterter und tüchtiger Herrscher, der in Kopenhagen etliche Paläste bauen ließ, seine ausschweifenden Alkoholexzesse schienen aber nicht nur Dowland Unbehagen zu bereiten.  
Dowland verfasst in Dänemark "The Second Booke of Songs", dessen Manuskript er mit dem 01. Juni 1600 datiert.

1601 reist Dowland für etwa ein Jahr nach England, um "einige Instrumente in England zu kaufen".

1603 erscheint Dowlands *Third and Last Booke of Songs*, dessen Manuskript am 21. Februar in England eintrifft. Stücke wie *Time stands still with gazing on her face* oder *Say loue if euer thou didst finde* sind Komplimente an die Königin Englands, und zeugen von dem ungebrochenen Willen Dowlands immer noch Lautenist am Englischen Königshof zu werden.



Kurz darauf, am 24. März stirbt jedoch Elisabeth und Dowlands Wunsch in ihren Diensten zu stehen wird endgültig unerfüllt bleiben. England wurde im Jahr 1603 nicht nur durch den Tod der Elisabeth erschüttert, sondern durch tausende Tote durch die Pest. Allein in einer Augustwoche verzeichnen die Sterbelisten 3035 Todesfälle. In diesem Jahr starb ein Sechstel der gesamten Bevölkerung Englands an der Pest.

1603 brach Dowland erneut nach England auf und vollendete sein *Lachrimae or Seven Teares*, das er der Königin Anne, Schwester von Christian IV, widmete. Aufgrund schlechten Wetters wurde die geplante Rückreise nach Dänemark im Winter 1603 abgebrochen, so dass Dowland vermutlich erst nach Erscheinen von *Lachrimae* (am 2. April 1604) wieder in Dänemark eintraf. Dort angekommen begannen ernste Probleme sichtbar zu werden. Dowland hatte viele Schulden, die Gehaltszahlungen, die in den Jahren zuvor sogar schon im Voraus bezahlt wurden wiesen nun einige Lücken auf. Vermutlich war Christian IV aufgrund der langen Auslandsaufenthalte Dowlands verärgert und strafte ihn mit dieser Maßnahme. 1606 wird Dowland schließlich vorzeitig gekündigt und kehrt wieder nach England zurück.

Obwohl die Familie Dowland in ihrem Haus in der Fetter Lane in London einen hohen Wohnstandard lebte, konnte John Dowland die Gehälter, die er in Dänemark bekam, nicht annähernd erreichen. Die verloren gegangenen Geschenke des Landgrafen von Hessen, sowie die vielen Schulden zeugen davon, dass das Geld Dowlands schneller ausgegeben wurde, als er es verdienen konnte. Die ersten Jahre des 17. Jh. trugen viele musikalische Veränderungen mit sich, die auch Dowland spürte. Dowland beklagte sich in den Jahren ab 1605 wiederholt über die "ungelernten" Musiker, sowie die jungen Professoren, die seine Musik als veraltet ansahen. Besonders der langjährige Streit mit Tobias Hume, der die Viola da Gamba als das besser geeignete Instrument im Zusammenspiel mit dem Gesang ansah, zeigt den Wandel der Zeit.

Auch im Jahr 1612, als Dowland mit *A Pilgrimes Solace* sein letztes Werk veröffentlicht, ebbt der Streit mit Hume nicht ab.

Obwohl der nationale als auch internationale Erfolg Dowlands als bester Lautenkomponist seiner Zeit unbestreitbar ist, scheint sich der Ärger über den versagten Posten am Englischen Hof bei Dowland als Trauma weiter durch sein

Leben zu ziehen. Die Unzufriedenheit und Bitterkeit überwiegt bei dem sensiblen Meister, der die Ungerechtigkeiten u.a. darin sieht, dass unbegabtere Lautenisten seinen erwünschten Posten innehaben.

Diana Poulton beschreibt das Temperament Dowlands als ein komplexes, voller Gegensätze. Er sei extrem egozentrisch und emotional, mit einer gerechten Würdigung seiner Fähigkeiten, aber einer nahezu kindlich überreizten Reaktion auf Kritik. Dowland neigte von Zeit zu Zeit zu Attacken von Melancholie. Er war ein Mann mit großem Ehrgeiz, der aber wie Peacham sagt "viele Gelegenheiten verstreichen ließ um sein Glück zu erhöhen."

Das schwermütige Gefühl voller Melancholie war jedoch kein Dowland-spezifisches Phänomen.

Man mag sich die Frage stellen, ob traurig schöne oder Selbstmitleid-volle Meisterwerke wie *Lachrimae*, *Semper Dowland*, *semper Dolens*, *Farwell* oder *Melancholy Galliard* erschienen wären, wenn Dowland den Posten des Hoflautenisten bei der Königin 1594 erhalten hätte, und ob Dowland in diesem Falle seine Zufriedenheit erlangt hätte.

Das letzte, bereits erwähnte Werk Dowlands (*A Pilgrimes Solace*) war unzweifelhaft ein Zeichen für die schwindende Kreativität Dowlands.

Obschon alle Stücke von hoher Qualität sind, sind viele nicht neu, sondern teilweise schon zwanzig Jahre alt. Und obwohl Dowland im selben Jahr (1612) letztendlich doch noch die ersehnte Anstellung am Englischen Hofe bekam, ist es fraglich, ob Dowland seinen persönlichen Erfolg fand.

Die letzten 14 Jahre bis zu seinem Tod verliefen jedenfalls sehr ruhig - Dowland wird kaum noch erwähnt. Der letzte öffentliche Eintrag über ihn datiert vom 1. Mai 1625, als Dowland auf der Beerdigung von James I. spielt.

John Dowland stirbt am 26. April 1626 und wird in St. Anne, Blackfriars beerdigt.

Mit der Veröffentlichung von *Lachrimæ or Seaven Teares and other consort music* am 2. April 1604 schuf John Dowland etwas bis dato völlig neues. Neben den sieben verschiedenen *Lachrimæ* Stücken, die sieben verschiedene Arten von Tränen darstellen, enthält das Werk vierzehn weitere Stücke, die teilweise schon früher entstanden sind.

### Danksagung

*Wir danken der Kirchengemeinde der Friedenskirche Hannover und der  
Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover  
für ihre freundliche Unterstützung und  
Christine Knobel der Kontrabasswerkstatt Celle  
([www.kontrabasswerkstatt.de](http://www.kontrabasswerkstatt.de)) für die Leihgabe des Kontrabasses.*