



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Benjamin Brittens Werke für Kinder unter der
besonderen Betrachtung von
Noye's Fludde“

Verfasserin

Elisabeth Bauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Danksagung

Mein aufrichtiger Dank für Ihre Unterstützung und Geduld gilt meinen Eltern Maria und Rudolf Bauer und ebenso meiner Schwester Cornelia Bauer und Alexander Rigler.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich mich ganz herzlich bei meinem Freund Rainer Hauptmann bedanken, dessen Glaube an meine Fähigkeiten mir den nötigen Rückhalt gab.

Außerdem möchte ich mich ganz herzlich bei meinen langjährigen Freundinnen Daniela Karobath, Elisabeth Maier und ganz besonders bei Doris Weberberger bedanken. Ihr unermüdlicher Zuspruch und ihre Geduld bei scheinbar unüberwindbaren Problemen gaben mir die nötige Kraft um ans Ziel zu kommen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Gattungsbegriff Kinderoper	7
2.1 Begriffserklärung	7
2.2 Historische Entwicklung.....	9
2.2.1 Reformatorisch-humanistisches Schuldrama (16. Jh.) und gegenreformatorisches Jesuitendrama (16.–18. Jh.).....	9
2.2.2 Märchen- und Zauberspiele (19. Jh.).....	10
2.2.3 Patriotische Kinder- und Jugendfestspiele (ca. 1900–1930) und Szenisches Spiel- und Lehrstück (ab ca. 1930)	11
2.2.4 Schul- und Jugendoper in DDR und BRD (ca. 1950–1970)	13
2.2.5 Kinderoper heute	14
2.3 Entwicklung der Kinderoper in Großbritannien (ca. 18 Jh.–21 Jh.).....	15
2.3.1 Was bedeutet „britishness“ im Zusammenhang mit dem englischen Musiktheater für Kinder im 20. Jahrhundert?	19
2.3.2 Die englische Festivaltradition des 20. Jahrhunderts – Amateure und Profis arbeiten zusammen.....	20
3. Britten's Werke für Kinder	25
3.1 Friday Afternoons, Op. 7	25
3.2 A Ceremony of Carols, Op. 28	26
3.3 The Young Person's Guide to the Orchestra, Op. 34	27
3.4 Saint Nicolas, Op. 42	29
3.5 Let's Make an Opera! The Little Sweep, Op. 45.....	31
3.6 Noye's Fludde, Op. 59	35
3.6.1 Entstehung	35
3.6.2 Inhalt.....	36
3.6.3 Aufführungsort	37
3.6.4 Liturgisches Drama/Geistliche Spiele	38
3.6.5 Librettist und Libretto.....	40
3.6.6 Besetzung und Instrumentation	42

3.6.7	Musikalische Analyse	47
3.6.7.1	Brittens musikalische Sprache – The social utterance: divine speech and ritual in <i>Noye's Fludde</i>	66
	Exkurs: Die österreichische Erstaufführung von <i>Noye's Fludde</i>	68
3.7	Werke für Kinder nach <i>Noye's Fludde</i>	72
3.7.1	Psalm 150, Op. 67	72
3.7.2	The Golden Vanity, Op. 78	73
3.7.3	Children's Crusade, Op. 82	74
3.7.4	Welcome Ode, Op. 95	75
4.	Britten und die Pädagogik	77
5.	Conclusion	83
6.	Literaturverzeichnis	85
	Internetquellen	88
7.	Anhang	89
7.1	Besetzung	89
7.1.1	Besetzung der Uraufführung	90
7.2	Englisches Libretto	91
7.3	Interview mit Andrea Mellis über die österreichische Erstaufführung von <i>Noye's Fludde</i> in Wien	98
	Abstract (deutsch)	105
	Abstract (englisch)	107
	Lebenslauf	109

1. Einleitung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Gattung *Kinderoper* und ihrem englischen Hauptvertreter des 20. Jahrhunderts – dem Komponisten Benjamin Britten (1913–1976). Vor allem anhand seiner Kinderoper *Noye's Fludde* wird auf die „ästhetische Herausforderung und pädagogische Verpflichtung“¹, wie sie in diesem Genre zu Recht gefordert werden, näher eingegangen. Um dieses Werk – für und mit Kindern – in seinem historischen und britischen Kontext besser begreifen zu können, wird zu Beginn näher auf den Begriff Kinderoper und dessen historische Entwicklung eingegangen. Immer im Fokus bleibt dabei auch Großbritannien mit dessen Musiktraditionen. In weiterer Folge werden Brittens Werke für Kinder und seine pädagogische Haltung thematisiert.

Das Thema Kinderoper beschäftigte mich nicht erst seit der wissenschaftlichen Auseinandersetzung im Zusammenhang mit dieser Arbeit. Meine pädagogische Ausbildung und mehrjährige Berufserfahrung ermöglichten mir eine intensive Auseinandersetzung mit dem Wesen Kind und dem Stellenwert, den die Musik auf seine emotionale und geistige Welt einnehmen kann. Meine Ausbildung als klassische Sängerin und die damit einhergehenden Erfahrungen bei Kinderopern-Projekten – auch aus der Perspektive einer Regieassistentin – führten schließlich dazu, dass ich die Bereiche Pädagogik und Musik auf wissenschaftlicher Ebene zusammenführte.

Meine Auseinandersetzung mit Britten wurde durch den Besuch der Britten-Pears-Library – Brittens letzten Wohnsitzes in Aldeburgh im Bezirk Suffolk – und die Ausstellung zum 50. Jubiläum (2008) der Kinderoper *Noye's Fludde* intensiviert und bereichert.

Als ich mich der Gattung *Kinderoper* annäherte, war ich erstaunt, wie wenig Publikationen es zu diesem Thema gibt. Bei meiner Recherche stieß ich zwar auf eine große Vielfalt an Kinderopern, jedoch nur auf wenig Literatur zur Gattung selbst. Publikationen, die Kinderoper² bzw. Oper für Kinder³ im Titel tragen, sich also kritisch und umfassend mit

¹ Vgl. Isolde Schmid-Reiter (Hg.), *Kinderoper. Ästhetische Herausforderung und pädagogische Verpflichtung*, Regensburg, 2004.

² Vgl. Isolde Schmid-Reiter (Hg.), *Kinderoper. Ästhetische Herausforderung und pädagogische Verpflichtung*, Regensburg, 2004.

dem Genre auseinandersetzen, gibt es kaum. Dies mag unter anderem auch an Zweifeln hinsichtlich der Sinnhaftigkeit von Kindermusiktheater bzw. Kinderoper liegen. Erst in den letzten Jahrzehnten wurden sich viele Kindermusiktheater-Schaffende (wieder) bewußt, wie wichtig es ist, ein neues Publikum mit den Methoden, Techniken und Ästhetiken des zeitgenössischen Musiktheaters vertraut zu machen.⁴

Bei meiner weitergehenden Recherche zum Thema *Kinderoper* musste ich außerdem feststellen, dass der britische Komponist Benjamin Britten zwar viele Werke für Kinder komponierte, diese im deutschsprachigen Raum jedoch nur vereinzelt rezipiert wurden und werden. Weiters ist festzustellen, dass Literatur zu Brittens Person und seinen Werken größtenteils nur in englischer Sprache vorhanden ist. Außerdem ist die Quellenlage hinsichtlich der Werke für Kinder sehr dürftig.

Im deutschsprachigen Raum werden vor allem sein Orchesterführer *The Young Person's Guide to the Orchestra* und seine Kinderoper *Let's Make an Opera! The Little Sweep* rezipiert. Beim erstgenannten Werk machte Britten die Vorgänge eines Orchesters für Kinder und Jugendliche transparent, beim anderen thematisierte er den Schaffensprozess einer Oper. Diese Werke waren Mitte des 20. Jahrhunderts international impulsgebend für das Genre Kinderoper bzw. Kindermusiktheater, vielleicht auch deshalb, weil Britten sich bei diesen Stücken intensiv mit der kindgerechten Vermittlung von musikalischen Inhalten, also mit didaktischen Aspekten, auseinandersetzte. Diese offensive Auseinandersetzung mit Musikvermittlung bzw. die offenkundige Verfolgung von pädagogischen Intentionen brachte ihm nicht nur positive Kritik ein. Umso erfreulicher ist es, dass Britten eine große Bandbreite an Werken für Kinder bzw. mit Kindern schuf, die sowohl thematisch als auch musikalisch einen großen Fassettenreichtum aufweisen. Hauptbestandteil dieser Arbeit ist seine zweite und auch letzte Kinderoper *Noye's Fludde*. Anhand dieses Werks soll aufgezeigt werden, mit welchen musikalischen Mitteln, englischen Musik-Theater-Traditionen und ungewöhnlicher Thematik er ein junges Publikum zu erreichen versuchte. Dieses Stück veranschaulicht auch, wie Britten Kindern und Jugendlichen im Alter von ungefähr sechs bis sechzehn Jahren, mit unterschiedlichster musikalischer Vorbildung,

³ Andrea Grandjean-Gremminger, *Oper für Kinder – Zur Gattung und ihrer Geschichte*, Frankfurt am Main, 2008.

⁴ Sieghart Döhring, „Zum Geleit“, in: Isolde Schmid-Reiter (Hg.), *Kinderoper. Ästhetische Herausforderung und pädagogische Verpflichtung*, Regensburg, 2004, S. 11.

einen aktiven Part auf der Bühne und im Orchester zuteilt. Nicht ohne Grund bezeichnete Peter Evans dieses Werk als „*the finest of all Britten's children's pieces*”⁵. Britten gelang vor allem bei *Noye's Fludde* die Gratwanderung zwischen der eingangs genannten „ästhetischen Herausforderung und pädagogischen Verpflichtung“, denn sein musikalischer Ideenreichtum fordert, motiviert und bereichert Kinder, ohne sie vorsätzlich „erziehen“ zu wollen. Anhand der Entstehungsgeschichte, der musikalischen Analyse und in weiterer Folge durch das Kapitel „Britten und die Pädagogik“ soll auf Britten's musikalische Sprache und auf das Wesen des Kindes als Mitwirkenden und Rezipienten eingegangen werden.

⁵ Peter Evans, *The Music of Benjamin Britten*, London, 1989, S. 283.



2. Gattungsbegriff Kinderoper

2.1 Begriffserklärung

Die Bezeichnung Kinderoper⁶ finden wir erstmals 1977 in einem Lexikon-Artikel von Gerhard Müller-Hornbach⁷. Es stellt sich hier allerdings die Frage, ob die Gattung Kinderoper wirklich erst seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts existiert, und wenn sie bereits davor ein Bestandteil der deutschsprachigen Musikkultur war, warum bekommt sie erst 1977 ihren heutigen Namen?

Fest steht, dass wir weitaus fündiger werden, wenn wir unter dem Sammelbegriff „Musiktheater für Kinder und Jugendliche“⁸ suchen. Begeben wir uns weiter auf dem Pfad der Begriffsfindung, so werden wir regelrecht mit weiteren Bezeichnungen überhäuft. Folglich ist es nicht verwunderlich, dass Gunter Reiß die Gattung *Kinderoper* als „*widersprüchliche Gattung*“⁹ bezeichnet.

Da die Anfänge im deutschsprachigen Raum beim lateinischen *Schuldrama* des 16. Jahrhunderts liegen, finden wir Begriffe wie *Schuloper*, *Lehrstück*, *szenisches Oratorium*, *szenische Kantate* und *Singspiel*. Vor allem im 19. Jahrhundert kommen Begriffe wie *Märchenoper*, *musikalische Possen*, *Zauberspiele* und *Kinderoper* bzw. *Kinderoperette* auf.

Im 20. Jahrhundert finden wir dann Begriffe wie *Kindermusical*, *Grusical*, *Kinderwestern*, *Krimimusical* oder auch *Jazz-*, *Rock-* und *Popmusical* bzw. *Pop Oper*.

Für den Begriff *Kinderoper* finden wir heutzutage noch folgende Bezeichnungen:

Oper für Kinder, *Oper für kleine und große Leute*, *Oper für Kinder und Erwachsene*. Das Medienzeitalter hat schließlich zur Entstehung der *Hör- und Fernsehoper für Kinder*¹⁰ geführt.

⁶ Brigitte Regler-Bellinger, Art. „Kinder- und Jugendmusiktheater“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Musik in Gegenwart und Geschichte*, Bd. 5, Kassel etc., 1996, Sp. 43–59, hier Sp. 48.

⁷ Gerhard Müller-Hornbach, Art. „Kinderoper“, in: Klaus Doderer (Hg.), *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*, Bd. 2, Weinheim/Basel, 1977, S. 198–201.

⁸ Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 43–59.

⁹ Gunter Reiß, „Die Kinderoper. Geschichte und Repertoire einer widersprüchlichen Gattung“, in: Isolde Schmid-Reiter (Hg.), *Kinderoper. Ästhetische Herausforderung und pädagogische Verpflichtung*, Regensburg, 2004, S. 18–65, hier S. 18.

¹⁰ Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 49.

Auch international bekommt die Gattung *Kinderoper* ihren eigenständigen Platz, und erhält etwa in England die Bezeichnung *children's opera*¹¹. Im Repertoireopernführer (ab der sechsten Auflage) finden wir erst 1984 ein eigenständiges Kapitel zur *Kinderoper* bzw. *children's opera*.

Die Vielfalt von Werkbezeichnungen für das Kinder- und Jugendmusiktheater liegt einerseits an der Fülle der Musikrichtungen, -stile und Gattungen von Musik, andererseits daran, dass die Pädagogik im Laufe der Jahrhunderte einen großen Wandel vollzog. So werden Kinder erst seit dem 20. Jahrhundert immer stärker als eigenständige Persönlichkeiten wahrgenommen. Mit der Schwedin Ellen Key (1849–1926) und ihrem Buch „Das Jahrhundert des Kindes“ (1900), welches erstmals 1902 in Deutschland erschien und bei seiner Veröffentlichung vernichtende Kritik und begeisternde Zustimmung erfuhr, setzte ein Umdenken in der Pädagogik ein. Für viele markiert ihr Hauptwerk den Auftakt der Reformpädagogik. Im Geiste Nietzsches forderte Ellen Key die Bildung eines „neuen Menschen“¹² und „die Hervorbringung starker, genialer Persönlichkeiten“.¹³ „Die Reformpädagogik hatte ihren identitätsstiftenden Kern gefunden: Pädagogik vom Kinde aus sein zu wollen.“¹⁴

Das Kind als Mitwirkender und Rezipient gewinnt im 20. Jahrhundert an Bedeutung – die Wertschätzung des Schöpferischen im Kind wird erkannt, was sich auch in der Wissenschaft bzw. ihrer Literatur und in den unterschiedlichen Begriffserklärungen widerspiegelt.

¹¹ Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 48.

¹² Ulrich Herrmann, „Die Majestät des Kindes – Ellen Keys polemische Provokationen“, in: *Das Jahrhundert des Kindes*, Weinheim & Basel, 1991, S. 258.

¹³ Key, *Das Jahrhundert des Kindes*, S. 25/26.

¹⁴ Herrmann, „Die Majestät des Kindes – Ellen Keys polemische Provokationen“, S. 262.

2.2 Historische Entwicklung

2.2.1 Reformatorisch-humanistisches Schuldrama (16. Jh.) und gegenreformatorisches Jesuitendrama (16.–18. Jh.)

Bereits in mittelalterlichen liturgischen Dramen, die bei kirchlichen Hochfesten (z.B. Ostern) aufgeführt wurden, wirkten Kinder als Chorknaben mit. Das *Schuldrama*¹⁵ hatte vor allem die Intention, Zöglinge religiös zu unterweisen und dabei gleich die lateinische Sprache zu festigen. Kinder wirkten in Aktschlusschören und gelegentlichen Tanzeinlagen bzw. in instrumentaler Zwischenaktmusik mit.

Im gleichen Zeitraum war in England während der Shakespeare-Zeit eine andere Entwicklung erkennbar. So gab es zwar Chorknaben in kirchlich gebundenen Theatern und das Theater der Laienschulen, aber auch professionelle, kommerziell strukturierte Kindertheatergruppen. Diese wurden vom englischen Hof vor allem zu Weihnachtsfeierlichkeiten engagiert. *Children of the Chapel Royal* und *Children of St. Paul's* waren die bedeutensten Gruppen. Viele Stücke enthielten volkstümliche Liedformen wie Kanons, oder auch chorische Pastorallieder und Weisen, sowie Dienergesänge komischer Art. Wie auch im deutschsprachigen Raum finden wir in England chorische, religiöse Gesänge, hier aber vor allem in Hymnen¹⁶. Diese Tradition greift Benjamin Britten ins besondere in seiner Kinderoper *Noye's Fludde* (1958) wieder auf (Kapitel 3.6).¹⁷

In Deutschland entstand zwischen 1570 und 1770 das gegenreformatorische Jesuitendrama, ein theatralisches Gesamtkunstwerk. In dieser Tradition steht auch Mozarts Intermedium *Apollo et Hyacinthus* (1767). Es handelt sich dabei um Finalkomödien, die jeweils am Ende des Schuljahres aufgeführt werden. In der Geschichte des Schuldramas ist dies einer der letzten Belege. Zwar versuchte Johann Adam Hiller (1728–1804) die

¹⁵ Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 44.

¹⁶ Aus dem englischen *hymn* – im heutigen Sprachgebrauch bezeichnet dieser Begriff eine Vielfalt an englischsprachiger, geistlicher Vokalmusik, wie etwa metrische Psalmkompositionen oder gereimte Paraphrasen anderer Bibeltexte

¹⁷ Donald Webster, Art. „Hymnus“ in: Ludwig Finscher (Hg.), *Musik in Gegenwart und Geschichte*, Bd. 4, Kassel etc., 1996, Sp. 464–508, hier Sp. 500.

Gattung neu zu beleben, z. B. mit seiner Operette (*Die kleine Ährenleserin*, 1778) für Kinder, trotzdem scheiterten er und seine Berufskollegen. Mozarts Schüler und Adlatus Franz Xaver Süssmayrs (1766–1803) musikalisches Spiel *Das Namensfest* (1799) trägt bereits die Bezeichnung „Gelegenheitsstück“.¹⁸

Das Aufkommen eines Berufstheaters und der Bedeutungsverlust der lateinischen Sprache – der Fokus wird in den Schulen immer mehr auf die Nationalsprachen bzw. auf die Naturwissenschaften gelegt – sind die Hauptgründe für den Niedergang dieser Gattung.¹⁹

2.2.2 Märchen- und Zauberspiele (19. Jh.)

Musikalische Possen, Komödien, Märchen- und Zauberspiele des 19. Jahrhunderts orientierten sich an jenen Teil des Erwachsenentheaters, welcher sich im Besonderen mit märchenhaften und romantischen Inhalten beschäftigte.²⁰ Kinder dienten in diesen oft aufwendigen Ausstattungsstücken nur als Schau- und Vergnügungsobjekte an der Seite von meist professionellen Künstlern. Die wenigen Stücke in denen wir Kinderdarsteller finden, waren für den häuslichen Bereich bestimmt. Bekanntestes und noch bis zum heutigen Tag aufgeführtes Werk für und mit Kindern ist Engelbert Humperdincks (1854–1921) *Hänsel und Gretel* (UA 1893).²¹

Am Theater an der Wien brachte Adolf Müller (1801–1886) zwischen 1847 und 1878 24 Märchen- bzw. Zauberspiele für Kinder heraus. Im Theater an der Josefstadt waren es mehr – hier brachte z. B. allein Julius Gebauer (1846–1895) 15 Musiktheaterstücke, in denen Kinder mitwirkten, zwischen 1875 und 1878 zur Aufführung. Renommiertere Operettenkomponisten wie Franz von Suppé (*Prinz Liliput*, 1855) und Carl Joseph Millöcker (*Die Diamantengrotte*, 1867; *Die Eselshaut*, 1867) produzierten ebenfalls für das Kindermusiktheater. Als deutscher Vertreter der Märchenoper sei an dieser Stelle besonders Carl Heinrich Carsten Reinecke (1824–1910) genannt. Mit seinen acht Werken (z.B. *Glückskind und Pechvogel*, 1883) gilt er als Schöpfer des musikalischen Märchens.²²

¹⁸ Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 44.

¹⁹ Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 44.

²⁰ Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 44.

²¹ Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 45.

²² Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 45.

In England, vor allem in London, wurden Kinder- und Schuloperetten aufgeführt. Die meisten entstanden um 1900 und thematisierten Märchen, englische Kindererzählungen sowie Blumen- und Tiergeschichten.²³

2.2.3 Patriotische Kinder- und Jugendfestspiele (ca. 1900–1930) und Szenisches Spiel- und Lehrstück (ab ca. 1930)

Zwischen ca. 1900 und 1918 fanden in Deutschland die patriotischen Kinder- und Jugendfestspiele statt. Für nationale Repräsentationszwecke wurden im pathetischen Deklamationsstil und mit musikdramatischen Mitteln Texte vorgetragen.²⁴

Der Bezug zum Vaterland wird schon im Titel klar gestellt, z. B. *Aus Deutschlands großer Zeit, Der Kaiser ruft* u. ä.²⁵

Ab 1925 gab es ein großes Umdenken, eine Reaktion auf die Flut von Märchenoperen. Mehrere Einflüsse führten das Kinder- und Jugendmusiktheater in eine neue Richtung: die Wiederbelebung des alten Volksliedguts, gefolgt von der Jugendmusikbewegung (um 1917) in Verbindung zur Schulmusik, die Laienspielbewegung (zwischen 1920 und 1930) und die Reformpädagogik. Aus diesen Strömungen bildeten sich ab ca. 1930 zwei Spieltypen heraus – das szenische Spiel und das Lehrstück.²⁶

Das szenische Spiel kennzeichnet sich insbesondere durch seinen improvisatorischen Charakter. Im Zuge dessen werden Melodie und Rhythmus einfach gehalten, und die Aufführung ist weniger eine Vorführung, denn sie verzichtet auf den Vorführcharakter eines Kindermusiktheaters des 19. Jahrhunderts. Beispielhaft wirkte Paul Hindemiths (1895–1963) Stück *Wir bauen eine Stadt* (1930).²⁷

In Frankreich war es Darius Milhaud (u. a. *A propos de bottes* Op. 118, 1932), der zur selben Zeit szenische Spiele für Kinder komponierte. Er machte es sich unter anderem auch zum Ziel, Kinder an *Neue Musik* heran zu führen.²⁸

²³ Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 45.

²⁴ Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 45.

²⁵ Vgl. Hella Brock, *Musiktheater in der Schule. Eine Dramaturgie der Schuloper*, Leipzig, 1960.

²⁶ Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 46.

²⁷ Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 46.

²⁸ Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 46.

Das Lehrstück von Bertolt Brecht (1898–1956) – Begründer des „epischen Theaters“ – verfolgte soziale oder politische Ziele, weshalb die Darsteller älter, also Jugendliche, sein sollten. Das „dialektische Theater“ von Brecht mit seiner gestischen Musik beinhaltet Themen mit hohem ethischem Gehalt und oft auch mit Todesmotiv. Als bedeutendes Stück gilt *Der Jasager* (1930) in der Vertonung von Kurt Weill (1900–1950).²⁹ Dass sich Weill viele Gedanken zur Schuloper gemacht hat und einen hohen künstlerischen Anspruch stellte, wie und auf welche Art zeitgenössische Neue Musik zu vermitteln sei, zeigt folgende Aussage von ihm:

*„Die Musik einer Schuloper muss unbedingt auf ein sorgfältiges, sogar langwieriges Studium berechnet sein. Denn gerade im Studium besteht der praktische Wert einer Schuloper, und die Aufführung eines solchen Werkes ist weit weniger wichtig als die Schulung, die für die Aufführenden damit verbunden ist. Die Schulung ist zunächst eine rein musikalische. Sie soll aber mindestens ebenso sehr eine geistige sein.“*³⁰

Paul Hindemith, Kurt Weill und auch Paul Dessau haben zwar auf den ersten Blick Gebrauchsmusik geschrieben, zeigen aber zugleich, wie gut eine Synthese von Kunst und Pädagogik funktionieren kann. Dies ist in der Geschichte der Kinderoper kaum zu finden.³¹

Das Lehrstück erfuhr innerhalb kurzer Zeit eine Gegenreaktion durch zwei Spielschulopern: *Die Jobsiade* (1931) von Wolfgang Jacobi (1894–1972) und *Der Reisekamarad* (1931) von Hans Joachim Moser (1889–1967). Beide Komponisten machten es sich zur Aufgabe, an die jugendliche Spielfreude zu appellieren und auf den didaktischen Charakter eines Lehrstücks zu verzichten. Durch Hitlers Machtergreifung wurde jegliche Entwicklung des Kinder- und Jugendmusiktheaters unterbunden, erst nach dem zweiten Weltkrieg war ein Neubeginn spürbar.³²

²⁹ Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 46.

³⁰ Kurt Weill, „Über meine Schuloper *Der Jasager*“ (1930), zit. nach: Jürgen Schebera, *Kurt Weill. Leben und Werk*, Frankfurt am Main, 1984, S. 299.

³¹ Reiß, „Die Kinderoper. Geschichte und Repertoire einer widersprüchlichen Gattung“, S. 41.

³² Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 46/47.

2.2.4 Schul- und Jugendoper in DDR und BRD (ca. 1950–1970)

Ihren Höhepunkt erlebte die Gattung *Schul- und Jugendoper*³³ in Westdeutschland in den 1960er Jahren (ca. 50 Stücke). Sei es in der BRD oder DDR – all diese Werke gingen von pädagogischen Intentionen und Forderungen aus. Da man sich nun weniger an der professionellen Bühnenoper anlehnt, finden wir kleinere Ensembleformen, Instrumentalsätze und Sololieder und der bevorzugte Aufführungsort ist die Schule im Kreise der Eltern, Lehrer und Schüler. Um den Kindern eine umfassende Bildung zu ermöglichen und ihre kreativen Kräfte zu wecken ist man versucht, so viele Unterrichtsfächer wie möglich in die Schulaufführungen miteinzubeziehen. Bis 1960 ist man vor allem darauf bedacht Opern zu komponieren, die ein heiles Weltbild vermitteln, als dass ihre Inhalte von der politischen und gesellschaftlichen Welt der Erwachsenen zu sehr beeinflusst werden.³⁴

Trotzdem zeigt sich eine gewisse Ambivalenz nach 1945. Während Komponisten wie Eberhard Werdin und Cesar Bresgen auf die traditionellen Märchenstoffe zurückgreifen und sich auch an Carl Orff und dessen musik-didaktischen Neuerungen für den Schulunterricht orientieren, gibt es doch noch Tendenzen, die einerseits einen „braunen“ Zeitgeist weiter leben lassen, andererseits eine Wirklichkeitsferne, idealisierte Kinderdarstellung zeigen.³⁵

Durch die Entwicklung neuer Richtungen bzw. Erziehungsphilosophien in der Pädagogik, wie z. B. die antiautoritäre Erziehung, Studentenbewegungen und das miteinhergehende gesellschaftliche Umdenken, verändert sich auch das schulische Musiktheater. Theodor Adornos musikkritische Schriften leisten ebenso ihren Beitrag in diesem Prozess.³⁶

Die Gattung Schuloper verliert somit im Laufe der 1960er Jahre durch den Aufruf der „Entpädagogisierung“ des Musikunterrichts an Bedeutung.

Allgemein ist zu beobachten, dass es in Deutschland immer wieder Tendenzen gab und gibt, das Genre Oper für Kinder als obsolet zu betrachten. Erst international renommierte,

³³ Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 47/48.

³⁴ Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 48.

³⁵ Reiß, „Die Kinderoper. Geschichte und Repertoire einer widersprüchlichen Gattung“, S. 45.

³⁶ Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 47/48.

zeitgenössische Komponisten wie Benjamin Britten (*Let's Make an Opera*, 1949 in England), Giancarlo Menotti (*Help, Help, The Globolinks*, 1969 in den USA), und später auch Peter Maxwell Davies (*Cinderella*, 1980 in England) widmen sich mit einer Ernsthaftigkeit der *Kinderoper*, was wiederum eine Signalwirkung für den deutschsprachigen Raum hatte und das Genre *Kindermusiktheater* bis heute zu einem fixen Bestandteil der Musikkultur macht.³⁷

2.2.5 Kinderoper heute

Großer internationaler Beliebtheit erfreuen sich bei Kindern und Jugendlichen nach wie vor Bearbeitungen von „Erwachsenen-Repertoire-Opern“, wie z. B. Wolfgang Amadeus Mozarts Bühnenerwerke (vor allem *Die Zauberflöte*), Carl Maria Webers *Der Freischütz*, Bedřich (Friedrich) Smetanas *Verkaufte Braut* und Lortzings *Zar und Zimmermann*.³⁸

Richtet man den Blick nur auf die Kinderoper, die speziell für Kinder komponiert und konzipiert wurden, so sind für den deutschsprachigen Raum z. B. Hans Werner Henzes *Pollicino* (1980), Jens Peter Ostendorfs Werk *Alice im Wunderland* (1977) und Violeta Dinescus *Der 35. Mai* (1986) zu nennen.

Vor allem Wilfried Hiller – z. B. *Das Traumfresserchen* (1991), *Peter Pan* (1997), *Pinocchio* (2002) – dessen Werke eine große formale Vielfalt und thematische Breite aufweisen, blieb bis heute der Gattung am treuesten verbunden. Im Gegensatz dazu zeigte z. B. Hans Werner Henze keine weiteren Ambitionen das Genre Kinderoper dauerhaft auf die Spielpläne zu bringen.³⁹

Heute gibt es – wie schon das erste Unterkapitel über die Begriffserklärung (Kapitel 2.1) zeigt – ein großes Repertoire an Kinder- und Jugendmusiktheaterstücken. Inwiefern Werke für Kinder einen pädagogischen Anspruch haben sollten und wie dieser auszusehen hätte, oder wie sie didaktisch/methodisch aufbereitet sein müssten, darüber sind sich Komponisten, Regisseure, Darsteller, Pädagogen, und andere sich damit befassende Gruppen bis heute nicht immer einig.

³⁷ Reiß, „Die Kinderoper“, S. 47.

³⁸ Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 58.

³⁹ Reiß, „Die Kinderoper“, S. 52.

Fest steht, dass bereits 1930 Kurt Weill, genauso wie fünfzig Jahre später Hans Werner Henze, den programmatischen Anspruch stellten, dass Kindermusiktheater ernst zu nehmen sei und sich auch immer als Gegenwartskunst zu verstehen habe.⁴⁰ Gunter Reiss äußert sich in diesem Zusammenhang in seinem Kapitel über die Gattung Kinderoper (2004) folgendermaßen dazu:

„Nicht dem platten Realismus einer Alltagsabbildung ist damit das Wort geredet, nicht das vordergründige Betroffenheitsstück gemeint. Den blanken Inhalt auf die Bühne bringen zu wollen, wäre nicht ausreichend. Der besondere Zugriff auf den Stoff, dessen formale Gestaltung, ermöglicht erst dem Musiktheater für Kinder heute eine ebenso spannende und innovative Werkstruktur wie dies für das neue Musiktheater der Erwachsenenbühne gilt. Dann sind auch allzu schnelle Rückgriffe auf alte Traditionen und ihre vermeintliche Harmlosigkeit entbehrlich.“⁴¹

Was bedeutet diese Haltung für das Kinderopernschaffen in Großbritannien und seinen Hauptvertreter Benjamin Britten? Vorweg sei gesagt, dass sich ein Komponist wie Britten sehr den englischen Musiktraditionen verbunden fühlte und sein Bemühen dahingehend galt, Tradition mit der Gegenwart des 20. Jahrhunderts zu verbinden.

Die nachstehenden Kapitel gehen auf die Entwicklung der Gattung *Kinderoper* in Großbritannien und deren Unterschiede zum deutschsprachigen Raum ein, sowie auf Brittens Werke für Kinder.

2.3 Entwicklung der Kinderoper in Großbritannien (ca. 18 Jh.–21 Jh.)

In England fand die *school opera/-operetta* oder *juvenile opera* eine weitaus größere Resonanz in der Öffentlichkeit, als die deutschsprachige *Schuloper*. Unter anderem ist auch deshalb die Entwicklung hin zur *children's opera* in England sehr fließend.⁴²

Als erste *school opera* gilt *Dido and Aeneas*, welche Henry Purcell (1659–1695) bereits 1689 komponierte. Zur Aufführung gelangte das Stück durch eine Mädchenschule in

⁴⁰ Reiß, „Die Kinderoper“, S. 54.

⁴¹ Reiß, „Die Kinderoper“, S. 54.

⁴² Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 54.

Chelsea. Amateurinitiativen und Studentengruppen⁴³ des 20. Jahrhunderts entdeckten auf ihrer Suche nach den Anfängen des britischen Musiktheaters nicht nur Henry Purcells *Dido and Aeneas* wieder, sondern auch die *miracle plays*. Diese Chester-Mirakelspiele sind aus der Zeit des ausgehenden 16. Jahrhunderts und eine der ältesten Überlieferungen des englischen Theaters.⁴⁴

Eine der bahnbrechendsten Neuerungen des *Kinder- und Jugendmusiktheaters* bzw. der *children's opera* ging im 20. Jahrhundert von Brittens Werken aus. Er griff 1958 für *Noye's Fludde* auf genau diese Texte bzw. Handschriften, den mittelalterlichen Zyklen, der *Chester Miracle Plays* zurück. Internationalen Erfolg erlangte er aber bereits 1949 mit seiner ersten *children's opera* *Let's Make an Opera* (siehe dazu Kapitel 3.5).

Brittens Werke zeigen, dass die englische Musikkultur den Blick einerseits auf ihre Traditionen richtet, diese in ihre Kompositionen miteinbezieht; andererseits macht sie sich auch zur Aufgabe, das Neue, die Avantgarde, nicht außer Acht zu lassen.

Dietrich Helms äußert sich dahingehend folgendermaßen:

*„Für das britische Musiktheater für Kinder und Jugendliche bedeutet der Umgang mit Traditionen nicht den Rückgriff auf konventionelle Kompositionstechniken, Stoffe oder Inszenierungsweisen. Die Vergangenheit wird, wie die Avantgarde und wie übrigens auch die populäre Musik, als Lieferant von Materialien und Techniken verstanden, mit denen Komponisten und Librettisten arbeiten, um die gewünschten dramatischen oder musikalischen Effekte zu erzielen. Das Neue ist kein Dogma und das Alte kein Merkmal einer minderen Qualität.“*⁴⁵

Eine weitere frühe Form der *children's opera*, welche die englischen Traditionen beinhaltet und besonders zur Weihnachtszeit sehr beliebt war und ist, ist die *pantomime opera*.⁴⁶

Die erste Pantomime wurde bereits 1721 in Richs Lincoln's Inn Fields Theatre unter John Rich aufgeführt. Bereits 1717 erschien auf einem Programm, genau in diesem Theater, der Begriff „Pantomime“ zum ersten Mal.⁴⁷ Bestand im 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts

⁴³ Vgl. Eric Walter White, *The Rise of English Opera*, London, 1951, S. 311–315.

⁴⁴ Helms, „Traditionen im Musiktheater für Kinder und Jugendliche in Großbritannien“, S. 93–99.

⁴⁵ Helms, „Traditionen im Musiktheater für Kinder und Jugendliche in Großbritannien“, S. 93.

⁴⁶ Helms, „Traditionen im Musiktheater für Kinder und Jugendliche in Großbritannien“, S. 96/97.

⁴⁷ Charles Kaplan, Art. „The Only Native British Art Form“, in: *The Antioch Review* 43/3, 1984, S. 266–276, hier S. 272.

die Pantomime noch aus zwei sehr unterschiedlichen Teilen – der erste mit Liedern und Rezitativen, der zweite eine stumme unabhängige Harlequinade – so entwickelte sich die Pantomime Ende des 19. Jahrhunderts zu einer durchgängig textierten Form. Die stumme Harlequinade entfiel.⁴⁸ Die Gattung präsentiert sich mit märchenhaften Inhalten, satirisch-witzigen Szenen und komischen Figuren. Obwohl sie sich inhaltlich seit dem 18. Jahrhundert immer dem Zeitgeist angepasst hat, bewahrte sie sich ihre Eigenheiten. Die Handlung ist aus verschiedenen Versatzstücken zusammengesetzt, weist eine Art Patchwork-Technik auf, und wirkt auf den Zuschauer nicht immer logisch. Kennzeichnend ist auch, dass der Fokus auf aktuelle Ereignisse gerichtet wird bzw. auf dem Spektakulären liegt.⁴⁹

Die *pantomime opera* überlebte nur als Genre für Kinder, da ab 1843 der „licensing act“⁵⁰ aufgehoben wurde. Das Sprechtheater hatte bis dorthin nur auf zwei Londoner Bühnen stattgefunden. Nun wandte sich die „middle class“ wieder dem Theater zu – die Wahrscheinlichkeit und Logik, aber auch gewisse moralische Standards hielten Einzug – die *pantomime opera* wurde mehr den Kindern „überlassen“.⁵¹

Versucht diese Art der *opera* zwar von Anbeginn an das Publikum direkt anzusprechen, so ist eine wesentliche Veränderung, dass gegen Ende des 19. Jahrhunderts der Kinderanteil im Publikum ständig anwuchs. Dies lag unter anderem natürlich an der Auswahl der Stoffe für diese Gattung. War der Inhalt der *pantomime opera* am Beginn ihrer Entstehung noch von mythologischen Stoffen und Liedern geprägt, so werden ab ca. 1800 klassische Märchenstoffe, wie *Puss in Boots*, *Sleeping Beauty*, *Cinderella*, usw. immer vorrangiger. Diese märchenhaften Inhalte werden bis heute noch von den verschiedensten Komponisten aufgegriffen. Peter Maxwell Davies *Cinderella* (1980), sowie andere Werke von ihm, waren prägend für das englische Kinder- und Jugendmusiktheater des 20. Jahrhunderts. Davies gewann eine ähnliche Bedeutung wie Hans Werner Henze (1926–2012) in Deutschland.⁵²

⁴⁸ Vgl. Gerald Frow, „*Oh, yes it is!*“, *A History of Pantomime*, London, 1985.

⁴⁹ Helms, „Traditionen im Musiktheater für Kinder und Jugendliche in Großbritannien“, S. 97.

⁵⁰ Der „Theatrical Licensing Act“ vom 21. Juni 1737 besagte, dass von diesem Zeitpunkt an Lord Chamberlain die Macht hatte zu bestimmen, welches Stück zur Aufführung gebracht werden durfte.

⁵¹ Helms, „Traditionen im Musiktheater für Kinder und Jugendliche in Großbritannien“, S. 98.

⁵² Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 54.

Auch die *Ballad opera* und die *Savoy opera* sind stark in den englischen Traditionen verwurzelt. Sie beinhalten eine Mischung aus volkstümlichen Musikeinlagen, rezitierten Versen und gesprochenen Prosatexten (z. B. Bruce Montgomery, *John Barleycorn*, 1963). Die *Ballad opera* *The Ballad of Salomon Pavey* knüpft beispielsweise an das Leben elisabethanischer Kindertheatergruppen an.

Auf der Suche nach Traditionen im englischen Kinder- und Jugendmusiktheaterschaffen finden wir noch die *nautical opera* – mit ihren Seemannsliedern und Shanties (d.h. Arbeitsliedern auf englischen Segelschiffen), und die *instant opera* – sogenannte Kurzoper, die sich an den mehrsätzigen Tonstücken (Divertimenti der gesellschaftlichen Unterhaltung) des 18. Jahrhundert orientieren (z. B. *Cassation* von Malcolm Williamson, 1971, oder *Time flies*, 1976).⁵³

Das Kindermusiktheaterschaffen in Großbritannien in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde neben den vorangegangenen erwähnten Traditionen auch von der Tradition der *Beggar's Opera* (Bettler-Oper) beeinflusst.⁵⁴

1728/29 ließ der Theatermanager John Rich die *Beggar's Opera* von John Gay und Johann Christoph Pepusch von einer Kindertruppe, *The Lilliputians* genannt, aufführen. Das Stück erfuhr bis ins 20. Jahrhundert zahlreiche Bearbeitungen, und im deutschsprachigen Raum war es vor allem als *Dreigroschenoper* von Bertolt Brecht und Kurt Weill beliebt. Diese Begebenheit ist aber nicht das einzige Mal, wo das Opernschaffen in England Impuls gebend für das Schaffen in Deutschland war. Es sei an dieser Stelle nochmals Benjamin Brittens *Let's Make an Opera!* (1949) genannt. Alan Bushs (1900–1995) *Weberbande* wurde ebenfalls im deutschsprachigen Raum aufgegriffen.⁵⁵

All diese Kinder-Musiktheatergenres kennzeichnen sich einerseits durch das Spiel mit Theatertraditionen, andererseits definieren sie sich auch durch die traditionellen Hör- und Sehgewohnheiten.⁵⁶

Aufgrund dieser Entwicklungen in Großbritannien ist es nicht verwunderlich, dass bereits seit den 1880er Jahren das englische Musiktheater für Kinder und Jugendliche als

⁵³ Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 54.

⁵⁴ Helms, „Traditionen im Musiktheater für Kinder und Jugendliche in Großbritannien“, S. 96.

⁵⁵ Helms, „Traditionen im Musiktheater für Kinder und Jugendliche in Großbritannien“, S. 96.

⁵⁶ Helms, „Traditionen im Musiktheater für Kinder und Jugendliche in Großbritannien“, S. 93.

eigenständige Sparte definiert wird. 1883 wurde das erste britische Musiktheaterstück aufgeführt, welches bereits die Begriffe Oper und Kind zusammen im Titel führte: John Farmers *Cinderella „A Little Opera for Big Children, or, A Big Opera for Little Children“*⁵⁷

2.3.1 Was bedeutet „britishness“ im Zusammenhang mit dem englischen Musiktheater für Kinder im 20. Jahrhundert?

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gab es in England ein gesteigertes Interesse an älterer Musik. So kam es, dass Musik aus der Tudor- und jakobinischen Periode des 16. und frühen 17. Jahrhunderts wieder entdeckt wurde, ebenso wie englische Volkslieder. Impulsgebend für diese „Renaissance“ waren die Komponisten Edward Elgar (1857–1934) und Frederik Delius (1862–1934), vor allem aber die Komponisten und Professoren (am Royal College of Music, London) Charles Villiers Stanford (1852–1924) und Hubert Parry (1848–1918). Internationale Bekanntheit mit seiner Musik erlangte ein Schüler von ihnen – Ralph Vaughan Williams (1872–1958). Als Delius und Elgar 1934 starben, war der junge Komponist Benjamin Britten gerade Anfang zwanzig, ebenfalls Student am Royal College of Music, und sein erstes Werk *Sinfonietta* für Kammerorchester wurde publiziert.⁵⁸

Ebenfalls eine Renaissance erfuhr die Musik von Henry Purcell. Britten komponierte zur Huldigung Purcells, anlässlich seines 250. Todestages (1945), die *Holy Sonnets of John Donne* und sein zweites Streichquartett. Das Interesse an Purcell war nicht nur auf kurze Zeit beschränkt – bereits 1946 gab Britten, zusammen mit Peter Pears, eine Neuauflage von Purcells Werke für den Orchestergebrauch heraus.⁵⁹

Die Wiederentdeckung von Henry Purcells Musikschaffen und die Hinwendung zu den mittelalterlich-geistlichen Mysterienspielen, Prozessionsdramen und der *Ballad opera* sind ebenfalls kennzeichnend für die *children's opera* bzw. für die „britishness“ des 20. Jahrhunderts (siehe Kapitel 3.3 und 3.6).

Die im vorhergehenden Kapitel bereits erwähnten und im 18. Jahrhundert entstandenen Gattungen *pantomime opera* und *Beggar's opera* finden ebenfalls bis heute ihren Anklang beim Publikum. Das liegt sicher unter anderem daran, dass Britten 1948 eine neue Version

⁵⁷ Helms, „Traditionen im Musiktheater für Kinder und Jugendliche in Großbritannien“, S. 97/98.

⁵⁸ Eric Walter White, *Benjamin Britten – Eine Skizze von Leben und Werk*, Zürich, 1948, S. 11/12.

⁵⁹ White, *Benjamin Britten – Eine Skizze von Leben und Werk*, S. 53.

der *Beggar's opera* verfasste. Er griff dazu auf die ursprüngliche Version von Pepusch aus dem Jahre 1728 zurück, und nicht auf eine der zahlreichen Bearbeitungen danach. Diese Volkslieder schienen ihm zum damaligen Zeitpunkt das „Englischste“ zu sein.⁶⁰

In Großbritannien blickt man außerdem auf eine lange Chortradition zurück. Die Tradition der Chorknaben und Mädchenchöre hat ihren Ursprung im Mittelalter und in der Renaissance, und noch bis heute werden diese Traditionen in Schulen, Internaten und Colleges der Universitäten weiter geführt. Obwohl es im deutschsprachigen Raum ebenfalls eine Chortradition gibt, so wird sie in England bis heute mehr „gelebt“. Sie wurde und wird im Kinderopernschaffen immer wieder miteingebunden und steht in direkter Verbindung zur englischen Kinderoper, was sich im Repertoire und in dessen Qualität widerspiegelt. Ähnlich verhält es sich auch mit der szenischen Kantate für Kinder. Es gibt kaum einen britischen Komponisten des 20. Jahrhunderts, der nicht zumindest eine szenische Kantate für Kinder aufzuweisen hat.⁶¹

Thematisch finden wir „britishness“ in britannisch-keltischen Erzählungen um König Artus und die Tafelrunde bzw. überhaupt in der nordischen und germanischen Sagenwelt mit ihren Helden. Schriftsteller der englischen (Kinder-)Literatur wie Oscar Wilde, Lewis Carroll und Clive Staples Lewis seien an dieser Stelle genannt.⁶² Selbstverständlich behalten sich die Komponisten vor, nicht nur in ihren englischen Traditionen zu verharren. Als Beispiel sei an dieser Stelle Brittens *Golden Vanity* (1967) genannt. Es ist ein Sing- bzw. Liederspiel und wurde von ihm als *Vaudeville* bezeichnet – bezieht sich also auf die französischen Liedformen (siehe dazu Kapitel 3.7.2).⁶³

2.3.2 Die englische Festivaltradition des 20. Jahrhunderts – Amateure und Profis arbeiten zusammen

Englische Opernhäuser spielten Anfang 20. Jahrhunderts überwiegend das internationale Erfolgsrepertoire, was mit den Gegebenheiten am englischen Musikmarkt zusammenhing. Die britischen Opernhäuser orientierten sich lieber an den Verkaufsschlägern des europäischen Festlandes, als ein finanzielles Risiko mit einheimischen Produktionen

⁶⁰ White, *Benjamin Britten – Eine Skizze von Leben und Werk*, S. 60.

⁶¹ Helms, „Traditionen im Musiktheater für Kinder und Jugendliche in Großbritannien“, S. 95.

⁶² Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 54.

⁶³ Peter Evans, *The Music of Benjamin Britten*, London, 1989, S. 284.

einzugehen. Da es staatliche Subventionen erst seit dem Zweiten Weltkrieg gab, bekam die Nationaloper zu diesem Zeitpunkt nur wenig finanzielle Unterstützung. So ergab es sich, dass Amateurinitiativen eine wichtige Rolle spielten.⁶⁴

In diesem Zusammenhang sei der englische Komponist Rutland Boughton (1878–1960) erwähnt. Er begründete 1914 mit der Uraufführung der Oper *The Immortal Hour* das *Glastonbury Festival*. Zusammen mit dem Schriftsteller Reginald Buckley setzte er sich für ein „britisches“ Bayreuth ein. Sie verfassten einen Aufsatz *The Music Drama of the Future* mit sozialistischen Prinzipien als Grundlage. 1922 setzte sich die Oper *The Immortal Hour* mit großem Erfolg bei der Londoner Premiere durch. Das Hauptthema seiner Musikdramen sind die Sagen und Geschichten um König Artus, welcher auch in dieser Gegend begraben sein soll. 1915 komponierte er – im Rahmen des *Glastonbury Festivals* – für eine Amateurgruppe das Chor-Drama *Bethlehem*⁶⁵ nach einem Text aus den Coventry Nativity Plays. Er griff dabei auf traditionelle englische Carol-Melodien zurück. 1926 löste sich das Festspielensemble auf und Boughton zog sich zurück. Weiter Versuche neue Festspiele zu initiieren – etwa 1934 in Stroud oder 1935 in Bath – blieben erfolglos.⁶⁶ Ebenfalls maßgeblich prägend für die englische Festivalkultur im 20. Jahrhundert – und noch immer ein Teil von ihr – war und ist Benjamin Britten's Festival in Aldeburgh, Grafschaft Suffolk. Gegründet wurde das Festival 1948 vom Librettisten Eric Crozier, dem Sänger Peter Pears und Benjamin Britten.⁶⁷ Bereits ein Jahr zuvor wurde von Crozier, John Piper und Britten die Operntruppe *English Opera Group*⁶⁸ ins Leben gerufen und nun galt es eine geeignete Spielstätte zu finden. Ziel war es, vorrangig britische Opernmusik aufzuführen. Das erste Aldeburgh Festival fand von 5. bis 13. Juni 1948 statt und die Kammeroper *Albert Hering* sowie die Kantate *Saint Nicolas*, Op. 42, welche in der englischen (Kinder-)Chor Tradition steht, wurden in diesem Rahmen zum ersten Mal aufgeführt. Britten's erste Kinderoper *Let's Make an Opera – The Little Sweep*, Op. 45 wurde nur ein Jahr später – ebenfalls im Rahmen des Festivals – uraufgeführt. Veranstaltungsort war zu Beginn die Jubilee Hall in Aldeburgh, welche nicht weit von

⁶⁴ Helms, „Traditionen im Musiktheater für Kinder und Jugendliche in Großbritannien“, S. 94.

⁶⁵ Rutland Boughton, *Bethlehem*. A choral drama, the libretto adapted from the Coventry Nativity Play, London, 1920.

⁶⁶ Ian Boughton, http://www.rutlandboughtonmusictrust.org.uk/cgi-bin/newslist.cgi?area=news&storycode=/public_html/news/maint/data/profile.txt (3. Februar 2012)

⁶⁷ http://www.aldeburgh.co.uk/about_us/history (3. Feb. 2012)

⁶⁸ Susie Gilbert, *Opera for Everybody*, London, 2009, S. 107.

seinem Wohnhaus entfernt war.⁶⁹ Das Ziel der *Englisch Opera Group* bzw. des Festivals in Aldeburgh wurde von Förderern der Gesellschaft folgendermaßen beschrieben:

„Wir glauben, dass eine Zeit gekommen ist, in der auch England, das nie eine eigene Operntradition gepflegt hat, sondern immer abhängig war von einem Repertoire ausländischer Opern, seine eigenen Opern hervorbringen kann. Unsere Gruppe wird nun alljährlich Festspiele von zeitgenössischen Opern in englischer Sprache geben, vermischt mit klassischen Opern, darunter solchen von Purcell. Es ist unter anderem das Ziel unserer Gruppe, junge Komponisten zu ermuntern, für die Opernbühne zu schreiben, sowie Dichter und Dramatiker zu veranlassen, sich dem Verfassen von Textbüchern in Zusammenarbeit mit Komponisten zu widmen.“⁷⁰

Da die Dimensionen des Festivals immer größere Ausmaße annahmen – Theaterveranstaltungen, Vorträge, Workshops, Dichterlesungen und Kunstausstellungen – kamen nahegelegene Orte wie Blythburgh, Framlingham und Orford als Austragungsorte dazu. Auch die Kirchen in Aldeburgh, oder z. B. die Kirche in Orford – Uraufführung der Kinderoper *Noye's Fludde*, Op. 59, UA 1958 – wurden als Spielorte genutzt. Seit 1967 ist der Hauptveranstaltungsort eine Konzerthalle – eine ehemalige Mälzerei – im benachbarten Ort Snape.⁷¹

Viele Werke von Britten, die überwiegend in der englischen Musiktradition stehen, wurden im Rahmen des Festivals uraufgeführt, und noch bis heute liegt der Schwerpunkt des Festivalprogramms auf Neuer Musik und auf der Wiederentdeckung bzw. Neuinterpretation von vergessener „englischer“ Musik.

Britten griff mit seinem Werk *Noye's Fludde*, dem ein Mysterienspiel zugrunde lag, diese Tradition des Mittelalters auf und brachte eben jene alte Form der Darstellung in die Mitte des 20. Jahrhunderts auf sein Festival: „Hier schließt sich der Kreis zwischen den zu bestimmten religiösen Festen aufgeführten mittelalterlichen *miracle plays* und der Festivalkultur des 20. Jahrhunderts.“⁷²

Ein Festival mit ganz anderem musikalischen Schwerpunkt gründete 1934 John Christie (1882–1962). Die *Glyndebourne Festival Opera* – ein ehemaliges Landhaus in Sussex – existiert ebenfalls noch bis heute. Im Gegensatz zum *Glastonbury Festival* und zu Britten's

⁶⁹ Vgl. Peter Evans, *The Music of Benjamin Britten*, London, 1989, S. 257–279.

⁷⁰ White, *Benjamin Britten – Eine Skizze von Leben und Werk*, S. 56.

⁷¹ http://www.aldeburgh.co.uk/about_us/history (3. Feb. 2012)

⁷² Helms, „Traditionen im Musiktheater für Kinder und Jugendliche in Großbritannien“, S. 95.

Festival in Aldeburgh war das bevorzugte Repertoire bis in die 1960er Jahre Mozart- und in Folge Barockoper. Werke von Verdi, Rossini und anderen Komponisten, wie auch die von Britten, wurden erst nach und nach ins Festspielrepertoire aufgenommen. 2003 wurde zum ersten Mal eine Wagner Oper (*Tristan und Isolde*) zur Aufführung gebracht.⁷³

1968 wurde *Glyndebourne on Tour* gegründet, um Opernproduktionen einem breiteren Publikum in Großbritannien zugänglich zu machen. In diesem Zusammenhang wurde 1986 ein Unterrichtsprogramm mit Workshops geschaffen, das es Schülern ermöglichen soll, Musiktheaterstücke mit Profis zu erarbeiten. So veranstalten Schüler alle zwei Jahre ein Festival.⁷⁴

Welche musikalische Richtung ein klassisches Festival in Großbritannien auch immer einschlug, fest steht, dass bis vor ein paar Jahren anspruchsvolles Musiktheater für Kinder hauptsächlich auf Festivals stattfand und nicht in Großbritanniens Opernhäusern. Die meisten Kinderopern waren Auftragswerke für Festivals.⁷⁵

Viele Werke entstanden aus der Zusammenarbeit von einer großen Gruppe Amateuren und einer kleineren Gruppe Profis – aber nicht erst seit dem 20. Jahrhundert. Es gibt eine englische Tradition der Kollaboration von Profis und Amateuren, wie wir sie im deutschsprachigen Raum nicht finden. Diese lässt sich zurückführen bis zu den *miracle plays* aus dem Mittelalter. „Profis“ der Kirchenchöre – Kinder und Erwachsene – trafen auf „Amateure“ der Gilden und Zünfte.⁷⁶

Viele englische Kinderopern des 20. Jahrhunderts haben Workshop-Charakter, wie z. B. *Cassation* von Malcolm Williamson oder Britten's *Let's Make an Opera*. Profis und Amateure arbeiten dabei zusammen – Erwachsene und Kinder. So war es Britten, der bereits Mitte des 20. Jahrhunderts in seinem Musikschaffen für Kinder grundsätzlich versucht, die Kinder dort „abzuholen“, sie miteinzubeziehen, wo sie gerade in ihrem musikalischen Entwicklungsprozess stehen. Unabhängig davon, ob sie noch „absolute Amateure“, oder schon näher am „Profidasein“ sind.

Im deutschsprachigen Raum bekommt der Begriff Amateur oft eine negative Färbung. Amateure sieht der Zuschauer in einen professionellen Opernbetrieb sehr selten auf der Bühne (siehe dazu den Exkurs und das dazugehörige Interview im Anhang mit der

⁷³ <http://glyndebourne.com/brief-history-glyndebourne> (3. Feb. 2012)

⁷⁴ <http://glyndebourne.com/discover/education-glyndebourne> (3. Feb. 2012)

⁷⁵ Helms, „Traditionen im Musiktheater für Kinder und Jugendliche in Großbritannien“, S. 94.

⁷⁶ Helms, „Traditionen im Musiktheater für Kinder und Jugendliche in Großbritannien“, S. 94.

Regisseurin Andrea Mellis). Im deutschsprachigen Raum hat der Begriff *Amateur* eine negative Konnotation, da Laien gemeinhin als unprofessionell gelten. In England ist die Selbstverständlichkeit einer Zusammenarbeit zwischen Amateuren und Profis stärker gegeben. Kindern wird die Möglichkeit geboten in die Materie Musiktheater bzw. Oper hineinzuwachsen und von den „Besten“ – den Profis – zu lernen. Britten äußerte sich in einem Interview, dass er ein Verfechter der Professionalität sei und Profis ihr Handwerk gründlich verstehen müssen, es sie aber nicht abhalten sollte, für Amateure zu komponieren. Die ungezwungene und natürliche Herangehensweise, welche Amateure bei ihrem Musikschaffen mitbringen, sei eine besondere Qualität.⁷⁷

Die international angesehensten Opernkomponisten Englands, zuerst Britten und dann Peter Maxwell Davies (*1934), engagierten sich für die Gattung *Kinderoper*. Vor allem mit Britten setzte Mitte 20. Jahrhundert eine Signalwirkung für dieses Genre im deutschsprachigen Raum ein.⁷⁸ Davies entwickelte die Gattung *children's opera* noch weiter. Neben seinem bekannteren Stück *Cinderella* komponierte er noch lustige *music-theatre entertainments*, wie beispielsweise *The Rainbow* (1981) oder *The Spider's Revenge* (1991). Davies gründete – wie schon zuvor Britten – ein eigenes Festival. Dies bot ihm eine Plattform, seine Werke für Kinder aufzuführen.⁷⁹ Sein jährlich stattfindendes St. Magnus Festival auf den schottischen Orkney-Inseln wurde 1977 ins Leben gerufen und bietet Kindern aus Orkney bis heute die Möglichkeit, bei seinen Kinderopernprojekten mitzuwirken. Selbst jüngere Kinder – ab ungefähr sechs Jahren – dürfen und können mitmachen.⁸⁰

Britten war auf internationaler Ebene impulsgebend für die Gattung *Kinderoper*. Der Begriff *children's opera* begann sich mit ihm ab den 1950er Jahren zu etablieren. Im nachfolgenden Kapitel wird auf Brittens Werke für Kinder näher eingegangen, um die verschiedenen Fassetten seiner Werke für Kinder aufzuzeigen. Welchen Part weist Britten den mitwirkenden Kindern in seinen Kompositionen zu? Fest steht, dass bei Britten „Werke für Kinder“ nahezu immer gleichbedeutend ist mit „Werke mit Kindern“. Welche musikalische Mittel setzt er ein, um Erwachsene gleichermaßen wie Kinder zu erreichen? Das nächste Kapitel soll dies erörtern.

⁷⁷ Britten in einem Interview, 1963, zit. nach: Paul Kildea (Hg.), *Britten on Music*, Oxford, 2003, S. 227.

⁷⁸ Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 54.

⁷⁹ Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, Sp. 54/55.

⁸⁰ <http://stmagnusfestival.com/aboutfestival.htm> (4.Feb. 2012)

3. Brittens Werke für Kinder

3.1 Friday Afternoons, Op. 7

Bereits zwischen 1933 und 1935, Britten ist erst Anfang zwanzig, komponierte er ein „*set of twelve class songs*“⁸¹ für Chor und Klavier (UA 1936). Er schrieb die Lieder für seinen älteren Bruder Robert, der Lehrer- bzw. Schuldirektor war, und dessen Schüler. Den Titel erhielt das Werk durch den Umstand, dass Britten und sein Bruder immer freitagnachmittags probten. Stilistisch stehen die Lieder in engem Zusammenhang mit der englischen Knabenchortradition (siehe Kapitel 2.3).

Das einfachste und zugleich eingehendste Lied ist „A New Year Carol“. Das melodische Material beschränkt sich auf Motive, die eine Terz meist nicht überschreiten und sich in ihrer Grundform und deren Spiegelung mehrmals wiederholen. Bei der durchgehenden Strophenform weicht der letzte Refrain vom Rest des Liedes ab – zahlreichen Septakkorde in der Begleitung führen zu einer effektvollen Steigerung. Peter Evans attestiert dem Lied trotz seiner einfachen Mittel hohe Kunstfertigkeit.⁸² So bewies Britten schon in seinem ersten Werk für Kinder, wie auch generell in seinen frühen Werken Kunstsinn und Einfallsreichtum. Dies offenbart sich auch in den übrigen elf, äußerst unterschiedlichen Liedern. Die Texte der Lieder stammen von unbekannten Autoren, aus verschiedenen Jahrhunderten und sind auch thematisch sehr unterschiedlich.

So gibt es etwa sogenannte Folksongs wie „Ee-oh“ und „I mun be married on Sunday“ von unbekannten Autoren; oder den „Fishing Song“, von dem aus dem 17. Jahrhundert stammenden englischen Biographen Izaak Walton.⁸³ Britten nahm auch Textvorlagen von William Thackeray (1811–1863) und Eleanor Farjeon (1881–1965), die Werke für Kinder verfasste.

Dem Text des englischen Folksongs „Fishing Song“ setzt Britten einen 5/4 Takt entgegen, während Farjeons Lied „Jazz-Man“, das wohl musikalisch am meisten vom Volkslied entfernteste Lied ist. Dem Titel entsprechend, erinnert die Klavierbegleitung mit ihren Rhythmen und ungewöhnlichen Akkordfolgen an Jazzmusik.⁸⁴

⁸¹ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 257.

⁸² Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 258.

⁸³ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 258.

⁸⁴ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 258.

Thematisch findet man hier von der „Tragic Story“ bis zum überschwänglichen Lied „There was a monkey“ eine große Bandbreite vor. Keines der Lieder dauert länger als zweieinhalb Minuten. Ausnahme ist das letzte Lied „Old Abram Brown“ das auch das düsterste ist. Es beinhaltet das bei Britten immer wiederkehrende Thema des Todes, wie es beispielsweise ebenfalls in den Werken *The Golden Vanity* (Unterkapitel 3.7.2) und *Children's Crusade* (Unterkapitel 3.7.3) der Fall ist.⁸⁵ Der Tod als Thematik in der Musik gemeinsam mit einer großen Sympathie für das Naive und einer orchestralen Transparenz findet man bereits bei Gustav Mahler, der vor allem mit jenen Aspekten seines künstlerischen Schaffens ein Vorbild für Britten war:⁸⁶ „*His use of material with the character of a nursery rhyme in this funereal context invokes the Mahler of the Wunderhorn songs and the slow movement of the First Symphony.*“⁸⁷

Peter Evans stellt diesbezüglich fest: „*Forty years later, the collection remains delightfully fresh, perhaps for its melodic invention even more than for its resource in devising varied accompaniments.*“⁸⁸ Diese zwölf Lieder beinhalten großen Ideenreichtum – sowohl in thematischer als auch in musikalischer Hinsicht.

3.2 A Ceremony of Carols, Op. 28

A Ceremony of Carols (1942) wurde für die Weihnachtszeit komponiert – für einen dreiteiligen Knabenchor, Solostimmen und Harfe. Die Texte zu den Liedern stammen aus anonymen mittelalterlichen Quellen wie auch aus Gedichten von Robert Southwell, William Cornish und James, John und Robert Wedderburn.⁸⁹ Das Werk besteht aus einem Eingangs- und Schlussgesang, welche wiederum von einer Folge von acht einzelnen Liedern umrahmt werden. Die Harfe wird im Zwischenspiel und am Ende des zweiten Drittels eingesetzt. Dass die Harfe in diesem Kontext als Begleitinstrument eingesetzt wurde, war zur Zeit der Entstehung des Werkes sehr ungewöhnlich; Britten setzte das Instrument jedoch von da an immer wieder in seinen Werken ein, um musikalisch wie auch symbolisch das für Britten typische Dilemma zwischen Schönheit bzw.

⁸⁵ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 258.

⁸⁶ Bernhard Stoffels, *Tradition, Einfachheit, Verzerrung und Brechung – Aspekte der Instrumentalwerke von Benjamin Britten*, Tutzing, 2012, S. 69.

⁸⁷ Stephen Arthur Allen, „Britten and the world of the child“, in: *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, Cambridge, 1999, S. 281.

⁸⁸ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 257.

⁸⁹ White, *Benjamin Britten – Eine Skizze von Leben und Werk*, S. 37.

Unwissenheit und Versuchung darzustellen.⁹⁰ Robin Holloway begrüßt die Entscheidung, wann und wie Britten die Harfe einsetzt: „*Traditionally efficacious to quench and console the exasperated spirit is the sound of the harp. And no one [...] has understood the genius of this instrument as Britten,*”⁹¹

So kommt die Harfe etwa in den Liedern *Wolcum Yole!* und *There is no Rose* zum Einsatz, in denen schlicht angelegte Wechsel-Ostinati in der Harfenbegleitung zu hören sind.⁹² Diese „*child-like ostinato patterns*”⁹³, die tanzähnliche Rhythmen erzeugen, drücken Nostalgie und Unschuld aus, wie sie das generelle Thema des Werkes darstellen. Das Thema Unschuld und dessen Verlust ist bei Britten's Werken immer wieder Thema, wie es beispielsweise in den Werken *Peter Grimes*, *The Rape of Lucretia* oder *Noye's Fludde* vorkommt.

3.3 The Young Person's Guide to the Orchestra, Op. 34

Britten bekam 1945 einen Auftrag, Musik für einen „educational documentary film“ – mit dem ursprünglichen Namen *The Instruments to the Orchestra* – zu komponieren.⁹⁴ In der Partitur aus dem Jahre 1947 ist nicht nur die Musik selbst aufgezeichnet, sondern immer wieder stehen auch Kommentare (von Eric Crozier) zu der selbigen. Diese Zwischentexte sollten vorzugsweise vom Dirigenten selbst gesprochen werden und die die Musik sei so arrangiert, dass der Fluss nicht gestört werden würde.⁹⁵ Aufgabe des Werkes war es, die einzelnen Instrumente vorzustellen wie auch sie im Orchester zu präsentieren. Gab es also gemäß einem Film zu Beginn noch Bild und Zwischentexte zu Britten's Musik, so ist es seiner transparenten Musik zuzuschreiben, dass schon bald darauf verzichtet wurde. Die Musik – *The Young Person's Guide to the Orchestra* – durfte und konnte für sich allein stehen. Zwischentexte wurden als überflüssig angesehen, oder störten den Fluss der Musik, sodass jüngere Interpretationen oft darauf verzichten.⁹⁶ Britten diente ein 8-

⁹⁰ Allen, „Britten and the world of the child“, S. 281.

⁹¹ Robin Holloway, Aufsatz „The Church Parables (II): Limits and Renewals“, in: Christopher Palmer, *The Britten Companion*, London, 1984, S. 215–226, hier S. 215.

⁹² Bernhard Stoffels, *Tradition, Einfachheit, Verzerrung und Brechung – Aspekte der Instrumentalwerke von Benjamin Britten*, Tutzing, 2012, S. 84.

⁹³ Allen, „Britten and the world of the child“, S. 281.

⁹⁴ Benjamin Britten, *Young Person's Guide to the Orchestra, Variation und Fuge über ein Thema von Henry Purcell Opus 34* (Boosey & Hawkes, Partitur Nr. 15958), London, 1947, S. 4.

⁹⁵ Britten, *Young Person's Guide to the Orchestra*, S. 2.

⁹⁶ Michael Hoffmann, Art. „Benjamin Britten – The Young Person's Guide to the Orchestra op. 34“, in: *Der große Kulturführer: Literatur, Musik, Theater und Kunst in fünf Bänden* (Bd. Konzert), Hamburg, 2008, S. 161/162, hier S. 162.

taktiges Thema von Henry Purcell (1659–1695) – ein Motiv aus dessen Schauspielmusik zu *Abdelazar or The Moor's Revenge* – als Grundlage seine Variationen und Fuge. Purcell selbst verwendete als Basis für seine Schauspielmusik wiederum Gesänge aus verschiedenen Sammlungen seiner eigenen 54 Bühnenwerke.⁹⁷

Das gesamte Orchester⁹⁸ stellt das Thema vor (Thema A in d-Moll), welches dann der Reihe nach von den vier „Instrumenten-Familien“ (Streicher, Holz- und Blechbläser, Schlaginstrumente) übernommen und noch einmal vorgestellt wird – insgesamt sechsmal. Thema B wird von den Holzbläsern gespielt und ist in F-Dur, Thema C: Blechbläser in Es-Dur, Thema D: Streichersatz in g-Moll, Thema E: Schlagwerk – die Pauke spielt die Töne A-Cis-E. Thema F in d-Moll spielt wieder das gesamte Orchester. Grundsätzlich bleibt jedes Thema in der Tonart, auch wenn es leichte Varianten im Blechbläser- oder im Streichersatz gibt.⁹⁹

Nach der Themenvorstellung folgen 13 Variationen. Es wird dabei jeweils ein Instrument in den Mittelpunkt gestellt. Der Bezug zum Thema ist nur stellenweise zu hören, sonst sind die Variationen sehr frei gestaltet.¹⁰⁰ Die Fuge selbst dauert nur ca. drei Minuten – 183 Takte. Der Höhepunkt befindet sich im Takt 149 und kennzeichnet sich durch das Purcell-Thema und den Taktwechsel (aus dem 2/4- wird ein 3/4 Takt).¹⁰¹ Zwischen Fugen- und Purcell-Thema gibt es einige Gemeinsamkeiten: In schneller Aufwärtsbewegung (Achtel und Sechzehntel) werden Dreiklangsfiguren angesteuert. Diese werden sequenziert, sodass neue Dreiklänge entstehen.¹⁰²

Oft wurde der „Orchesterführer“ kritisiert, vor allem auch die Verbindungen zwischen den Instrumentenfamilien. Laut Roger Nichols liegt aber die Wirkung des Stückes darin, dass die Rückkehr des Themas vor dem schlichten Hintergrund der Variationen stattfindet und Britten's Entscheidung, sich hinsichtlich der Instrumente genau an die klar definierten

⁹⁷ Hoffmann, „Benjamin Britten – The Young Person's Guide to the Orchestra op. 34“, S. 162.

⁹⁸ Piccolo, zwei Querflöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten in b und A, zwei Fagotte, vier Hörner in F, zwei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, Harfe, Streicher, Pauke, große Trommel, Marschtrommel, Becken, Tamburin, Triangel, Chinesische Holzblocktrommel, Xylophon, Kastagnetten, Gong, Klapper.

⁹⁹ Douglas Lee, *Masterworks of 20th Century Music: The Modern Repertory of the Symphony Orchestra*, London, 2002, S. 101/102.

¹⁰⁰ Lee, *Masterworks of 20th Century Music: The Modern Repertory of the Symphony Orchestra*, S. 102.

¹⁰¹ Hildegard Junker, *The Young Person's Guide to the Orchestra, Variation und Fuge über ein Thema von Henry Purcell Opus 34*, aus der Reihe Schüler im Konzert, Heft 16, Altenmedingen, 1992, S. 21.

¹⁰² Vgl. Junker, *The Young Person's Guide to the Orchestra*, S. 21.

Gruppen zu halten, das Hörerlebnis nicht einschränken, sondern trotzdem einen durchgehenden Fluss der Musik und Freiheit suggerieren.¹⁰³

Schon der Titel *Einführung in das Orchester* für junge Leute zeigt, dass es einen pädagogischen Auftrag gab. Britten sollte Filmmusik komponieren und ein Sprecher sollte die Musik, den Einsatz der Instrumente erklären. Vorgänge im Orchester werden für Kinder und Jugendliche transparent gemacht, anschaulich erläutert, um verstanden zu werden. Britten jedoch, schuf eine Musik die im Grunde für sich alleine stehen konnte, nicht auf jeden Schritt erklärt werden musste und trotzdem, oder gerade deshalb, sein pädagogisches Ziel erfolgreich erfüllte. Hildegard Junker stellt in diesem Zusammenhang fest, dass Variation A an Camille Saint-Saens Musik, Variation B an Claude Debussy Musik erinnert und Purcell dabei fast vergessen wird. Diese Komposition begeistert auch Erwachsene und ist also mehr als eine „pädagogische“ Musik, die etwas über den Kanon für Orchester erzählen möchte.¹⁰⁴ Peter Evans teilt diesen letzten Gedanken und zeigt dies, indem er dieses Werk nicht im Kapitel „Music for Children“, sondern im Kapitel „Later Instrumental Works“ beschreibt.¹⁰⁵ *The Young Person's Guide to the Orchestra* ist ein Werk für Kinder, für das Britten nicht eingeplant hatte, Kinder selbst mitwirken zu lassen. Dies war das einzige Mal, dass seine didaktische Absicht keine aktive Teilnahme der Kinder beinhaltete, in allen nachkommenden Werken für Kinder überlegte sich Britten, wie diese auch durch aktives Mitwirken Erfahrungen im Bereich Musik sammeln können.

3.4 Saint Nicolas, Op. 42

1948 schrieb Britten wieder ein Werk für Kinder – seine erste Kantate. Er komponierte dies für die Hundertjahrfeier des Lancing College. *Saint Nicolas*, die Geschichte des Hl. Nikolaus aus Myra, ist ein Werk für einen riesigen vierteiligen Knabenchor – bei der Uraufführung aus drei verschiedenen Schulen – und einem Mädchenchor. Begleitet und unterstützt wird der Chor von diversen Instrumentengruppen der Amateure – eine Streichergruppe, eine Schlagwerkgruppe, ein Klavier-Duo und ein Organist. Unter den Instrumentalisten befinden sich auch sechs Profis – ein Streichquintett und der erste

¹⁰³ Gerd Uekermann/org. Roger Nichols, *The Young Person's Guide to the Orchestra* (CD-Begleitheft), London, 1986, S. 12.

¹⁰⁴ Junker, *The Young Person's Guide to the Orchestra*, S. 21.

¹⁰⁵ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 301.

Percussionist – welche die Amateure unterstützen. Die Hauptpartie (Nicolas) wird von einem professionellen Sänger (Tenor) gesungen.¹⁰⁶

Die neunteilige Kantate über den sagenumwobenen Hl. Nicolaus beinhaltet nicht nur einen religiösen Inhalt. Es besteht ein gewisser Dualismus in der Erzählung. Nicolas private und öffentliche Welt lösen in ihm einen Konflikt aus. Ein gutes Beispiel dafür ist schon der religiöse Eröffnungsschor, der dem Individuum Nicolas im starken Kontrast gegenüber steht. Musikalisch beginnt das Stück „explosionsartig“ in C-Dur und in Nicolas Satz „I come to stand in worship with you“ ist ein Tritonus (fis) hörbar, welcher „hilft“ die Musik von C-Dur nach A-Dur zu bringen.¹⁰⁷

Im letzten Teil „The Death of Nicolas“ wird die Zerrissenheit und Unwissenheit, auch durch die „Andersartigkeit“ von gamelanähnlichen Klängen dargestellt: „*high, fast, percussive figuration in the piano and deep, gong-like effects*“¹⁰⁸ Weiters wird der vom Chor gesungene „Nunc dimittis“ durch Streicher und das Klavier in Oktaven gedoppelt. Somit bildet die sich wiederholende Phrase einen Cantus firmus in der Manier eines Passacaglia-Themas.¹⁰⁹ Außerdem ist laut Evans „*the most memorable instrumental colour in the work*“¹¹⁰ hörbar.

Auch im zweiten Satz „The Birth of Nicolas“ in A-Dur setzt sich die Präsenz des Tritonus fort, die sich etwa in der ganztönigen Fortschreitung der Melodieabschnitte zu Beginn der einzelnen Takte abbildet. Daran deutlich wird Britten's Fähigkeit, einerseits kindgerechte Musik zu schreiben, die für die Mitwirkenden sanglich bleibt und auf die sie sich einlassen können; andererseits sprengt sein differenzierter und ausgeklügelter Einsatz der Intervalle sowie deren symbolische Dimension die gewöhnlichen Erwartungen.¹¹¹

Britten's Librettist Eric Crozier schuf einen Text, welcher den Hl. Nikolaus in ein „*exaggeratedly bold light*“¹¹² setzte. In der allseits bekannten Geschichte wird bis zum heutigen Tag der Hl. Nikolaus idealisiert und verklärt. Peter Evans stellte außerdem fest, dass auch Britten Gefahr lief an manchen Chorstellen musikalisch übertrieben zu reagieren und für seine „impulsiven“ Affekte den Preis zahlen musste.

¹⁰⁶ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 258.

¹⁰⁷ Allen, „Britten and the world of the child“, S. 282.

¹⁰⁸ Allen, „Britten and the world of the child“, S. 282/283.

¹⁰⁹ Allen, „Britten and the world of the child“, S. 283.

¹¹⁰ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 260.

¹¹¹ Allen, „Britten and the world of the child“, S. 283/284.

¹¹² Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 258.

Die Gratwanderung zwischen kindgerechten, singbaren Melodien und einer originellen, einfallsreichen musikalischen Begleitung scheint nicht für jeden Rezipienten immer erfolgreich geglückt sein.

Mit seiner ersten Kinderoper ein Jahr später *Let's Make an Opera! The Little Sweep* ist Britten aber in jedem Fall etwas gelungen, was sehr vielen Zeitgenossen versagt blieb: ein Bühnenwerk für Kinder bzw. mit Kindern, welches international große Beachtung fand.

3.5 Let's Make an Opera! The Little Sweep, Op. 45

Zwei Jahre nachdem die *English Opera Group* gegründet wurde und nur ein Jahr nach der Gründung von Britten's Festival in Aldeburgh – wo unter anderem bereits seine Kantate *Saint Nicolas* aufgeführt wurde – komponierte Britten seine erste Kinderoper.¹¹³ *Let's Make an Opera! The Little Sweep – An Entertainment for Young People* wurde 1949 speziell für das Aldeburgh Festival komponiert.¹¹⁴ Librettist war wieder Eric Crozier. Als Vorlage dienten Crozier zwei Gedichte vom englischen Dichter und Maler William Blake (1757–1827) – *Songs of Innocence and Songs of Experience* (1794).¹¹⁵

The Little Sweep erzählt die Geschichte wie Kinder in Ikan Hall auf einen kleinen, bemitleidenswerten Kaminkehrerjungen namens Sam treffen. Sie befreien ihn von seinem Chef Black Bob, der ihn quält und ausbeutet. Die Handlung spielt in Suffolk 1810, in einer Gegend wo Britten aufwuchs und keine 140 Jahre später sein Festival gründete.¹¹⁶

Britten und Crozier machten es sich zur Aufgabe ein unterhaltsames Stück zu schreiben, welches einerseits den Aufbau einer Oper veranschaulichen soll, gleichzeitig aber auch eine plausible Geschichte mit emotionaler Tiefe zu erzählen vermag.¹¹⁷ Der erste Teil *Let's Make an Opera!* ist “nur” ein Sprechstück, welches das Entstehen der Oper beinhaltet – vom Schreiben, Proben bis hin zur Aufführung. Zweiter Teil des Stücks ist die Oper *The Little Sweep* selbst.

Eric Crozier erinnerte sich, dass Britten schon zwei Jahre vor der Entstehung von *The Little Sweep* über eine Kammeroper für Kinder nachdachte:

¹¹³ Vgl. Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 264.

¹¹⁴ Claire Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, Suffolk, 2004, S. 118.

¹¹⁵ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten*, S. 119.

¹¹⁶ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten*, S. 120.

¹¹⁷ Vgl. Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 265.

“I can recall the exact spot where Ben and I first discussed writing a stage work for children to perform – an almost empty ski-lift coming down one afternoon from the slopes for Zermatt [...] At that time (early February 1947) we could not think of a story, but eighteen months or so later, after the success of the first Aldeburgh Festival, the idea came up again as a distinct possibility for next summer.”¹¹⁸

Mehrere Geschichten wurden in Erwägung gezogen und dann doch nicht genommen, einschließlich Arthur Ransomes *Swallows and Amazons*. Ein Brief von Crozier an Britten aus derselben Zeit lautet:

My dear Ben,

Her is one kind of idea of a story for the children`s opera. I have tried to think of something that puts the children-characters in a critical situation, with responsibility for much organisation and practical work, and finally they overcome considerable dangers by their own efforts. Is it too much of an adventure story?

At any rate, it gives us something to work from, and we can either discard it, modify it or use it!

With love,

Eric¹¹⁹

Während der frühen Diskussionen war es letztendlich Britten selbst, der sich an einen Rauchfangkehrerjungen namens Sam aus William Blakes Gedichten erinnerte. Außerdem scheint ein frühes Kindheitserlebnis Brittens Themenfindung beeinflusst zu haben. Als Britten drei Jahre alt war, fand in Sparrow`s Nest Theatre das Stück *The Water Babies* statt. Seine Mutter spielte mit und auch Britten nahm daran teil. Er spielte ein “Water Baby” namens Tom. Es gibt erstaunliche Parallelen zwischen *The Water Babies* und *The Little Sweep*. Eric Crozier erläuterte diesen Umstand folgendermaßen:

“Britten recalled his struggle to memorise the lines he had to speak as Tom. In Kingsley`s Tale, Tom (Sam...?) is a little sweep boy who runs away to escape the bullying of his master Mr. Grimes (!); he falls into the water (just like the two apprentices...?) and is transformed into a water baby. A charming photo exists of the small curly haired Britten sitting on his mother`s lap with eleven other water-baby children around him.”¹²⁰

¹¹⁸ Brief von Eric Crozier an Erwin Stein, 24. August 1948, zit. nach: Humphrey Carpenter, *Benjamin Britten Biography*, London, 1992, S. 273.

¹¹⁹ Brief von Eric Crozier an Benjamin Britten, 1947, zit. nach: Claire Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, Suffolk, 2004, S. 119.

¹²⁰ Eric Crozier im Buxton Festival Programm, 1981, zit. nach: Seymour, *The Operas of Benjamin Britten*, S. 120.

In der Kinderoper treffen – wie schon in den vorangegangenen Kompositionen von Britten – Amateure auf Profis. Kinder arbeiten mit Profisänger zusammen. Sieben Kinder im Alter von ungefähr acht bis vierzehn Jahren treffen auf fünf erwachsene Sänger. Im Klavierauszug aus dem Jahre 1950 heißt es dazu:

*„It will be easily seen that professionals or very gifted amateurs are needed to play the grown-up parts and also the part of Juliet (provided, of course, that she can look convincingly youthful). It is essential that real children should play the children's parts – the boys with unbroken voices who shouldn't be scared of using their chest voices.“*¹²¹

Es gibt somit klare Anweisungen die zeigen, dass für Kinder unterschiedlichen Alters ein aktiver Part im Stück vorgesehen ist – als Sänger bzw./und Schauspieler. Begleitet werden die Protagonisten von Profimusiker – ein Streichquartett, Schlagwerk und zwei Pianisten (auf einem Klavier) unterstützen die Sänger.

Den dramatischen Konflikt von Sam, den Kaminkehrerjungen, stellt Britten musikalisch durch eine harmonische Dissonanz dar – einem Halbtonschritt. Gleich zu Beginn der Oper, beim ersten „audience song“ ist die harmonische und melodische Spannung zwischen C und Cis vordergründig. Evans interpretiert diese Dissonanz als Symbol für das Spannungsverhältnis zwischen „innocence“ und „experience“ – beides ist in William Blakes Textvorlage (Gedichten) und Brittens Oper anzutreffen.¹²² Als das Kindermädchen namens Rowan Sam entdeckt und den beklagenswerten Zustand feststellt, ist in ihrer Melodie zunächst eine große und dann zweimal eine kleine fallende Septime zu hören (Ziffer 6), anschließend verdeutlicht eine leise Dissonanz zwischen e und es die schmerzliche Notlage des Jungen. Die Bedrohung der kindlichen Unschuld wird nicht nur in dieser Oper zum Thema gemacht und musikalisch interpretiert, auch in vielen anderen Werken Brittens und in seiner nächsten Kinderoper *Noye's Fludde* ist der Aspekt der Unschuld in einem anderen Kontext wieder zu finden (mehr dazu im Kapitel 4).¹²³

Im Rahmen dieses Stücks schrieb Britten auch vier „audience songs“ – Lieder, bei denen es vorgesehen ist, dass die Zuseher mitsingen. Durch den Erfolg der Hymnen aus *Saint*

¹²¹ Benjamin Britten, *The Little Sweep* (Hawkes & Son Klavierauszug), London, 1950, S. 3.

¹²² Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 267.

¹²³ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten*, S. 122/123.

Nicolas inspiriert, ließ er diesmal das Publikum zu einem aktiven Teil der Oper werden.¹²⁴ Es ist nicht das letzte Mal, dass Britten das Publikum mit einbezieht. Dieser Umstand wird vor allem bei Brittens nächster Kinderoper *Noye's Fludde* (Unterkapitel 3.6) noch tragender. *Let's Make an Opera! The Little Sweep* traf auf so große Resonanz, dass sie im September 1949 erstmals im Rundfunk übertragen und im Februar 1950 erstmals im Fernsehen ausgestrahlt wurde. 1953 gelangte diese Schulooper *Der kleine Schornsteinfeger* auch ins deutsche Fernsehen. Die Medien halfen somit dabei, dass die Oper ein internationaler Erfolg wurde.

Brittens erste Kinderoper war international impulsgebend für die Gattung *Kinderoper*.¹²⁵ Britten war der erste internationale Komponist der Mitte des 20. Jahrhunderts den Schaffungsprozess einer Oper für Kinder thematisierte und in Folge ein Stück im Stück kreierte. Er machte sich Gedanken über Didaktik und Pädagogik, also wie und auf welche Art und Weise Inhalte kindgerecht zu vermitteln seien. Im Gegensatz zu *The Young Person's Guide to the Orchestra*, drei Jahre zuvor, bezog er zur Musikvermittlung diesmal auch Kinder aktiv mit ein. Es wird Kindern nicht nur etwas durch Erwachsene vermittelt, etwas erzählt, sondern Kinder und Erwachsene arbeiten gemeinsam an einem Projekt. Dass sich ein Kinderpublikum mehr angesprochen fühlt, sich wieder findet, wenn es „seinesgleichen“ auf der Bühne entdeckt, ist sehr wahrscheinlich.

Der Stellenwert des Kindes als Rezipient und Mitwirkender veränderte sich zunehmend im 20. Jahrhundert zum Positiven. Man setzte vermehrt auf die Fähigkeiten und Fertigkeiten des Kindes und gestand ihm zu, verlässlich und verantwortungsvoll auf der Bühne zu agieren. Britten setzte mit seinen Werken, vor allem mit diesem, ein internationales Zeichen des Zutrauens in Kinder.

Zehn Jahre später war es Britten möglich, eine *children's opera* zu komponieren, die sowohl thematisch, musikalisch als auch in der Art und Weise wie Kinder mitwirken können, hervorsteicht und überrascht. Das nächste Kapitel über die Kinderoper *Noye's Fludde* soll aufzeigen, mit welchen ungewöhnlichen Mitteln Britten ein spannendes Werk für Kinder komponierte, wie er Zuschauer jeglichen Alters miteinbezog und wie Kinder und Erwachsene – Amateure und Profis – dabei zueinander stehen.

¹²⁴ Allen, „Britten and the world of the child“, S. 284.

¹²⁵ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten*, S. 118.

3.6 Noye's Fludde, Op. 59

3.6.1 Entstehung

Bereits 1951, nur zwei Jahre nach *The Little Sweep*, trug sich Benjamin Britten mit dem Gedanken, neuerlich eine *children's opera* zu komponieren. Seine ursprüngliche Idee war es, eine Geschichte von Beatrix Potter – *The Tale of Mr. Tod* – im Rahmen einer Produktion der English Opera Group 1952 als Grundlage für sein neues Werk zu nehmen. Letztendlich kam das Projekt vor allem wegen Copyright-Schwierigkeiten nicht zu Stande.¹²⁶ 1954 überlegte er zusammen mit William Plomer eine *children's opera* zu komponieren, deren Thema die Reise ins Weltall beinhalten sollte. Britten äußerte sich Jahre später in einem Interview folgendermaßen dazu: „*I did in fact start on (an opera on cosmonauts), for children, about ten years ago, with William Plomer – who'd written a superb first scene; we occasionally look back at it and I may finish it some time. It had a character with the magnificent name of Madge Plato.*”¹²⁷

Trotz dieser sehr unterschiedlichen Überlegungen entschied sich Britten für ein biblisches Thema – Noah und die Flut. Ausschlaggebend war sicher auch der Umstand, dass Boris Ford, der Bereichsleiter von Schulprogrammen der Associated Rediffusion (Londons „commercial television company“) an Britten heran trat und den Auftrag für ein neue Version eines englischen Mittelalter-Mysterienspiels gab. Britten antwortete enthusiastisch, dass er schon vor längerer Zeit daran dachte, ein Werk zu komponieren, deren Basis ein Mysterienspiel sei.¹²⁸

Noye's Fludde wurde innerhalb kürzester Zeit komponiert. Er begann das Werk am 22. Oktober 1957 im Crag House in der Crabbe Street – sein Zuhause in Aldeburgh, Bezirk Suffolk – und beendete es am 15. Dezember im Red House. Im November 1957 zog er ins Red House (Aldeburgh) – seinen letzten Wohnort und die heutige Britten-Pears Bibliothek. *Noye's Fludde* ist das erste Werk, welches dort größtenteils komponiert und fertig gestellt wurde.¹²⁹

Die Uraufführung der einaktigen Kinderoper fand in der Kirche des benachbarten Orford am 18. Juni 1958 im Rahmen des Aldeburgh Festivals statt. Regisseur war Colin Graham,

¹²⁶ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten*, S. 212.

¹²⁷ Britten in einem Interview in *The Times*, 1964, zit. nach: Seymour, *The Operas of Benjamin Britten*, S. 212.

¹²⁸ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 212.

¹²⁹ Eric Walter White, *Benjamin Britten, His Life and Operas*, London, 1970, S. 72.

der auch das Bühnenbild bzw. die Kulissen entwarf; Kostümbildner war Ceri Richards und musikalischer Leiter war Charles Mackerras.¹³⁰

Benjamin Britten's *Noye's Fludde* ist eine einstündige Oper mit und für Kinder. Da laut Peter Evans das Stück sich nicht wie eine Oper anfühlt, stimmte er Britten zu, wenn dieser sein Werk bevorzugt *pageant* (historischer Festumzug) nannte.¹³¹ Mehr dazu im Unterkapitel 3.6.5.

3.6.2 Inhalt

Die Geschichte von Noah und der Sintflut entstammt dem Alten Testament, aus dem Buch Genesis Kapitel 6/1- 9/29. Britten hielt sich grundsätzlich an den biblischen Inhalt, nahm sich aber die Freiheit einzelne Charaktere hinzuzufügen – beispielsweise die Tratschen/Gossips und Frau Noah. Besonders für Noahs Frau kreierte Britten einen sehr eigenwilligen und starken Charakter. Ausführlicher wird in den nächsten Unterkapiteln (3.6.6 und 3.6.7) darüber berichtet.

So kann man den Stoff aus der Bibel zusammenfassen:

In Gottes Augen ist die Erde verdorben und voller Gewalttat. Nur Noah, der stets ein gerechter und untadeliger Mann unter seinen Zeitgenossen war, erfährt Gottes Gnaden; denn dieser ging immer mit Gott. So geschieht es, dass Gott Noah den Auftrag gibt eine Arche zu bauen, da er vorhat, eine Flut auf die Menschheit loszulassen. Nur Noah, dessen Frau, seine Söhne und deren Frauen und von jeder Tierart zwei Stück (männlich und weiblich) sind auserwählt, die Arche zu betreten und haben somit eine Chance zu überleben. Die Sintflut bricht herein. Gott lässt es vierzig Tage lang regnen. Als der Regen aufhört, sendet Noah einen Raben aus, damit dieser Ausschau nach Land hält. Nachdem sich der Rabe als nicht so hilfreich erwies, sendet Noah eine Taube aus, und als diese mit einem Olivenzweig zurückkommt, weiß er, dass sie die Prüfung Gottes überstanden haben und gerettet sind. Gott segnet Noah und seine Söhne und verspricht nie wieder eine Flut loszulassen. Als Zeichen des Bundes zwischen ihm und der Erde lässt er einen Regenbogen erscheinen.¹³²

¹³⁰ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 212.

¹³¹ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 273.

¹³² <http://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/gen6.html> (3. Sept. 2012)

Auf den ersten Blick mag es von Britten sehr wagemutig erscheinen, dass er sich ein alttestamentarisches Thema, in welchen es um Vernichtung, Prüfung und Erlösung geht, als Basis für eine Kinderoper nahm. Mit welchen Mitteln er es trotzdem oder gerade deshalb schafft, ein breites Publikum für so ein archaisches Thema zu begeistern, sollen die nachstehenden Unterkapitel aufzeigen.

3.6.3 Aufführungsort

Passend zum biblischen Thema und der Textvorlage ist es vorgesehen, dass das Stück in Kirchen aufgeführt wird. Die Kirche der Uraufführung, die Saint Bartholomew's Church in Orford, in der Grafschaft Suffolk, wurde und wird immer wieder im Rahmen des Aldeburgh Festivals als Aufführungsort genutzt. Es ist sogar so, dass Britten zu dieser über 800 Jahre alten Kirche eine besondere Verbindung hatte. Denn abgesehen von *Noye's Fludde* wurden auch alle drei seiner *Church Parables* (*Curlew River*, *The Burning Fiery Furnace* und *The Prodigal Son*) zum ersten Mal in dieser Kirche aufgeführt.

An diese Verbundenheit Brittens zu dieser mittelalterlichen Kirche erinnert das „Britten Memorial“ am Westende der Kirche.¹³³

Gleich beim Eingang des Süd Tores befindet sich ein weiteres Denkmal, welches an Britten und sein künstlerisches Schaffen erinnert. Anlässlich des 50jährigen Jubiläums des Aldeburgh Festivals stiftete im Juni 1997 die Britten-Pears Foundation die von Liliane Yauner kreierte „Statue of Noah and the Dove“.¹³⁴ So wurde Noah und der Flut im wahrsten Sinne des Wortes ein Denkmal gesetzt.

Die Orford Kirche gehört zu den sechs mittelalterlichen Kirchen im Bezirk Suffolk und zusammen mit der nicht unweit gelegenen Burg, erbaut für Henry II. zwischen 1165 und 1173, dominieren sie den Ort und die Landschaft dieser Gegend.¹³⁵

Da die Basis der Kinderoper *Noye's Fludde* ein mittelalterliches englisches Mysterienspiel ist und dieses Werk auch in einer mittelalterlichen Kirche uraufgeführt wurde, soll im nächsten Kapitel noch einmal genauer auf den Terminus und die Aufführungspraxis eines *liturgischen Dramas* eingegangen werden.

¹³³ Roy Tricker, Begleitheft zu Saint Bartholomew's Church Orford in Suffolk, 2008, S. 8.

¹³⁴ Tricker, Begleitheft Orford Church, S. 7.

¹³⁵ Begleitheft Orford Church, S. 1.

3.6.4 Liturgisches Drama/Geistliche Spiele

„Die mittelalterlichen Bezeichnungen für die in oder außerhalb der Kirche aufgeführten liturgischen bzw. paraliturgischen geistlichen Spiele sind ordo officium, processio, versus, historia, miraculum, misterium (von ministerium, nicht mysterium), ludus, reappresentatio, similitudo, planctus, play, spil, oder, genauer auf den Inhalt eingehend, Visitatio sepulchri, Versus de pelegrinis, Suscitatio Lazari u. ä., wobei die Übergänge zwischen den einzelnen Begriffen sehr fließend und unscharf sind.“¹³⁶

Die Termini „liturgisches Spiel“, „liturgische Feier“ und „Mysterienspiel“ u. a. werden auch bis heute in der Forschung im Bereich des religiösen mittelalterlichen Dramas nicht immer deutlich voneinander unterschieden. Der Begriff „liturgisches Drama“ – engl. „liturgical drama“ – entstand eigentlich erst Mitte des 19. Jahrhunderts. Es ist die Bezeichnung für die mittelalterlichen – fast ausnahmslos in lateinischer Sprache und während der Messe durchgehend gesungenen – geistlichen Spiele.¹³⁷ Die Blütezeit des lateinisch-geistlichen Spiels reichte vom Ende des 11. Jahrhunderts bis etwa um das Jahr 1200.¹³⁸ Ab dem 16. Jahrhundert entstand eine neue musikalische Form für das geistliche Spiel – das Schuldrama und Volksschauspiel. Diese Entwicklung lag vor allem daran, dass die gemeinsame liturgische Grundlage der Lieder/Gesänge im Laufe der Zeit verschwand.¹³⁹

Ziel war es, das heilige Geschehen aus Evangelium und Legende den Laien nahezubringen. An bedeutenden Stellen nahm man aber auch schon die Volkssprache zu Hilfe. Beispiele für Mischformen des lateinischen-liturgischen und volkssprachigen-geistlichen Spiels gibt es seit dem späten 14. Jahrhundert. Für das bessere Verständnis werden lateinische Gesänge noch einmal in paraphrasierenden Versen der Volkssprache wiederholt. Nach und nach fanden Gesänge in der Volkssprache allmählich ihren Weg in das geistliche Spiel. Ihre größte Ausdehnung erreichten die volkssprachigen Spiele im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert, wo sie auf Marktplätzen der großen Städte, oder sonst im Freien, häufig über mehrere Tage hinweg aufgeführt wurden.¹⁴⁰ In England gab es ebenso eine fließende Entwicklung vom lateinischen zum volkssprachigen Drama.

¹³⁶ Franz Körndle, (Walter Lipphardt), Art. „Liturgische Dramen, Geistliche Spiele“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Musik in Gegenwart und Geschichte*, Bd. 5, Kassel etc., 1996, Sp. 1388–1412, hier Sp. 1388.

¹³⁷ Lipphardt, „Liturgische Dramen, Geistliche Spiele“, Sp. 1388.

¹³⁸ Vgl. Körndle, „Liturgische Dramen, Geistliche Spiele“, Sp. 1399.

¹³⁹ Vgl. Lipphardt, „Liturgische Dramen, Geistliche Spiele“, Sp. 1388.

¹⁴⁰ Vgl. Körndle, „Liturgische Dramen, Geistliche Spiele“, Sp. 1399.

Der überwiegende Teil der erhaltenen mittelalterlichen englischen „Miracle Plays“ – Mysterienspiele – sind die Zyklen von Wakefield, Coventry, York, Newcastle, Norwich und Chester. Diese gehören den Prozessionsdramen an und wurden meist beim Fronleichnamsfest, in Chester auch das Pfingstfest, aufgeführt.¹⁴¹

*„The mediaeval Chester Miracle Plays were performed by ordinary people: local craftsmen and tradesmen of the town and their families, with choristers from the local church or cathedral for the children's part. Each Guild performed one play from the cycle on a cart (called pageant). This cart moved around the town from place to place, and on it the performance had to be entirely contained. The scenic devices, though carefully worked out, had to be extremely simple.“*¹⁴²

Diese Mirakelspiele der Zünfte waren für das Spielen auf dem Wagen bestimmt. Einfache Handwerker stellten mit Hilfe von Choristen aus den umliegenden Kirchen die biblischen Begebenheiten dar. Erhalten ist nur sehr wenig aufgezeichnete Musik: *„zwei englische Lieder aus den Coventry-Spielen, einige polyphone lateinische Gesänge aus dem York-Zyklus und ein kleines Choralzitat (Gloria) aus dem Chester-Zyklus.“* Es gab grundsätzliche Unterschiede wie gegenüber dem Festland die Musik verwendet wurde. Die Musik hatte hier den Auftrag, den Himmel als Platz der Harmonie und der Ordnung zu symbolisieren. Zur Aufführung der Passion gab es keine Musik, obwohl innerhalb der Marienklagen musikalische Elemente der bekannten lateinischen Hymnen „Planctus ante nescia“, „Flete, fideles“ und „Qui per viam“ auftreten. Im Gegensatz zu den pausenfüllenden Chorgesängen der deutschen Passionsspiele verzichteten die englischen Wagenspiele auf chorische Massenwirkung. Alles Handeln Gottes – die Erschaffung der Welt, Adams Einführung ins Paradies und die Vertreibung daraus – fand in den Chester-Spielen mit Musik statt.¹⁴³

In älteren Spielen kam der Gesang als Ausdruck der Klage nur in dem aus Cornish stammenden „Ordinale de resurrexione“ vor, wo das Grab Jesu von drei Marien umschritten wird, und diese dreimal ein englisches Klagelied singen, „Ellas mornyngh y syngh“. Ungewöhnlich und vermutlich eine Beifügung des letzten anglikanischen

¹⁴¹ Vgl. Körndle, „Liturgische Dramen, Geistliche Spiele“, Sp. 1402.

¹⁴² Benjamin Britten, *Noye's Fludde. The Chester Miracle Play* (Hawkes & Son, Klavierauszug Nr. 18404), London, 1958, S. 4.

¹⁴³ Vgl. Körndle, „Liturgische Dramen, Geistliche Spiele“, Sp. 1402.

Bearbeiters, ist die Einfügung englischer Psalm-Lieder in das im Chester-Zyklus befindliche Noah Spiel.¹⁴⁴

3.6.5 Librettist und Libretto

Britten nahm für sein am 21. Jänner 1952 uraufgeführtes Werk *Canticle II – Abraham and Isaac* erstmals eine Textvorlage aus Alfred William Pollards (1859–1944) mittelalterlicher Sammlung von Chester Miracle Plays. Das Werk ist eine dramatische Szene die von Tenor und Alt gestaltet bzw. gesungen wird – begleitet von einem Klavier.¹⁴⁵

Der englische Bibliograph Pollard (1859–1944) widmete sich vor allem der Literatur bzw. den Texten des 15. und 16. Jahrhunderts, wie z. B. den Texten Shakespeares. Er beschäftigte sich auch mit der Übersetzung und Aufzeichnung der englischen Bibel aus der Zeit von 1525 bis 1611.¹⁴⁶ So kam es, dass sechs Jahre später Britten für seine Kinderoper, sein Mysterienspiel *Noye's Fludde*, Op. 59, ebenfalls aus Pollards *English Miracle Plays* (1927) wieder ein Werk nahm: *Noah's Deluge – Moralities and Interludes*.¹⁴⁷

Es war gedacht die Oper so zu inszenieren, dass sie an die früheren Aufführungen der Gilden und Zünfte des 15. Und 16. Jahrhundert erinnerte – sogenannte *pageants*, also *historische Festumzüge*. Brittens Arbeitsexemplar des mittelalterlichen Mysterienspiels enthält daher Anmerkungen die anzeigen, welche Passagen des Textes wie mit den einzelnen Musiknummern korrespondieren; z. B.: „recit“ und „ensemble“. Die Oper besteht daher nicht aus einzelnen Akten, sondern ist eine Aneinanderreihung einzelner strophischer Stücke – „dramatic tableaux“ – welche mit den gesungenen Dialogen verbunden sind.¹⁴⁸ Die Handlung, die Dramatik und die musikalische Struktur werden durch drei Hymnen, welche das Publikum (Kongregation) mitsingt, untermauert:¹⁴⁹ „Lord

¹⁴⁴ Vgl. Körndle, „Liturgische Dramen, Geistliche Spiele“, Sp. 1402.

¹⁴⁵ White, *Benjamin Britten, His Life and Operas*, S. 66.

¹⁴⁶ Alfred William Pollard, *Records of the English Bible: The Documents Relating to the Translation and Publication of the Bible in English, 1525–1611*, London, 1911.

¹⁴⁷ Alfred William Pollard, *English Miracle Plays - Moralities and Interludes, Specimens of the Pre-Elizabethan Drama*, London, 1927.

¹⁴⁸ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 213.

¹⁴⁹ David Herbert, *The Operas of Benjamin Britten – The complete librettos illustrated with designs of the first productions*, New York, 1989, S. 250.

Jesus, think on me“¹⁵⁰; „Eternal Father, strong to save“¹⁵¹; „The spacious firmament on high“¹⁵²

Nach der ersten Hymne zu Beginn des Stückes und Gottes Ankündigung, versammelt Noah seine Familie, um die Arche zu Bauen. Ab der Errichtung des Schiffes finden wir das Versmaß AAABCCCB vor. Vers A und C sind in einer einfachen synkopierten Weise vertont; während die End-Verse B, wie der Refrain der Anfangshymne, nicht synkopiert sind. Ab dem Zeitpunkt wo die Tiere die Arche betreten, ist der Text in vierzeiligen Strophen unterteilt. Diese einzelnen Verse werden einerseits von den Signalhörner-Fanfaren, welche die Tiere ankündigen und andererseits durch das „Kyrie Eleison“, welches die einzelnen Tiergruppen singen, wenn sie die Arche betreten, zusammen gehalten bzw. unterbrochen. Letzter Einfall ist einzig und allein Britten zu verdanken und wurde nicht durch das Chester-Mysterienspiel bzw. Pollards Text initiiert.¹⁵³

Da die Textvorlage einem mittelalterlichen Mysterienspiel des 16. Jahrhunderts entnommen wurde, finden wir in der Originalversion des Stückes eine englische Sprache vor die dem Publikum der Uraufführung 1958, sowie dem Zuhörer von heute, nicht so geläufig ist.¹⁵⁴ So ist es nicht verwunderlich, dass es im Klavierauszug eine kurze Anmerkung gibt, wie man sich dem Text annähern sollte: „*The old spelling has been retained, but modern pronunciation should be used throughout, except for the indicated sounding of the final e's: for example, shippè should be pronounced 'shippe'; Noye should be pronounced in the familiar way as 'Noah'.*“¹⁵⁵ Peter Evans ist davon überzeugt, dass der Erfolg des Stückes vor allem dem Text zuzuschreiben ist. Weiters begründete er diese Behauptung damit, dass die altertümliche Geschichte von Noah und ihre Darbietung in „*Elizabethan language of a fairly lowly order*“¹⁵⁶ bestens dafür geeignet sei, um Kinder einerseits für das Drama zu begeistern, als auch für die englische Sprache an sich. David Matthews äußert sich ebenfalls positiv zur Auswahl Brittens hinsichtlich der Textvorlage: „*whose direct, unsentimental language was an immediate safeguard against either the pious or the twee.*“¹⁵⁷

¹⁵⁰ Text: Bp. Synesius (tr. Chaterfield), Musik: Damon's Psalter

¹⁵¹ Text: William Whiting, Musik: John Bacchus Dykes

¹⁵² Text: John Addison, Musik: Thomas Tallis

¹⁵³ White, *Benjamin Britten, His Life and Operas*, S. 189.

¹⁵⁴ Herbert, *The Operas of Benjamin Britten*, S. 249–258; Englischs Libretto: Anhang, S. 91–97.

¹⁵⁵ Benjamin Britten, *Noye's Fludde. The Chester Miracle Play* (Hawkes & Son Klavierauszug: Nr. 18404), London, 1958, S. 4.

¹⁵⁶ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 272.

¹⁵⁷ David Matthews, *Britten*, London, 2003, S. 123.

Der Ausgangstext ist also weder zu „fromm“ noch zu „niedlich“ und trotzdem, oder gerade deshalb ist er scheinbar am besten dafür geeignet Jung und Alt für das „dramatische Ereignis“ zu begeistern.

Dass das Libretto bei *Noye's Fludde* einen anderen Stellenwert und Funktion von Britten bekam, als bei seinen anderen Opern, zeigt vor allem der Autor Philip Rupprecht in seinem Buch *Britten's Musical Language*. Er befasste sich hinsichtlich *Noye's Fludde* eingehend damit, wie Sprache/Kommunikation, Rituale, dramatische Gesten und die musikalische Sprache Brittens zueinander stehen. Mehr dazu aber nach der musikalischen Analyse (Kapitel 3.6.7) im Unterkapitel *Brittens musikalische Sprache* (3.6.7.1).

3.6.6 Besetzung und Instrumentation

Die Besetzung¹⁵⁸ besteht aus drei Erwachsenen – Stimme Gottes (Sprechrolle), Noah (Bass-Bariton) und Frau Noah (Mezzosopran bzw. Alt) – und neunzig Kindern oder auch Teenagern.

Britten schrieb am 7. Dezember 1957 an Owen Brannigan, von dem er sich erhoffte, dass er die Rolle des Noahs übernehmen würde: „*I am writing it for two grown-ups and six professional children, and literally hundreds of local school children. We are doing two or three performances in a very beautiful local church (Orford), very much in the naive medieval style.*“¹⁵⁹

Noahs Söhne Sam, Ham und Jaffett und deren Frauen sollten von Burschen und Mädchen im Alter zwischen elf und fünfzehn gespielt werden. Jaffett, der älteste Sohn, könnte sogar schon den Stimmbruch hinter sich haben. „*In this case he should sing the part as written (sounding an octave lower), except for the passages marked # in the vocal score, and his wife should be a little older than the others.*“¹⁶⁰ Diese Hauptrollen verlangen ein gewisses Maß an Talent und musikalischer Vorbildung. Dies gilt auch für Frau Noahs „Tratschen“ bzw. Freundinnen. Sie sollten deshalb älter sein, da die Stimmen kräftig und „ausgereift“ sein müssen, vor allem in den unteren Registern.¹⁶¹

¹⁵⁸ Besetzungsliste der Uraufführung vom 18. Juni 1958 befindet sich im Anhang S. 90.

¹⁵⁹ Brief von Benjamin Britten an Owen Brannigan, 1957, zit. nach: Humphrey Carpenter, *Benjamin Britten: A Biography*, London, 1992, S. 380/381.

¹⁶⁰ Britten, *Noye's Fludde. The Chester Miracle Play* (Klavierauszug), S. 4.

¹⁶¹ Britten, *Noye's Fludde. The Chester Miracle Play* (Klavierauszug), S. 5.

Rabe und Taube im Stück werden ebenfalls von Kindern gespielt, aber es handelt sich dabei nicht um Gesangsparts, sondern es sind solistische Tanzparts im „Rabenwalzer“ und „Taubenwalzer“. Die Tiere, welche auf die Arche kommen, sind ebenso Kinder. 49 verschiedene Arten kommen ursprünglich in dem Mysterienspiel aus Chester vor. Für Noye's *Fludde* sucht sich Britten 35 Arten aus, welche in Paaren auftreten und in sieben Gruppen unterteilt sind.¹⁶² Folgende Anweisungen gibt es für die mitwirkenden Schulkinder/Tiere: „*In any performance it is essential to have seven well-balanced groups, chosen to give as much variety as possible. A fair number of the boys in Groups 1 and 2 should have broken voices. The Kyrie's should be sung in the character of the animal being impersonated.*”¹⁶³ Diese große Gruppe an Schulkindern betritt an einer Schlüsselstelle im Stück die Bühne – nämlich als Noah die Tiere auf die Arche holt. Sie singen nur die Worte „Kyrie eleison“, aber im „Tonfall“ des jeweiligen Tieres (siehe dazu NB 3 und NB 4 im Kapitel 3.6.7). Dieser Gruppe Kinder, junge wie ältere, benötigen nicht viel musikalische Vorbildung und Erfahrung, trotzdem wird ihnen die Möglichkeit geboten eine kleine Rolle zu übernehmen, ein Teil des Ganzen zu sein. Der Kinderanteil ist aber nicht nur auf der Bühne hoch (bis zu 90 Kinder), sondern Britten schrieb die Musik so, dass auch viele Amateurmusiker bzw. Kinder im Orchester mitwirken können. Damit eine Oper dieser Art erfolgreich über die Bühne geht ist es nicht verwunderlich, dass wir folgende Anweisungen für die Instrumentalisten (Streicher und Blockflötenspieler) gleich zu Beginn im Klavierauszug finden: „*The placing of players is highly important. The professional strings and recorder should be as close to the conductor as possible, with contact between them and their amateur counterparts.*”¹⁶⁴ Es ist also unerlässlich, dass Dirigent, professionelle Musiker und Kinder (Amateure) während der Aufführung ständig in Kontakt stehen. Die Kommunikation aller Beteiligten zu jeder Zeit muss funktionieren, damit ein Erfolg garantiert wird. So überrascht es nicht, dass es im Klavierauszug Vorschläge und Unterweisungen für eine bessere Zusammenarbeit aller Beteiligten gibt:

„*The conductor should be to the side, but placed so that he can easily step forward to conduct the congregation, which has to play a large part in the proceedings. It may be*

¹⁶² Alle Tierarten in Noye's *Fludde* sind im Anhang auf der S. 89 aufgelistet.

¹⁶³ Britten, Noye's *Fludde*. *The Chester Miracle Play* (Klavierauszug), S. 5.

¹⁶⁴ Britten, Noye's *Fludde*. *The Chester Miracle Play* (Klavierauszug), S. 5.

found necessary to have a sub-conductor to relay to the orchestra the conductor's beat during the hymns and the entrance of animals.''¹⁶⁵

Die professionelle Gruppe an Orchestermusikern besteht aus dem Streichquintett (Violine I und II, Viola, Violoncello und Kontrabass), Altblockflöte, Klavier (vierhändig), Orgel und Kesselpauke.¹⁶⁶ Die anderen Instrumentalisten sind Kinder: Streichergruppen (Violine I, II und III, Viola, Violoncello I und II, Kontrabass), Sopranblockflöten in zwei Gruppen und eine Altblockflötengruppe, Signalthörner (in b) in vier Gruppen, zwölf Handglocken (in es) und Perkussionsinstrumente: große Trommel, kleine Trommel, Rührtrommel bzw. Marschtrommel, Tamburine, Becken, Triangel, Klapper, Gong, Chinesische Holzbloktrommel, Windmaschine, Sandpapier, „Hängende Teetassen“¹⁶⁷ Die Perkussionsinstrumentengruppe sollte von dem Profimusiker, welcher die Pauke spielt, angeführt werden. Die anderen Schlaginstrumente sollten unter sechs Kindern aufgeteilt werden. Ungewöhnlich und seltener in einem „klassischen Orchester“ anzutreffen ist die Windmaschine: ein rotierender Zylinder mit Holzlatten, mit einem Segeltuch umspannt, erzeugt das Wind-Geräusch.¹⁶⁸ Ebenso nur gelegentlich in einem Orchester zu entdecken ist die Klapper („whip“) – zwei Holzbretter sind an einer Seite verbunden und werden gegeneinander geschlagen. Um das Sandpapier zum „Klingen“ zu bringen, benötigt der Spieler nur zwei Holzblöcke, um welche zwei Stücke Sandpapier gewickelt sind und dann gegeneinander gerieben werden.¹⁶⁹

Die zwölf Handglocken werden auf sechs Spieler aufgeteilt – zwei Stück pro Person.

Die Tradition des Handglockenspiels kommt hauptsächlich in Großbritannien, Amerika und Kanada vor. Die Komponistin, Dirigentin und Musikschriftstellerin Imogen Holst¹⁷⁰ (1907–1984), welche ab dem Jahr 1952 in der Funktion der musikalischen Assistentin mit Britten zusammenarbeitete und 1956 die künstlerische Leitung des Aldeburgh Festivals übernahm, berichtete in ihren Erinnerungen, wie die Handglocken Teil des Stücks wurden:¹⁷¹

¹⁶⁵ Britten, *Noye's Fludde. The Chester Miracle Play* (Klavierauszug), S. 4.

¹⁶⁶ White, *Benjamin Britten, His Life and Operas*, S. 188.

¹⁶⁷ White, *Benjamin Britten, His Life and Operas*, S. 188.

¹⁶⁸ Britten, *Noye's Fludde. The Chester Miracle Play* (Klavierauszug), S. 5.

¹⁶⁹ Britten, *Noye's Fludde. The Chester Miracle Play* (Klavierauszug), S. 5.

¹⁷⁰ Imogen Holst war die Tochter des Komponisten Gustav Holst (1874–1934).

¹⁷¹ David Matthews, *Britten*, London, 2003, S. 109.

„The (the ringers) were members of the local Aldeburgh Youth Club, whom Ben used to invite in every now and then, and give them his foreign stamps, from all those letters he got from abroad. And one day, one of the boys said, ‘Well. I have got to go now’. And Ben said, ‘What are you doing?’ And they were practicing hand-bells. And Ben said, ‘Oh, I’d love to hear them. Will you come and play them to me tomorrow afternoon?’ And so they came, and played in his garden – ‘Little Brown Jug’ – I think it was. And he was so thrilled that he gave that marvelous moment in ‘Noye’s Fludde’ to those little boys.“¹⁷²

Ebenfalls außergewöhnlich, aber auch einmalig, ist bei Britten der Einsatz der „Hängenden Teetassen“. Teetassen unterschiedlicher Größe und Stärke werden in einer Art Tonleiter auf einem Holzgestell aneinander gehängt und von einem Spieler mit einem Holzlöffel angeschlagen. So wird das Geräusch der ersten Regentropfen, die auf die Arche fallen, nachgestellt. Der Sturm, die große Flut beginnt somit mit einem kindlich-inspirierten Stück Instrumentation.¹⁷³

Imogen Holst erinnerte sich, als Britten diese Idee hatte:

„Benjamin had the idea of hitting teacups with teaspoons to represent the sound of the first raindrops falling on the ark, but he came round to me one afternoon saying that he’d tried it out at tea-time and it wouldn’t work. By great good fortune I had once had to teach Women’s Institute percussion groups during a wartime ‘social half hour’, so I was able to take him into my kitchen and show him how a row of china mugs hanging on a length of string could be hit with a large wooden spoon.“¹⁷⁴

Die Partitur richtet sich nach den Fähigkeiten der jungen Amateurspieler – nicht nur hinsichtlich der Schlaginstrumente. Dies wird in der einleitenden Anmerkung des Klavierauszugs bezüglich der Streichinstrumente verdeutlicht:

„There are three sorts of amateur Violins: the Firsts should be capable players, not however going above the 3rd position, and with the simplest double-stops. The Seconds do not go out the first position, while the Thirds are very elementary, and have long stretches of just open strings. The Violas need to be as accomplished as the 1st Violins, as do the 1st Cellos, while the 2nd Cellos have only the simplest music. The Double bass is very simple.“

¹⁷² Imogen Holst im Film „A Time There Was: a profile of Benjamin Britten“ (Regie: Tony Palmer), 1980, zit. nach: Carpenter, *Benjamin Britten: A Biography*, S. 383.

¹⁷³ Britten, *Noye’s Fludde. The Chester Miracle Play* (Klavierauszug), S. 5.

¹⁷⁴ Imogen Holst in der Zeitschrift „The Musical Times“ (Vol. 118), März 1977, zit. nach: Carpenter, *Benjamin Britten: A Biography*, S. 382.

*The numbers of players is of course according to availability, but there should be at least twenty-five in all.*¹⁷⁵

Es ist also möglich eine Oper so zu konzipieren, dass die Handlung fast zu Gänze von Kindern getragen werden kann. Im Fall von *The Little Sweep* waren die Anweisungen für die Aufführung sehr detailliert und sie sind es ebenso bei *Noye's Fludde*.

Instruktionen gibt es auch für Blockflöten- und Signalhörnerspieler. So wird etwa darauf hingewiesen, dass weniger als zwölf Blockflötenspieler zu leise wären. Zwar wären ihre Parts nicht schwierig, aber langsam aufsteigende chromatische Skalen und einige Triller werden von ihnen verlangt. Außerdem muss der Solist bereits die Technik der Flatterzunge erlernt haben.¹⁷⁶

Die vier Gruppen der Signalhörnerspieler bestehen aus jeweils zwei Personen. Der Leiter der Gruppe sollte ein sehr guter Spieler sein. Der musikalische Part der Signalhörnerspieler ist so gegliedert, dass weniger gute Spieler stellenweise aussetzen können und dürfen, bzw. ist ihnen erlaubt bei Bedarf eine einfachere Version zu spielen.¹⁷⁷

Insgesamt werden für das Orchester mindestens 67 Instrumentalisten benötigt, wobei davon „nur“ zehn professionelle Spieler und 57 Amateure sind. Um einen guten Effekt zu erzielen, ist es erlaubt die Signalhörnerspielern am Ende der Kirche zu platzieren. Das gesamte Orchester hat sich also nicht geschlossene Gruppe vor der Bühne einzufinden.¹⁷⁸

Im Klavierauszug steht außerdem ganz klar die Anweisung: „*No attempt should made to hide the orchestra from sight.*“¹⁷⁹

Zusammenfassend ist zu sagen, dass nicht weniger als 160 Sänger und Instrumentalisten benötigt werden, um so eine Produktion wie *Noye's Fludde* auf die Beine zu stellen. Streng genommen müssten wir zu den 160 Mitwirkenden auch das Publikum, die Kongregation, dazu zählen, denn die ist an drei Stellen der Oper auch ein Teil der selbigen. Drei Hymnen bzw. Kirchenlieder sind in die Partitur mit eingearbeitet, bei welchen das Publikum mitsingen sollte: „Lord Jesus, think on me“, „Eternal Father, strong to save“ und „The spacious firmament on high“.

¹⁷⁵ Britten, *Noye's Fludde. The Chester Miracle Play* (Klavierauszug), S. 5.

¹⁷⁶ Britten, *Noye's Fludde. The Chester Miracle Play* (Klavierauszug), S. 5.

¹⁷⁷ Britten, *Noye's Fludde. The Chester Miracle Play* (Klavierauszug), S. 5.

¹⁷⁸ White, *Benjamin Britten, His Life and Operas*, S. 188.

¹⁷⁹ Britten, *Noye's Fludde. The Chester Miracle Play* (Klavierauszug), S. 4.

3.6.7 Musikalische Analyse

Die Oper beginnt mit einer christlichen Erkenntnis oder auch einem Bekenntnis – es erklingt nahezu ein Gebet, welches auf die Schwäche und Zerbrechlichkeit des Menschen hinweist. Das Publikum singt die Hymne „Lord Jesus, think on me“ und ist somit von Beginn an nicht nur Publikum, sondern ein Teil des Stücks, des Ganzen. In Anerkennung der Schuld rufen sie zu Jesus Christus um ihre Unschuld und Reinheit zu erneuern, welche sie als Erwachsene verloren haben und welche die Kinder dabei sind zu verlieren – nämlich während sie das durch die Flut entstandene Chaos durchleben.¹⁸⁰ Es gibt also keine Ouvertüre im engeren Sinn, sondern das Publikum ist durch die Eröffnungshymne gleich Teil des Dramas, der Geschichte (NB 1, Takt 1–15).

Majestic (♩ = 66-72)

PIANO

Orch. *ff* *p* *ff* *p*

The Congregation stands

CONGREGATION (standing)

1. Lord Je - sus, think on me, And purge a - way my
2. Lord Je - sus, think on me, Nor let me go a -

With Organ and orch. rip. *mf*

Notenbeispiel 1: Benjamin Britten, *Noye's Fludde*, Takt 1–15.

¹⁸⁰ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 213.

Instrumental hervorstechend sind zu Beginn Schlaginstrumente und Blasinstrumente, die durch ihre Dynamik und Lautstärke eine „Wellenbewegung“ suggerieren. In seiner wissenschaftlichen Abhandlung „Through Noye’s Fludde“ schreibt Wilfrid Mellers:

*„We start, that is, with the consciousness of sin and earth-born passion, which we have to encompass before we can see ‘eternal brightness’. Although the Flood is in one sense a destructive force, it is in another sense (as it was in biblical myth) a necessary return to the unconscious waters.“*¹⁸¹

Die Geburt des Bewusstseins und der Erkenntnis verheißt also den Tod der Unschuld und der Reinheit. Gewöhnliche Menschen in *Noye’s Fludde* durchleben eine persönliche Prüfung, wie auch andere Protagonisten aus Brittens gleichnamigen Opern, beispielsweise Albert Hering, Lucretia und Billy Budd. Dies betrifft auch die Kinder Flora und Miles in *The Turn of the Screw*. Ihr instinktiver Glaube und ihre kindliche Einfachheit werden bedroht.¹⁸²

Die erste Hymne, bei welcher die Gemeinde mitsingen soll, ist ein dynamischer Marsch in e-Moll. Die melodische Gestalt der absteigenden Tonleiter in der Anrufung „Think on me“ wird als Motiv für Beschwichtigung und Bekräftigung zu Beginn der Oper. Die Gesangslinie ist auf beunruhigende Weise nicht im Einklang mit der Basslinie. Die absteigenden Quartan E-H-F vor allem das F erzeugen Unruhe und Spannung beim Zuhörer. Diese Verschmelzung aus „perfekten“ Intervallen und „unperfektem“ Tritonus lassen einen dramatischen Konflikt zwischen Schuld und Erlösung erahnen. Eine musikalische Weiterentwicklung der nachfolgenden Teile von *Noye’s Fludde* wird durch diese Art der Verwendung der Intervalle in der Basslinie eingeleitet – eine Entwicklung, die das dramatische Profil der Oper erleuchtet und auch ergänzt. Die Verwendung von „harmonischen Gegnern“ auf diese Art und Weise erinnert an den Zusammenstoß verschiedener tonaler Achsen, welche schon die Musikdramatik Brittens früherer Opern untermauerte; am bemerkenswertesten und am direktesten in *Peter Grimes*. Am deutlichsten in der „Sunday Morning“-Szene in *Peter Grimes*, wo ebenfalls E und F in einem ähnlichen religiösen Kontext aufeinanderprallen.¹⁸³

¹⁸¹ Wilfrid Mellers, Aufsatz „Through Noye’s Fludde“, in: Christopher Palmer (Hg.), *The Britten Companion*, London, 1984, S. 153–160, hier S. 154.

¹⁸² Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 214.

¹⁸³ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 214.

Ab der dritten Strophe der Hymne wird Brittens harmonische Sprache mehr chromatisch – die prophetische Flut kündigt sich an. Der schrittweise aufwärts wandernde Bass spiegelt den Moment des aufsteigenden Wassers – also das Herannahen der Flut – wider. In der letzten Strophe vereinigen sich alle Stimmen in einem Unisono und als dies endet, lässt die E-H-Repetition im Bass nun das e-Moll aufscheinen. Diese Tatsache wird von einem dissonanten F auf dem letzten Wort der Hymne unterstrichen. E-Moll steht für die Sünde, von welcher sich die Menschheit reinigen muss.¹⁸⁴

Der bereits weiter oben erwähnte Wilfrid Mellers beschrieb diese Entwicklung als „*key of pilgrimage*“, also als „*Tonart der Pilgerfahrt*“, die zu diesem Zeitpunkt den Weg symbolisiert, der zu beschreiten ist. Die Protagonisten müssen sich den Prüfungen stellen, die auf sie zukommen werden.¹⁸⁵

Die abschließende Kadenz der Hymne wird durch die dramatische Signifikanz des F untermauert, und dieser Ton transformiert sich zu der gewaltigen und zornigen Stimme Gottes. Das eigentliche Drama der Oper beginnt mit der überwältigenden, schallenden Deklamation von Gott. Das spirituelle „Anderssein“ wird durch diese Sprechrolle deutlich gemacht. Dies wiederum erinnert an die überlaute, entkörperte Stimme der überragenden Figur des Paul Bunyan aus der gleichnamigen Oper Brittens.¹⁸⁶

Gott kreierte alles: Gutes und Böses. Der Mensch lebt in Sünde und hat Gottes Segenswünsche verschwendet. Dennoch bekommt die Menschheit die Chance, durch die Kraft Noahs und seine Arche gerettet zu werden. Während der Deklamation von Gott bewegt sich die Basslinie in ihrer voranschreitenden Entwicklung zurück – von F zum H – und letztendlich zu einem „unendlichen“, schlagenden E im Generalbass. Die dröhnende Stimme Gottes ist im Vordergrund und seine Ankündigung, seine Worte, werden vom Schlagwerk untermauert bzw. bekräftigt.

Wiederholende Viertelnoten auf der Note E werden zuerst mit Synkopierung erweitert und, als Noah seinen Plan formuliert, mit rhythmischer Akzeleration belebt. Er singt von der freudigen Akzeptanz seines Schicksals. Noahs gefühlvoller, lyrischer Ausbruch wird durch die Akkordabfolge fis-Moll – H-Dur – Cis-Dur – fis-Moll hervorgehoben. Während der schlagende Orgelpunkt auf der Tonhöhe E schrittweise an den Platz der Dominante in A-Dur herangeführt wird, steigt die Stimme Noahs optimistisch zu einem hohen E an. Durch diese kurze Passage macht sich ein zittriger E-F-Halbtonschritt bemerkbar, der ein

¹⁸⁴ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 214.

¹⁸⁵ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 214.

¹⁸⁶ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 215.

Gefühl der Zurückhaltung und Unsicherheit mit sich bringt – bis zu dem Zeitpunkt als Noah seine Kinder zur Arbeit und Anbetung auffordert und durch seine Energie und Überzeugung die Musik in ein noch emphatischeres A-Dur anhebt.¹⁸⁷

Schnell und mit Begeisterung machen sich die Kinder an die Arbeit die Arche zu bauen. Ab dem Zeitpunkt als der erste Sohn (NB 2, Ziffer 8) zu singen beginnt – er wird von Klavier und Trommel begleitet – hört man „unbeschwerte“ bzw. „tanzende“ pentatonische Linien, die sich in den Vordergrund drängen. Britten's Beziehung zu balinesischen Gamelanmusik wird hier spürbar – beim Bau der Arche und bei Noahs Söhnen, wenn diese in Aktion treten. Ebenso hörbar ist eine ansteigende Synkopierung in der Melodiestimme der drei Söhne. Am Ende dieses „Work Songs“ singen sie kanonartig zusammen, was den bereits offenbarten Eifer der Jugend verdeutlicht – jeder erahnt einen Umbruch und jeder möchte daran teilhaben.¹⁸⁸

Der Einfluss von Gamelanmusik kommt von Britten's fünfmonatiger Reise (ab Ende Oktober 1955) in den „Fernen Osten“. Er flog nach Indien, Malaysia, Bali, Hong Kong und Japan. Höhepunkt der Reise war Bali, wo er mit der Gamelanmusik in Berührung kam.¹⁸⁹

Britten war fasziniert und schrieb an Imogen Holst: „*The music is fantastically rich – melodically, rhythmically, texture (such orchestration!!) and above all formally. It is a remarkable culture... At least I'm beginning to catch on to the technique, but it's about as complicated as Schönberg.*“¹⁹⁰

Als Britten 1956 wieder nach England zurückkehrt und an seinem Ballett *The Prince of the Pagodas* weiter arbeitete, ist es nicht verwunderlich, dass der Teil *Pagoda Land* von balinesischer Musik inspiriert wurde. Britten kreierte seine eigenen Gamelan-Klänge mit Gong, Xylophon, Vibraphon, Harfe, Celesta und zwei Klavierspielern. Das Resultat ist eine sorgfältig durchdachte erstaunliche „Nachbildung“ des „Originals“. Dieser erste erfolgreiche Einsatz von gamelan-inspirierter Musik hatte einen großen Einfluss auf Britten's zukünftige Werke.¹⁹¹

¹⁸⁷ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 216.

¹⁸⁸ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 216.

¹⁸⁹ Matthews, *Britten*, S. 119.

¹⁹⁰ Brief von Benjamin Britten an Imogen Holst, 17. Jan. 1956, zit. nach: Matthews, *Britten*, S. 120.

¹⁹¹ Matthews, *Britten*, S. 121.

Wenn die drei Brüder in *Noye's Fludde* zusammen singen, finden wir immer wieder musikalische Akzente, welche wieder an balinesische Gamelanmusik erinnert. Jede Strophe wechselt abrupt in eine neue Tonart und es rücken immer andere Instrumente kurz in den Vordergrund, wie beispielsweise die Blockflöte. Diese rapiden Modulationen drücken die Aufregung und den Optimismus der Kinder aus. In ihrer Unwissenheit begreifen sie noch nicht die Existenz der Sünde. „*The children's first song is full of impatient, enthusiastic syncopation and excited key changes.*“¹⁹²

Die eifrig arbeitenden Kinder auf der Bühne werden von immer mehr Kindern im Orchester begleitet. Das Pizzicati der Streicher auf leeren Saiten begleitet von der Repetition der Zweitton-Figuren auf den Blockflöten und das Schlagen auf den chinesischen Holzblocktrommeln erinnert an die musikalische Welt Balis.¹⁹³

8 Quick and excited

SEM *f*

Fa-ther, I am all rea-dye bowne;

(Vla. with voice)

pp

An axe I have, and by my crowne! As sharpe as a-nye in all this towne,

Notenbeispiel 2: Benjamin Britten, *Noye's Fludde*, Ziffer 8.

¹⁹² Humphrey Carpenter, *Benjamin Britten: A Biography*, London, 1992, S. 381.

¹⁹³ Carpenter, *Benjamin Britten: A Biography*, S. 381.

Das Lied über den Bau der Arche – in F-Dur – erinnert Noah an den Auftrag, den Gott ihm gab. Das fallende Motiv, welches Noahs feierliche aber dennoch ernsthafte Bekanntmachung beschreibt und die melodische Form des Refrains, verbinden dieses Lied mit der ersten, durch das Volk gesungenen Hymne „Lord Jesus, think on me“.¹⁹⁴

Frau Noah hat nun ihren ersten Auftritt. Sie ist die einzige Stimme des Widerspruchs. Carpenter äußert sich über Frau Noah folgendermaßen: „*Mrs. Noye intrudes with jarring cynicism and thought Noye manages to get her under control she boxes his ears – a detail invented by Britten, perhaps with another domineering mother in mind.*”¹⁹⁵

Sehr passend setzte hier Britten eine Alt-Stimme ein. Noahs Frau wird für gewöhnlich als mürrische, streitsüchtige und schwierige Frau charakterisiert und Brittens Charakterisierung erinnert an andere parodistische Darstellungen seiner Protagonisten, wie die von Paul Bunyan, Peter Grimes und Albert Herring. Laut Arthur Clare Cawley¹⁹⁶ ist diese „*comic tradition as old as the picture of Noah's Ark in the Junius manuscript (c. A. D. 1000)*“¹⁹⁷ Unerbittlich wehrt sie sich dagegen irgendeine Aufgabe zu übernehmen und möchte unter gar keinen Umständen mit „der Sache“ etwas zu tun haben. Sie erscheint weniger tragisch bzw. wirkt sie authentischer als andere „Außenseiter-Figuren“, welche immer wieder in Brittens Opern vorkommen.¹⁹⁸

Als Frau Noah auftritt, befinden wir uns zwar in A-Dur, die Gesangsstimme „wandert“ aber dazwischen. Aber auch der Rhythmus verändert sich. Die Kinder sind rhythmisch betrachtet im Vierertakt, Noah und Frau Noah sind im Dreiertakt – wobei die Gesangsstimme an einen Sechachteltakt erinnert und letztendlich auch zu einem hinführt.

Ihr argumentatives Duett mit Noah durchläuft wieder H nach F und kulminiert auf einem E im Generalbass. Nun wird Gottes beunruhigende und drohende Warnung ausgelöst.¹⁹⁹

In seinem Zorn erteilt Gott weitere Anweisungen. In den Kesselpauken wird das F durch ununterbrochenes Schlagen fortgesetzt und verdeutlicht somit, dass Gott sich bereithält die Flut freizusetzen. Das F ist in piano – Spannung wird erzeugt, eine unterschwellige Bedrohung ist spürbar. Noah hingegen singt forte – forderte alle auf aufs Schiff zu gehen.

¹⁹⁴ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 216.

¹⁹⁵ Carpenter, *Benjamin Britten: A Biography*, S. 381.

¹⁹⁶ Arthur Clare Cawley, Joseph Malaby Dent, *Everyman and Medieval Miracle Plays*, London, 1956, S. 133.

¹⁹⁷ White, *Benjamin Britten, His Life and Operas*, S. 190.

¹⁹⁸ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 216.

¹⁹⁹ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 216.

Zu diesem Zeitpunkt hört man das erste Mal die Signalhörner. Paarweise marschieren die Schulkinder, die die diversen Tiere spielen, in die Arche. Die B-Tonalität der auffordernden Signalhörner, die nur einen Tritonus Abstand von e-Moll entfernt ist, symbolisiert die Unschuld gegenüber der Sündhaftigkeit der Menschheit.²⁰⁰ Die ersten Tiere kommen an Bord, und wir befinden uns in B-Dur.

Britten assoziierte den Klang der Signalhörner bzw. Jagdhörner – obwohl es naheliegend wäre – nicht gleich mit dem Militär, sondern mit seiner Schulzeit. Humphrey Carpenter berichtete über David Layton, der mit Britten auf die Gresham Schule besuchte, dass jener davon überzeugt war, dass das „Signalhörner-Thema“ in *Noye's Fludde* dadurch zustande kam, dass er und Britten eine Officer Training Corps Band vor dem Cricket-Pavillon üben hörte. Es war dort ein großartiges Echo und demzufolge assoziierte Britten das Instrument mit seiner eigenen Schulzeit:²⁰¹ „*is convinced that the bugle theme in Noye's Fludde is a recollection of the school Officer Training Corps band practising in front of the cricket pavilion, where there was a „grand echo“, while he and Britten were nearby in the nets.*“²⁰²

Brittens Ausarbeitung der Prozession der Tiere ist eine meisterhafte Demonstration kontrollierten Vorgriffs. Er spielt mit der Erwartung des Publikums.²⁰³ Noah bittet seine Familie eindringlich „Tarye you naught“ – „Zögert/Zaudert nicht“, also „Verliert keine Zeit, um auf die Arche zu kommen“ und ein anderer Komponist hätte ihn möglicherweise beim Wort genommen, aber Britten wartet in der Tat ab. Er lässt Noahs Anordnungen noch drei Mal wiederholen. Seine Worte werden von immer schneller werdenden Signalhornfanfaren unterstrichen. Deren raues, elementares Timbre beschwört eine „*earthy creation*“ herauf, wie es „zivilisierte“/„kultivierte“, also herkömmliche Trompeten, nie könnten.²⁰⁴ Das herannahende Schauspiel ist daher schon zu hören, noch bevor es zu sehen ist. Die im Marsch von hinten durch den Zuschauerraum gehenden Tiergruppen sammeln sich nach und nach vorne in der Arche und das vor dem Hintergrund eines schlagenden Orgelpunkts auf der Tonhöhe F (mehrfach wiederholt und nicht weniger als sechzig Mal) –ausgelöst durch Gottes Befehl das Schiff zu betreten.

²⁰⁰ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 217.

²⁰¹ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 217.

²⁰² Brief von David Layton an Pamela Wheeler, 28. Okt. 1982, zit. nach: Carpenter, *Benjamin Britten: A Biography*, S. 382.

²⁰³ Andrew Plant, *The Coming of the Fludde* (Ausstellungskatalog zum 50. Jubiläum von *Noye's Fludde*), Aldeburgh, 2008, S. 5.

²⁰⁴ Plant, *The Coming of the Fludde* (Ausstellungskatalog), S. 5.

Als das Orchester, getragen von den Hörnern, schließlich für Sems erste Verlautbarung in ein herrliches B-Dur „hineintaumelt“, ist das Nachlassen der emotionalen Anspannung auf überwältigende Weise erlösend. Diese plötzliche Wendung – *coup de théâtre* – ist nur eine von mindestens drei in *Noye's Fludde*.²⁰⁵ Während der sich wiederholenden Anweisungen im „Marschlied“ und der immer wiederkehrenden Aufrufe der Signalhörner singen die verschiedenen Tiere, unterteilt in sieben Gruppen, „Kyrie Eleison“. Je nach „Charakter“ der Tiergruppen wird das „Kyrie Eleison“ in Rhythmus und Tonlage von den Kindern variiert gesungen (Vergleiche dazu NB 3, Ziffer 34 und NB 4, Ziffer 42).

Dieser Text in seinem neuen Kontext eingebunden, erinnert sowohl an die Kirchenszene in *Peter Grimes* und an das „Benedictus“ der Kinder – „The bells“ – aus *The Turn of the Screw*.²⁰⁶

34 **ANIMALS (Group 1)**
Ky - ri - e! Ky - ri - e! Ky - ri'e - le - i - son!

35 **HAM**
Camelles, ass-es, man maye fynde,

* At [35] and [37] Ham and Jaffet change parts.
* Repeat these two bars as often as necessary, and in all similar places.

Notenbeispiel 3: Benjamin Britten, *Noye's Fludde*, Ziffer 34.

²⁰⁵ Andrew Plant, *The Coming of the Fludde* (Ausstellungskatalog), S. 5.

²⁰⁶ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 217.

42 CATS, RATS and MICE (Group 5) (*squeaking*)

f Ky-ri-e! Ky-ri-e! Ky-ri-e! Ky-ri-e! Ky-rie-le - i-son!

fpp Bugles (muted) *pp*

Notenbeispiel 4: Benjamin Britten, *Noye's Fludde*, Ziffer 42.

Die Tiere in Noahs Arche durchleben dieselben Prüfungen wie die Menschen, ohne jedoch ein Bewusstsein über Sünde und Unschuld zu besitzen. Ihre Entscheidungen werden aus dem Instinkt heraus getroffen und unterstehen keinen moralischen Wertvorstellungen.

Wenn die Menschen die Arche betreten, moduliert das „Kyrie Eleison“ durch eine Folge von schrittweise aufwärts führenden Akkorden und entwickelt sich melodisch von einer pendelnden Zwei-Ton Figur zu einem pentatonischen Melisma, welches in G wurzelt. Frau Noah verbleibt allein in ihrer trotzigsten Haltung und sie schreit wütend: „*I will not oute of this towne...I will not come theirin to-daye.*”²⁰⁷

Als Noah seine Frau auffordert, wird die Musik rezitativartig (Ziffer 50). Er versucht sie nach Hause, hin zu Gott zu rufen, durch ein erneutes Vortragen der absteigenden Motive der Eröffnungshymne „Think on me“. In der Tonart e-Moll wird die Septime der Hymne hörbar, dazu kommt der Triller auf Dis. Nur langsam entsteht eine Modulation zu G-Dur.²⁰⁸

Noahs Sohn Jaffett startet einen Aufruf zu seiner Mutter mit einer phrygischen Version der Phrase „Think on me“, welche ihrer Tonalität entgegen wirkt. Das Dis bleibt aber gegenwärtig. Der Höhepunkt ereignet sich bei Ziffer 55; das Tempo entspannt sich und der Widerpart von Frau Noahs Dis und des anhaltenden e-Moll Dreiklangs bekräftigt die

²⁰⁷ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 217.

²⁰⁸ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 217.

Vehemenz ihrer Aussage, dass sie lieber „gossip“ als Erlösung hätte. Das Dis ist weiterhin ein Gegenpart zum e-Moll Ostinato des „Flood Song“, welcher vom Chor der Tratschen – „Gossips“ – gesungen wird. Frau Noahs anwachsenden, rasenden Verneinungen „*That will not I! That will not I!*“ (Ziffer 63), welche die Töne H-Dis-G durchlaufen, illustrieren perfekt den harmonischen und expressiven Konflikt.²⁰⁹

Frau Noah beweist trotz alledem Mut, und obwohl sie unermüdlich auf ihren Mann einredet, erlaubt sie ihren Kindern sie aufs Schiff zu bringen. Es folgt eine der überraschendsten Modulationen der Oper. Das ppp im c-Moll Dreiklang, welches von der Orgel gespielt wird, re-interpretiert das Dis als Es und versöhnt so die fremde Harmonie (ein Takt vor Ziffer 67). Diese enharmonische Neuinterpretation geht einher mit der Aufnahme von Frau Noah in die Gruppe der Geretteten.²¹⁰

Als nun Gott den Sturm loslässt (NB 5, Ziffer 67), entsteht eine große instrumentale Bewegung – eine Passacaglia. Die Basslinie schließt Paare von ansteigenden Moll-Terzen mit ein, welche in Ganztonschritten ansteigen. Sie umfasst alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter, welche an das „Screw“-Thema aus *The Turn of the Screw* erinnert. Zusätzlich wird die Passacaglia von einem immer wieder kehrenden G tonal untermauert.²¹¹ Wilfrid Mellers meint zu diesem Passacaglia-Thema, dass es „*God’s law which is beyond change*“ darstelle.²¹²

The image shows a musical score for Benjamin Britten's *Noye's Fludde*, measures 67 and 68. Measure 67 is marked 'STORM' and 'Steady minims (♩ = 69-72)'. It features a piano part with 'Str. and drum' (pp) and 'Timp.' (cresc.). Measure 68 is marked '68' and 'f', with the vocal line 'Ha! children,'. The piano part continues with 'pp' dynamics.

Notenbeispiel 5: Benjamin Britten, *Noye's Fludde*, Ziffer 67–68.

²⁰⁹ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 217.

²¹⁰ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 218.

²¹¹ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 218.

²¹² Mellers, „Through Noye's Fludde“, S. 158. Britten verwendet Passacaglia in diesem Kontext als Reminiszenz an das Interlude IV aus *Peter Grimes*.

Als Noahs Familie betet (Ziffer 70), kehrt die erste Hymne in e-Moll zurück. Was der Zuhörer nun deutlich hört, ist, dass die Basslinie des Sturms aus den melodischen Konturen dieser Hymne geformt wurde.²¹³

Die Melodie von John Bacchus Dykes (1823–1876) majestätischer Hymne „Eternal Father“, welche aus dem Sturm aufsteigt, wird zum Prüfstein für eine verlorene, versunkene Welt, an die sich Tiere und Gemeinde inmitten des orchestralen Sturms klammern wie an ein Rettungsfloß. Das Auftauchen der bekannten, aber dennoch ganz neuen Melodie ist ein Trick, den Britten mehrere Male in seiner Karriere angewendet hat – beispielsweise entdeckt der aufmerksame Zuhörer die Rückkehr von Purcells Thema in der Fuge von *The Young Person's Guide to the Orchestra*, oder am Höhepunkt der *Spring Symphony* ist das „Sumer is icumen in“ wieder zu hören.²¹⁴

Die dramatische Herrlichkeit und Größe der scheinbar endlosen Basslinie mit den sich ständig wiederholenden Rhythmen vermitteln auf paradoxe Art und Weise das epische vorbeiziehen der Zeit, sowohl aber auch eine Gegebenheit, die universal, statisch und zeitlos ist – einen „other-worldly“ Zustand.²¹⁵

Es gibt einundzwanzig verschiedene musikalische Fassetten des Gewitters – Regen, Wind, Donner, Blitz, Wellen, das flatternde Segel, das hin und her Schaukeln des Schiffes usw. Der angsteinflößende Sturm wird durch die Panik der Tiere an Bord verstärkt. So wird das Gewitter für das Publikum fast spürbar.²¹⁶ Das aufkommende Meer bzw. der Sturm wird auch schon bei *St. Nicolas* (Vierter Teil – „Die Reise nach Palästina“) sehr naturalistisch dargestellt.²¹⁷

Der Klang des Klaviers zusammen mit den „hängenden Teetassen“ – die ersten Regentropfen, die auf die Arche fallen (NB 6, Ziffer 93) – wird nach und nach durch Blockflötenensemble, Amateurgeiger und junge Schlagzeuger erweitert. Der Sturm, die Passacaglia, besteht somit fast ausschließlich aus Klängen, die Kinder erzeugen.

²¹³ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 218.

²¹⁴ Plant, *The Coming of the Fludde* (Ausstellungskatalog), S. 5.

²¹⁵ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 218.

²¹⁶ Plant, *The Coming of the Fludde* (Ausstellungskatalog), S. 5.

²¹⁷ Vgl. Evans, *The Music of Benjamin Britten*, 261/262.

Notenbeispiel 6: Benjamin Britten, *Noye's Fludde*, Ziffer 93–94.

Auf dem Höhepunkt des Sturms (Ziffer 82) steigt nun auch wieder das Publikum mit ins Geschehen ein und bittet durch das Singen der viktorianischen Hymne „Eternal Father, Strong to Save“ um Erlösung. Dieses Glaubensbekenntnis inmitten des tobenden Sturmes besänftigt zwar die Panik der Tiere, jedoch nicht ganz den Sturm selbst. Britten bezieht die Zuhörer, wie auch schon in *The Little Sweep*, mit ein. Sie sind Teil des „großen Ganzen“ bzw. des Dramas. Die durchs Volk gesungene Hymne hat somit Macht und Funktion. Die Melodie dieser zweiten Hymne geht weniger mit der Basslinie einher, als die der ersten Hymne. Bei Ziffer 87 setzt die Passacaglia wieder ein. Als der Sturm abklingt, spielt das Orchester abwechselnd Varianten der Passacaglia rückwärts und dann wiederum spielen Sologeigen Fragmente der Melodie der Hymne.²¹⁸ Letztendlich verschwindet die Passacaglia mit der dritten Strophe (NB 7, Ziffer 86). Die ruhigen diatonischen Harmonien dieser Strophe signalisieren, dass die Unschuld der Menschheit nicht verloren gegangen ist. Noah, seine Familie und die Tiere haben den gewaltigen Sturm überlebt, der sie fast zu überwältigen drohte.²¹⁹

²¹⁸ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 219.

²¹⁹ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 219.

86
BOYS (Trebles) of CAST and CHORUS

O Sa - cred Spi - rit, who didst brood Up - on the cha - os dark and rude, Who

ALL the REST and CONGREGATION

O Sa - cred Spi - rit, who didst brood Up - on the cha - os dark and rude, Who

86
f Organ

Boys

badst its an - gry tu - mult cease, And gav - est light and life and peace: O

Therest and Con.

badst its an - gry tu - mult cease, And gav - est light and life and peace: O

87 As before ($\text{♩} = 69-72$)

Boys

hear us when we cry to thee For those in pe - ril on the sea.

Therest and Con.

hear us when we cry to thee For those in pe - ril on the sea.

87 As before ($\text{♩} = 69-72$)
f Str.

Notenbeispiel 7: Benjamin Britten, *Noye's Fludde*, Ziffer 86–87.

Nachdem sich der Sturm gelegt hat und die letzten Regentropfen zu Boden gefallen sind, wird sich die Gemeinde, das Publikum bewusst, welche Rolle sie in dem Drama gespielt hat. Britten schafft einen zeitlosen Moment – einen der das Publikum einerseits aus dem Drama und der Flut herausnimmt, aber gleichzeitig dazu bestärkt all das selbst durchzumachen und zu durchleben.

Noah schaut nun aus seinem Fenster und sendet einen Raben aus und während ein anhaltender, verminderter g-Moll Dreiklang erklingt, sagt er (Ziffer 96): „*And if this foule come not againe...It is a signe, soth to sayne...That dry it is on hill or playne*”²²⁰

Der „Rabenwalzer“ beginnt – chromatisch spielende Celli, instabile Rhythmen und eine tonal unsichere Charakterisierung sind kennzeichnend dafür (NB 8, Ziffer 98).²²¹



Notenbeispiel 8: Benjamin Britten, *Noye's Fludde*, Ziffer 98.

Die letzten Takte zeigen und betonen abermals die Opposition von E und Dis, bis zu dem Moment, wo die lyrische Reprise des Passacaglia Themas – von der Viola gespielt (Ziffer 99) – uns an Gottes Willen erinnert. Daher sendet Noah eine Taube aus und ihr anmutiger Walzer strebt vorwärts zu G Tonalität. Der „Taubenwalzer“ versucht die chromatische „Raben-Tonleiter“ aufzulösen (NB 9, Ziffer 101).²²² Im Walzer ist unter anderem auch von den Blockflöten spielenden Kindern die Flatterzunge zu hören.²²³

²²⁰ Englisches Libretto, Anhang S. 92.

²²¹ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 279.

²²² Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 220.

²²³ Matthews, *Britten*, S. 124.

101 The dove starts to fly, hovering here and there.

Graceful waltz (♩ = 44)

Notenbeispiel 9: Benjamin Britten, *Noye's Fludde*, Ziffer 101.

Evans äußert sich zum „Taubenwalzer“ folgendermaßen: „*The dove's waltz is designed to provide the kind of palindromic music which can be heard effortlessly as such; now it is the accompaniment (piano, sometimes with muted strings) which provides the shifting tonal basis while the treble recorder pipes and coos in pure white-note terms.*”²²⁴

Als die Friedenstaube mit dem Olivenzweig zurückkehrt (Ziffer 106), hat sich das Passacaglia-Thema transformiert. Es beschränkt sich nicht mehr länger auf den Bass, sondern Elemente des Basses sind in der Melodielinie wieder zu finden. Auch befinden wir uns jetzt eindeutig in C-Dur. Vielleicht soll uns diese Episode zeigen, dass beide, Rabe und Taube, unerlässlich sind. Die Dunkelheit und das Licht sind zwar unabhängig, jedoch bedingen einander.

Der mehrmals wiederholte Ton C in der Kesselpauke und ein sanft angespielter Akkord auf B von den Streichern darüber, kündigen Gottes Vergebung an (Ziffer 107), als dieser Noah und seine Leute anweist, die Arche zu verlassen. Während Menschen und Tiere in Zweiergruppen das Schiff verlassen, singen sie „Allelujas“ auf B. Dies vereint einerseits die „Kyrie Eleisons“ und den Signalhörneraufruf auf B, doch mehr als das sind die synkopierten Rhythmen der „Allelujas“ eine Reminiszenz an den „Work Song“ (NB 10, Ziffer 108).²²⁵ Evans äußert sich dazu folgendermaßen:

²²⁴ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 279/280.

²²⁵ Seymour, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, S. 220.

„When the animals are followed by Noye and his family, the C stops but Lydian progressions characterize the little hymn of thanksgiving they sing in counterpoint of the Alleluias. It's peak is marked by a countering swing to the Mixolydian seventh (fig. 110), while the bass gets lodged on the subdominant: though the voices cadence roundly in B flat this new harmonic situation has been created to overlap with the next section, for the handbells make their magical first appearance as a soft afterglow from the final chord.“²²⁶

108 The animals two by two

God's Voice

Beastes and all that can flie
Out anone they shall hye,
On earth to grow and multepleye; I wyll that soe yt be.....

Very sleepily, but gradually animating
(♩ = ♩) Bugles

pp smooth

leave the Ark, and as they appear they join in the refrains.

ANIMALS *pp*

Al - le - lu - ia, ... Al - le - lu - ia!

(Rec.)

smooth pp

p

Notenbeispiel 10: Benjamin Britten, *Noye's Fludde*, Ziffer 108.

Gemäß der musikdramatischen Struktur, die Britten entwickelt hat, in welcher die Menschheit den Auftrag bekam sich Gott anzuvertrauen, muss G-Dur als tonales Ziel der Oper angestrebt und erreicht werden. So ist es nicht verwunderlich, dass die Tonart der letzten Hymne „The spacious firmament on high“, welche ab den letzten zwei Strophen (Strophe fünf und sechs) auch vom Publikum gesungen wird, in G-Dur ist (Ziffer 113). Das finale Bild von *Noye's Fludde* ist somit verankert in Thomas Tallis (1505–1585)

²²⁶ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 280.

großartiger Melodie, die ihren Höhepunkt schlussendlich in einem achttimmigen Kanon findet, welcher im ganzen „Universum“ der Kirche widerhallt.²²⁷

Noahs Kinder beginnen die erste Strophe zu singen:

The spacious firmament on high

With all the blue ethereal sky

And spangled heavens, a shining frame,

*Their great original proclaim.*²²⁸

In der zweiten Strophe stimmen Noah und seine Frau mit ein (NB 11, Ziffer 114):

The musical score is for Benjamin Britten's *Noye's Fludde*, Ziffer 114. It is written for two voices (Soprano and Bass) and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Th'un-wea-ried sun from day to day Doth his Cre-a-tor's power dis-play, And pub-lish-es to eve-ry land The works of an al-". The piano accompaniment includes markings such as *mf*, *smooth*, and *p*. There are two boxed "114" markers above the vocal staves.

Notenbeispiel 11: Benjamin Britten, *Noye's Fludde*, Ziffer 114.

²²⁷ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 273.

²²⁸ Englisches Libretto, Anhang, S. 91.

Tallis Hymne „The spacious firmament on high“ beschreibt uns die Vision eines gesegneten Universums, in welches die Menschheit ihren Platz einnimmt. Diese letzte positive Hymne hat gewisse Parallelen zur ersten. Die „Lord Jesus, think on me“-Figur der ersten ist gewissermaßen in der dritten Hymne integriert. In beiden gibt es ein Steigen und Fallen der diatonischen Form.

In den ersten zwei Strophen der letzten Hymne prallen die Handglocken-Cluster auf den Kontrapunkt der Streicher, aber in der Einleitung zu Strophe drei entwickelt sich das anfängliche B in den Signalhörnern zu einer Harmonie in F. Als der Mond erscheint, hört man ein beruhigendes, fast leidenschaftsloses Timbre des Blockflöten Orchesters, welches die Klarheit des aufgehenden Mondes beschreibt. Währenddessen suchen sich die Planeten einen Platz in dem unendlichen, göttlichen Universum. Die Glocken und Signalhörner ertönen fortwährend, auch als das Publikum aufsteht um Tallis Hymne zu singen. Wilfrid Mellers nimmt an, dass die Glocken und Signalhörner *“remain unaffected [...] for the creatures are what they are, eternally unchanging in their relationship to God’s cosmos, whereas man alone can progress from E minor to G major.”*²²⁹

Eine weitere Besonderheit der Hymne ist, dass die Orgel eine Cluster-Akkord Passage in unorthodoxer Weise fortissimo spielt. Diese ertönt vor den letzten zwei Strophen, noch bevor das Publikum miteinstimmt und die Harmonie sich zu G auflöst – die Tonart die die Harmonie der Menschheit zu Gott repräsentiert. Aus praktischer Sicht braucht das Orgelzwischenspiel eine Modulation zu G. Evans meinte, dass diese Passage misstönend klingt. Humphrey Carpenter äußert jedoch, dass Britten ganz bewußt diese Passage „auführerisch“ gestaltet:

*„He seems to be portraying people who attain a sense of godliness (G major) by repressing their real natures. On the other hand a few moments earlier G major has arrived effortlessly, without warning, out of the handbells’ note-cluster of B flat with the added sixth (the note G). This magical moment, remarked on appreciatively by almost every commentator on Noye’s Fludde, seems intended to show that real godliness, a true sense of oneness with the universe (as opposed to Anglican-style ‘churchiness’), arises out of total acceptance of the sensual (the Balinese-style B flat with added sixth) – a view rarely expressed in Britten’s music.“*²³⁰

²²⁹ Mellers, „Through Noye’s Fludde“, S. 160.

²³⁰ Carpenter, *Benjamin Britten: A Biography*, S. 383.

Die Himmelskörper (Sonne, Mond, Sterne) sind während der ersten, zweiten, dritten und vierten Strophe der Hymne erstrahlt und die gewaltige Menagerie, die jungen Pioniere einer neuen Erde, blicken erwartungsfroh in eine neue Zukunft. Die Kongregation steigt nun ebenfalls hoffnungsvoll mit Strophe fünf und sechs ein. Diesem magischen Moment folgt eine Rede von Gott, in welcher er Noah segnet.²³¹ Zu dem dissonanten, aber sanften Klang der von Kindern gespielten Handglocken-Cluster – „a kind of Christian gamelan“²³² – und den letzten Signalthörner-Fanfaren klingt das Stück aus. Imogen Holst stellte in dem Zusammenhang fest, „dass kein anderer Klang so passend für diesen Moment ist und der Beweis sei, dass Komponisten Amateure brauchen, genau soviel, wie Amateure Komponisten.“²³³

The image shows a musical score for Benjamin Britten's *Noye's Fludde*, measures 120-129. The score is in 4/4 time and G major. It features a piano part with a bell cluster (Bells) and an orchestral part (Orch.). The piano part starts with a 'pp cresc.' dynamic and includes a 'with Ped.' instruction. The orchestral part includes 'Bugles' and 'Bells, etc.' The score ends with a 'long' marking.

Notenbeispiel 12: Benjamin Britten, *Noye's Fludde*, Ziffer 120.

Wenn schon irgendwo bei Britten, dann herrscht hier Gleichgewicht für die Gegenwart und grenzenlose Hoffnung für die Zukunft – gegenübergestellt einem unveränderlichen Hintergrund von „circling planets singing on their way“.²³⁴

In der Integration der „ungewöhnlichen“ Instrumente und der dramatischen Wucht hält *Noye's Fludde* den Vergleich mit Brittens besten Opern stand. Evans meint sogar, dass es

²³¹ White, *Benjamin Britten, His Life and Operas*, S. 191.

²³² Matthews, *Britten*, S. 124.

²³³ Imogen Holst, *Britten*, London, 1980, S. 62. Übersetzung der Autorin.

²³⁴ Plant, *The Coming of the Fludde* (Ausstellungskatalog), S. 5.

„*the finest of all Britten's children's pieces*“²³⁵ ist; und Michael Oliver geht sogar so weit, dass er es als „*much more sophisticated than Let's Make an Opera*“²³⁶ beurteilt. Dieser begründet seine Behauptung mit folgenden Worten:

„*Noye's Fludde retains its impact on repeated hearing – and not only for children – because all of Britten's skills are used in it. It is simple, yet complex, yet comprehensibly complex, and as it was intended for an entire community, so it can appeal to a whole community of musical tastes. It is the most genially and affectingly approachable of Britten's masterpieces.*“²³⁷

3.6.7.1 Britten's musikalische Sprache – The social utterance: divine speech and ritual in *Noye's Fludde*²³⁸

Der Autor Philip Rupprecht setzte sich intensiv mit „Britten's Musical Language“ auseinander. Er befasste sich hinsichtlich *Noye's Fludde* eingehend damit, wie Kommunikation, Rituale, dramatische Gesten und die musikalische Sprache Britten zueinander stehen.

Die Kommunikation in vielen Werken Britten, wie beispielsweise auch in *Our Hunting Fathers* und in *Lachrymae*, in all ihrer Vielschichtigkeit, findet mehr oder weniger zwischen einem klar definierten Sprecher und seinen Zuhörern statt. Ganz anders in *Noye's Fludde*. Wir begegnen einer Sprache, die ausdrücklich „sozial“ ist. Kommunikation findet zwischen individuellen Personen in einem außergewöhnlichen dramatischen Rahmen statt. Als Gott etwa am Ende des Stücks spricht: „*Noye, heare I behette thee a heste*“ – also niemals eine andere Flut über Mensch und Tier kommen zu lassen – ist dies einer der Momente in Britten's musikalischem Drama, wo Wort und Ton zu einer vollkommenen Einheit „verschmelzen“. Musik und Sprache, der dramatische Augenblick, zeigt sich als „*musico-linguistic gesture*“²³⁹. Die Musik dieses Versprechens ist eine Art musikalisches Wunder, welches durch den Einsatz von Handglocken zum Ausdruck gebracht wird. Zuvor spricht Gott, man möchte sagen, fast aggressiv in Begleitung von Trommeln – der metallische Schock der Handglocken aber, so hat man den Eindruck, besänftigt ihn. Dieses Versprechen ist mehr als eine momentane

²³⁵ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 283.

²³⁶ Michael Oliver, *Benjamin Britten*, London, 1996, S. 161.

²³⁷ Oliver, *Benjamin Britten*, S. 161.

²³⁸ Vgl. Philip Rupprecht, *Britten's Musical Language*, Cambridge, 2001, S. 21–31.

²³⁹ Rupprecht, *Britten's Musical Language*, S. 21.

Offenbarung, es ist ein katalysierendes Ereignis. Die Szene beinhaltet sowohl den Moment der dramatischen Repräsentation, das dramatische Element, sowohl auch in weiterer Folge etwas Archaisches und Rituelles. Am Ende der Szene werden die Sänger mit dem Publikum durch eine gemeinsam gesungene Hymne vereinigt. Ein markerschütterndes Versprechen löst sich in allgemeinen Jubel auf. Durch diese Entwicklung und den musikalischen Gestus am Ende entsteht sozusagen ein sozialer Kontrakt, eine Verbundenheit aller.

Sprache bzw. Kommunikation ist an sich aus schon ein „soziales Phänomen“, aber in Verbundenheit mit Britten's musikalischer Sprache und deren vereinnehmende Energie und Kraft kann dieses „soziale Phänomen“ sehr ganzheitlich, mehrdimensional wahrgenommen werden. Mikhail Bakhtin spricht in diesem Zusammenhang sogar von „*chain of speech communion*“²⁴⁰. Weiters merkt er an, dass sprachliche Äußerungen nicht allein als eine „*discrete linguistic unit*“ (z. B. der einzelne Satz) betrachtet werden kann, sondern Sprache ist immer ein Akt des Dialoges und der Kommunikation. Sprache ist nach Bakhtin immer „*oriented toward the response of the other*“ – Frage/Antwort, Aussage/Erwiderung, Behauptung/Widerspruch, etc. Eine ähnliche Betrachtungsweise von Funktionen der Sprache finden wir auch bei John Langshaw Austin. Er spricht davon, dass „*the issuing of the utterance is the performing of an action (not just saying something)*“. Genauer betrachtet, Sprache ist im Grunde immer eine „*social ceremony and culture-specific costum*“.²⁴¹

Am Ende des Stücks begegnen wir solch einem „*speech act*“. Die dramatische Energie und die Zielgerichtetheit von Gottes Versprechen verbinden sich mit der Antwort des Publikums. Die Musik vereinigt alle. Eine wundersame Fusion entsteht, als der erste Vers der Hymne beginnt. Musikalisch hervorstechend ist, dass das F der Glocken-Cluster sich mit dem Fis in der Hymne reibt. Diese „Spannung“ hält sich die ganze Szene lang. Das Strahlen der Glocken-Obertöne steht in Verbindung mit dem zuletzt im Stück aufgehenden Regenbogen, welcher erscheint, als Gott spricht. Die letzte Hymne führt zu einer klingenden, nachsinnenden, „erdgebunden“ Kontemplation. In der fünften Strophe, welche das Publikum singt, verschwindet der magische Handglockenklang und macht für das „erdige“, beständige G-Dur Platz. Das Verschwinden der „Regenbogen-Klangaura“ der Obertöne ist nur von kurzer Dauer, letztendlich tauchen die Handglocken zusammen

²⁴⁰ Mikhail Mikhailovic Bakhtin, Aufsatz „The problem of speech genres“, zit. nach: Rupprecht, *Britten's Musical Language*, S. 24.

²⁴¹ Rupprecht, *Britten's Musical Language*, S. 24.

mit den Blockflöten und den „Jagdhörnern“ in der letzten Strophe wieder auf. Diese verschiedenen Ebenen sind sehr suggestiv und über allem liegt die Klangfarbe balinesischer Gamelanmusik.

„*Noye's Fludde places a staged drama within the ritualizing frame of communal song, so reflecting an intuitive concern, in all of Britten's work, with the social force of musical utterance.*“²⁴² Weiters beobachtete Arnold Whittalls, dass Brittens „Sozial-Genres“ – wie die Hymne oder das Volkslied – als „stilistische Bezugspunkte“ in der Kunstmusik-Aufmachung verwendete, um einen „*dialogue between collective and individual impulses*“ aufzuzeigen. Christopher Palmer wiederum setzt die Hymnen im Stück in direkter Verbindung zu Brittens intensiver Beschäftigung mit „*cultural symbolism of childhood*“.²⁴³

Exkurs: Die österreichische Erstaufführung von *Noye's Fludde*

Die internationale Regisseurin Andrea Mellis wagte am 4. Mai 1995 *Noye's Fludde* – *Die Sintflut* in Wien erstmals aufzuführen. Was sie dazu bewegte gerade diese Kinderoper in Wien zu inszenieren, drücken die ersten geäußerten Worte des Interviews am besten aus:

„Dieses Stück und seine Musik sind so fantastisch. Ich habe die Musik von *Die Sintflut* so geliebt. Es ist ein kleines Meisterwerk – speziell die Zusammensetzung der verschiedensten Instrumente und den Chormelodien.

Was mich von Anfang an bewegt hat, war die Vorstellung eines mittelalterlichen Gemäldes, das mir in den Sinn kam, wenn ich an dieses Stück dachte. Diese Gemälde bestehen meist aus einer Hauptfigur und vielen Nebenfiguren. Die Nebenfiguren sind kleiner als die Hauptfigur, obwohl sie alle erwachsen sind. Sie sind kleine Erwachsene. Die Hauptfigur bekommt dadurch mehr Wichtigkeit. Ich weiß nicht, ob Britten sich von solchen Bildern hat bewegen lassen, aber die Idee, dass wir ein mittelalterliches Gemälde von einem biblischen Ereignis in Form dieser Oper vor uns haben, kam mir in den Sinn.“²⁴⁴

Andrea Mellis begann bereits 1991 diese Art von Kinderoper-Produktionen zu machen. Da sie international tätig ist und englisch/kanadische Wurzeln hat, ist sie mit der englischen Aufführungspraxis bzw. Herangehensweise und den Traditionen hinsichtlich

²⁴² Rupprecht, *Britten's Musical Language*, S. 28.

²⁴³ Rupprecht, *Britten's Musical Language*, S. 29.

²⁴⁴ Interview mit Andrea Mellis, Anhang S. 98–104, hier S. 98.

eines solchen Stückes bestens vertraut. Mellis war sehr bemüht, die österreichische Uraufführung im Sinne Brittens zu inszenieren. Dass ein Stück, welches so sehr in den englischen Traditionen wurzelt, nicht ohne Schwierigkeiten auf Wiener Boden, in der der Wiener Kulturszene, aufgeführt werden kann, liegt auf der Hand. Jedoch der große Erfolg und die positive Resonanz auf das Stück zeigen, dass das Besondere im Stück nicht nur Probleme verursachen, sondern ein neues Opernerlebnis schaffen kann. Im Folgenden soll auf die Parallelen zu Brittens Inszenierung eingegangen werden, jedoch vor allem auch auf die Unterschiede.

Aufführungsort war in Wien auch eine Kirche, die Minoritenkirche im ersten Bezirk. Um die Erlaubnis zu bekommen dort spielen zu dürfen, musste Mellis Bischof Schönborn persönlich fragen. So kam es, dass dieser Pate für dieses Projekt stand und es auch finanziell unterstützte.

Obwohl schon über ein Jahr vorher damit begonnen wurde, Projektvorbereitungen zu treffen und beispielsweise Sponsoren ausfindig zu machen, hatte Mellis keinen finanziellen Gewinn. Im Gegenteil – damit Musiker und Sänger ihre Gage bekamen, machte sie Verlust. Finanzielle Hilfe von der Stadt Wien bekam sie nicht.

Für die Rolle Gottes konnte der österreichische Schauspieler und Sprecher Otto Clemens gewonnen werden. Sänger der Hauptpartien waren Martin Zoglmann und Heidi Eisenberg. Die Sologesangspartien der Kinder wurden über Auditions besetzt. Aus diesem Grund fand eine Ausschreibung in der Zeitung statt. Für die „zweite Runde“ mussten die Kinder auch Teile aus dem Stück vorbereiten, damit entschieden werden konnte, ob sie den Anforderungen des Stücks gewachsen sind. Es gab auch eine eigene Audition für die Tanzpartien (Rabe und Taube). So kam es zu einer Kooperation mit einer Wiener Ballettschule. Weiters gab es Kooperationen mit Gymnasien (Unterstufe), galt es doch ca. achtzig Kinder zu finden, welche die Tiere spielen sollten. Die Kinder die im Orchester mitwirkten, kamen nicht – wie man annehmen könnte – über Musikschulen Wiens, sondern waren Schüler der professionellen Orchestermusiker. So bekamen Instrumentalisten-Schüler die Möglichkeit in einem Orchester mitzuwirken. Laut Mellis bekommen Schüler „*viel zu selten*“ die Gelegenheit dies zu tun, obwohl dies für die persönliche (berufliche) Weiterentwicklung sinnvoll wäre.

Die Kinder, welche die Blockflöte spielten, wurden durch den Kontakt zu einer Musiklehrerin Teil des Orchesters. Diese Mitwirkenden gehörten zu den Jüngsten (ca. sechs bis acht Jahre alt). Diese Kinder waren sehr auf ihre Lehrerin fixiert, was zur Folge

hatte, dass sie bei den ersten Orchesterproben nicht auf den Dirigenten schauten, sondern ihre Lehrerin suchten. Dies ist nur ein Beispiel, welches deutlich machen soll, wie wichtig Proben sind und wo ungeahnte Probleme auftauchen können – vor allem wenn Kinder bzw. Amateure mitwirken.

Eine andere Schwierigkeit entstand, durch den Einsatz der vorgesehenen Handglocken. Die Tradition des Handglocken Spielens ist in Österreich kaum bekannt. Handglockenspieler wurden lange gesucht und erst in der Vienna International School gefunden. Die Handglocken selbst kamen aus England. Als in der letzten Probenphase zwei verloren gingen, mussten sie aus England eingeflogen werden.

Geprobt wurde – zum Stück passend – auf dem Schulschiff in Wien an der Donau. Der Turnsaal des Schulschiffs bot für die Auditions und die ca. sechs wöchige Probenphase genügend Platz. Erst die zwei Hauptproben, die Generalprobe und die drei Aufführungen fanden in der Minoritenkirche statt. Das Schulschiff brachte zusätzliche mediale Aufmerksamkeit – ORF und Printmedien.

Die technische Ausstattung des Stücks hielt sich in Grenzen, da – wie auch schon bei Britten – das Stück an ein mittelalterliches Mysterienspiel angelehnt war. So gab es keine Mikrophone und nur ein paar Scheinwerfer. Kulissen und Kostüme wurden nach mittelalterlichem Vorbild entworfen und gestaltet.

Das Stück wurde in deutscher Sprache aufgeführt. Obwohl Mellis die deutsche Übersetzung als gut erachtete, kam sie nicht umhin zu bemerken, dass sie die englische Sprache „vermisst“ hatte: *„Die Hymnen haben eine besondere Sprache für mich – diese Verse, die aus dem 18. und 19. Jahrhundert stammen. Diese Lieder auf Deutsch zu singen ist nicht dasselbe. Die Bedeutung geht schon ein wenig verloren.“*²⁴⁵

Weiters machte sie vor und während den Vorstellungen folgende Erfahrungen:

„Die Kirchenlieder, die man in England sonntags hört und die im Stück integriert sind, werden als universelles Gebet eingesetzt. Diese Choräle bzw. Hymnen waren schwierig in Wien zu machen. Sie waren schon ins Deutsche übersetzt und es gab vor jeder Vorstellung eine Probe mit dem

²⁴⁵ Interview mit Andrea Mellis, Anhang S. 101.

Publikum, trotzdem war das Resultat ein wenig dürftig. Man merkte, dass diese Lieder im deutschsprachigen Raum nicht verbreitet sind.“²⁴⁶

Ein Stück, welches hinsichtlich Libretto, Musik und Aufführungspraxis so sehr in den englischen Traditionen wurzelt im deutschsprachigen Raum aufzuführen, birgt gewisse Risiken. Wie schon Rupprecht in seinem Buch *„Britten’s Musical Language“*²⁴⁷ (siehe dazu nochmal das Unterkapitel 3.6.7.1) feststellte, ist in *Noye’s Fludde* die Sprache sehr „sozial“. Wort und Ton sind eine Einheit, verschmelzen miteinander und mit dem dramatischen Augenblick geht eine *„musico-linguistic gesture“*²⁴⁸ einher. Dass eine deutsches Libretto²⁴⁹ und ein deutschsprachiges Publikum in den Augen der Regisseurin Andrea Mellis diese *„musico-linguistic gesture“* nicht „ausfüllen“ kann, überrascht nicht. Trotzdem wurde das Stück sehr positiv vom Wiener Publikum aufgenommen.

Dieses Stück erfordert, wie schon in dem Unterkapitel 3.6.6 erwähnt, eine sehr gute Zusammenarbeit zwischen Amateuren und Profis. Mellis ist diese Art Zusammenarbeit sehr geläufig, und erachtet sie als besonders konstruktiv: *„Jeder lernt von der anderen Seite und die Kunst profitiert davon.“*²⁵⁰ Mellis machte in Wien die Erfahrung, dass diese Art von Zusammenarbeit als *„verpönt“* gilt und sie sieht diese Sichtweise als *„Schwäche der Wiener Kultur“*.²⁵¹

Diese fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Amateure und Profis und die dadurch für sie gewonnenen Erkenntnisse, offenbaren auch eine aufgeschlossener Einstellung zur Gattung *Kinderoper*. Den hohen Anspruch, welchen sie in der Arbeit mit Kindern an sich stellt bzw. den künstlerische und pädagogische „Auftrag“ den sie in der Zusammenarbeit mit Kindern sieht, zeigen die abschließenden Worte des Interviews deutlich:

„Meine Kinderoper war nie eine Kinderoper im engeren Sinne. Kinder und Erwachsene arbeiten als gleichwertige Partner zusammen. Ich kämpfe für diese Art der Zusammenarbeit seit ich in Wien bin. Diese Idee hat mich nie verlassen, auch wenn ich viele Produktionen für Erwachsene mache. Ich inszeniere überall in Europa, z. B.

²⁴⁶ Interview mit Andrea Mellis, Anhang S. 101.

²⁴⁷ Rupprecht, *Britten’s Musical Language*, S. 21.

²⁴⁸ Rupprecht, *Britten’s Musical Language*, S. 21.

²⁴⁹ Deutsche Übersetzung von Ludwig Landgraf, in: *Benjamin Britten, Noye’s Fludde. The Chester Miracle Play* (Hawkes & Son Klavierauszug), London, 1959.

²⁵⁰ Interview mit Andrea Mellis, Anhang S. 98.

²⁵¹ Interview mit Andrea Mellis, Anhang S. 98.

Brüssel, aber auch in New York. Die Sintflut habe ich aber nur in Wien gemacht. Obwohl es jetzt eine Anfrage aus Südkorea gibt.

Die meisten inszenieren Stücke von Kindern mit Kindern. Aber das allein war nie meine Art. Ich wollte auch Stücke mit Kindern für Erwachsene machen, damit die Erwachsenen sehen und erfahren, was haben unsere Kinder uns zu sagen. Deshalb habe ich auch nie Nachmittagsvorstellungen gemacht, sondern Abendvorstellungen. Auch etwas für Kinder, mit Kindern zu machen, dass „zu schwierig“ erscheint, war mir wichtig, daran können Kinder wachsen. Ich hasse Oper die auf Kinder zu Recht geschnitten wird. Das wird der Komposition nicht gerecht. Z. B. Die Zauberflöte, wenn sie zu sehr gekürzt und „vereinfacht“ wird. Das ist nicht notwendig. Man kann Kindern mehr zutrauen. Meine Hauptidee war die ganze Zeit: Zeig ihnen nicht was sie nicht können, zeig ihnen was sie können. Das ist meistens weitaus mehr als man gedacht hat. Ich verlange von jedem mit dem ich arbeite, egal ob es ein kleines Kind ist oder ein Profi, der fünfzig Jahre Bühnenerfahrung hat: Was noch, was kannst du mir noch anbieten.

Jeder der auf der Bühne steht, soll danach sagen können: „Das hab ich geschafft. Ich habe Menschen bewegt. Ich war Teil eines Ganzen. Einmal etwas schaffen, dass größer ist als ich. Ich wurde dadurch größer. Ich habe etwas zustande gebracht.“

Kinder muss man ernst nehmen. Kinder darf man auch fordern bzw. heraus fordern. Wenn man einmal ernst genommen wird, egal wofür, das bleibt für immer.

Es war spannend und schön anzusehen, wie die Kinder hundertprozentig dabei sind. Jede Faser ihres Körpers strahlte Spannung und Spaß aus.

Die Sintflut war bahnbrechend in mehrerer Hinsicht. Kinder mit professionellen Sängern und Akteuren hin zu stelle und dann zu schauen, was diese zu sagen haben.“²⁵²

3.7 Werke für Kinder nach Noye's Fludde

3.7.1 Psalm 150, Op. 67

Vier Jahre nach *Noye's Fludde* komponierte Britten sein kürzestes und bescheidenstes Werk für Kinder: *Psalm 150*, Op. 67. Es wurde 1962 für die Hundertjahrfeier seiner ehemaligen „preparatory school“ komponiert.²⁵³

Ein Kinderchor wird von wenigen Instrumenten begleitet – Klavier und Schlagwerk. An der Stelle „Praise him in the sound of the trumpet“ sollte vorzugsweise ein Blechblasinstrument spielen. Ist ein solches nicht zur Hand, so kann auch eine Oboe oder

²⁵² Interview mit Andrea Mellis, Anhang S. 103/104.

²⁵³ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 283.

Harmonika zum Einsatz kommen. Der strukturelle Plan kann als A-B-C-A bezeichnet werden; tonal C-F-A-C.

Psalm 150 zeigt deutlich, dass Britten auch zu Kindern sprechen möchte, deren musikalische Fähigkeiten noch nicht so ausgebildet sind. Es ist somit ganz natürlich, dass sie in weiterer Folge, mit vorgeschrittenem Alter und Erfahrung z. B. einen Part in Brittens Werke *Saint Nicolas*, *The Little Sweep* und *Noye's Fludde* übernehmen können.²⁵⁴

3.7.2 The Golden Vanity, Op. 78

Britten bezeichnete *The Golden Vanity* als *Vaudeville* – geschrieben für einen zweiteiligen Knabenchor und Klavier. Erstmals wurde dieses Stück 1967 im Rahmen des Aldeburgh Festivals aufgeführt – nicht wie man annehmen könnte, von englischsprachigen Schulkindern, sondern von den Wiener Sängerknaben.²⁵⁵ Evans kritisiert nicht zu Unrecht, dass es schon sehr befremdlich, um nicht zu sagen pervers ist, dass eine bekannte englische Ballade von Wiener Sängerknaben vorgetragen wird. Doch war dies nicht die Idee von Britten selbst, sondern eine Anfrage der Wiener Sängerknaben.²⁵⁶

Es ist eine dramatische Fassung – mit Texten von Colin Graham – der berühmten, gleichnamigen, altenglischen Ballade. Da dem Werk eine altenglische Quelle zugrunde liegt, wird das Stück heutzutage mehr im anglikanischen Raum rezipiert.²⁵⁷ Das Stück handelt von einer Seeschlacht mit türkischen Piraten, einem bescheidenen Schiffsjungen, welcher die Situation rettet, und einem heimtückischen Kapitän, der sein Versprechen nicht einhält, seine Tochter zu Frau zu geben und zuletzt den Helden ertrinken lässt.²⁵⁸

Die Musik weist einen volkstümlichen Charakter auf und erinnert an die traditionell englischen „sea-shanties“, doch der dissonante und chromatische „Unterton“ lässt den Zuhörer stets wissen, dass es eine düstere Geschichte ist, in der es letztendlich um Verrat

²⁵⁴ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 283.

²⁵⁵ Sophie Biddell, *The Golden Vanity* (Lammas Records CD-Begleitheft), Oxford, 2003, S. 10.

²⁵⁶ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 284.

²⁵⁷ Anne Steeb, *Noye's Fludde, The Golden Vanity* (Decca CD-Begleitheft), London, 1993.

²⁵⁸ Biddell, *The Golden Vanity* (CD-Begleitheft), S. 10.

und Tod geht.²⁵⁹ Dieser dissonanten „Grundstimmung“ stehen eine einfache verbal-rhythmische Form und eine melodische Vielfalt gegenüber.²⁶⁰

Die Beziehung zwischen Kapitän und dem Schiffsjungen ist sadistisch und dies spiegelt sich in der von kleinen Sekunden und Chromatik geprägten Begleitung wider.²⁶¹ Laut Evans zeigt dieses Werk wieder einmal „Britten’s ‘tours the force’ in variation technique“²⁶².

Für Allen ist *The Golden Vanity* „a children’s *Billy Budd*.“²⁶³ Insbesondere der Kanon (Takt 17–21) weist einen direkten Bezug zu der „Erwachsenen-Oper“ (*Billy Budd*) auf. Während es z. B. in *Noye’s Fludde* um Erlösung durch die Prüfung auf dem Meer geht, finden wir in dieser Vaudeville das Thema Meer und Tod vor.²⁶⁴

3.7.3 Children’s Crusade, Op. 82

Die Ballade *Children’s Crusade* ist ebenfalls ein Jubiläumswerk. Zum fünfzigjährigen Bestehen des „Save the Children Fund“ wurde das Werk am 19. Mai 1969 in der St. Paul Cathedral, London, uraufgeführt. Der „Wandsworth School Boys’ Choir“ wurde von zwei Pianisten, einem Organisten und einer großen Gruppe von Percussionsspielern begleitet.²⁶⁵

Britten’s musikalische Ausführungen der „dunklen“ Themen werden noch mehr intensiviert als bei seinen vorhergehenden Stücken; und so ist es nicht verwunderlich, dass er selbst das Stück als „grausig“ bezeichnete. Der Textvorlage von Bertholt Brecht²⁶⁶ und dem damit einhergehende „Spielen“ mit den Themen Mitgefühl und Wut, „passte“ Britten seine Musik an. Das Stück ist dadurch weniger verführerisch im Klang und handwerklich komplexer angelegt. Da Britten jegliche Sentimentalisierung der umherziehenden polnischen Kinder im Kriegsjahr 1939 vermied, tritt die sozialpolitische Botschaft des Stückes mit beunruhigender Deutlichkeit hervor.²⁶⁷

²⁵⁹ Biddell, *The Golden Vanity* (CD-Begleitheft), S. 1.

²⁶⁰ Vgl. Arnold Whittall, *The Music of Britten and Tippett: Studies in Themes and Techniques*, Cambridge, 1982, S. 232.

²⁶¹ Allen, „Britten and the world of the child“, S. 290.

²⁶² Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 284.

²⁶³ Allen, „Britten and the world of the child“, S. 289.

²⁶⁴ Allen, „Britten and the world of the child“, S. 290.

²⁶⁵ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 285.

²⁶⁶ Bertholt Brechts Textvorlage *Kinderkreuzzug* wurde von Hans Keller ins Englische übersetzt.

²⁶⁷ Allen, „Britten and the world of the child“, S. 290.

Bezüglich der musikalischen Umsetzung der brechtschen Textvorlage äußert sich Sophie Biddell folgendermaßen:

*„This bleak concert-opera’s message demonstrates the similarities between the world of children and our own, even more violent one, and that their lives are inextricably bound up in our conflicts. The atmospheric use of rattling percussion and the low, rumbling registers of the piano produce a truly desolate effect, and the text preserves the feel of Brecht’s original vernacular narrative. The stark, rhythmically-flexible recitative style – whilst engaging with twelve-tone techniques – also betrays Britten’s burgeoning interest in Japanese culture at this time, as does the addition of free-sounding percussion to the ensemble.“*²⁶⁸

Im Gegensatz zu den Stücken *Saint Nicolas*, *The Little Sweep* und *Noye’s Fludde* ist das Thema „realistischer“ um nicht zu sagen, „lebensnäher“ – Musik und Textvorlage sind aus dem 20. Jahrhundert bzw. knüpfen an wahren Ereignissen des 20. Jahrhunderts an. Es gibt bei *Children’s Crusade* somit keinen Rückgriff auf einen Text aus dem Mittelalter oder 18. Jahrhundert und die Geschichte hat auch keinen positiven Ausgang.

Wie auch schon bei *The Golden Vanity* löst Britten gegen Ende des Stücks in seiner Konklusion A-Dur auf, um symbolisch auf das zentrale Thema seines Stücks hinzuweisen: *„the total violation of innocence.“*²⁶⁹

3.7.4 Welcome Ode, Op. 95

Dieses letzte vollendete Werk Britzens entstand knapp vier Monate vor seinem Tod. *Welcome Ode* entstand im 1976 und wurde für einen „young peoples choir“ und Orchester komponiert.²⁷⁰ Das Stück ist kleiner als *Saint Nicolas*, *Noye’s Fludde* oder *Children’s Crusade*, kopiert sie aber weder hinsichtlich ihrer Quellen oder ihrer Intentionen. Der Coral ist dreistimmig (Sopran, Alt, Bass) bis auf einen Teil, da kommt die Tenorstimme zum Einsatz. Alle Gesangsparts können von „Jung-Sängern“ übernommen werden, welche noch über eine geringere musikalische Vorbildung verfügen.²⁷¹

²⁶⁸ Sophie Biddell, *The Golden Vanity* (Lammas Records CD-Begleitheft), Oxford, 2003, S. 4.

²⁶⁹ Allen, „Britten and the world of the child“, S. 290.

²⁷⁰ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 292.

²⁷¹ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 292/293.

„*The ode is a continuous cycle of five movements – March, Jig, Roundel, Modulation and Canon.*“²⁷² Der Text des Marsches – von Thomas Dekker und John Ford – beschreibt einen „Holiday pageant“ und erinnert ohne Zweifel an das „May day festival“ am Ende der *Spring Symphony*, Op. 44 (UA 1949).²⁷³ Die „überspringende Energie“ dieses Stücks rührt unter anderem einerseits vom 7/8 Takt her, andererseits vom Umstand, dass das „*entire piece rests on a dominant pedal.*“²⁷⁴ Der orchestrierte „Jig“ – ein schottischer Tanz – ist wiederum sehr schnell und strukturell transparent und ohne Gesang. Dieser Teil bietet kaum rhythmische Wendungen und der unverfängliche G-Dur Refrain wird nur durch einen aufbrausenden Mittelteil, in welcher Fis kurzfristig hervorsteicht, bereichert. Der „Jig“ erinnert an das Kinderlied „Girl and boys come out to play“ und mutet eher aggressiv als fröhlich an – wie z.B. schon die „Pantomime“ aus *The Little Sweep*. Das folgende „Roundel“ dazu schafft Assoziationen zu Miles Lied „Malo“ aus *The Turn of the Screw* und dem Werk *Noye's Fludde*. Die kurze instrumentale „Modulation“ führt schließlich zum letzten „Canon“ und einer weiteren „*open-ended conclusion*“.²⁷⁵

Insgesamt ist zu sagen, dass dieses Stück an die früheren Werke für Kinder erinnert. Es ist ein Gelegenheitsstück, welches in der Tradition von Purcells *Welcome Odes* und *Birthday Songs* steht und einen „Miniatur-Überblick“ über Brittens „*compositional worlds*“ gibt.²⁷⁶

²⁷² Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 293.

²⁷³ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 293.

²⁷⁴ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 293.

²⁷⁵ Allen, „Britten and the world of the child“, S. 291.

²⁷⁶ Allen, „Britten and the world of the child“, S. 291.

4. Britten und die Pädagogik

Britten begann schon Anfang zwanzig damit Werke zu komponieren, die mit und für Kinder konzipiert sind und Zeit seines Lebens schuf er immer wieder neue Werke, die das Kind sowohl als gleichwertigen Mitwirkenden/Darsteller und als vollwertigen Rezipienten in den Mittelpunkt stellte. Es ergeben sich in diesem Zusammenhang die Fragen, woher er die Einstellung nahm, aber auch warum es ihm regelrecht ein Bedürfnis war, dem Kind diesen Stellenwert einzuräumen.

Um Antworten zu finden, macht es Sinn, zuerst einen Blick in Brittens Kindheit zu werfen.

Benjamin Britten wurde am 22. November 1913 in Lowestoft in Suffolk, Großbritannien, als viertes und jüngstes Kind geboren. Sein Vater war Zahnarzt, und obwohl er kein Instrument spielte, förderte er die Hausmusik. Er galt als streng und „hart“. Seine Mutter, eine Pianistin und Amateursängerin, hatte bis zu ihrem Tode 1937, sehr großen Einfluss auf Britten, und war das Zentrum seiner emotionalen Welt. Sie war es auch, die seine offenkundige Begabung förderte. Er erhielt zuerst Klavier- und ab dem zehnten Lebensjahr Violaunterricht.²⁷⁷

Seine Mutter unterstützte nicht nur ganz bewusst ihren jüngsten Sohn, sondern übte auch Vorbildwirkung, indem sie selbst am kulturellen Leben der Umgebung teilnahm. Wie schon im Kapitel 3.5 erwähnt, spielte sie z. B. eine Rolle im Stück *The Water Babies* und ihr dreijähriger Sohn Benjamin nahm auch daran teil.

Britten kam im Alter von vierzehn Jahren an die Gresham's School, die als Internat geführt wurde, wo er allerdings nur zwei Jahre blieb. Diese Zeit musste für ihn sehr prägend gewesen sein. Britten, der als sehr sensibel galt, fühlte sich sehr allein und unwohl dort. Dies lag einerseits am Mobbing, das er durch die Mitschüler erfuhr, andererseits waren die vorherrschenden Erziehungsmethoden dieser Zeit, trotz Reformpädagogik, noch durch Sadismus und Angst geprägt und wurden weitestgehend noch toleriert. Durch diese schlechten Erfahrungen entwickelte Britten schon in jungen Jahren einen sehr ausgeprägten Sinn für Gerechtigkeit. Diese Erlebnisse und Eindrücke aus seiner Jugend liefern aber auch Gründe, warum sich Britten Zeit seines Lebens als

²⁷⁷ Philip Brett, Art. „Britten, (Edward) Benjamin“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 4, London, 2001, S. 364–402, hier S. 364/365.

Außenseiter fühlte und er in weiterer Folge die Bedrohung der (kindlichen) Unschuld zum Inhalt seiner Werke machte.²⁷⁸ Sein Opus 4 *Simple Symphony* (UA 1934), ein Werk nur mit Streichern besetzt, zeigt, dass der damals erst 20-jährige Britten bereits das Motiv der Unschuld der Kindheit aufgriff. Das Thema Unschuld bzw. die Unentscheidbarkeit von Schuld und Unschuld²⁷⁹ finden wir ebenfalls in den Opern *Peter Grimes* (1945), *The Rape of Lucretia* (1946), *Albert Herring* (1947), *Billy Budd* (1951), *The Turn of the Screw* (1954) und *Death in Venice* (1973), aber auch in den Kinderopern *The Little Sweep* (1949) und *Noye's Fludde* (1958).

In dem Stück *The Turn of the Screw* geht es um die Zerstörung von Unschuld und die Frage, wer den Jungen Miles zerstört hat. Sowohl bei Britten, als auch bei Henry James (1843–1916), dessen Erzählung als Vorlage zu diesem Stück diente, wird die Frage nach der Verantwortung in der Erziehung gestellt.²⁸⁰

Britten beschäftigte sich im Rahmen von *The Turn of the Screw* auch mit der Poesie und Prosa von William Blake (1757–1827). Er befasste sich somit intensiv mit den Mehrdeutigkeiten des „widersprüchlichen Zustands der menschlichen Seele“. Blake spricht in seinem Werk *The Marriage of Heaven and Hell* von „Innocence“ und „Experience“.²⁸¹

Bei der Kinderoper *The Little Sweep* dienten dem Librettisten Crozier ebenfalls Blakes Gedichte, *Songs of Innocence and Songs of Experience* (1794), als Vorlage (Kapitel 3.5). Blakes Werke dienten zwar nicht als Textvorlage für Brittens zweite Kinderoper, jedoch finden wir wiederum die Themen Unschuld und Schuld. Die Tiere bzw. Kinder in *Noye's Fludde* durchleben eine Prüfung. Die Geburt des Bewusstseins und der Erkenntnis verheißen also den Tod von Unschuld und Reinheit (Unterkapitel 3.6.7). Bernhard Stoffels äußert sich dahingehend folgendermaßen:

„Benjamin Brittens Hang zu allem Kindlichen, Naiven und Unschuldigem zeigt sich in seiner Lebensgeschichte, seinen speziell für Kinder konzipierten Werken, aber auch im Personalstil seiner Kompositionen.“²⁸² Britten ist sein Leben lang der kindlichen Sphäre zugetan. Einerseits kann dies durch die starke Mutterbindung erklärt werden, „wie auch

²⁷⁸ Philip Brett, „Britten, (Edward) Benjamin“, S. 365.

²⁷⁹ Vgl. Karin Bohnert, Art. „Benjamin Britten“, in: *The Turn of the Screw* (Programmheft), Wien, 2011, S. 24–27, hier S. 25.

²⁸⁰ Robert Carson, Art. „Perspektiven und Projektionen“, in: *The Turn of the Screw* (Programmheft), Wien, 2011, S. 35–42, hier S. 42.

²⁸¹ Ian Burton, Art. „Benjamin Britten – The Turn of the Screw: Lieder von Erfahrung und Unschuld“, in: *The Turn of the Screw* (Programmheft), Wien, 2011, S. 58–63, hier S. 62.

²⁸² Bernhard Stoffels, *Tradition, Einfachheit, Verzerrung und Brechung – Aspekte der Instrumentalwerke von Benjamin Britten*, Tutzing, 2012, S. 3.

mit (nicht explizit ausgelebter) sexueller Hingezogenheit zu Jugendlichen.“²⁸³ Seine prägende Schulzeit und die dort einhergehende Grausamkeit in der Erziehung gaben vermutlich ebenfalls Impulse, um sich einerseits mit dem Thema Kindheit und Unschuld/Unwissenheit eindringlicher zu beschäftigen, aber andererseits auch mit dem Gebiet der Erziehung und der damit einhergehenden Verantwortung. Stephen Arthur Allen äußert sich folgendermaßen zu diesem Thema: „*Throughout his life, Britten took delight in the innocence of childhood for its own sake, in spite of his darker personal struggles.*“²⁸⁴

Der britische Britten-Forscher Christopher Palmer sieht in der Sehnsucht Brittens nach der kindlichen Unschuld und Ursprünglichkeit, eine kreative Stimulans. „*Britten's child-like-ness was the mainspring of his creativity.*“²⁸⁵

Musikalisch drückt Britten die Themen Schönheit/Unwissenheit/Unschuld oft durch A-Dur aus.²⁸⁶ Z. B. *The Golden Vanity* und *Children's Crusade* enden in A-Dur um symbolisch auf die Zerbrechlichkeit von kindlicher Unschuld hinzuweisen.²⁸⁷ Durch den Einsatz der Harfe (in z. B. *A Ceremony of Carols*) oder durch die naturalistische Darstellung von gamelanähnlichen Klängen (z. B. in *Noye's Fludde*, oder in *Saint Nicolas*) drückt Britten ebenfalls Unschuld und Unwissenheit aus.

Insgesamt ist Brittens musikalische Sprache bei all seinen Werken durch Klarheit und Durchsichtigkeit gekennzeichnet, ohne jedoch trivial wirken zu wollen.²⁸⁸ „*My technique is to tear all waste away; to achieve perfect clarity of expression, that is my aim.*“²⁸⁹ Weiters erklärte Britten: „*Music for me is clarification; I try to clarify, to refine, to sensitize.*“²⁹⁰

„Das Ziel 'to clarify' ergänzt Britten mit den Begriffen 'to refine' und 'to sensitize': Verbesserung und Detailgenauigkeit der Musik sind damit ebenso angesprochen wie die Sensibilisierung (letztendlich des Rezipienten).“²⁹¹ Diese Grundhaltung in Brittens Musikschaffen ist vor allem auch in seinen Werken für Kinder spürbar. Die

²⁸³ Stoffels, *Tradition, Einfachheit, Verzerrung und Brechung*, S. 3.

²⁸⁴ Allen, „Britten and the World of Child“, S. 291.

²⁸⁵ Christopher Palmer, *The Britten Companion*, London, 1984, S. 82.

²⁸⁶ Allen, „Britten and the World of Child“, S. 280.

²⁸⁷ Allen, „Britten and the world of the child“, S. 290.

²⁸⁸ Stoffels, *Tradition, Einfachheit, Verzerrung und Brechung*, S. 66.

²⁸⁹ Murray Schafer, „British Composers in Interview: Benjamin Britten“, London, 1963, in: Paul Kildea (Hg.), *Britten on Music*, Oxford, 2003, S. 223–232, hier S. 227.

²⁹⁰ Schafer, „Benjamin Britten in Interview“, S. 227.

²⁹¹ Stoffels, *Tradition, Einfachheit, Verzerrung und Brechung*, S. 66.

Sensibilisierung des Rezipienten, so auch des Kindes, war ihm ein Anliegen. Britten machte sich aber in weiterer Folge nicht nur Gedanken, wie seine Musik auf Kinder wirken kann, sondern auch, wie Musik Kinder in ihrer Entwicklung fördern kann. So kam es, dass Britten das Vorwort zu Paul Nordoff²⁹² und Clive Robbins²⁹³ Buch „Musik als Therapie für behinderte Kinder“ schrieb. Die Musiktherapie stand in den 60er Jahren, als diese Buch mit seinen Praxisberichten erschien, noch in seinen Anfängen. Brittens Vorwort zu diesem Buch zeigt ganz klar seine positive Haltung und Wertschätzung gegenüber der Arbeit von Nordoff und Robbins. Britten bewunderte vor allem den Komponisten Nordoff, der seine Karriere, sein „*abstraktes Komponieren*“ unterbrach und seine Energie und sein Talent einsetzte um geistig behinderten Kindern zu helfen. Britten äußerte sich auch anerkennend über Nordoffs Geduld und Mut sich, bewußt einem unbekannten Gebiet, einer „*tragischen Seite des Lebens*“, zugewandt zu haben.²⁹⁴

„Ich bin nicht qualifiziert, die Bedeutung der psychischen Heilmittel und der Ausweitung diagnostischer Möglichkeiten zu beurteilen, die diese beiden Männer erschlossen haben. Aber ich kann sagen: dieses Buch ist hochbedeutend für Musiker, besonders für Komponisten. In diesem eigenartigen Augenblick der Musikgeschichte, in dem die Gültigkeit der Kommunikation in der Kunst in Frage gestellt wird, in diesem Augenblick ist es wunderbar, ein Buch zu haben, das ganz auf dies Eine konzentriert ist – schlicht und einfach auf Kommunikation. Jede Form musikalischen Stils und musikalischer Technik wird erprobt und angewandt: alte und neue Skalen, Akkorde, Rhythmen, neuentwickelte Instrumente – ich brenne darauf, meinem Freunde Rostropowitsch das einsaitige Cello vorzustellen und zu hören, was er aus ihm hervorlocken kann. Es ist heilsam, eine Beschreibung zu haben, wie ein Komponist sich bescheiden und unbefangen auf jede Freiheit einlässt, nur geleitet vom Erfolg seines Kommunizierens und durch Verantwortungsgefühl für das Wohlbefinden seiner jungen, kranken Hörer. Ich kann dieses Buch nicht nur von ganzem Herzen „humanitären“ Lesern empfehlen, sondern ebenso meinen musikalischen Kollegen. Wir alle können daraus lernen.“²⁹⁵

Britten stellte ganz klar fest wie wichtig das Thema Kommunikation für ihn in Bezug auf die Arbeit mit (behinderten) Kindern ist. Seine Begeisterung für die Art und Weise, wie sein Berufskollege sich an die Arbeit machte, zeigte er deutlich; aber ebenso auch

²⁹² Paul Nordoff war ein amerikanischer Komponist (1909–1977), welcher sich von 1959 bis Anfang der 70er Jahre auch der Musiktherapie zuwandte.

²⁹³ Clive Robbins (1927-2011) war englischer Sonderpädagoge der mit Paul Nordoff 1959 den Grundstein für das „Nordoff-Robbins Center for Music Therapie“ legte.

²⁹⁴ Paul Nordoff, Clive Robbins, *Musik als Therapie für behinderte Kinder*, Stuttgart, 1975, S. 9

²⁹⁵ Nordoff, *Musik als Therapie für behinderte Kinder*, S. 9.

Verantwortungsgefühl und Demut gegenüber dieser Art von Arbeit mit Kindern. Offenbaren nicht schon Britten's Werke für Kinder, dass er sich sehr viele Gedanken über den „richtigen“ Umgang mit Kindern und über Musikvermittlung machte, so zeigen uns seine eigenen Worte ganz klar, wie wichtig er es hielt, sich mit dem Wesen des Kindes auseinander zu setzen. Britten wies ganz deutlich darauf hin, welchen großen Stellenwert (klassische) Musik bei der Förderung der Entwicklung bei Kindern einnehmen kann – unabhängig welchen Alters, Entwicklungsstand und musikalischer Vorbildung.

Anfang des 21. Jahrhunderts spricht Claus Spahn von „Erziehung zur Mündigkeit“²⁹⁶ und liegt mit seiner „Forderung“ nicht so weit weg von Britten's Grundhaltung bezüglich Musikvermittlung:

*„Klassische Musik ist für jeden verfügbar. Vielen Kindern fehlen nur die ästhetischen Kategorien, mit Musik umzugehen. Wir müssen Kindern die Angst nehmen vor dem Nichtverstehen verstehbarer Musik. [...] Das heißt, wir müssen dafür sorgen, dass die Kinder zu neuen ästhetischen Erfahrungen kommen. Erziehung ist auch Erziehung zur Erfahrung, zur Mündigkeit.“*²⁹⁷

²⁹⁶ Grandjean-Gremminger, *Oper für Kinder – Zur Gattung und ihrer Geschichte*, S. 37.

²⁹⁷ Claus Spahn, „Musik macht klug.“ Claus Spahn im Gespräch mit dem Frankfurter Pädagogikprofessor Hans Günther Bastian, in: *Schweizer Musikzeitung*, 2000, Heft 5, S. 11–14, hier S. 14.

5. Conclusion

Zu Beginn der Arbeit wurde auf die ästhetische Herausforderung und die pädagogische Verpflichtung hingewiesen, welche heute Kindermusiktheaterschaffende zu Recht fordern. Die Herausforderungen hinsichtlich der Ästhetik liegen sicher an der hohen kompositorischen und textlichen Qualität, welche heute zum Maßstab bei Kinderopern gemacht werden; sowie an dem reichhaltigen Angebot an Texten und Musik mit formaler Vielfalt und thematischer Breite, die gefordert wird.²⁹⁸ Nicht zu vergessen sei der Umstand, dass Kinderoper, bzw. Oper im Allgemeinen, einen unmittelbaren Zugang zu Emotionen ermöglicht. Bereits in seiner Schrift „Oper und Drama“ sagte Richard Wagner „*müssen wir Wissende werden durch das Gefühl.*“²⁹⁹ Wird nun ein Bogen von der Ästhetik zur Pädagogik gesponnen, was bezüglich der Arbeit mit Kindern naheliegend ist, so ist festzustellen, dass eine wesentliche Intention von Musikpädagogen die ist, dass Musik als Teil der ästhetischen Erziehung den Kindern Wissen über Freude an Kunst vermitteln soll. Musikalische Bildung heißt soviel wie „*Erziehung zum Musikverständnis, zum Musikhören und zu eigenen musikalischen Betätigung.*“³⁰⁰ Ästhetische Bildung bzw. Erziehung in einem musikalischen Kontext wiederum möchte Wahrnehmungsmuster durchbrechen, Ausdrucksmöglichkeiten erweitern und einen Spielraum für eigene Meinungen, Ansichten und Entscheidungen schaffen. Ziel im Umgang mit Musik ist es, die Kinder zu selbstdenkenden und mündigen Mitwirkenden und Zuhörern auszubilden. In weiterer Folge soll eine differenzierte und persönliche Wahrnehmung und Haltung erworben werden.³⁰¹ Was bedeuten diese musikpädagogischen und musikästhetischen Intentionen hinsichtlich Britten's Werke für Kinder und seinem Werk *Noye's Fludde*? In Bezug auf die geforderte textliche und musikalische Vielfalt und Qualität ist anzumerken, dass Britten die Fülle der englischen Musiktheatertraditionen aufspürte, sie wiederbelebte und ihnen seine eigene „Note“ gab. Die traditionellen „Folk songs“, „Shanties“, die Kantate und altenglische Ballade bis hin zu Purcell und dem Mysterienspiel sind in Britten's Werken für Kinder zu finden. So werden (britischen) Kindern Traditionen vermittelt, und er strebte danach, sie in ihrem Können dort abzuholen, wo sie gerade

²⁹⁸ Reiß, „Die Kinderoper. Geschichte und Repertoire einer widersprüchlichen Gattung“, S. 52.

²⁹⁹ Richard Wagner, „Oper und Drama“, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig, 1907, Bd. IV, S. 1–102, hier S. 78.

³⁰⁰ Otto Riemer, *Einführung in die Geschichte der Musikerziehung*, Wilhelmshaven, 1983, S. 12.

³⁰¹ Willi Stadelmann, Art. „Das Gehirn macht Musik“, in: *Schweizer Musikzeitung*, 2002, Heft 10, S. 15–18, hier S. 15/16.

standen. Er verband beispielsweise singbare Melodien mit dem Facettenreichtum seiner instrumentalen Begleitung. Tragend kommt in diesem Kontext auch die Tradition der Zusammenarbeit von Amateuren mit Profis. Raum für Kommunikation und der Austausch von Ideen wird geschaffen. Britten ist nicht nur die Einheit von Text und Musik wichtig, sondern die Kommunikation aller Beteiligten im Schaffungsprozess. Kinder werden nach Claus Spahn dadurch zur „Mündigkeit“ hingeführt. Abschließend ist festzustellen: *„Musik begreift das dramatische Geschehen in einem größeren Lebens-, ja Weltzusammenhang. Sie sagt: Dieses Stück Leben ist ein Teil von allem Leben“*³⁰² und wenn Kinder und Erwachsene erfolgreich zusammenarbeiten, kann jeder von der anderen Seite lernen und die Kunst profitiert davon.³⁰³

³⁰² Vgl. Ingolf Huhn, „Kinderoper ist die eigentliche Oper“ in: Isolde Schmid-Reiter (Hg.), *Kinderoper. Ästhetische Herausforderung und pädagogische Verpflichtung*, Regensburg, 2004, S. 57–65, hier S. 64.

³⁰³ Mellis, *Interview zu Noye's Fludde*, Anhang, S. 98.

6. Literaturverzeichnis

Allen, Stephen Arthur, „Britten and the world of the child“, in: Mervyn Cooke (Hg.), *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, Cambridge, 1999, S. 279–291.

Bakhtin, Mikhail Mikhailovic/trans. Michael Holquist and Caryl Emerson, *Speech Genres and Other late Essays*, Austin, 1986.

Biddell, Sophie, *The Golden Vanity* (Lammas Records CD-Begleitheft), Oxford, 2003.

Bohnert, Karin, Art. „Benjamin Britten“, in: *Benjamin Britten: The Turn of the Screw* (Programmheft), Wien, 2011, S. 24–27.

Boughton, Rutland, *Bethlehem*. A choral drama, the libretto adapted from the Coventry Nativity Play, London, 1920.

Brett, Philip, Art. „Britten, (Edward) Benjamin“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 4, London, 2001, S. 364–402.

Benjamin, Britten, *Young Person's Guide to the Orchestra, Variation und Fuge über ein Thema von Henry Purcell Opus 34* (Boosey & Hawkes, Partitur: Nr. 15958), London, 1947.

Britten, Benjamin, *The Little Sweep* (Hawkes & Son Klavierauszug), London, 1950.

Britten, Benjamin, *Noye's Fludde. The Chester Miracle Play* (Hawkes & Son, Klavierauszug), London, 1958.

Brock, Hella, *Musiktheater in der Schule. Eine Dramaturgie der Schulooper*, Leipzig, 1960.

Burton, Ian, Art. „Lieder von Erfahrung und Unschuld“, in: *Benjamin Britten: The Turn of the Screw* (Programmheft), Wien, 2011, S. 58–63.

Carpenter, Humphrey, *Benjamin Britten: A Biography*, London, 1992.

Carson, Robert, Art. „Perspektiven und Projektionen“, in: *Benjamin Britten: The Turn of the Screw* (Programmheft), Wien, 2011, S. 35–42.

Cawley, Arthur Clare; Dent, Joseph Malaby, *Everyman and Medieval Miracle Plays*, London, 1956.

Evans, Peter, *The Music of Benjamin Britten*, London, 1989.

Frow, Gerald, „Oh, yes it is!“, *A History of Pantomime*, London, 1985.

- Gilbert, Susie, *Opera for Everybody*, London, 2009.
- Grandjean-Gremminger, Andrea, *Oper für Kinder – Zur Gattung und ihrer Geschichte*, Frankfurt am Main, 2008.
- Grogan, Christopher (Hg.), *Imogen Holst – A Life in Music*, Woodbridge, 2010.
- Helms, Dietrich, „Traditionen im Musiktheater für Kinder und Jugendliche in Großbritannien“, in: Isolde Schmid-Reiter (Hg.), *Kinderoper. Ästhetische Herausforderung und pädagogische Verpflichtung*, Regensburg, 2004, S. 93–101.
- Herbert, David, *The Operas of Benjamin Britten – The complete librettos illustrated with designs of the first productions*, New York, 1989.
- Hoffmann, Michael, Art. „Benjamin Britten – The Young Person’s Guide to the Orchestra op. 34“, in: *Der große Kulturführer: Literatur, Musik, Theater und Kunst in fünf Bänden* (Bd. Konzert), Hamburg, 2008, S. 161/162.
- Holloway, Robin, „The Church Parables (II): Limits and Renewals“, in: Christopher Palmer (Hg.), *The Britten Companion*, London, 1984, S. 215–226.
- Holst, Imogen, *Britten*, London, 1980.
- Junker, Hildegard, *Benjamin Britten Young Person’s Guide to the Orchestra, Variation und Fuge, über ein Thema von Henry Purcell Opus 34* (Schüler im Konzert, Heft 16), Altenmedingen, 1992.
- Kaplan, Charles, Art. „The Only Native British Art Form“, in: *The Antioch Review* 43/3 (1984), S. 266–276.
- Key, Ellen, *Das Jahrhundert des Kindes*, Weinheim & Basel, 1991.
- Körndle Franz, (Lipphardt Walter), Art. „Liturgische Dramen, Geistliche Spiele“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Musik in Gegenwart und Geschichte*, Bd. 5, Kassel etc., 1996, Sp. 1388–1412.
- Lee, Douglas, *Masterworks of 20th Century Music: The Modern Repertory of the Symphony Orchestra*, London, 2002.
- Matthews, David, *Britten*, London, 2003.
- Mellers, Wilfrid, „Through Noye’s Fludde“, in: Christopher Palmer (Hg.), *The Britten Companion*, London, 1984, S. 153–160.
- Müller-Hornbach, Gerhard, „Kinderoper“, in: Klaus Doderer (Hg.), *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*, Bd. 2, Weinheim/Basel, 1977, S. 198–201.
- Nordoff, Paul, Robbins Clive, *Musik als Therapie für behinderte Kinder*, Stuttgart, 1975.

- Oliver, Michael, *Benjamin Britten*, London, 1996.
- Palmer, Christopher, *The Britten Companion*, London, 1984.
- Plant, Andrew, *The Coming of the Fludde* (Ausstellungskatalog zum 50 jährigen Jubiläum von Noye's Fludde), Aldeburgh, 2008.
- Pollard, Alfred William, *English Miracle Plays – Moralities and Interludes, Specimens of the Pre-Elizabethan Drama*, Oxford, 1927.
- Pollard, Alfred William, *Records of the English Bible: The Documents Relating to the Translation and Publication of the Bible in English 1525–1611*, London, 1911.
- Regler-Bellinger, Brigitte, Art. „Kinder- und Jugendmusiktheater“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Musik in Gegenwart und Geschichte*, Bd. 5, Kassel etc., 1996, Sp. 43–59.
- Riemer, Otto, *Einführung in die Geschichte der Musikerziehung*, Wilhelmshaven, 1983.
- Rupprecht, Philip, *Britten's Musical Language*, Cambridge, 2001.
- Schafer, Murray, *British Composers in Interview*, London, 1963.
- Schebera, Jürgen, *Kurt Weill. Leben und Werk*, Frankfurt am Main, 1984.
- Schmid-Reiter, Isolde (Hg.), *Kinderoper. Ästhetische Herausforderung und pädagogische Verpflichtung*, Regensburg, 2004.
- Seymour, Claire, *The Operas of Benjamin Britten, Expression and Evasion*, Suffolk, 2004.
- Stadelmann, Willi, Art. „Das Gehirn macht Musik“, in: *Schweizer Musikzeitung*, Heft 10/2002, S. 15–18.
- Steeb, Anne, *Noye's Fludde, The Golden Vanity* (Decca CD-Begleitheft), London, 1993.
- Stoffels, Bernhard, *Tradition, Einfachheit, Verzerrung und Brechung – Aspekte der Instrumentalwerke von Benjamin Britten*, Tutzing, 2012.
- Tricker Roy, Begleitheft zu Saint Bartholomew's Church Orford, Suffolk UK, 2008.
- Uekermann, Gerd/org. Nichols, Roger, *The Young Person's Guide to the Orchestra* (CD-Begleitheft), London, 1986.
- Wagner, Richard, „Oper und Drama“, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig, 1907, Bd. IV, S. 1–102.
- Webster, Donald, Art. „Hymnus“ in: Ludwig Finscher (Hg.), *Musik in Gegenwart und Geschichte*, Bd. 4, Kassel etc., 1996, Sp. 464–508.

White, Eric Walter, *Benjamin Britten – Eine Skizze von Leben und Werk*, Zürich, 1948.

White, Eric Walter, *The Rise of English Opera*, London, 1951.

Whittall, Arnold, *The Music of Britten and Tippett: Studies in Themes and Techniques*, Cambridge, 1982.

Internetquellen

Ian Boughton, http://www.rutlandboughtonmusictrust.org.uk/cgi-bin/newslist.cgi?area=news&storycode=/public_html/news/maint/data/profile.txt (3. Februar 2012)

http://www.aldeburgh.co.uk/about_us/history (3. Feb. 2012)

<http://glyndebourne.com/brief-history-glyndebourne> (3. Feb. 2012)

<http://stmagnusfestival.com/aboutfestival.htm> (4. Feb. 2012)

<http://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/gen6.html> (3. Sept. 2012)

7. Anhang

7.1 Besetzung

The Voice of God/Stimme Gottes	Sprechrolle/Erwachsener
Noye /Noah	Bass-Bariton/Erwachsener
Mrs. Noye/Noahs Frau	Mezzosopran/Erwachsener
Sem, Ham, Jaffett/Noahs Söhne	Boy Trebles/Knaben
Mrs. Sem, Mrs. Ham, Mrs. Jaffett	Sopran/Mädchen/Teenager
Mrs. Noye`s Gossips/“Tratschen”	Sopran/Mädchen/Teenager

Chorus of Animals and Birds / Chor der Tiere	Kinder/Mädchen und Buben
--	--------------------------

- I Löwen, Leoparden, Pferde, Ochsen, Schweine, Ziegen, Schafe;
- II Kamele, Esel, Hirsch und Reh;
- III Hunde, Otter, Füchse, Iltisse, Feldhasen;
- IV Bären, Wölfe, Affen, Eichkätzchen, Frettchen;
- V Katzen, Ratten, Mäuse;
- VI Reiher, Eulen, Rohrdommeln (Reiherart), Pfaue, Rotschenkel, Raben, Hahn und Henne, Gabelweihe/Rotmilan (Greifvogelart), Kuckucke, Brachvögel;
- VII Tauben, Ente und Erpel

Die Kongregation/Das Publikum

7.1.1 Besetzung der Uraufführung

Dirgent	Charles Mackerras
Production and Setting	Colin Graham
Kostüme	Ceri Richards
The Voice of God	Trevor Anthony
Noye	Owen Brannigan
Mrs. Noye	Gladys Parr
Sem	Thomas Bevan
Ham	Macus Norman
Jaffett	Michael Crawford
Mrs. Sem	Janette Miller
Mrs. Ham	Katherine Dyson
Mrs. Jaffett	Marilyn Baker
The Raven	David Bedwell
The Dove	Maria Spall
Mrs. Noye`s Gossips	Penelope Allen, Doreen Metcalfe, Dawn Mendham, Beverley Newman, Andrew Birt, William Collard, John Day, Gerald Turner

7.2 Englisches Libretto

The Congregation (<i>standing</i>) Lord Jesus, think on me, And purge away my sin; From earthborn passions set me free, And make me pure within. Lord Jesus, think on me, Nor let me go astray; Through darkness and perplexity Point thou the heavenly way. Lord Jesus, think on me, When flows the tempest high: When on doth rush the enemy O Saviour, be thou nigh. Lord Jesus, think on me, That, when the flood is past, I may eternal brightness see, And share thy joy at last. <i>During the hymn Noye has walked through the Congregation, now seated, on to the empty stage and kneels there.</i> God's Voice (<i>tremendous</i>) I, God, that all this worlde hath wroughte, Heaven and eairth, and all of naughte, I see my people in deede and thoughte Are sette full fowle in synne. Man that I made I will destroye, Beaste, worme and fowle to flye; For on eairth they me deny, The folk that are theiron. Destroyed all the worlde shalbe, Save thou, thy wiffe, and children three, And ther wiffes also whith thee Shall saved be for thy sake.	Therefore, Noye, my servante free, That rightious man arte, as I see, A shippe now thou shall make thee, Of treeyes drye and light; <i>(Gradually dying away)</i> Three hundreth cubettes it shall be longe, And fiftie brode, to make yt stronge; Of height fiftie... Thus messuer it about. Noye (<i>speaking</i>) Three hundredth ... And fiftie brode ... Of heichte fiftie ... One wyndow worcke through my witte, A cubitte of lengthe and breadth make itt, Upon the syde a dore shall sit For to come in and oute. <i>(He rises)</i> <i>(Singing)</i> O, Lord, I thanke thee lowde and still, That to me arte in suche will, And spares me and my howse to spill. <i>(Calling)</i> Have done, you men and wemen all, Hye you, leste this watter fall, To worcke this shippe, chamber and hall, As god hath bidden us doe. <i>(Sem comes running in with an axe.)</i> Sem Father, I am all readye bowne¹; An axe I have, and by my crowne! As sharpe as anye in all this towne, Fore to goe therto. <i>(Ham comes in with a hatchet.)</i> <i>(Jaffett comes in with a hammer)</i>
--	---

¹ prepared

Ham I have a hacchatt wounder keeyne, To bite well, as maye be seene, A better grownden, as I wene, Is not in all this towne. Jaffett And I can make right well a pynne, And with this hamer knocke it in: Goe wee to worcke without more dynne, And I am ready bowne. <i>(Mrs Sem comes in with a hacking-stock)</i> Mrs Sem Hear is a good hacckinge-stoccke, On this you maye hewe and knocke; None shall be idle in this floccke; For nowe maye noe man fayle. <i>(Mrs Ham and Mrs Jaffett come running in.)</i> Mrs Ham <i>(with the others)</i> And I will goe gaither slyche² The shippe for to caulke and pyche³, Anoynte yt must be each stiche, Borde and tree and pynne. Mrs Jaffett <i>(with the others)</i> And I will goe gaither chippes heare To make a fier for you in fere⁴, And for to dighte⁵ your dynner, Againste your cominge in. <i>(Mrs Noye and her Gossips come in mockingly.)</i> Mrs Noye <i>(mock-lamenting)</i> And we shall brynge tymber too, For we mone nothinge ellse doe; Wemen be weeke to undergoe Any greate travill. Mrs Noye and Gossips <i>(laughing)</i> Ha, ha, ha, ha!	Noye <i>(with force)</i> Goodwiffe, lett be all this beare⁶, That thou makest in this place heare; For all they wene thou arte maister, And so thou arte, by Sante John! <i>Mrs Noye and her gossips settle at the side of the stage, drinking and mocking, while Noye and all the children start to build the Ark.</i> Noye Thes bordes heare now I pynne together, To beare us saffe from the weither, That we maye rowe both heither and theither, <i>(with the children)</i> And saffe be from the fludde. <i>(Noye indicates a large palm-tree)</i> Of this treey will i make the maste, Tyed with cabelles that will laste, With a saile yarde for every blaste, <i>(With the children)</i> And iche thinge in their kinde. Noye and his children <i>(The three sons fell the tree)</i> With toppe-castill, and boe-spritte, With cordes and roppes, I hold all meete⁷ To sayle fourth at the nexte sleete, When the shippe is att an ende. Now in the name of God we make endynge To make the shippe here that we shall in, That we may be readye for to swyme At the cominge of the fludde. <i>(The children put finishing touches to the Ark)</i> Noye <i>(quietly)</i> Wyffe, in this vessell we shall be kepte: My children and thou, Iwoulde in ye lepte.
--	--

² plaster³ pitch⁴ together⁵ prepare⁶ loud noise⁷ fitting

Mrs Noye

In fayth, Noye, I hade as lief thou slepte!
For all thy frynishe⁸ fare,
I will not doe after thy rede⁹.

Noye

Good wyffe, doe nowe as I thee bydde.

Mrs Noye

By Christe! Not or I see more neede,
Though thou stande all the daye and stare

Noye

Lorde, that women be crabbed aye,
And non are meke, I dare well saye,
This is well seene by me to-daye,
In wnesse of you each one.

God's voice (*tremendous*)

Noye, Noye, take thou thy company,
And in the shippe hie that you be,
And beastes and fowles with thee thou take,
He and shee, mate to mate;
For it is my likinge mankinde for to anoy.

Fourtye dayes and fortye nightes
Raine shall fall for ther unrightes,
And that I have made through my mightes,
(*Dying away*)
Now thinke I to destroye.
(*The first waves appear*)

Noye

Have donne, you men an women alle,
Hye you, lest this watter fall,
That iich beaste were in stalle
And into the shippe broughte.
The fludde is nye, you maye well see,
Therefore tarye you naughte.
(*Two by two, as announced by the children,
and heralded by bugle calls, the animals
march through the Congregation and into the
Ark*)

Sem

Sir! Heare are lions, leapardes, in,
Horses, mares, oxen, swyne,
Goote and caulfe, sheepe and kine
Heare coming thou may see.

Animals (Group 1)

Kyrie eleison!

Ham

Camelles, asses, man maye fynde,
Bucke and doo, harte and hinde,
Beastes of all manner kinde
Here be, as thinketh me.

Animals (Group 2)

Kyrie eleison!

Jaffett

See heare dogges, bitches too,
Otter, fox, polecats also,
Hares hoppinge go,
Bringing colly¹⁰ for to eate.

Animals (Group 3)

Kyrie eleison!

Mrs Sem

And heare are beares, woulfes sette¹¹,
Apes and monkeys, marmosette
Weyscelles, squerelles, and ferrette,
Eaten ther meate.

Animals (Group 4)

Kyrie eleison!

Mrs Ham and Mrs Jaffett

And heare are beastes in this howse,
Heare cattes make carouse,
Heare a ratten, heare are mousse,
That standeth nighe together.

Cats, Rats and Mice (Group 5)

(*squeaking*) Kyrie eleison!

⁸ polite

⁹ counsel

¹⁰ cabbage

¹¹ a pair

Sem and Mrs Sem And heare are fowles lesse and more, Herons, owls, bittern, jackdaw, Swannes, peacokes, them before Ready for this weither. Ham and Mrs Ham And heare are cockes, kites, croes, Rookes, ravens, many rows, Cuckoes, curlues, all one knowes, Iche one in his kinde. Jaffett and Mrs Jaffett And heare are doves, ducks, drackes, Redshanckes roninge through the lackes, And ech fowle that noises makes In this shippe men maye finde. Birds (Groups 6 and 7) Kyrie eleison! All Animals (off) Kyrie eleison! (<i>Noye and the children go into the Ark</i>) Noye and his Children Kyrie eleison! Noye (calling) Wiffe, come in! Why standes thou their? For feare leste that you drowne. Mrs Noye Yea, sir, sette up youer saile, Rowe fourth with evill haile, For withouten anye fayle I will not oute of this towne. (<i>Sem comes down from the Ark.</i>) Noye Sem, sonne, loe! Thy mother is wrawe¹²: Forsooth, such another one I doe not knowe.	Sem Father, I shall fetch her in, I trowe, Withouten anye fayle. (<i>He runs to where Mrs Noye is sitting with her Gossips.</i>) Mother, my father after thee sende, Byddes thee into yonder shippe wende. Look up and see the wynde, For we bene readye to sayle. Mrs Noye (laughing) I will not come theirin to-daye; Go againe to hym, I saie! (<i>She kicks him away, and he runs off into the Ark.</i>) (Tenderly) But I have my gossippes everyone, They shall not drowne, by Sante John! And I may save ther life. (<i>The three boys pick up Mrs Noye and carry her round the stage into the Ark.</i>) The Gossips The flude comes fleetinge in full faste, On every syde that spreades full ferre; For feare of drowninge I am agaste; Good gossippes, lett us draw nere. Noye Come in wiffe, in twentye devilles waye! Or elles stand there without. The Gossips and Mrs Noye Lett us drink or we departe, For ofte tymes we have done soe; For att a draughte thou drinkes a quarte, And soe will I do or I goe. Jaffett Father! Shall we all feche her in? (<i>Noye`s sons go down from the Ark over to Mrs Noye.</i>)
---	--

¹² angry

Noye

Yea, sonnes, in Christe blessinge and myne!
I would you hied you be-tyme,
For this flude I am in doubte.

Mrs Noye and Gossips

Heare is a pottill of Malmsine, good and stronge;
It will rejoyce bouth harte and tonge;
Though Noye thinke us never so longe,
Heare we will drinke alike.

Sem, Ham and Jaffett

Mother! We praye you all together,
For we are heare, youer owne childer,
Come into the shippe for feare of the weither,
For his love that you boughte!

Mrs Noye

That will not I, for alle youer call,
But I have my gossippes all.

Sem, Ham and Jaffett

In faith, mother, yett you shalle,
Weither thou wylte or nought.

Mrs Noye

The loven me full well, by Christe!
But thou lett them into thy cheiste¹³,
(*The Gossips run off screaming.*)
Elles rowe nowe wher thee list,
(*Shouting*) And gette thee a newe wiffe!

Noye

Welckome, wiffe, into this botte.
(*She boxes his ears.*)

Ha, ha! Marye, this is hotte!
(*Quietly*) It is good for to be still.

STORM – *with rain, wind, thunder and lightning, flapping rigging, great waves, ship rocking and panic of animals*

Noye

Ha! children, me thinkes my botte removes,...
Over the lande the watter spreades;
God doe as he will.

Noye, Mrs Noye and their Children

A! Greate God, that arte so good,
That worckes not thy will is wood.
Nowe all this worlde is on a flude,
As I see well in sighte.

Noye

This wyndowe will I shutte anon,
And into my chamber I will gone,
Till this watter, so greate one,
Be slacked through thy mighte.
(*Noye shuts the window of the Ark.*)

Noye, Mrs Noye, Children and Animals

Eternal Father, strong to save,
Whose arm doth bind the restless wave,
Who bidd'st the mighty ocean deep
Its own appointed limits keep:
O hear us when we cry to thee
For those in peril on the sea.

with Congregation

O Saviour, whose almighty word
The winds and waves submissive heard,
Who walkedst on the foaming deep,
And calm amidst its rage didst sleep:
O hear us when we cry to thee
For those in peril on the sea.

O Sacred Spirit, who didst brood
Upon the chaos dark and rude,
Who bad'st its angry tumult cease,
And gavest light and life and peace:
O hear us when we cry to thee
For those in peril on the sea.

¹³ chest (i.e. Ark)

<i>(The storm slowly subsides and all the creatures in the Ark go to sleep.)</i> <i>(Noye looks out of the window of the Ark.)</i> Noye Now forty dayes are fullie gone, Send a raven I will anone, If ought-were earth or tree or stone Be drye in any place. <i>(The Raven pokes his head out of the window and climbs out)</i> And if this foule come not againe It is a signe, soth to sayne, That dry it is on hill or payne. <i>(The Raven flutters this way and that, flies off, and finally disappears into the distance)</i> Ah, Lorde, wherever this raven be, Somewhere is drye, well I see; <i>(The Dove looks through the window)</i> But yet a dove, by my lewtye¹⁴! <i>(The Dove climbs out)</i> After I will send. <i>(The Dove starts to fly, hovering here and there, and also disappears into the distance)</i> Thou wilt turne againe to me, For of all fowles that may flye Thou art most meke and hend¹⁵. Noye Ah Lord, blessed be thou aye, That me hast confort thus to-day; My sweete dove to me brought has A branch of olyve from some place. It is a signe of peace. Ah lord, honoured must thou be, All earthe dryes now, I see. <i>(Noye turns to go back into the Ark)</i> But yet tyll thou comaunde me Hence will I not hye.	God's Voice <i>(quietly)</i> Noye, take thy wife anone, And thy children every one, Out of the shippe thou shalt gone, And they all with thee. Beastes and all that can flie Out anone they shall hye, On earth to grow and multeplie; I wyll that soe yt be. <i>(The animals two by two leave the Ark, and as they appear they join in the refrain)</i> Animals Alleluia! <i>(Finally Noye, Mrs Noye, Sem, Ham and Jaffett and their wives come out of the Ark, making a tableau with the Animals)</i> Noye, Mrs Noye and their Children Lord, we thanke thee through thy mighte, Thy bydding shall be done in height, And as fast as we may dighte, We will doe thee honoure. All the Cast Alleluia! God's Voice <i>(quietly)</i> Noye, heare I behette thee a heste, That man, woman, fowle, ney beste With watter, while this worlde shall leste, I will noe more spill. My bowe betweyne you and me In the firmamente shalbe, By verey token that you shall see, That suche vengeance shall crease. <i>The Dove is seen returning with an olive branch in his beak. He hesitates, looking for</i> <i>Wher cloudes in the welckine bene,</i> <i>That ilke bowe shalbe seene,</i> <i>In token that my wrath and teene</i> <i>Shall never thus wrocken be.</i>
--	---

¹⁴ faith¹⁵ gentle

(During this speech an enormous rainbow is spread across the stage behind the Ark)

The stringe is torned towardes you,
And towarde me is bente the bowe,
That such weither shall never shewe,
And this behighte I thee.

Noye`s Children

The spacious firmament on high
With all the blue ethereal sky
And spangled heavens, a shining frame,
Their great original proclaim.

(The Sun appears)

with Noye and Mrs Noye

Th` unwearied sun from day to day
Doth his Creator`s power display,
And publishes to every land
The works of an almighty hand.

(The Moon appears)

All Animals

Soon as the evening shades prevail
The moon takes up the wondrous tale,
And nightly to the listening earth
Repeats the story of her birth.

(The Stars appear)

with Noye`s Children

Whilst all the stares that round her burn,
And all the planets in their turn
Confirm the tidings, as they roll,
And spread the truth from pole to pole.

with Congregation (standing)

What though in solemn silence all
Move round the dark terrestrial ball,
What though nor real voice nor sound
Amid their radiant orbs be found.

(Here the Animals, divided into their original groups, each group led by one of the children or Mrs Noye, walk slowly out in procession)

All the Cast and Congregation

In reason`s ear they all rejoice,
And utter forth a glorious voice;
For ever singing as they shine,
`The hand that made us is Divine. `Amen.

God`s Voice (very tenderly)

My blessinge, Noye, I give thee heare,
To thee, Noye, my servante deare,
For vengeance shall noe more appear,
And nowe fare well, my darling deare.

7.3 Interview mit Andrea Mellis über die österreichische Erstaufführung von *Noye's Fludde* in Wien

Am 4. Mai 1995 gab es in Wien bzw. Österreich die Erstaufführung von *Noye's Fludde/ Die Sintflut*. Die internationale Regisseurin Andrea Mellis mit britisch-kanadischer Staatsangehörigkeit wagte sich an Brittens Oper für und mit Kindern und Erwachsene heran.

Interview mit Andrea Mellis vom 9.04.2009

Was hat Sie bewegt Noye's Fludde bzw. Die Sintflut in Wien aufzuführen?

Dieses Stück und seine Musik sind so fantastisch. Ich habe die Musik von *Die Sintflut* so geliebt. Es ist ein kleines Meisterwerk – Speziell die Zusammensetzung von den verschiedensten Instrumenten und den Choralmelodien.

Was mich von Anfang an bewegt hat, war die Vorstellung eines mittelalterlichen Gemäldes, das mir in den Sinn kam, wenn ich an dieses Stück dachte. Diese Gemälde bestehen meist aus einer Hauptfigur und vielen Nebenfiguren. Die Nebenfiguren sind kleiner als die Hauptfiguren, obwohl sie alle erwachsen sind. Sie sind kleine Erwachsene. Die Hauptfigur bekommt dadurch mehr Wichtigkeit. Ich weiß nicht, ob Britten sich von solchen Bildern hat bewegen lassen, aber die Idee, dass wir ein mittelalterliches Gemälde von einem biblischen Ereignis in Form dieser Oper vor uns haben, kam mir in den Sinn. Ein Teil der Kinder spielen Erwachsene – das sind die Männer mit ihren Ehefrauen. Diese sind natürlich kleiner als Noah und Frau Noah. Da ich das so sah, griff ich bei den Kostümen zum Mittelalter. Der Text ist ja auch in einem alten Englisch geschrieben. Als Vorlage dienten die Chester Miracle Plays aus dem Mittelalter.

Ich habe 1991 angefangen solche Produktionen zu machen. Als ich nach Wien kam habe ich gesehen das die Idee das Profis und Amateure zusammen arbeiten sehr verpönt war und heute noch so ist. Diese Sichtweise empfinde ich als große Schwäche der Wiener Kultur. In England, Amerika und Kanada ist diese Art der Zusammenarbeit gang und gebe. Jeder lernt von der anderen Seite, und die Kunst profitiert davon. Deshalb habe ich angefangen diese Art Projekte zu machen. Das fing mit kleineren an und dann habe ich genug Sponsoren gefunden damit ich *Die Sintflut* machen kann. Das habe ich durchgesetzt. Ich bekam sehr wenig Hilfe von der Stadt Wien. Sie mochten die Idee nicht. Sie glauben, sie fördern die Kultur genug. Das ist gegen die Wiener Tradition. Das ist eine Schwäche, aber ich habe mich trotzdem durchgesetzt. Das war ein „Mammut – Projekt“, ca. 200 Kinder und Erwachsene waren involviert.

Was finden Sie an Brittens Musik so fantastisch?

Wenn man in der Gegend Aldeburgh, Lowestoft ist, versteht man warum die Musik so ist. Das liegt förmlich in der Luft. Die Klänge, die Farben es erinnert z. B. an Peter Grimes. Die Landschaft ruft eine gewisse Art Menschen hervor. Die Landschaft, das Meer, das Rauschen ruft das hervor. Solche Menschen wie Peter Grimes und Noah. Man hört den Einfluss des Meeres aus Brittens Musik heraus. Etwas ist immer in Bewegung.

Benjamin Britten hat das sehr clever gemacht – er schöpft für Kinder in dem Stück alle Möglichkeiten des Mittuns aus. Z. B. gibt es Geigenpartien die ohne Lagewechsel zu spielen sind. Wir haben Musiklehrer kontaktiert, diese brachten ihre Schüler mit. So haben Schüler und Lehrer zusammen im Orchester gespielt. Es gab nur zwei so genannte Stolpersteine: Die Kinder der zwei Blockflötengruppen, die sehr jung waren, so dass deren Füße, wenn sie am Sessel saßen nicht einmal bis zum Boden reichten, hatten bis zu ihrer ersten Probe mit Orchester nur mit ihrer Lehrerin gespielt. Als dann der Dirigent den Einsatz geben wollte, haben alle Kinder gleichzeitig ihre Köpfe zur Lehrerin gedreht. Das war lustig mit anzusehen. Das sind die kleinen Probleme, die man vorher nicht bedacht hat, und die entstehen können. Dann gab es noch Probleme mit den Handglocken, die für das Stück enorm wichtig sind. Diese sind in Wien kaum aufzutreiben. Es gibt sie nur in England, Amerika und Kanada. Dort gibt es sogar „Handbell Choirs“ bzw. „Handbell Ensembles“. Ich habe dann eine Dame in der Vienna International School gefunden. Leider hatte sie nicht das as und das b“. Ich musste sie extra in England anfertigen lassen, um genauer zu sein, bei der Whitchapel Bell Foundry. Leider hat die Dame mit den Handglocken sie am Tag vor der ersten Hauptprobe verloren. Sie bestellte dann noch einmal Glocken, und wir mussten diese einfliegen lassen und vom Flughafen holen, usw.

Wann fingen Sie mit den Vorbereitungen für Noahs Sintflut an?

Über ein Jahr vorher begannen wir schon Sponsoren zu suchen, Auditions vor zu bereiten.

Bischof Schönborn stand Pate für das Projekt. Wie kam es dazu?

Ich musste ihn wegen der Minoritenkirche fragen. Sie gehörte nicht zur Erzdiözese Wien. Wir haben Erlass bekommen, um das aufführen zu können. Bischof Schönborn gab uns 10.000 Schilling für das Projekt. Insgesamt hab ich 100.000 Schilling für das Projekt bekommen, das hat gerade für das Orchester gereicht. Wir hatten so wenig Geld und Sponsoren, dass ich zum

Teil selber bei den Kostümen mit nähen musste. Ich habe nichts daran verdient, ich habe sogar drauf bezahlt. Ich wollte, dass die Musiker und Sänger ihr Geld bekommen. Ich weiß nicht, ob ich heute, 13 Jahre später, so ein Projekt machen bzw. annehmen würde. Wir waren mehr oder weniger drei Leute, die das Projekt auf die Beine stellten. Ich war danach so erschöpft, da wir so wenig Unterstützung bekamen. Das war Wahnsinn. Ich war ständig am Telefonieren. Wir hatten ja damals kein Email.

Ein Freund von uns, ein Schauspieler hat das Bühnenbild, die Kulissen gemacht bzw. getischlert. Mein Mann, der Maler war, hat sie angemalt – ein mittelalterliches Dorf und eine Riesenwelle. Das mittelalterliche Dorf sah wie ein Stück England aus. Ich hatte das Gefühl, dies war ein ungewohnter Anblick für Wiener. Sie hatten eine andere Vorstellung wie ein altes mittelalterliches englisches Dorf auszusehen hat. Mein Mann machte auch den Regenbogen, der sich dann wie ein großer Fächer öffnete. Das war wirklich magisch. Die Kinder mussten im Laufe des Stücks das Bühnenbild umbauen.

Wo fanden die Proben statt?

Wir haben auf dem Schulschiff geprobt und auch die Auditions waren dort. Es gab eine lange Probenphase von ca. sechs Wochen. Die große Orchesterprobe fand auch auf dem Schulschiff statt. Der Turnsaal bot uns viel Platz. Meine Ansprechpartnerin, die für Presse bzw. Marketing zuständig war, meinte damals, das wäre eine nette Idee. Das war es auch, und dadurch bekam das Projekt sehr viel Presse. Es war der ORF da und sämtliche Zeitungen.

In der Minoritenkirche fanden zwei Hauptproben, eine Generalprobe und die drei Vorstellungen statt.

Wir benützten wenig technisches Equipment, Scheinwerfer usw., denn so wollte es auch Britten. Er wollte quasi einen mittelalterlich ähnlichen Zustand schaffen. Wir haben auch keine Klangverstärker benützt noch gebraucht.

Schwierigkeiten brachten uns noch die Feuerwehrbestimmungen. Eine Begehung fand bei einer Hauptprobe statt. Sie sahen sich die zusätzliche Bestuhlung an. Alle Sitzplätze waren zu dem Zeitpunkt schon verkauft, und sie meinten das geht nicht, lose Stühle dürfen nicht sein. Mein Mann und ich haben die Stühle ganz zeitig in der Früh zusammen gebunden, auf Stangen usw.

Wie viele Vorstellungen waren in Wien?

Nur drei – die waren alle restlos ausverkauft.

Konnten Sie das Stück in Wien so aufführen, wie es Britten vorgesehen hatte, oder mussten Sie Kompromisse eingehen?

Wir haben das Stück in deutscher Sprache aufgeführt. Es gibt eine gute deutsche Übersetzung. Die Kirchenlieder, die man in England sonntags hört und die im Stück integriert sind, werden als universelles Gebet eingesetzt. Diese Choräle, Hymnen waren schwierig in Wien zu machen. Sie waren schon ins Deutsche übersetzt und es gab vor jeder Vorstellung eine Probe mit dem Publikum. Trotzdem war das Resultat ein wenig dürftig. Man merkt, dass diese Lieder im deutschsprachigen Raum nicht verbreitet sind.

Ich habe die englische Sprache zum Teil vermisst. Die Hymnen haben eine besondere Sprache für mich – diese Verse die aus dem 18. und 19. Jahrhundert stammen. Diese Lieder auf Deutsch zu singen, ist nicht dasselbe. Die Bedeutung geht schon ein wenig verloren.

Was haben Sie nach Die Sintflut in Wien bzw. Österreich inszeniert? Konnten Sie auf dem Erfolg von Die Sintflut aufbauen?

Ludus Danielis, auch ein liturgisches Drama mit Kindern, habe ich ein Jahr darauf in Wien, in der Rochus Kirche gemacht und noch ein Jahr darauf in der Steiermark. Für dieses Projekt war es leichter Sponsoren zu bekommen, weil das Jahr davor *Die Sintflut* war. Dann war im Gespräch, dass ich für das Stadttheater St. Pölten so etwas machen soll, aber das Interesse an solchen Projekten nahm ab. Die voran gegangenen Produktionen gerieten in Vergessenheit, waren von „vorgestern“. Die Leute kommen aus der ganzen Welt zu mir und wollen, dass ich so etwas bei ihnen mache. Warum soll ich so hart und mit so wenig Unterstützung in Wien dafür arbeiten.

Wie kamen Sie zu den mitwirkenden Kindern, bzw. gab es Kooperationen mit Musikschulen?

Es gab keine Zusammenarbeit mit Musikschulen. Es gab ein Ausschreiben in der Zeitung. Lange Auditions für die Kinder, die die Solopartien übernehmen sollten. Für die so genannte zweite Runde mussten sie ein Teil des Stücks bzw. ihrer Partie einstudieren. Wir wollten sehen, ob sie mit dieser Musik und den Anforderungen zu Recht kommen. Dann gab es noch eine Kooperation mit einer Wiener Ballettschule. Da gab es dann eine extra Audition für die Tanzrollen – Taube und Rabe. Das war also unser „Making Up“.

Mein musikalischer Leiter und ich sind in die Schulen, Unterstufen Gymnasien, gegangen, und in weiterer Folge studierten die Musiklehrer mit ihren Schülern das Kyrie und die Choral-Melodien ein. Wir brauchten ja gut 80 Kinder für die Tiere. Jedes dieser Kinder bekam eine

Tiermaske. Sonst waren die Kinder die die Tiere spielten, schwarz angezogen. Die Kinder im Chor waren nicht nur Statisten sondern trugen zum Drama etwas bei. Es war notwendig, dass sie das verstanden haben. Wir haben stundenlang Marschproben gemacht. Sie mussten ein Gefühl für ihre Rolle bekommen.

„Der Marsch – jetzt ist Ordnung – dann die Ruhe vor dem Sturm – dann der Sturm. Wir haben zuerst Angst und sind dann froh, wenn wir es überstanden haben.“ Die Kinder mussten verstehen, wir gehen aufs Schiff um unser Leben zu retten.

Ich wollte jeden Mitwirkenden das Gefühl geben, dass er wichtig ist, was ja wirklich so war. Es war wichtig einen Zusammenhalt zu finden, sich zu erarbeiten.

Was ich für mich gelernt habe war: Was kann ich delegieren? Was muss ich selbst im Auge behalten – bei einem so großen Projekt? Ich würde jetzt einiges anders machen. Damals habe ich es einfach gemacht.

Das Orchester bestand aus einzelnen Musikern, mit denen ich in den letzten Jahren zu tun hatte. Z. B. arbeitete ich immer wieder mit einem Trompeter zusammen. Den engagierten wir und der brachte vier bis fünf Schüler von sich mit. Dasselbe galt für die Cellolehrerin und ihre Schüler und für die Geiger und Percussions. Wir gaben den Musikern, mit denen wir über Jahre zu tun hatten, die Gelegenheit ihre Schüler mitzubringen. Es gibt für Schüler-Instrumentalisten viel zu selten die Gelegenheit in einem Orchester mit zu wirken.

Einige der mitwirkenden Kinder haben später Musikkarriere gemacht, z.B. diejenigen, die die Partie der Gossips (Tratschen) dargestellt hatten, sind zum Schauspiel oder Musical gegangen. Sie haben gesehen wie Bühnenarbeit funktioniert. Sie haben gesehen, wie die Profis arbeiten. Ich habe sie ermutigt. Ich möchte wissen, wie viel Kinder nur vom Zuschauen den künstlerischen Beruf ergreifen. Ich selber habe mitgemacht, und war dann inspiriert und mutig genug den Beruf aufzugreifen.

Was sagen Sie zum Begriff Kinderoper?

Meine Kinderoper war nie eine Kinderoper im engsten Sinne. Kinder und Erwachsene arbeiten als gleichwertige Partner zusammen. Ich kämpfe für diese Art der Zusammenarbeit, seit ich in Wien bin. Diese Idee hat mich nie verlassen, auch wenn ich viele Produktionen für Erwachsene mache. Ich inszeniere überall in Europa, z. B. Brüssel, aber auch in New York. Wien habe ich mehr oder weniger aufgegeben. *Die Sintflut* habe ich aber nur in Wien gemacht. Obwohl es jetzt eine Anfrage aus Südkorea gibt.

Die meisten inszenieren Stücke von Kindern mit Kindern. Aber das allein war nie meine Art. Ich wollte auch Stücke mit Kindern für Erwachsene machen, damit die Erwachsenen sehen

und erfahren, was haben unsere Kinder uns zu sagen. Deshalb habe ich auch nie Nachmittagsvorstellungen gemacht, sondern Abendvorstellungen. Auch etwas für Kinder, mit Kindern zu machen, dass „zu schwierig“ erscheint, war mir wichtig, daran können Kinder wachsen. Ich hasse Oper die auf Kinder zu Recht geschnitten wird. Das wird der Komposition nicht gerecht. Z. B. *Die Zauberflöte*, wenn sie zu sehr gekürzt und „vereinfacht“ wird. Das ist nicht notwendig. Man kann Kindern mehr zutrauen. Meine Hauptidee war die ganze Zeit: Zeig ihnen nicht was sie nicht können, zeig ihnen was sie können. Das ist meistens weitaus mehr als man gedacht hat. Ich verlange von jedem mit dem ich arbeite, egal ob es ein kleines Kind ist oder ein Profi, der 50 Jahre Bühnenerfahrung hat: Was noch, was können sie mir noch anbieten. Jeder der auf der Bühne steht, soll danach sagen können: „Das hab ich geschafft. Ich habe Menschen bewegt. Ich war Teil eines Ganzen. Einmal etwas schaffen, dass größer ist als ich. Ich wurde dadurch größer. Ich habe etwas zustande gebracht.“ Kinder muss man ernst nehmen. Kinder darf man auch fordern, heraus fordern. Es war spannend und schön anzusehen, wie die Kinder hundertprozentig dabei sind. Jede Faser ihres Körpers strahlt Spannung und Spaß aus.

Die *Sintflut* war bahn brechend in mehrerer Hinsicht. Kinder mit professionellen Sängern und Akteuren hin zu stellen, und dann zu schauen was sie zu sagen haben.

Wir haben damals recherchiert. Wir hatten mehr Publicity als die Wiener Festwochen. Ich denke, weil es was ganz, ganz anderes war. Es wäre toll gewesen auf diesen Erfolg aufbauen zu können, aber ohne Unterstützung der Stadt Wien ist das nahezu unmöglich. Es war in anderen Ländern nie ein großes Problem für mich, Geld auf zu treiben, aber in Wien schon. Peter Marboe sagte damals: „Wir machen genug für unsere Kinder“. Diese Einstellung ist so eingesessen, diese Grundhaltung bzw. Mentalität. Eine Kultur bleibt nur lebendig, so lange sie sich immer wieder erneuert.

Abstract (deutsch)

Die Arbeit „Benjamin Britten's Werke für Kinder unter der besonderen Betrachtung von *Noye's Fludde*“ beschäftigt sich zunächst mit dem Gattungsbegriff Kinderoper (Kapitel 2.1) in all seiner Vielfältigkeit und in weiterer Folge, wie sich die Gattung im deutschsprachigen Raum ab dem 16. Jahrhundert bis heute entwickelt hat. Wie werden Kinder musikalisch unterwiesen, und welchen Platz nehmen sie auf der Bühne ein? Das Kapitel über die historische Entwicklung (2.2) kann man so zusammenfassen:

Ausgehend vom reformatorisch-humanistischen Schuldrama (Unterkapitel 2.2.1), dessen Ziel es war, Zöglinge religiös zu unterweisen und die lateinische Sprache zu festigen, indem sie in Chören mitwirkten, entwickelte sich die Gattung im 19. Jahrhundert hin zu Märchen- und Zauberspiele (Unterkapitel 2.2.2), wo Kinder meist als Schau- und Vergnügungsobjekte dienten. Ab ca. 1900 wirkten Kinder auch für Repräsentationszwecke in patriotischen Kinderfestspielen mit. Erst um 1925 setzte eine Gegenbewegung zu den Märchenopern statt – das szenische Spiel- und Lehrstück entwickelte sich (Unterkapitel 2.2.3). In weiterer Folge entstand die Schul- und Jugendoper, welche ihren Höhepunkt Mitte des 20. Jahrhunderts fand (Unterkapitel 2.2.4) und von pädagogischen Forderungen und Intentionen ausging. Heutzutage erfreuen sich Kinder an Bearbeitungen von „Erwachsenen-Repertoire-Opern“ genauso wie an eigens für sie komponierte Kinderopern. In der heutigen Zeit bietet man Kindern eine große formale Vielfalt und thematische Breite (Unterkapitel 2.2.5).

Das Kapitel 2.3 beschreibt die Entwicklung der Kinderoper in Großbritannien von ca. 1800 bis heute. Von Henry Purcell ausgehend, behandelt das Kapitel die englischen Theatertraditionen und geht näher auf die Gattung *children's opera* ein. Ausgearbeitet wird auch die Frage, was „britishness“ im Zusammenhang mit dem englischen Kindermusiktheater bedeutet und welche Rolle Profis und Amateure dabei einnehmen. Letzteres wird im Zusammenhang mit der englischen Festivaltradition im Unterkapitel 2.3.2 behandelt. Da der Komponist Benjamin Britten (1913–1976) impulsgebend für die Gattung *Kinderoper* im 20. Jahrhundert war, behandelt das dritte Kapitel seine Werke für Kinder – *Friday Afternoons*, *A Ceremony of Carols*, *The Young Person's Guide to the Orchestra*, *Saint Nicolas*, *Let's Make an Opera!*, *The Little Sweep*, *Noye's Fludde*, *Psalm 150*, *The Golden Vanity*, *Children's Crusade*, *Welcome Ode*. Mit welchen musikalischen und thematischen Mitteln möchte er Kinder für Musik und im speziellen für Oper begeistern? Welchen aktiven Part gesteht er ihnen zu? Vor allem anhand des Kapitels über die Kinderoper *Noye's Fludde* (siehe Kapitel

3.6: Entstehungsgeschichte, Inhalt, Libretto, Besetzung, Instrumentation und musikalischen Analyse), soll diese Fragen beantwortet werden. Der anschließende Exkurs über die österreichische Erstaufführung beschreibt einen anderen Blickwinkel auf das Stück und seine Besonderheiten. Das letzte Kapitel behandelt die Fragestellung, woher Britten die Motivation nahm, Kindern einen besonderen Stellenwert einzuräumen. Es wird auf seine musikalische Sprache und auf das Wesen des Kindes als Mitwirkenden und Rezipienten eingegangen.

Abstract (englisch)

This thesis is focusing on “Benjamin Britten’s music for children – in particular his children’s opera *Noye’s Fludde*”. The general question arises: What are the aesthetical challenges and the pedagogical responsibility of the genre *children’s opera*? For a better understanding of Britten’s works – especially *Noye’s Fludde* – it’s important to put it in a historical and British context. The first chapter focuses on the term “Kinderoper” and its historical development. It’s important to stress, that the “Kinderoper” took a completely different development in German speaking countries than the “children’s opera” did in Great Britain. For this reason a chapter of this thesis describes the special situation in Great Britain and its very own music tradition.

Which opportunities does Britten offer for children to participate in his works? In general Britten’s music *for* children is music *with* children. He is the British main proponent of the genre *children’s opera* in the 20th century. Britten’s works for children reflect his great respect for the youth. For Britten children have to be taken as seriously as adults. He regards children as recipients and performers of the same value.

Lebenslauf

Elisabeth Bauer

Wien, 24.04.1978

Ausbildung

1984–1988	Volksschule, Fürst-Liechtensteinstrasse 17, 1230 Wien
1988–1992	BRG/ORG 23, Anton-Kriegergasse 25, 1230 Wien
1992–1997	BAKIPÄD, Patrizigasse 2, 1210 Wien. Reife- und Diplomprüfung am 28. Mai 1997 mit ausgezeichnetem Erfolg bestanden
1998–2007	Klassische Gesangsausbildung im „Vocal Art Studio“, bei Mag. Petra Chiba. Parallel dazu klassischer Gesangsunterricht bei Elfriede Mohrenberger und Bernhard Maxara an der Musikschule Perchtoldsdorf
2001–2009	Teilnahme am „Lehrgang für Oper und Operette“ der künstlerischen Volkshochschule Wien
2002–2013	Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien

Berufserfahrung

Jän.1998–Aug.1999	Kindergartenpädagogin bei der Stadt Wien MA 2, Kindergarten Alt Erlaa 3, Anton-Baumgartnerstr. 44, 1230 Wien
Sept.1999–Aug.2002	Kindergartenpädagogin bei „Kinder in Wien“ im Betriebskindergarten des ORF, Elisabethallee 97, 1130 Wien.
2003–2010	Regelmäßige Mitarbeit als Regieassistentin bei Kinderoperenprojekten im Rahmen des „Jennersdorfer Kulturherbstes“
2007–dato	Freischaffende Sängerin im nationalen und internationalen Raum
2010–dato	Angestellte im Museum „Haus der Musik“ (Kinderführungen)