



BRITANNIA in BAMBERG

2. Tage der britischen Musik

19. bis 24. April 2016

Purcell | Sullivan | Vaughan Williams
Bennett | Butterworth

Eine Veranstaltungsreihe der
Deutschen Sullivan-Gesellschaft e.V.

Unter der Schirmherrschaft von
Sir Sebastian Wood
Botschafter des Vereinigten Königreichs Großbritannien und Nordirland



„England kann viele Komponisten vorweisen,
deren Werke sich, verglichen mit anderen Ländern,
äußerst vorteilhaft ausnehmen.“

*“England can exhibit many composers whose works
would bear favourable comparison
with those of other countries.”*

A handwritten signature of William Sterndale Bennett in cursive script.

William Sterndale Bennett (1816–1875)

Bitte beachten Sie:

Sollten Sie elektronische Geräte, insbesondere Handys, bei sich haben: Bitte schalten Sie diese zur Vermeidung akustischer Störungen aus.

Wir bitten um Ihr Verständnis, dass Bild- und Tonaufnahmen aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet sind.

Wenn Sie einmal zu spät zum Konzert kommen sollten, bitten wir Sie um Verständnis, dass wir Sie nicht immer sofort einlassen können.

Wir bemühen uns, Ihnen so schnell wie möglich Zugang zum Konzertsaal zu gewähren. Ihre Plätze können Sie spätestens in der Pause einnehmen.

Bitte warten Sie den Schlusssaplaus ab, bevor Sie den Konzertsaal verlassen.

Es ist eine schöne und respektvolle Geste gegenüber den Künstlern und den anderen Gästen.

Die Konzerte am 22. und 23. April 2016 werden vom Bayerischen Rundfunk, BR Klassik aufgezeichnet und zu einem späteren Zeitpunkt ausgestrahlt.

Inhaltsverzeichnis

Grußworte	Seiten 6 7 8 9
Einführung zu William Sterndale Bennett	Seiten 11
Einführung zu George Butterworth	Seiten 17

Programm 19. April 2016

„Behold the Sea!“ – Britische Komponisten und das Meer	Seiten 21
Die Musik und der Ozean – Sullivan, Elgar, Vaughan Williams & Co.	Seiten 22

Programm 21. April 2016

„Wie man Aale ertränkt“ – Englische Lieder und Märchen	Seiten 31
Singvögel und Geschichtenerzähler – Lieder und Märchen als Volksgut und Kunstprodukt	Seiten 32

Programm 22. April 2016

To a Poet – Vertonungen englischer Lyrik	Seiten 39
Mitten im Leben – Musik und Poesie in Großbritannien	Seiten 40

Programm vom 23. April 2016

„Musing on the Roaring Ocean“ – Kammermusik, Lieder und Arien	Seiten 43
Sinnlichkeit und Sinn – Anmerkungen zu den deutsch-britischen Kulturbeziehungen in der Musik	Seiten 44

Programm vom 24. April 2016

Gründungsversammlung „Freundeskreis Britannia in Bamberg e. V.“	Seiten 53
Die Künstler und das Team	Seiten 54 57
Veranstaltungsorte	Seite 59
Partner und Förderer	Seite 61
Impressionen – Britannia in Bamberg 2015	Seite 62
Eintrittskarten	Seite 65
Impressum	Seite 67

Grußwort



Ich freue mich, die Schirmherrschaft für die „Tage der britischen Musik“ zu übernehmen. Sie finden dieses Jahr bereits zum zweiten Mal statt – das belohnt nicht nur den Erfolg im letzten Jahr, sondern zeigt auch, dass „Britannia in Bamberg“ eine Lücke im deutsch-britischen Kulturaustausch geschlossen hat.

Die musikalische Verbundenheit zwischen unseren beiden Ländern ist eng und tief, der Austausch intensiv. Abgesehen von den großen britischen Künstlern, die regelmäßig nach Deutschland kommen, oder hier sogar arbeiten, schaffen es jedoch nur wenige Festivals, die Breite britischer Musik so darzustellen und zu vermitteln wie die „Tage der britischen Musik“ in Bamberg.

Auch dieses Jahr kommen die Gäste in den Genuss vielfältiger Musik, von der Kammermusik von William Sterndale Bennett und musik-literarischen

Programmen mit Dowland-Liedern in Verbindung mit englischen Kunst- und Literaturmärchen bis hin zu Vertonungen englischer Lyrik in Liederzyklen unter anderem von Gerald Finzi.

Das Festival lebt die deutsch-britische Partnerschaft mit dem Austausch und den gemeinsamen Auftritten von britischen und deutschen Künstlern, jungen Talenten ebenso wie namhaften Musikern.

Ich wünsche allen Beteiligten und Zuschauern erfolgreiche und wundervolle Musiktage!



Sir Sebastian Wood,
*Botschafter des Vereinigten Königreichs
Großbritannien und Nordirland*

Grußwort



„Im Wesen der Musik liegt es, Freude zu machen“, wusste schon der griechische Philosoph Aristoteles. Ganz gewiss werden auch die Veranstaltungen von „BRITANNIA in BAMBERG – Tage der britischen Musik“, die im April 2016 zum zweiten Mal durchgeführt werden, den vielen Musikfreunden in der Region viel Freude bereiten.

Die Kunst- und Kulturstadt Bamberg ist stolz darauf, erneut Gastgeber dieses noch jungen und in Deutschland einmaligen Festivals zu sein, das uns ermöglicht, die Musikkultur Großbritanniens in Vorträgen und Konzerten kennenzulernen. Dabei wird die

höchste musikalische Qualität geboten: Neben namhaften britischen Musikerinnen und Musikern treten großartige Künstler aus der Region auf.

Die „Tage der britischen Musik“ sind zweifellos eine Bereicherung des kulturellen Lebens unserer Stadt. Allen Besuchern wünsche ich viel Vergnügen!

Ihr

A handwritten signature in blue ink, which reads "Christian Lange". The signature is fluid and cursive, with a large, stylized initial 'C'.

Dr. Christian Lange,
Bürgermeister

Grußwort



Nach spannenden Konzertwochenenden im Jahr 2015 bieten die zweiten „Tage der britischen Musik“ in Bamberg Vorträge, musik-literarische Programme, Kammermusik sowie Vokalmusik aus Lied, Oratorium und Oper.

Neben Werken von „alten Bekannten“ wie Henry Purcell, Arthur Sullivan, Edward Elgar und Ralph Vaughan Williams spielen diesmal auch der 200. Geburtstag von William Sterndale Bennett und der 100. Todestag von George Butterworth eine Rolle.

Der eine war Mitte des 19. Jahrhunderts einer der profiliertesten englischen Musiker, der andere eines der größten Komponistentalente, das durch den Ersten Weltkrieg zu früh ums Leben gekommen ist.

Auch Aspekte, die das Leben auf der Insel nachhaltig prägen werden vorgestellt: Die Bedeutung von Wasser und Meer sowie das Leben in ländlichen Gegenden, das unter anderem in den Gedichten von A. E. Housman Ausdruck fand, die vielfach von britischen Musikern vertont wurden.

Wir wünschen Ihnen bei unseren Konzerten anregende Unterhaltung!



Meinhard Saremba, *künstlerischer Leiter*



Margit Brendl, *kaufmännische Leiterin*

Grußwort



Es ist eine große Ehre für mich, im Jahr 2016 zum Programm der „Tage der britischen Musik“ beizutragen, bei dem auch der 200. Geburtstag meines Urgroßvaters, des Komponisten William Sterndale Bennett, gewürdigt wird.

Als Mendelssohn 1833 die Royal Academy of Music in London besuchte, war er von Bennetts erstem Klavierkonzert so beeindruckt, dass er ihn umgehend nach Deutschland einlud, doch „nicht als mein Schüler, sondern als mein Freund“. Bennett wurde 1836 bei seiner Ankunft in Leipzig von seinen Musikerkollegen herzlich empfangen und erregte bald Aufmerksamkeit als einer der vielversprechendsten englischen Komponisten und Pianisten, der insbesondere von Schumann bewundert wurde. Die drei ausgedehnten Besuche in Deutschland in den folgenden sechs Jahren gehörten zu seiner ergiebigsten Phase als Komponist von Klavierkonzer-

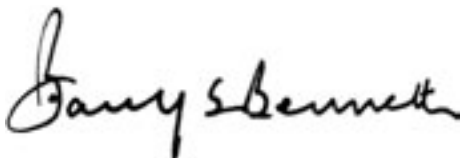
ten, Ouvertüren, verschiedener Solostücke für Klavier, Kammermusik und zweier Zyklen mit jeweils sechs Liedern, die sowohl mit deutschen als auch englischen Texten veröffentlicht wurden. Seine uns erhaltenen Tagebücher zeugen von der Zeit, die er in Deutschland genossen hat und davon, wieviel er den dort gemachten Erfahrungen verdankt.

Nach seiner Rückkehr glänzte er in England als brillanter Konzertpianist und wurde an der Universität von Cambridge zum Professor der Musik ernannt. Seine Berufung als Chefdirigent des Orchesters der Philharmonischen Gesellschaft in London und später als Leiter der Royal Academy of Music kam zu einem für diese Institutionen historisch höchst kritischen Zeitpunkt. Zu seinen zahlreichen Schülern gehörten Arthur Sullivan und Hubert Parry, die er beide ermutigte, ihr Studium in Deutschland fortzusetzen. Besonders bedeutsam ist,

dass er 1854 die bahnbrechende englische Erstaufführung von Bachs Matthäus-Passion mitverantwortete und dirigierte.

Nach seinem Tod schrieb der große Sozialreformer Henry Hadow: „Bennett hatte eine höchst ehrenwerte Stelle auf mittlerer Höhe der Steilhänge inne. Er fand die englische Musik als Ödland vor, bestellte den Boden und leistete wertvolle Beiträge zu seiner Kultivierung.“ Nun erhalten wir die Gelegenheit, seine Musik, von der ei-

niges bereits in Einspielungen vorliegt, näher zu erkunden und zudem seine Stellung als äußerst einflussreicher Musikpädagoge zu würdigen.

A handwritten signature in black ink, reading "Barry Sterndale Bennett". The signature is written in a cursive, flowing style with a large initial 'B'.

Barry Sterndale Bennett,
*Ururenkel des Komponisten
William Sterndale Bennett*

Einführung

William Sterndale Bennett (1816–1875)

zum 200. Geburtstag am 13. April

Nachdem Robert Schumann William Sterndale Bennetts *Three Diversions* für Klavier zu vier Händen, wie er verlauten ließ, „auf das Innigste ergötzt“ hatten, lobte er im November 1839 in der *Neuen Zeitschrift für Musik*: „In der Tat wüsste ich außer Mendelssohn keinen der lebenden Komponisten, der mit so wenigem Aufwand so viel zu sagen wüsste. Italien treibt nur Schmetterlingsstaub herüber, und am wundersamen Berlioz schrecken die knotigen Auswüchse. Aber jener Engländer ist unter allen Fremden der deutschen Teilnahme am würdigsten, ein geborener Künstler, wie selbst Deutschland wenige aufzuweisen.“

Einem Musiker, dem so ein Lob von Schumann zuteil geworden war, standen die Türen in ganz Europa offen. Doch William Sterndale Bennett verkörperte einen Künstlertypus, der mit viel Bedacht seinen Weg ging und sorgfältiges, zurückgezogenes Arbeiten Glanz und Glorie vorzog. Selbst als ihm im Juli 1853 angeboten wurde, die Leitung des Gewandhausorchesters in Leipzig zu übernehmen, lehnte er dankend ab. Eine Tätigkeit als reisender Pultstar oder als Klaviervirtuose hätte nicht zu seinem Temperament gepasst. Für beides besaß er die

künstlerischen Fähigkeiten, doch er war ebenso ein hochtalentierter Musikpädagoge. Auch als Komponist feierte Bennett Erfolge, allerdings sind aus 43 Jahren gerade einmal 42 vollendete Werke mit Opuszahlen überliefert sowie weitere 85 Stücke ohne Opusnummerierung. Auch hier ging er behutsam vor. Bezeichnend ist die Episode als Bennett einmal einen Studenten, der mit Bleistift und Radiergummi an Harmonieübungen herumwerkelt, ermahnte: „Nein, Sie müssen mit Tinte schreiben und sich angewöhnen, sich zu entscheiden bevor Sie etwas zu Papier bringen.“

In neuerer Zeit wird sein Name in der Musikhistoriographie zumeist unter „S“ eingeordnet, dabei gehört er eigentlich zum Buchstaben „B“. Auf dem Taufschein sind William sowie Sterndale als Vornamen eingetragen und Bennett als Nachname. „Sterndale“ wurde er nach einem Musikerkollegen seines Vaters benannt. Dieser Zusatz fand als zweiter Vorname Verwendung und nicht als Teil des Nachnamens. Nach seinem Tod fügte jedoch sein Sohn und erster Biograph, James Robert mit Vornamen, „Sterndale“ urkundlich beglaubigt dem Nachnamen hinzu und alle Nachfahren haben diesen verdoppelten Nach-

namen – mal mit, mal ohne Bindestrich – übernommen. Als Bennett von Königin Victoria zum Ritter geschlagen wurde, sprach man ihn unter der üblichen Nutzung des Vornamens als „Sir Sterndale“ an. Diese Ernennung kam 1871 zwar spät, aber hochverdient. Gerade die Kombination seiner verschiedenen Tätigkeiten machte Bennett zum bedeutendsten englischen Musiker in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Prägende Impulse erhielt er durch deutsche Künstler und diese wiederum von ihm. Seine Klavierstücke und Lieder wurden auch in Leipzig verlegt und erfreuten sich großer Beliebtheit; ja, er inspirierte mit seinen Klavierkonzerten möglicherweise auch Mendelssohn und Schumann. Bennett wiederum engagierte sich in England für die von Mendelssohn initiierte Bach-Renaissance, indem er 1849 zu den Gründungsmitgliedern der English Bach Society gehörte und im April 1854 die erste englische Aufführung der Matthäus-Passion leitete. Für seinen Freund Felix Mendelssohn Bartholdy war er „einer der vielversprechendsten jungen Musiker“ in ganz Europa. Obgleich Bennetts Hauptinstrument die Violine war – eine wertvolle Ausbildung, die ihn ebenso wie seine Kenntnisse des Bratschenspiels zu einem höchst kompetenten Dirigenten machte –, erzielte er die größten Erfolge als Pianist und Komponist von Klaviermusik. Von seinem ersten Klavierkonzert zeigte sich Mendelssohn so

begeistert, dass er Bennett spontan nach Leipzig einlud. Der Engländer entpuppte sich als ein Wunderknabe, der schon als Siebzehnjähriger an der Royal Academy of Music seine 1. Sinfonie schrieb und im Alter von zwanzig Jahren bereits vier Klavierkonzerte und vier vollendete Sinfonien vorweisen konnte.

Nach drei ausgedehnten Aufenthalten in Deutschland (Oktober 1836 bis Juni 1837, Oktober 1838 bis März 1839, Januar bis März 1843; denen viele weitere Besuche folgten) stand er in seiner Heimat jedoch vor dem Dilemma, sich als Komponist und damit einhergehend auch als reisender Tastenzauberer zu verdingen oder sein Leben zusammen mit seiner Freundin Mary Anne Wood auf eine solide Grundlage zu stellen und für ein gesichertes Auskommen sein Talent als Musikpädagoge und Orchesterleiter zu nutzen. Bennett, der bereits im Alter von drei Jahren seine Eltern verloren hatte und bei seinem Großvater in Cambridge aufgewachsen war, entschied sich für das private Glück und eine abgesicherte musikalische Laufbahn. Als Frühwaise suchte er nach Beständigkeit im Leben und musste sich dennoch mit Eifersüchteleien und Intrigen herumschlagen, die – wie etwa bei seinem Konflikt mit dem Dirigenten Michael Costa – ab 1848 zu zeitweiligen Zerwürfnissen mit der Philharmonischen Gesellschaft in London führten, der er seit 1842 eng verbunden war. Dennoch

sollte Bennett deren Orchester nach Beilegung der Diskrepanzen ab 1856 zehn Jahre lang leiten. Er trennte scharf zwischen seinem öffentlichen Wirken und seiner privaten Person. Als er sich 1868 nach seinem Empfinden „persönlichen Beleidigungen“ durch die Zeitschrift *Athenaeum* ausgesetzt sah, verlangte er eine Gegen-darstellung: „Als öffentliche Persönlichkeit bin ich Gemeineigentum, aber als Privatmensch gehöre ich mir selbst, und hier darf niemand straffrei hinein-fuschen.“

Als Künstler strebte Bennett nach Werken, die sich aus einer Fortentwicklung der Tradition ergaben, scheinbar abrupte Paradigmenwechsel verunsicherten ihn. Wagner und Verdi blieben ihm fremd, wie er überhaupt der Oper nach Rossini kaum Verständnis entgegenbrachte. Mit Schumann kam er persönlich sehr gut aus, für dessen Musik hegte er indes wenig Begeisterung. Arthur Sullivan berichtete, dass sein früherer Klavier-lehrer „gegen die neue Schule, wie er sie nannte, äußerste Vorbehalte hegte – von Schumann wollte er keine Note hören und Wagner war für ihn nicht kritikwürdig. Cipriani Potter ließ sich überzeugen und wurde ein blinder Bewunderer von Schumann, aber bei Sterndale Bennett blieben all meine Bemühungen erfolglos“.

Als Professor für Musik an der Universität von Cambridge (1856-1866) und Leiter der Royal Academy of Music (1866 bis zu seinem Tode 1875)

legte Bennett die akademischen und künstlerischen Grundlagen für die nachfolgenden Generationen. Als Komponist blieb er durch äußere Umstände ein Unvollendeter. Bei seinen Arbeiten ließ er sich von der Literatur, der Historie und der Natur anregen – Titel wie *The Lake* (Der See), *A Stroll through the Meadows* (Ein Spaziergang durch die Wiesen), *Parisina* (eine Konzertouvertüre nach Byrons Gedicht), *Paradise and the Peri* (eine von Thomas Moores „Lalla-Rookh“-Geschichten inspirierte „Fantasy Overture“) und *The Maid of Orleans* für eine vierteilige Klaviersonate sprechen für sich. Da Bennett auch ein namhafter Pianist war – der unter anderem Mendelssohn und Schumann Stücke widmete (die diese freundschaftliche Geste auch erwiderten) –, erachtet man die Klavierwerke für gewöhnlich als seine bedeutsamsten Leistungen. Über sein 4. Klavierkonzert notierte Bennett in einem Brief, er habe „nie etwas geschrieben, das besser aufgenommen worden“ sei. In der Tat gehören seine Klavierkonzerte (entstanden 1832-38), die *Sonate in f-Moll*, op.13, die *Fantasie in A*, op.16 (beide von 1837), die *Suite de Pièces*, op. 24 (1841) sowie die programmatische zweite Sonate *Die Jungfrau von Orleans*, op. 46 (1869-71) zum Bemerkenswertesten, was außerhalb Deutschlands an Klaviermusik im 19. Jahrhundert geschrieben wurde. All diese Werke stellen höchste Anforderungen an die technische Flexibilität und die

emotionale Ausdrucksfähigkeit. Doch William Sterndale Bennett verstand es auch, Orchesterfarben zum leuchten zu bringen. Ein Ohrenschaus sind vor allem seine Konzertouvertüren sowie seine letzte sinfonische Arbeit, die 1864 uraufgeführte und drei Jahre später um die „Romanza“ ergänzte **Sinfonie in g-Moll**, op. 43. Dieses ambitionierte Stück wurde die erste Sinfonie eines britischen Komponisten, die sich zu einem Repertoirewerk mauserte, das von Leipzig bis New York gespielt wurde – zu einer Zeit wohlgermerkt, als sich Brahms, Bruckner und Dvořák als Sinfoniker noch in ihren Anfängen befanden. Der Erfolg von Bennetts komplexestem Orchesterwerk wurde dadurch begünstigt, dass der Leipziger Verleger Kistner 1872 Partitur und Orchestermaterial veröffentlichte, was wegen der hohen Kosten damals eher selten war und der 1866 erstmals vorgestellten, nicht minder grandiosen Sinfonie des jungen Sullivan erst 1915 zuteil wurde. Bennetts Konzertouvertüre **The Naïades**, op. 15 (1836), die von einer Schiffsfahrt auf dem Rhein angeregt wurde – Najaden sind in der griechischen Mythologie Nymphen, die über Gewässer aller Art wachen –, wurde ebenso in Deutschland herausgegeben wie auch die in Leipzig vollendete und uraufgeführte Konzertouvertüre **The Wood Nymph**, op. 20 (1838). Insbesondere in seinen Konzertouvertüren beweist Bennett ein miniaturisiertes melodisches Einfallsreichtum

und sein sicheres Gespür für eine abwechslungsreiche Palette an Klangfarben.

Bennetts umfangreiche Tätigkeit als Dirigent, Redner und Musikpädagoge ließ ihm später nur noch wenig Muße für eigene Kompositionen. Denkbare rentable Einkommensquellen wie das Theater blieben ihm versagt, da er einer Kunstform wie der Oper ausgesprochen kritisch gegenüberstand. Für Oratorien und Kantaten hegte er eher Verständnis. Dennoch erklärte er sich auch hier erst verhältnismäßig spät bereit, im Auftrag der Musikfestspiele in Leeds bzw. Birmingham umfangreiche dramatische Werke für Solisten, Chor und Orchester zu komponieren. Die als „Pastorale“ charakterisierte Kantate **The May Queen** (1858) wurde nicht nur vom Herrscherpaar Victoria und Albert gepriesen, die sogar eine Aufführung in Windsor Castle initiierten. Die 1867 entstandene geistliche Kantate **The Woman of Samaria** fand nicht minder Beachtung und inspirierte etliche britische Musiker.

Ein ausgeprägtes Spätwerk findet sich bei Bennett indes nicht. Er schrieb den Großteil seines Œuvres in den 1830er Jahren als er zwischen 16 und 24 Jahre alt war. In jener Zeit war er mit Musikgrößen der Gegenwart befreundet, speiste in Leipzig regelmäßig gemeinsam mit Mendelssohn und Schumann und wurde vor allem als Pianist gefeiert. Je älter er wurde, desto weniger ließen ihm seine Lehrverpflichtungen Muße zum Komponie-

Overture . " Parsons

P. B. The beginning of a very
early overture of mine written to Lord
Byron's Poem — William Sterndale Bennett
Hotel de Danne
Leipzig. January 17 1842

ren, sodass er sich vornehmlich nur noch der Kammermusik widmete und handverlesen größere Auftragsarbeiten übernahm. Problematisch war dabei nicht, wie ihm mitunter vorgeworfen wurde, dass er dem Stil aus der Zeit von Spohr und Mendelssohn treu blieb, sondern dass er einfach zu wenig neue Stücke zu Papier brachte, um ab den späten 1840er Jahren neuen Tendenzen in der Musikwelt, die er missbilligte, ein umfangreiches Œuvre entgegenzusetzen. Seine Bedeutung liegt nicht allein in seinen musikalischen Werken, sondern auch dar-

in, dass er den Weg mitbereitete für die hohe Qualität der kommenden britischen Instrumentalisten, Musikwissenschaftler und Komponisten. Nicht zuletzt stand William Sterndale Bennett auch für jene Tugenden, die später Sullivan, Elgar, Vaughan Williams, Tippett, Britten und andere weiterpflanzten: Sie alle wirkten als Künstler nicht abseits der Gesellschaft, denn sie wollten niveauvolle Musik in ihrem Zentrum verankern, um die Menschen in die Lage zu versetzen, wie Bennett es formulierte, „Größe in der Kunst zu erkennen“.



* 12. Juli 1885 in London
† 5. August 1916 bei Pozières, Somme

„Er war entschlossen, genau das, was er meinte,
zu sein und zu sagen und niemand anders.“

Ralph Vaughan Williams über seinen Freund George Butterworth.

George Butterworth (1885–1916) zum 100. Todestag am 5. August

Der Tod kam im Morgengrauen. Bei dem Dorf Pozières im Département Somme in der Region Picardie starb Lieutenant George Butterworth am 5. August des dritten Kriegsjahrs um 4:45 Uhr durch einen Kopfschuss. „Der Schützengraben war sehr niedrig und beschädigt, deshalb ermahnte er mich ständig, mich gebückt zu halten“, erinnerte sich ein Kamerad. „Er, der so um meine Sicherheit bedacht war, erlitt genau jenes Schicksal, vor dem er mich kurz zuvor noch gewarnt hatte.“ Butterworth kam nur drei Wochen nach seinem einunddreißigsten Geburtstag ums Leben. Gewichtige Dokumente, gar geistreiche Stellungnahmen zu seinem künstlerischen Schaffen, sind kaum überliefert. Lediglich Erinnerungen seiner Verwandten, Freunde und Bekannten geben Auskunft über seine Persönlichkeit. Und seine Kompositionen. In nur wenigen aktiven Jahren hinterließ er, abgesehen von einigen früheren Jugendwerken aus der Schulzeit, drei vollendete Orchesterwerke (*Two English Idylls*, *A Shropshire Lad*, *The Banks of Green Willow*), wenige Einzellieder und elf Housman-Vertonungen in den Liederzyklen *Six Songs from 'A Shropshire Lad'* und *'Bredon Hill' and Other Songs*, sowie Kammermusik und Chorstücke, die man an einer Hand abzählen kann. Die Qualität und Reife dieser Arbeiten ist indes so hoch, dass

sich sein Freund Vaughan Williams schon bald nach Butterworths Tod für deren Veröffentlichung einsetzte. „Ich glaube, ich kenne keinen Komponisten, dessen Musik seinen Charakter so genau zum Ausdruck bringt“, bekannte Vaughan Williams in einem Brief. „Er war entschlossen, genau das, was er meinte, zu sein und zu sagen und niemand anders.“

Kurz bevor Butterworth 1914 Soldat wurde und nach Frankreich aufbrach, ordnete er seine Papiere und vernichtete einige Arbeiten, vornehmlich Klavierstücke und Lieder, mit denen er nicht restlos zufrieden war. Was er der Nachwelt überlieferte, besticht durch instrumentale Finessen, Eleganz und ein hochsensibles Gespür dafür, Textnuancen musikalisch auszuleuchten. Wäre Elgar bereits mit 31 Jahren verstorben, hätte er 1888 zwar mehr Werke hinterlassen, allerdings keine mit einer derart gekonnt umgesetzten handwerklichen Souveränität und Inspiration. Wie ein Freund es formulierte, war „George gerade erst dabei, zunehmend an Ausdruckskraft und Unabhängigkeit zu gewinnen“. Seine Persönlichkeit galt als zurückhaltend, aber durchsetzungsfähig. Die einen erlebten ihn als „warmherzig und mutig“, die anderen als „geradlinig, methodisch und kurz angebunden“.

Der Künstler George Butterworth fand zu sich selbst, als er 1906 die

Volksmusik für sich entdeckte und der erst seit acht Jahren bestehenden Folk Song Society beitrug. 1911 wurde er Gründungsmitglied der English Folk Dance Society. Die Volksmusik brachte ein bis dahin noch unerschlossenes Reservoir an Klängen und Interpretationsmöglichkeiten in die Kunstmusik ein. Als Hugh Allen, Professor in Oxford und Leiter des Royal College of Music in London, einmal Butterworth und seinen gleichgesinnten Komponistenkumpel R. O. Morris auf der Straße sah, bemerkte er zu einem Kollegen: „Da drüben läuft mehr rote Revolution als in Russland!“

So wie ab den 1880er bis in die 1930er Jahre hinein Bartók und Kodály in Ungarn und Janáček in Böhmen und Mähren Volksmusik in den Dörfern sammelten und herausgaben, engagierten sich in England Butterworth, Vaughan Williams, Sharp und Holst für das systematische Bewahren und Erkunden von Volksmelodien. Butterworths spezielles Interesse am Brauchtum wie dem Morris Dance wurde 1912 mit einem seinerzeit im Privatgebrauch populären Kinora-Apparat sogar in kurzen Filmen dokumentiert, in denen er und die Volkskundler Cecil Sharp, Maud Karpeles sowie deren Schwester Helen „Hey boys, up we go“ tanzen und Butterworth solistisch unter anderem den Field Town Jig „Molly Oxford“ vorführt. Butterworth selbst sammelte etwa 450 Volksmelodien (Vaughan Williams fast das Doppelte, Sharp mehr als das

Zehnfache), viele davon 1907 in Sussex, wobei er für Aufzeichnungen außer Stift und Papier mitunter auch einen Phonographen nutzte. Die Volksmusikstudien bereicherten seine Kunstmusik, indem sie ihn einerseits bis zu einem gewissen Grad unabhängig machten von kontinentalen Vorbildern und andererseits seinen Kompositionen eine gelassene Natürlichkeit und einen unpräzisen Gestus verliehen. Dadurch konnte er seine persönliche Stimme zur Entfaltung bringen. „Einen eigenen Ausdruck finden“ – dies schien für Butterworth eine der höchsten Tugenden zu sein. Bereits in einem Artikel über die auf seine Anregung hin entstandene „London Symphony“ von Vaughan Williams verwendete er die Formulierung, hier handle es sich um einen „erstklassigen Komponisten, der sich selbst gefunden“ habe und Vaughan Williams selbst sagte über seinen Kumpan, durch Volksmusik und -tanz sei es ihm gelungen, „sich selbst so



Ralph Vaughan Williams im Ersten Weltkrieg

wahrzunehmen, wie er ist, und sich von den Fesseln alles Teutonischen zu befreien“.

George Butterworth (der mit dem englischen Komponisten Arthur Butterworth, 1923-2014, nicht verwandt ist), erhielt in seiner Jugend eine eher unsystematische musikalische Ausbildung in Yorkshire und am Eton College. Der Komponist Thomas Dunhill, der dort unterrichtete bevor er ans Royal College of Music nach London ging, bezeichnete ihn als „einen der besten Schüler, die ich je hatte“. Am Trinity College in Oxford studierte Butterworth die Klassiker der Antike und beteiligte sich an Aktivitäten in Musikzirkeln. Ab 1908 wurde er zeitweise als Lehrer und Musikkritiker tätig. Doch er spürte bei seinen kompositorischen Arbeiten gewisse technische Unfertigkeiten. Unzufrieden mit sich selbst, besuchte er vom Oktober 1910 bis November 1911 das Royal College of Music, um Kenntnisdefizite in Musiktheorie und Kompositionstechnik zu beheben. Dennoch lag es ihm fern, sich vom akademischen Mu-

sikleben und dessen Wertorientierungen vereinnahmen zu lassen. In seinen Kompositionen verschmelzen Kunst- und Volksmusik zu einer fesselnden Verbindung von Expressivität, Transparenz und anspruchsvoller Schlichtheit, die viel interpretatorisches Können verlangt, um den geeigneten Tonfall zu treffen.

George Butterworth hatte das Potenzial, einer der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts zu werden. Doch am frühen Morgen des 5. August 1916 verlor Europa einen der bemerkenswertesten Künstler seiner Generation. Im Heeresbericht des Tages stand wahrscheinlich nur: An der Westfront nichts Neues. In einem Nachruf im *Times Literary Supplement* hieß es im April 1917: „Die gleichen Qualitäten, die ihn als Soldat auszeichneten, hätten ihm zweifellos auch als Komponist die verdiente Anerkennung gebracht: Mut, Geduld, Initiative, weitreichende Beliebtheit, hehre Motive und der Instinkt des Genies für das Wesentliche waren ihm eigen.“

EUROPAS GRÖSSTES MUSIKHAUS

- Größte Auswahl an Holz- und Blechblasinstrumenten in Europa
- Hauseigene Meisterwerkstätten für Holz- und Blechblasinstrumente
- Gesamtlagerfläche 16.500 m²
- Verkaufsfläche über 5.000 m²
- Geschultes Fachpersonal
- 1180 Mitarbeiter
- 3 Jahre Garantie
- 30 Tage Money-Back

th•mann

Thomann GmbH
Hans-Thomann-Str. 1
D-96138 Burgebrach
Tel. 09546 9223-0
Fax 09546 9223-24
E-Mail info@thomann.de

www.thomann.de



19.04.2016 | 19 Uhr | VHS | Eintritt frei

„Behold the Sea!“

Britische Komponisten und das Meer

Vortrag von Meinhard Saremba, *künstlerischer Leiter von „BRITANNIA in BAMBERG“*

Dass die Engländer ein Volk von Seefahrern sind, merkt man auch an ihrer Musik: Wohl in keinem anderen Land sind mehr Kompositionen über das Meer entstanden. Ob Parry, Sullivan, Elgar, Vaughan Williams, Britten oder Maxwell Davies – die rauschenden Wogen inspirierten fast jeden, der auf der Insel Noten zu Papier brachte. Titel wie *On Shore and Sea*, *Sea Pictures*, *A Sea Symphony* oder *Sea Interludes* sprechen für sich.

Prägt die Nähe zur See einen Teil des Nationalstils? Welche Facetten werden dem Meer bei der künstlerischen Umsetzung abgewonnen? Mit Illustrationen und Musikbeispielen führt Meinhard Saremba ein in einen wichtigen Teil der faszinierenden Welt der britischen Musik.

Die Musik und der Ozean

Sullivan, Elgar, Vaughan Williams & Co.

Man musste als britischer Komponist schon jung sterben – wie etwa George Butterworth mit nur einunddreißig Jahren im Ersten Weltkrieg –, um in seinem Gesamtwerk keine Komposition aufzuweisen, die nicht in irgendeiner Weise das Meer thematisiert. Dass die Engländer ein Volk von Seefahrern sind, merkt man auch an ihrer Musik: Wohl in keinem anderen Land sind mehr Kompositionen über den Ozean entstanden. Ob Sullivan, Elgar, Parry, Vaughan Williams, Britten, Maxwell Davies oder Adès – die rauschenden Wogen inspirierten fast jeden, der auf der Insel Noten zu Papier brachte. Titel wie *On Shore and Sea*, *Sea Pictures*, *Sea Drift*, *A Sea Symphony* oder *Sea Interludes* sprechen für sich.

Die intensive Beschäftigung mit dem Wasser ist naheliegend, da der Ozean nicht nur Schutz für die insgesamt 12.429 Meter lange Küste Großbritanniens bietet, sondern dem Land auch eine besondere Stellung verschafft. Doch für die Briten ist das Meer nicht nur Garant für die insulare Sonderstellung, sondern auch eine wichtige Quelle für den Lebensunterhalt und es gemahnt zugleich an die Allgegenwart des Lebensendes. Diese Urerfahrung, dass das Meer Lebensspender und Todbringer zugleich sein kann, findet sich in Vaughan Williams' Oper *Riders to the Sea* (Seefahrer,

1937), in der er wörtlich einen Text des Dramatikers John Millington Synge vertonte. Eine Mutter, die bereits ihren Mann und mehrere Söhne an das Meer verloren hat und sich um ihren Jüngsten sorgt, klagt bezeichnenderweise: „In der großen Welt lassen die Alten Dinge zurück für ihre Kinder, doch hier sind es die jungen Menschen, die den Alten die Sachen hinterlassen.“ Wie brutal das Leben am Meer wirklich ist, wird in erster Linie in Werken des 20. Jahrhunderts deutlich. Beispielsweise in der Oper *The Wreckers* (Strandpiraten), die Ethel Smyth 1906 herausbrachte. Sie erzählt von Bewohnern in einem Küstenort, die mit falschen Signallichtern Schiffe auf ihre Riffe locken, um sie auszurauben. Auch Britten's *Peter Grimes* zeigt 1945 die Schattenseiten vermeintlich idyllischer, doch zutiefst bigotter und homophober Fischerdörfer.

Neben dem Einbeziehen dieser realistischen Erfahrungen spielen historische Hintergründe eine wesentliche Rolle. Mit dem Sieg über die spanische Armada hatte sich die britische Seemacht ab 1588 durchgesetzt. Noch 1897 ließ Stanford diesen Triumph in „Drake's drum“, dem ersten seiner *Songs of the Sea*, besingen. Die Beherrschung der See, „the command of the sea“, spielt seit gut 3000 Jahren, also seit den Phöniziern, eine entscheidende Bedeutung im Entste-

hungsprozess von Völkern und Imperien sowie den Auseinandersetzungen zwischen den Nationen. Für Großbritannien stellte die Seeherrschaft ab 1600 durch die British East India Company nicht nur einen bedeutenden Wirtschaftsfaktor dar, sondern sie wurde auch ein Mittel, um europäische Kultur und christliche Missionierung in die entlegensten Winkel der Erde zu bringen. Letztendlich vermittelte sie zudem auch Erkenntnisgewinn über unsere Welt, denn sie ermöglichte die Erforschung fremder Länder und beispielsweise die Erkundung der südlichen Meere und Landmassen. Deswegen muss es keineswegs verwundern, dass dem Meer letztlich sogar eine symbolische Dimension zukam. Nicht zuletzt wurden in der Kunst Inseln und Schiffe zum Mikrokosmos des Lebens. Das Erleben der grandiosen Natur führte schließlich auch zu Erkenntnissen von etwas Gewaltigem bzw. der Hinwendung zu etwas Höherem.

Diese unterschiedlichen Aspekte – das Meer als etwas Reales, Historisches und Symbolisches – überlagern sich in den Kunstwerken. Noch bis zur Zeit der elisabethanischen Komponisten an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert war der Ozean kaum präsent. Musiker wie etwa Byrd, Dowland, Gibbons oder Tallis interessierte das Thema kaum mehr als Dunstable oder Taverner vor ihnen. Erst mit Henry Purcell deutete sich allmählich ein Umschwung an und fast alle der nach-

folgenden Komponisten nutzten die vielfältigen Möglichkeiten, die Beziehung zum Meer und zur Seefahrt musikalisch umzusetzen.

Sehr realistische Klangelemente bilden Hornpipes, traditionelle englische Tanzstücke, die man gelegentlich als typische Matrosentänze ansieht – vielleicht deswegen, weil sie als Solotänze nur ganz wenig Raum brauchen und dementsprechend besonders gut für Schiffe geeignet sind. Hornpipes finden sich nicht nur in Purcells *King Arthur* (1691) und *Dido and Aeneas* (1689), sondern auch in Sullivans Oper *Ruddigore* (1887) und dem Ballett *Victoria and Merrie England* (1897). In Sullivans komischer Oper *The Mikado* (1885) gibt es in der Aufttrittsarie des Nanki-Poo sogar eine Anspielung auf jene Seemannsgesänge, die mit einem spezifischen Rhythmus die Arbeit begleiteten, damit die Tätigkeit leichter von der Hand geht, in diesem





Fall das Auf- und Niederlassen der Ankerkette.

Angeregt durch die Vorstellung von der Beherrschung der Elemente und der Welt erfasste musikalisch zunächst Thomas Arne die historische Dimension des Ozeans. Am nachdrücklichsten brachte er dies im Jahre 1740 mit der Schlussnummer zu der Masque **Alfred** in dem Refrain „Rule, Britannia“ zum Ausdruck. Das später von Arne noch überarbeitete Maskenspiel verknüpfte Frederick, den Prinzen von Wales, mit dem legendären Herrscher Alfred dem Großen, der im 9. Jahrhundert die Wikinger besiegte und die Grundlagen für den Aufbau der britischen Seemacht legte. „Rule Britannia“ inspirierte nicht nur englische Komponisten, denn auch Beethoven und Wagner bearbeiteten das Thema für Musikstücke. Alexander Mackenzie griff die Melodie in **Britannia – A Nautical Overture** (1894) auf und in Henry Woods **Fantasia on British Sea Songs** (1905) erklingt sie ebenfalls. Bei Sullivan findet sich eine Anspielung auf „Rule Britannia“ in der Oper **Utopia Limited** (1893) kurz bevor der König und seine Tochter mit dem Chor die mahnende Schlussnummer singen. Am Ende der Kantate **On Shore and Sea** (An der Küste und auf dem Meer, 1871) werden nicht vergangene oder zukünftige militärische Triumphe besungen, sondern der Chor „Sink and scatter, clouds of war / Sun of peace, shine full and far!“ (Verblasst und zerstiebt, Kriegswolken / Sonne des Frie-

dens, erstrahle voll und weit!) verleiht der Hoffnung auf Frieden Ausdruck.

Im Ersten Weltkrieg schlugen Komponisten mitunter noch viel ernstere Töne an. Nicht nur führte Elgar in „For the Fallen“ die stilistische Entwicklung weiter, die Sullivan mit seinem Te Deum zum Ende des Burenkrieges eingeschlagen hatte, auch Werke, die mit dem Seekrieg in Verbindung standen, enthielten nachdenkliche und düstere Untertöne. Bei der brutalen Auseinandersetzung vor dem Skagerrak, die im Englischen als „Battle of Jutland“ bezeichnet wird – der größten Seeschlacht des Ersten Weltkriegs –, kamen bei Gefechten zwischen der deutschen Hochseeflotte und der Grand Fleet der Royal Navy vom 31. Mai 1916 bis zum 1. Juni 1916 knapp 10.000 Menschen ums Leben, ohne dass am Ende ein Gewinner der Kämpfe auszumachen war. Noch 1916 komponierte Parry die Kantate **The Chivalry of the Sea** (Ritterlichkeit auf See), in der er an die Ereignisse und Opfer erinnerte. Infolge dieser Auseinandersetzung verschärfte sich der U-Boot-Krieg. Auch dieser wurde in musikalischen Werken thematisiert. Elgar schrieb 1917 für Wohltätigkeitsveranstaltungen den Liederzyklus **The Fringes of the Fleet**, dessen Titel sich frei mit „Im Fahrwasser der Flotte“ übersetzen lässt. Er entstand für eine szenische Darbietung mit fünf Nummern für Solobariton, drei Baritone und Orchester. Der Titel bezeichnet die Randbereiche (fringes) der Royal

Navy, deren Kern die großen Schlachtschiffe bilden. Im Mittelpunkt stehen bei Elgar jedoch kleinere Schiffe, die für den Krieg rekrutiert werden (wie „The Lowestoft Boat“), Minensuchboote (in „The Sweepers“) oder Unterseeboote (in „Submarines“). Laut Elgar sollten die Lieder in einem „robusten Salzwasserstil“ vorgetragen werden.

Das symbolische Potenzial von Insel, Schiff und Ozean blieb den Musikern nicht verborgen. William Sterndale Bennett widmete 1836 seine Konzertouvertüre *Die Najaden* sogar den Wassernymphen der griechischen Mythologie. Wie bereits Henry Purcell entwarf auch Sullivan Schauspielmusik zu Shakespeares *The Tempest* – ihm sollten noch etliche englische Komponisten von Benjamin Britten bis Thomas Adès folgen. Die Insel als Spiegelbild des Lebens spielt auch in Sullivans Oper *Utopia Limited* eine Rolle, in der versucht wird, ein entlegenes Eiland nach britischem Vorbild umzugestalten. Doch Sullivan wählte auch das Schiff als Mikrokosmos der Gesellschaft. Wie in komischen Opern üblich, spielte in *HMS Pinafore* (1878) natürlich auch das weibliche Geschlecht eine wichtige Rolle. Erst Benjamin Britten schuf 1951 mit *Billy Budd* nach Herman Melvilles Erzählung eine umfangreiche reine „Männeroper“. Der symbolische Gehalt des Meeres kommt bei Sullivan zudem auch in der dramatischen Kantate *On Shore and Sea* zum Tragen, in der ein Matrose und sein Mädchen durch ei-

nen Krieg getrennt werden und nach langen Irrwegen wieder zueinander finden. Diese Grenzerfahrungen, die zur Lebensreife beitragen, spielten auch in Thomas Arnes Oper *Thomas and Sally or The Sailor's Return* (1760) bereits gut einhundert Jahre zuvor eine Rolle.

Doch weder Purcell, Arne noch Sullivan stellen einen Bezug zu transzendentelem Erleben her. Erst Edward Elgar mit dem dritten Lied des Zyklus' *Sea Pictures* (1899) „Sabbath Morning at Sea“ (Sabbatmorgen auf dem Meer), und Ralph Vaughan Williams mit der 1910 beim Leeds Festival uraufgeführten *Sea Symphony* führen das Meer als Symbol für das Überweltliche und das Gewährwerden von etwas Höherem ein. „Behold, the sea itself“ (Seht an, das Meer selbst), heißt es zu Beginn der kantatenartigen Sinfonie, die sich im letzten Satz zu der Anrufung „O Thou transcendent“ (Oh du Transzendent) steigert. Betrachtete man das Meer bis ins erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hinein noch weitgehend als positiven Resonanzraum für Lebenserfahrungen und -erwartungen, vollzog sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ein Wandel: Der Ozean wurde zunehmend als Chiffre für etwas Bedrohliches gesehen. Die Gründe hierfür dürften in zwei traumatischen Erfahrungen liegen: der Titanic-Katastrophe im April 1912, die die Grenzen der technischen Machbarkeit aufzeigte, und dem Ersten Weltkrieg 1914-18. Beide Ereignis-

se veränderten die Art und Weise, sich in der Musik mit dem Thema „Meer“ auseinanderzusetzen.

Um die Zeit des „Great War“, wie der Erste Weltkrieg in England seinerzeit genannt wurde, schwelgten Komponisten teilweise schon in pastoralen Idyllen, von denen die Werke von George Butterworth und Ralph Vaughan Williams am bekanntesten sein dürften. Vaughan Williams würdigte in seiner 1953 uraufgeführten „Sinfonia antartica“ sogar noch das Engagement großer Entdecker – und stellt im Scherzo wohl als erster Komponist Tiere des Meeres wie Wale und Pinguine musikalisch dar. Doch zumeist ist dem aller Illusionen abholden 20. Jahrhundert nicht nur ein nüchterner Blickwinkel zu eigen, sondern auch

ein verstärktes Bewusstsein für Bedrohungen und Gefahren. Die Orchester-Zwischenspiele in Britten's Oper *Peter Grimes* (1945) sind nicht bloß Illustration eines Naturgeschehens, nicht „Seebilder“, sondern zugleich Seelenbilder, die die Ängste und die innere Zerrissenheit der Figuren deutlich machen. Britten gelingt es, im „Storm Interlude“ aus *Peter Grimes* den Gefahren durch das Meer einen Doppelsinn abzugewinnen, der die psychologischen Abgründe der Protagonisten thematisiert. Erst wenige Jahre zuvor hatte Vaughan Williams in der Oper *Riders to the Sea* die Tiefe und Unergründlichkeit des Ozeans sowie die Bedrohung für Leben und Seele thematisiert. Peter Maxwell Davies sollte gut vierzig Jahre später mit dem



Peter Pears in Benjamin Britten's *Peter Grimes* am Opernhaus Covent Garden 1954



Leuchtturm von Penmon in Nord-Wales



Opernthriller *The Lighthouse* (1980) an diese thematische Entwicklung anknüpfen.

Der Niedergang des britischen Imperiums nach 1945, die wachsenden Probleme der Fischindustrie und die Verknüpfung der Insel mit dem Festland durch den Kanaltunnel führten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dazu, dass dem Thema „Meer“ viel von seiner Faszination genommen wurde. Zudem haben durch die verstärkte Nutzung von Flugzeugen als Transportmittel die Hochsee und das Schiff ihre Attraktivität eingebüßt. Dass indes Flugzeuge nicht im gleichen Maße Künstler inspiriert haben, macht der englische Schriftsteller James Hamilton-Paterson in seiner 1995 auch in deutscher Sprache erschienenen Essay-Sammlung „Seestücke“ (*Seven-Tenths: The Sea and Its Thresholds*) deutlich, denn „Flughäfen

verschlucken Freunde und Geliebte, wie Schiffshäfen es nie vermochten“. Hamilton-Paterson weist auch darauf hin, dass im Norden von Hawaii, verstreut über die Murray-Verwerfungszone, etliche nach Musikern benannte Tiefseeberge liegen. In den 1970er Jahren benannten Meeresforscher unterseeische Gebirge nach ihren Lieblingskomponisten. Und so findet man dort einen „Brahms seamount“, aber auch einen Debussy, Mahler, Mozart, Tschairowsky oder Verdi seamount und viele mehr. Britische Komponisten sind erst spät hinzugekommen. Vor einigen Jahren wurde ein Antrag gestellt, ein unterseeisches Gebirge „VaughanWilliamsseamount“ zu nennen. Doch es scheinen im „seamount catalogue“ noch etliche weitere Komponisten von der Insel zu fehlen.



21.04.2016 | 19:30 Uhr | Brentano-Theater |
eine Veranstaltung des Brentano-Theaters
in Zusammenarbeit mit „BRITANNIA in BAMBERG“

**„Wie man Aale ertränkt“ –
Englische Lieder und Märchen**

Musik-literarischer Abend mit britischen Volksliedern,
Liedern von John Dowland, Arthur Sullivan u. a.

Martin Neubauer, *Texte*
Katharina Roeder, *Sopran*
William Buchanan, *Laute und Gitarre*

Das 19. und frühe 20. Jahrhundert war das Zeitalter der Wiederentdeckungen von Märchen und Volksliedern. Der namhafte Bamberger Rezitator und Leiter des Brentano-Theaters, Martin Neubauer, hat seine ganz persönliche Auswahl aus dem reichen Schatz der englischen Volks- und Literaturmärchen ausgewählt.

Die Sopranistin Katharina Roeder, die bereits im vergangenen Jahr bei dem musik-literarischen Shakespeare-Projekt mit ihren Gesangseinlagen begeisterte, widmet sich diesmal, zusammen mit dem Lautenisten William Buchanan – passend zu den Volks- und Literaturmärchen – dem englischen Volks- und Kunstlied.

Singvögel und Geschichtenerzähler

Lieder und Märchen als Volksgut und Kunstprodukt

In einem Vortrag stellte der Komponist Ralph Vaughan Williams die Annahme eines Gelehrten in Frage, dass das Lied „Mein G'müth ist mir verwirret“ im Jahr 1601 von Hans Leo Haßler **vertont** worden sei. Es handele sich, so der Engländer, „allem Anschein nach um ein Volkslied“, bei dem „durchaus wahrscheinlich ist, dass Haßler es lediglich arrangiert hat. So etwas war zu jener Zeit gang und gäbe, bevor der moderne Individualitäts-Fimmel um sich griff“. Dementsprechend ist ebenso denkbar, dass auch der vielgereiste **John Dowland (1563-1626)** nach volkstümlichen Melodien einige seiner Lautenstücke und Lieder gestaltete, für die er bereits in seinem ersten „Booke of Ayres“ verschiedene Möglichkeiten zur Darbietung offenließ. So inspirierend Volkstümliches auch gewesen sein mag, engagierten sich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch namhafte Komponisten wie Vaughan Williams, Holst, Butterworth, Bartók, Kodály und Janáček dafür, Volkslieder wissenschaftlich zu erschließen. Ein wenig früher hatte man bereits damit begonnen, alte Erzähltraditionen zu erkunden.

Durch die ursprünglich mündliche Überlieferung sind Volkslieder und Märchen seit jeher ein flüchtiges Kulturgut. Als man im vorletzten Jahrhundert ernsthaft damit begann, sie

zu sammeln und zu systematisieren, erschien es fast zu spät. Das Singen von Volksliedern war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer mehr zurückgegangen. Ja, früher habe man noch auf dem Weg zur Arbeit, auf dem Felde und des Abends auf dem Heimweg stets Lieder gesungen, erzählten die Dorfältesten. Rückblickend schrieb der Musikforscher **Cecil Sharp (1859-1924)** im Jahr 1907, dass „noch vor dreißig oder vierzig Jahren in England jedes Dorf auf dem Lande ein Nest von Singvögeln war. Es erscheint unwahrscheinlich, dass dies den Gutsbesitzern oder der Geistlichkeit nicht bekannt war. Ich glaube, wir müssen eher annehmen, dass sie davon wussten, jedoch die Bedeutung nicht erkannten.“ Als Sharp mit seiner Arbeit begann, meinte er bereits, dass es sinnlos sei, ein Lied von einem Menschen aufzunehmen, der nicht mindestens fünfzig Jahre alt sei. Märchensammlern erging es ähnlich. In Großbritannien gab es allerdings keine kanonbildenden Gelehrten der Märchenforschung wie Jacob und Wilhelm Grimm in den deutschsprachigen Landen. Noch 1856 schrieben die Grimms im dritten Band der „Kinder- und Haus-Märchen“, in „dem eigentlichen England und in den schottischen Niederungen, wo die aus der Mischung der angelsächsischen mit der französischen gebildete

Sprache herrscht, mag die Quelle der lebendigen Sage nicht weniger reichhaltig fließen“, nur „ist bisher wenig aufgefaßt und mitgeteilt worden“. Insbesondere der Sprach- und Literaturwissenschaftler Wilhelm Grimm (1786–1859) interessierte sich ab Anfang der 1820er Jahre für englische und irische Märchen, doch ist seine Übersetzung von Thomas Crofton Crokers 1825 erschienenen „Fairy Legends and Traditions“ nicht über den ersten Band hinausgekommen. Auf der Insel bewahrten regional engagierte Herausgeber das Volksgut, insbesondere nachdem im Anschluss an positive Berichte in Zeitschriften 1823 eine Auswahl der Grimmschen Märchen unter dem Titel „German Popular Stories“ erschienen war. Zuvor hatte bereits der Spediteur und Privatgelehrte Joseph Ritson (1752-1803) mit seinen Gedicht- und Liededitionen und dem erst 1831 nach seinem Ableben veröffentlichten Band „Fairy Tales“ Maßstäbe für die Genauigkeit der Wiedergabe gesetzt. Der Philologe Robert Forby (1759–1825) kümmerte sich um „The Vocabulary of East Anglia“ (1830) und der Bankier und Dichter John Roby (1793-1850) veröffentlichte 1829 „The Traditions of Lancashire“ in zwei Bänden, während die Romanautorin Anna Eliza Bray (1790-1883) „Traditions, Legends, Superstitions and Sketches of Devonshire“ (1838) zusammenstellte. Der schottische Gelehrte John Francis Campbell (1821-1885) publizierte eine zwei-

sprachige gälisch-englische Ausgabe von „Popular Tales of the West Highlands“ in vier Bänden (1860–62), während sich Robert Hunt (1807-1887) in seinen „Popular Romances of the West of England“ (1865) mit den Volkserzählungen Cornwalls befasste, die William Bottrell (1816-1881) um seine „Traditions and Hearthside Stories of West Cornwall“ (1870) und „Stories and Folk-Lore of West Cornwall“ (1880) ergänzte. Alle Bestrebungen, die mündlich überlieferten Volkserzählungen ernst zu nehmen, bündelte man schließlich 1878 in der Gründung der Folk-Lore Society. Die bedeutendsten englischen Sammlungen stammen von deren zeitweiligem Vorsitzenden Sidney Hartland (1848–1927), dessen „English Fairy and Other Folk Tales“ (1890 und 1893) unter anderem „Jack, der Riesentöter“ bekannt machte, und dem Historiker und Volkskundler Joseph Jacobs (1854-1916). Er edierte zwischen 1890 und 1912 fünf Sammlungen englischer und keltischer Märchen, womit er heute noch vertraute Geschichten wie „John und die Bohnenranke“ und „Die drei kleinen Schweinchen“ populär machte. Wie vielfältig die englischen und keltischen Märchen sind, zeigen die Inhaltsübersichten mit ihren Unterteilungen in Kindermärchen (Nursery Tales), regionale Historie (Historical and Local), Schwänke (Drolls) sowie Geschichten von Riesen (Giants), Feen (Fairies), Kobolden (Goblins), Hexerei (Witchcraft) und Geis-



Kynance Cove in Cornwall



tern (Ghosts). Zu diesem Zeitpunkt wurden zudem Kunstmärchen von John Ruskin, Charles Dickens, Dante Gabriel Rossetti, Oscar Wilde und Richard Hughes populär. Sie verhalten sich im Gegensatz zu Volksmärchen wie das Kunstlied zum Volkslied. Die Urheber der Volkskunst sind zumeist anonym, der Stil ist leichter gefasst und die überlieferten Texte oder Melodien sind – einer moderneren Definition zufolge – „im Gedächtnis der Mitglieder einer soziologischen Gruppe allgegenwärtige Medien, die den Strömungen von Tradition, Kulturepochen, Herrschaftsverhältnissen unterworfen sind und somit nie feste Formen annehmen, die man dokumentarisch oder materiell fassen könnte“. Sowohl in der Literatur als auch der Musik inspirierte das Volksgut professionelle Autoren und Komponisten. Dass Kunstmusik im Gegenzug auch volkstümlich werden kann, zeigen nicht zuletzt Stücke wie Overbecks von Mozart vertonter Text „Komm, lieber Mai, und mache“, Schuberts „Am Brunnen vor dem Tore“ (nach Müller) und Brahms' „Guten Abend, gut' Nacht“ (nach Brentano). Möglicherweise hat sich auch John Dowland gelegentlich volkstümliche Texte und Melodien zunutze gemacht. Dies würde zu dem in der Elisabethanischen Zeit üblichen freien Vortragsstil und dem Bescheidenheitsideal der höfischen Interpreten passen. Nicht minder bedeutende englische Liedkomponisten waren später Sullivan

und Britten. Ihre Verbundenheit mit Dowland und seiner Epoche bekundeten beide. **Arthur Sullivan (1842-1900)** ordnete ihn 1888 in einer Rede der „Glanzzeit der englischen Musik“ zu und **Benjamin Britten (1913-1976)** schrieb 1963 das Gitarrenstück „Nocturnal“, op. 70, nach Dowlands Lied „Come, heavy sleep“ und zitierte bereits 1950 in „Lachrymae – Reflektionen über ein Lied von John Dowland“ für Bratsche und Klavier, op. 48, aus „Flow my tears“ und „If my complaints could passions move“. All diese Komponisten schrieben ebenfalls populäre Melodien, Britten arrangierte sogar etliche Volkslieder und führte sie häufig auf.

Das Interesse von Musikern an volkstümlichen Überlieferungen hatte sich parallel zu den Märchensammlungen schon Anfang des 19. Jahrhunderts entwickelt, als vereinzelt Ausgaben erschienen, deren bemerkenswerteste 1843 die zunächst privat publizierte Sammlung der „Old English Songs as now sung by the



Ralph Vaughan Williams (rechts) bei der Volksmusik

Peasantry of the Weald of Surrey and Sussex“ von Reverend John Broadwood war. Mit einer erweiterten Neufassung dieses Bandes setzte um 1889 auch eine systematische Beschäftigung mit den Volksmelodien ein. Aus verschiedenen Teilen Großbritanniens wurden Liedersammlungen herausgebracht, und am 16. Juni 1898 die „Folk Song Society“ gegründet, zu deren Vizepräsidenten Parry, Stanford, Mackenzie und Stainer gehörten, und deren ersten Jahresbericht „Mr. Edward Elgar“ vorlegte. Wesentliche Anregungen verdankte die Volksliedbewegung Cecil Sharp, der von 1903 bis zu seinem Lebensende insgesamt 4977 Melodien sammelte, von denen er 1118 veröffentlichte (Vaughan Williams trug zwischen 1903 und 1913 über 800 Lieder und Varianten zusammen; Butterworth um 1907 ungefähr 450). Ein Verdienst von Sharps Bemühungen bestand darin, dass es möglich wurde, volksliedhafte Anklänge in den Kompositionen mit den authentischen Volksliedern zu vergleichen. Bereits ab 1899 hatte Sharp sich auch mit Volkstänzen befasst, und **Ralph Vaughan Williams (1872-1958)**, der zunächst fürchtete, dass er mit seinem Interesse an der Volksmusik seine Freunde zu Tode langweilen würde, entdeckte erst spät diese Gemeinsamkeit mit ihm. Der Ältere steckte mit seinem Enthusiasmus nicht nur Vaughan Williams sondern auch **Gustav Holst (1874-1934)** an, und auf zahlreichen Wanderungen hielt man Lie-

der der Dorfbewohner schriftlich fest. Modernere Methoden wandte später **Percy Grainger (1882-1961)** an, der als erster die Tonaufzeichnung zur Liederarchivierung einsetzte und mit einem Phonographen über Land zog – 1974 widmete ihm Britten seine „Suite on English Folk Tunes“. Ralph Vaughan Williams arbeitete außerdem mit der Volkskundlerin Ella Mary Leather (1874-1928) zusammen, die 1912 in ihrem Buch „The Folk-Lore of Herefordshire“ Texte und Melodien von 23 traditionellen Weihnachtsstücken, Balladen und Liedern zusammengetragen hatte. Nach Auffassung von Vaughan Williams stellte Herefordshire eine besonders ergiebige Quelle für Volksüberlieferungen dar; folglich sorgte er dafür, dass Miss Leather für ihre Recherchen mit einem Phonographen ausgestattet wurde und beglei-



Holst und Vaughan Williams beim Wandern zum Volksliedsammeln

tete sie zusammen mit Sharp bei einigen Exkursionen. 1920 gab er mit Leather den Band „Twelve Traditional Carols from Herefordshire“ heraus.

Dass das Interesse an einer Wiederbelebung von Märchen und Volksliedern mit dem fast zur gleichen Zeit einsetzenden Verfall der mündlichen Überlieferung einherging, hing nicht zuletzt damit zusammen, dass das 19. Jahrhundert einerseits das Zeitalter der Selbstbestimmung nationaler Identität und der Erkundung der kulturellen Wurzeln war, andererseits aber auch das der Industrialisierung und des technischen Fortschritts, der zum Verfall der ländlichen Strukturen führte. Die gesellschaftlichen Veränderungen hatten auch die kulturellen Betätigungen auf dem Lande entscheidend beeinflusst: Die sich stetig verbessernden Fortbewegungs- und Bildungsmöglichkeiten versetzten die Menschen in die Lage, sich vom dörflichen Leben zu lösen und in der Stadt gleichfalls die bereitgestellten Vergnügungsangebote in Anspruch zu nehmen. Wozu dann noch selber Geschichten erzählen und Lieder singen? Vaughan Williams führte diese Entwicklung auf den Education Act von 1871 zurück; nicht minder einflussreich waren aber auch die Folgen der Migrationsbewegung, die mit Englands Entwicklung zu einer Industrienation einhergingen. So stellte der Schriftsteller Thomas Hardy 1902 in einem Brief fest, dass die Dorftradition mit ihrem großen Reichtum an nie

aufgeschriebenen Volkssagen, Chroniken sowie ländlicher Topographie und Nomenklatur fast schon völlig vergessen sei. „Ich kann mich nicht an einen einzigen Arbeiter erinnern, der noch auf dem Hof wohnt, auf dem er geboren wurde, und ich kenne einige, die fünf Jahre auf ihren jetzigen Höfen waren. Wie man sieht, gibt es keine Kontinuität in ihrem Leben und dem Weiterreichen von Kenntnissen“, notierte Hardy. Schon 1871 hatte der angesehene Komponist **William Sterndale Bennett (1816-1875)** öffentlich bekundet, er „hoffe ernsthaft, dass Volkslieder von den Nationen bewahrt werden“. Doch erst Vaughan Williams verdeutlichte über ein halbes Jahrhundert später in einer Vortragsreihe, worin deren wahre Bedeutung liegt. „Ich glaube, dass wir von den Erfindern dieser Volksmusik eine Lektion lernen können“, meinte er und sein Resümee gilt für Volkserzählungen gleichermaßen: „Warum dachten sie sich diese Volkslieder aus und sangen sie? Nicht weil sie etwas Neues schaffen wollten, nicht weil sie ein Unterhaltungsprogramm zusammenstellen wollten, um die Schulden für die Orgel zu bezahlen, und auch nicht, weil ein Festival anstand, bei dem jeder-mann erschien. Der Grund, weshalb diese frühen Musiker sangen, spielten, sich etwas ausdachten und komponierten war einfach und allein, weil sie es wollten, und ich denke, dass die Lektion, die wir davon lernen können, die der Aufrichtigkeit ist.“

22.04.2016 | 20 Uhr | St. Johanniskapelle | Kat. B

To a Poet

Vertonungen englischer Lyrik

George BUTTERWORTH (1885-1916), Vier Lieder aus **A Shropshire Lad** (A. E. Housman)
„Loveliest of trees“ · „When I was one-and-twenty“ · „Look not in my eyes“ ·
„The lads in their hundreds“

Toby YOUNG (*1990), **Lie Still** (Dylan Thomas)
1. „Do not go gentle into that good night“ · 2. „A saint about to fall“ ·
3. „Lie still, sleep becalmed“

Gerald FINZI (1901–1956), **To a Poet**
1. „To a poet a thousand years hence“ (James Elroy Flecker) ·
2. „On parent knees“ (William Jones) · 3. „Intrada“ (Thomas Traherne) ·
4. „The birthnight“ (Walter De la Mare) · 5. „June on Castle Hill“ (F. L. Lucas) ·
6. „Ode on the rejection of Saint Cecilia“ (George Barker)

Ralph VAUGHAN WILLIAMS (1872–1958), **The House of Life** (Dante Gabriel Rossetti)
1. „Love-Sight“ · 2. „Silent Noon“ · 3. „Love’s Minstrels“ · 4. „Heart’s Haven“ ·
5. „Death in Love“ · 6. „Love’s Last Gift“

Christopher Foster, *Bariton*

Timothy End, *Klavier*

Die Poesie genoss in Großbritannien schon immer hohes Ansehen. Der Zugang, den die Komponisten wählten, war indes jeweils sehr individuell. Stets jedoch waren die Künstler – wie George Butterworth bei seinen Houseman-Vertonungen oder Ralph Vaughan Williams bei seiner einfühlsamen Umsetzung der Verse Rossettis – auf der Höhe der von ihnen gewählten literarischen Vorlagen.

Dies trifft auch auf die Dylan Thomas-Vertonungen des hochtalentierten jungen Komponisten Toby Young zu, die der Bariton Christopher Foster vor zwei Jahren uraufgeführt hat. Mit Foster und dem Pianisten Timothy End konnten zwei der profiliertesten englischen Liedinterpreten gewonnen werden.

Mitten im Leben

Musik und Poesie in Großbritannien

„Ein Komponist darf sich nicht abschotten und nur über die Kunst nachgrübeln“, meinte Vaughan Williams einmal, „er muss unter seinen Mitmenschen weilen und seine Kunst zu einem Ausdruck des ganzen Lebens der Gesellschaft werden lassen.“ Die Vertonung von Sprache – und sei sie noch so poetisch – wird diesem Anspruch leichter gerecht als rein abstrakte Instrumentalmusik. Die Poesie genoss in Großbritannien schon immer hohes Ansehen. Der Zugang, den die Komponisten wählten, war indes jeweils sehr individuell. Elgar meinte, es sei „besser zweitklassige Dichtung zu vertonen, weil die unvergänglichen Verse bereits selbst Musik sind“. Sullivan und Britten scheuten nicht davor zurück, sich die Texte der bedeutendsten Poeten zu eigen zu machen. Bis in unsere Zeit betrachten es englische Komponisten immer noch als spannende Herausforderung, sich mit Gedichten auseinanderzusetzen.

Anfang des 20. Jahrhunderts erfreute sich die Lyrik von Alfred Edward Housman (1859-1936) wachsender Beliebtheit. Sein 1896 erschienener Band „A Shropshire Lad“ enthielt 63 Gedichte, die sich in einer präzisen Sprache und ausdrucksstarken Symbolik mit dem Leben im ländlichen England auseinandersetzen. Zu Housmans Bewunderern zählte unter anderem **George Butterworth (1885-**

1916), der in Yorkshire aufgewachsen war. Er entwickelte ein besonderes Gespür für Housmans Verse, die die pastorale Phase der englischen Musik um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert inspirierten. In seinen zwischen 1909 und 1911 entstandenen Liederzyklen *Six Songs from 'A Shropshire Lad'* und *'Bredon Hill' and Other Songs* vertonte er elf der 63 Housman-Texte, in denen der Dichter einfachen Menschen eine Stimme gibt: Handwerksgesellen, Bauernjungen, Arbeitern, die wenig Ideale haben und um die Unbeständigkeit des Daseins wissen. Housman selbst hielt „Is my team ploughing?“ (Pflügt mein Gespann noch?) für sein gelungenstes Lied und auch Butterworths Vertonung gehört zu den eindringlichsten Stücken in dem Zyklus: Ein Toter fragt seinen noch lebenden Freund, ob man noch immer unten am Fluss Fußball spiele, „jetzt, wo ich schlafen muss“. Die Perspektivlosigkeit daheim trieb etliche junge Menschen zum Militärdienst, bei dem sie dann im fernen Indien oder Südafrika bei Kampfeinsätzen umkamen. Das ehrende Gedenken währt nicht lange, denn der frühere Kumpel schläft mittlerweile mit der Freundin des Toten. Housmans anfangs kaum wahrgenommene Texte wurden populär, als die *Times* 1915 einen Sonderdruck mit einigen der Gedichte herausbrachte und an Front-

soldaten verteilte. Housman wird es recht gewesen sein, denn er vertrat den Standpunkt: „Ich gebe auch immer allen Komponisten die Genehmigung zur Vertonung, in der Hoffnung, auf irgendeine Weise unsterblich zu werden.“

Vorwiegend mit Chormusik hatte sich **Gerald Finzi (1901-1956)** einen Namen gemacht. Seine Kantate *Dies natalis* zählt zu den herausragenden Stücken der Gattung, aber auch sein letztes großes Werk, das Cellokonzert, erregte viel Aufmerksamkeit. Als Liedkomponist widmete sich Finzi vor allem Thomas Hardy (1840-1928) – allein sechs seiner neun Zyklen entstanden nach Texten von ihm. Doch getreu Elgars Vorstellung, dass man auch Poeten der zweiten Garde nicht verachten soll, wählte Finzi mitunter weniger bekannte Vorlagen. Bei *To a Poet* handelt es sich um eine Liedsammlung, die nach seinem Tod aus einigen seiner unveröffentlichten Arbeiten zusammengestellt wurde. Die Stücke umfassen verschiedene Phasen seiner Laufbahn ab den 1920er Jahren. Eine Kopie des titelgebenden Liedes, „To a poet“, vergrub Finzi in einer Zeitkapsel, als er sein Haus in Ashmansworth bauen ließ. In dem Gedicht von James Elroy Flecker geht es um die Vorstellung, dass die „Seele“ eines Künstlers durch seine Werke die Jahrhunderte überdauert.

Indem **Ralph Vaughan Williams (1872-1958)** für seinen Liederzyklus *The House of Life* sechs Sonette von

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) wählte, zeigte er, dass er – wie Arthur Sullivan – eine Neigung zur Kunst der Präraffaeliten hegte. Vaughan Williams' Umgang mit den symbolreichen Versen Rossettis ist wesentlich vielschichtiger und facettenreicher als seine eher robusten Stevenson-Vertonungen aus den *Songs of Travel*, die 1904 im gleichen Konzert uraufgeführt wurden. Noch im 21. Jahrhundert lassen sich Musiker von Lyrik in englischer Sprache inspirieren, wie **Toby Young (geb. 1990)**. Er gehört zu den vielversprechendsten englischen Komponisten. Young erhielt zwar eine klassische Ausbildung, hegt aber – wie vor ihm etwa Tippett – auch Sympathien für Musikrichtungen wie den Jazz. „Ich möchte in der Lage sein, eine Vielzahl von Klängen vorzustellen, ohne dabei ein ‚Crossover-Komponist‘



Ralph Vaughan Williams 1951

zu werden“, äußerte Young. „Es gibt ein Vorurteil, dass ‚schwere‘ moderne Musik das Publikum außer Acht lässt. Ich glaube, dass dies nicht sein muss, solange sich der Komponist der Wirkung auf seine Zuhörer bewusst ist.“ Mit seinen Vertonungen von Texten des walisischen Dichters Dylan Thomas (1914-1953) beweist Young, dass er bereits als junger Komponist seine eigene Stimme gefunden hat, mit der er einem der bedeutendsten Lyriker der Weltliteratur wieder neues Leben einhaucht. Gerald Finzi hat für diese

Wechselwirkung von Vergangenheit und Gegenwart die treffenden Worte gefunden als er einmal schrieb: „Mir gefällt die Vorstellung, dass es in jeder Generation einige empfängliche Wesen gibt, für die Kunstwerke noch zugänglich sein sollten. Einem guten Freund über die Jahrhunderte hinweg die Hand zu schütteln ist angenehm, und die Zuneigung, die ein Individuum nach seinem Abtreten erhält, ist vielleicht das Einzige, das seinem Werk ein Nachleben garantiert.“

(1) Sung by Mr. Popham - (about?) about 70. Dec 4 E 1902
at Ingrave near Brentwood Essex

(a) ~~Wells of the Wagon~~ *Wells of the Wagon*

Think hills and think me - and I catch (oh my way) see -
hear the snail's foot sing out the snail's - stop and play all in

Notenhandschrift von Ralph Vaughan Williams

23.04.2016 | 20 Uhr | Stephanshof, Kapitelsaal | Kat. A

„Musing on the Roaring Ocean“

Kammermusik, Lieder und Arien

Henry PURCELL (1659-1695),

Arie der Dido „*When I'm laid in earth*“ aus *Dido and Aeneas*, Z. 626

Ground in c-Moll, Z. D221, Solostück für Cembalo

Clement HARRIS (1871-1897), Aus *Songs of the Sea* (Auberon Herbert)

„A grace“ · „Yes, I shall go“

Frank BRIDGE (1879-1941), Auszüge aus *Short Pieces* für Violoncello und Klavier, H. 104

George BUTTERWORTH (1885-1916), Aus *A Shropshire Lad* (A. E. Housman)

„Think no more Lad“ · „Look not into my eyes“ · „Is my team ploughing?“

Arthur SULLIVAN (1842-1900)

„*Orpheus with his lute*“ (William Shakespeare)

„*Ich möchte hinaus es jauchzen*“ (August Corrodi)

Arie der Lady Jane „*Sad is a woman's lot*“ aus *Patience*

William Sterndale BENNETT (1816-1875)

„*Musing on the roaring ocean*“ (Robert Burns), op. 23/1

„*Gentle Zephyr*“ (Pietro Metastasio), op. 23/6

Sonate für Cello und Klavier, op. 32

1. *Adagio sostenuto - Allegro giusto* · 2. *Minuetto caracteristique* ·

3. *Allegretto piacevole, animato*

„*Sing, Maiden, sing*“ (Barry Cornwall), op. 35/6

Arie „*I will love, thee, o Lord*“ aus *The Woman of Samaria*, op. 44

William BYRD (1543-1623), „*The Bells*“, T. 435

Henry PURCELL, „*Evening Hymn*“, Z. 193

Karlheinz Busch, *Cello* | Natalia Solotych, *Cembalo und Klavier* | Rebecca Broberg, *Sopran*

Vielseitige Klangerlebnisse mit Musik unterschiedlicher Epochen verspricht dieser Konzertabend mit Werken von William Sterndale Bennett, George Butterworth, Clement Harris, William Byrd, Arthur Sullivan und Henry Purcell.

Mal solistisch, mal im Duo und mal als Trio agieren drei profilierte Künstler in unterschiedlichen instrumentalen Besetzungen. Intime Kammermusik, bewegende Lieder und fesselnde Opernszenen zeigen die reiche emotionale Palette der britischen Musik.

Sinnlichkeit und Sinn

Anmerkungen zu den deutsch-britischen Kulturbeziehungen in der Musik

Ob Arthur Schnitzler an Großbritannien gedacht hat, als er sein Bonmot „Wer Vorurteile revidieren kann, hat keine“ schuf? Noch sein Schriftstellerkollege Theodor Fontane behauptete Mitte des 19. Jahrhunderts, die Musik sei – „wie jedermann weiß“ – die „Achillesferse Englands“, sprach kurzerhand „dem Engländer jeden Sinn für Wohlklang“ ab und spöttelte, dass es den Briten zwar „des musikalischen Gehörs entbehrt“, allerdings nicht der „musikalischen Lust“. Doch es gab auch gewichtige Gegenstimmen. Bereits in den 1830er Jahren hatte sich der ansonsten in seinem Urteil nicht gerade zimperliche Robert Schumann äußerst positiv geäußert über die Musik der Engländer Henry Bishop (1786-1855), Cipriani Potter (1792-1871) und William Sterndale Bennett (1816-1875) sowie jener von George Onslow (1784-1853, dem Sohn eines englischen Diplomaten, den ein Sexskandal zur Auswanderung nach Frankreich nötigte) und des Iren John Field (1782-1837, der durch den Act of Union ab dem 1.1.1800 offiziell Untertan der britischen Krone wurde). „In der Tat, wär' es denn ein Wunder, wären sich Dicht- und Tonkunst so fremd, daß jenes hochberühmte Land, wie es uns Shakespeare und Byron gab, nicht auch einen Musiker hervorbringen könnte!“, schrieb Schumann bereits 1837 in der *Neuen Zeitschrift für Musik*.

Schon für ihn war seinerzeit die Behauptung, England habe keine brauchbaren Komponisten vorzuweisen, ein „altes Vorurteil“, das nun „wankend gemacht wird“. Sogar einem peniblen Kritiker wie Eduard Hanslick dämmerte eines Tages die Erkenntnis: „In England bethätigt sich so viel Eifer und Liebe zur Musik, daß nur albernes Vorurteil dies ganze Verhalten für falschen Schein und eitle Ostentation erklären kann. Es geschieht so Vernünftiges, Andauerndes, Großes für die Tonkunst, daß der Deutsche zur höchsten Anerkennung mitunter den Neid fügen darf.“

Die „Engländerfeinde“, wie Schumann sie nannte, hatten Einschätzungen verinnerlicht, die schon seit dem 18. Jahrhundert grassierten – zumindest liegen aus dieser Zeit Quellen vor, doch möglicherweise ist die Haltung noch älter. So notierte der Patrizierspross Zacharias Konrad von Uffenbach 1710, „die Engländer sind in der Musik nicht viel besser als die Holländer, das ist: ziemlich schlecht“. Obgleich vielerlei Gutes über den Charakter der Briten sowie die Errungenschaften in Politik und Forschung berichtet wurde, fasste der Jurist Johann Basilius Küchelbecker die Erkenntnisse 1737 in das Urteil, „in Erlernung allerhand Wissenschaften überreffen sie die meisten Völker, die Musik ausgenommen.“ Der Mathema-

tiker und Berufsflästerer Georg Christoph Lichtenberg spottete 1778 nach zwei England-Reisen in seinen „Sudelbüchern“: „Die schlechte Disposition der Engländer zur Musik kann man schon aus den Cries [Rufen] auf den Straßen abnehmen, die meistens abscheulich sind.“ Es entwickelte sich ein deutscher Nationalstereotyp, dem zufolge die Briten zwar viel Geld in die Kunst investieren, ohne allerdings fähig zu sein, selbst welche hervorbringen. Letzten Endes glaubten sogar viele Bewohner der Insel selbst daran. Bleibt einem nichts anderes übrig, wenn man von Heinrich Heine als „lächerliche Pfuscher“ bezeichnet wird und Oscar Adolf Hermann Schmitz im Vorfeld des Ersten Weltkriegs in seinem chauvinistischen Machwerk „Das Land ohne Musik – Englische Gesellschaftsprobleme“ das haarsträubende Schlagwort vom „Land ohne Musik“ schon im Titel einzementiert, um dann so gut wie gar nicht über Musik an sich zu reden, sondern sich nur darüber auszulassen, dass „die angelsächsische Rasse“ eher „ungemütlich und langweilig“ ist, „eine allgemeine Lieblosigkeit jeden sich selbst überlässt“ und die Engländer als „das einzige Kulturvolk ohne eigene Musik (Gassenhauer ausgenommen)“ dastehen und ein Volk ohne Seele seien – emotionslos, kühl, ohne Herz und Gefühl, denn „Musik in sich haben, und wäre es noch so wenig, heißt, die Fähigkeit besitzen, Starres zu lösen, die Welt als einen Strom

zu fühlen und das Geschehen als ein Fließen“? Noch im 21. Jahrhundert forderte ein deutscher Musikkritiker, Elgars Violinkonzert solle, wenn überhaupt, lieber gekürzt gespielt werden und ein anderer sinnierte, eigentlich sei ja Händel der größte englische Komponist (obwohl dieser nachweislich in Halle geboren wurde).

Zurück zu Schumann: In seinem bereits erwähnten Essay zu William Sterndale Bennett charakterisierte er Komponisten verschiedener Nationen eher wertfrei, wenn er über des Engländers „glückliche Individualität“ notierte: „Es ist dies keine Beethoven'sche, die jahrelangen Kampf nach sich zöge, kein Berlioz, der Aufstand predigt mit Heldenstimme, und zu seinen Idealen erst Schrecken und Vernichtung um sich verbreitet, vielmehr ein stiller, schöner Geist, der, wie es auch unter ihm tobte, einsam in der Höhe wie ein Sternenwärter, fortarbeitet, dem Kreislauf der Erscheinungen nachspürt und der Natur ihre Zeichen ablauscht.“ Die Marotte, nur die Spitze der Pyramide bzw. des Eisbergs zu bewundern und alles andere zu ignorieren, ist weit verbreitet. Als ein penetranter Reporter im Januar 2016 den Dirigenten Reinhard Goebel fragte, ob man die Werke der Mannheimer Schule denn noch spielen müsse, „wo wir doch Besseres, also Mozart und so, haben“, antwortete dieser schlagfertig: „Nein, die Werke müssen wir nicht mehr spielen – wir räumen ja in Kürze auch alle Museen aus und hängen da

eine Kopie von der ‚Mona Lisa‘ und eine ‚Nachtwache‘ hin und stellen noch’n Arc de Triomphe an die Stelle des ekelerregenden Mannheimer Wasserturm, damit wir uns auf nichts Ungewöhnliches und unübertroffen Meisterhaftes mehr einlassen müssen.“

Doch „Ungewöhnliches und unübertroffen Meisterhaftes“ findet man bei britischen Komponisten genug, wenn vielleicht auch auf andere Weise als in Frankreich, Italien, Russland oder Deutschland, zudem ist die „besser“-Behauptung nie zu allen Zeiten geteilt worden. „Es wird so viel über Musik gesprochen und so wenig gesagt“, wusste schon Felix Mendelssohn Bartholdy, der ein äußerst positives Verhältnis zu Großbritannien hatte, dessen Komponisten sich an sein Diktum hielten: „Mehr an den eigenen Fortschritten, weniger an der Meinung anderer arbeiten!“ Schon lange vor seiner Zeit hatte es einen regen musikalischen Austausch zwischen England und Deutschland gegeben. Bereits 1586 wurden bei der Dresdner Hofkapelle erstmals fünf englische „Geyger und Instrumentisten“ namentlich erwähnt, die Kurfürst Christian II. engagiert hatte, damit sie nicht nur in der Kirche und an der Tafel musizieren sollten, sondern, da sie offensichtlich auch viel Unterhaltungstalent hatten, „Vns auch mit ihrer Springkunst und andern, was sie in Zirligkeit gelernnet, lüst Vnd ergetzlichkeit machen“. Zu dieser Zeit war in Eng-

land mit **William Byrd (1543-1623)** ein Komponist aktiv, der um die 500 Werke hinterließ – zumeist Messen, Motetten, Madrigale und Kanons, aber auch Stücke für Virginal und Streicher. Beim Virginal handelt es sich um eine kleine Bauform des Cembalos für den Hausgebrauch, dessen Name zu Ehren der „virgin queen“, Elizabeth I. (1533-1603), geprägt wurde, die es ausgezeichnet beherrscht haben soll. Das Instrumentalstück **The Bells** (Die Glocken) ist aus dem „Fitzwilliam Virginal Book“ überliefert, eine von dem Komponisten Francis Tregian (1574–1619) zusammengestellte umfangreiche Sammlung der Cembalo-Musik des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts in England. Byrd ließ sich durch den Klang von Kirchenglocken zu **The Bells** anregen und bietet damit den frühesten Beleg für die nur in Großbritannien verbreitete Praxis des „change-ringing“, des Wechselläutens. Bei dieser Kunstform des Glockenläutens werden drei bis zwölf, manchmal mehr, selten aber über sechzehn Glocken reihum geläutet, wobei bei jeder Wiederholung, jedem Wechsel, die Reihenfolge der Glocken so variiert wird, dass keine Reihe doppelt auftaucht, mit Ausnahme der letzte Wechsel, in dem die Glocken wie zu Beginn in absteigender Tonhöhe geläutet werden.

Etwa hundert Jahre später orientierte sich **Henry Purcell (1659-1695)** bei seinem **Ground in c-Moll** an der auch auf dem Kontinent geläufigen

Praxis des Generalbass-Spiels. Purcells Klänge wurden so einflussreich, dass sich noch 1982 Michael Nyman (geb. 1944) bei seiner Musik zu dem Film „Der Kontrakt des Zeichners“ zu Variationen unter anderem über den „Ground“ anregen ließ. Für Benjamin Britten (1913-1976) war Purcell erklärtermaßen der Lieblingskomponist, nicht zuletzt weil er die ersten bemerkenswerten englischen Opern schrieb. Zwar sind die meisten davon nur „halbe Opern“, sogenannte „semi operas“, die eine ausgewogene Mischung aus Musik und Schauspiel bieten, doch mit *Dido and Aeneas* stellte er Ende der 1680er Jahre auch ein durchkomponiertes Bühnenwerk vor. Insbesondere die Abschiedsarie der Königin Dido, „When I am laid in earth“ (Wenn ich ins Grab gebettet werde), gehört zu den bewegendsten Momenten der Opernliteratur.

Damals und bis in die Zeit von Jane Austen (1775-1817) hinein fand man bei Musikdarbietungen vielfach jene Besucher, von denen die Autorin in ihrem Roman „Sense and Sensibility“ (Sinn und Sinnlichkeit) noch schrieb, sie äußern „am Schluss jedes Liedes laut ihre Bewunderung und sind nicht minder laut bei der Konversation mit anderen, solange der Gesang andauert“. Doch in England, Deutschland und andernorts in Europa setzte man sich im 19. Jahrhundert dafür ein, die Bürger in der Kunst des Zuhörens zu unterweisen und die Musik, wie der französische Chronist M. P. Lahalle

schrrieb, zur „Hauptkunst des Jahrhunderts“ zu machen, die genau jene Gunst genießt, „die der Poesie abhanden gekommen ist“. **William Sterndale Bennett (1816-1875)** und **Arthur Sullivan (1842-1900)** leisteten dazu markante Beiträge. Beide legten ein umfangreiches Liedschaffen vor: Während Sullivan in seiner Leipziger Studienzeit nur wenige Texte in deutscher Sprache vertonte, richtete sich Bennett stets nach der Ausgangssprache seiner literarischen Vorlage. Da Bennett das Theater fern stand, widmete er sich vornehmlich



Konzert in Worcester Cathedral





der Kammer- und Orchestermusik und wählte als große musikdramatische Ausdrucksformen ausschließlich Kantate nebst Oratorium. Sein Opus 32, die 1853 von Kistner in Leipzig verlegte *Sonata Duo for Piano and Cello* gehört zu seinen intensivsten Stücken, und in *The Woman of Samaria* (1867) erzählt er unter Bezugnahme auf das Neue Testament (Johannes 4) von der Begegnung Jesu mit einer Samariterin sowie deren Erlösung durch den Glauben. Sullivan hingegen war wie Verdi ein „uomo di teatro“ und nutzte beispielsweise wie in seiner komischen Oper *Patience* (1881) szenische Elemente für seine musikalische Ausgestaltung, wenn etwa Lady Jane bei ihrer Arie laut Bühnenanweisung mit einem Cello zu sehen ist. Nicht nur Sullivan und Bennett waren Deutschland eng verbunden, sondern auch **Clement Harris (1871-1897)**, der sich in Frankfurt bei Clara Schumann als Pianist vervollkommen wollte. Doch dann erlag er der Magie der Musik Richard Wagners, was zum Bruch mit seiner Lehrerin und zur engen Freundschaft mit dessen Sohn Siegfried führte. Neben einfühlsamer Klavier- und Kammermusik hinterließ Harris einige bemerkenswerte Orchesterstücke, wie die von Milton angeregte sinfonische Dichtung *Paradise Lost*. Ähnlich wie **George Butterworth (1885-1916)** kostete auch Clement Harris sein jugenhafter Wagemut schon früh das Leben: In seiner Begeisterung für die hellenische Kultur stellte er einen

Trupp an Mitstreitern zusammen, um wie einst Byron die Griechen bei Aufständen gegen die Herrschaft der Osmanen zu unterstützen. Sein Ende war genauso unheroisch wie sein Einsatz nutzlos: Als man eine Gruppe von vermeintlichen Kampfgenossen begrüßen wollte, starb er im Kugelhagel. In Erinnerung an seinen Freund schrieb Siegfried Wagner später die sinfonische Dichtung „Glück“. In der englischen Welt ist Harris nicht zuletzt aufgrund seines wertvollen, aber äußerst schmalen Œuvres leider fast vergessen.

Dass ungeachtet einer scheinbar „kultivierten Aura der Distanziertheit“ auch „viel Wärme, Gefühl und Intensität – sowohl individuell als auch insgesamt – hinter dem gelassenen Äußerlichen des Englischen ihre Wirkung entfalteten“, wie es Yehudi Menuhin in seinen Erinnerungen an Clement Harris' Zeitgenossen Edward Elgar (1857-1934) formulierte, kann man auch auf andere britische Musiker übertragen. Deutschsprachige Komponisten ließen sich immer wieder von den Klängen der angeblich so empfindungsarmen Inselbewohner inspirieren: Haydn und Beethoven schrieben schottische und walisische Lieder; Beethoven, Marschner, Wagner und andere integrierten Arnes „Rule Britannia“-Melodie in Musikstücke, Henze arrangierte noch 2008 englische Volkslieder für Violoncello und Orchester; Bennett, Schumann und Mendelssohn widmeten sich gegenseitig ebenso Werke

wie in neuerer Zeit Benjamin Britten und Hans Werner Henze. Voreingenommene Kritik, auch über Ländergrenzen hinweg, fruchtete letzten Endes wenig. Die von der Literaturprofessorin Christy Wampole 2012 in der *New York Times* diagnostizierten hipstermäßigen ironischen Attitüden und die Nonchalance vieler Zeitgenossen, zeugen von einer defensiven Lebensweise, bei der man – auf die Musik übertragen – sich mit den eingangs erwähnten Vorurteilen bequem einrichten kann, damit jedoch ästhetische Auseinandersetzungen und Entscheidungen vermeidet. Ganz allmählich finden britische Komponisten nun aber auch bei einigen Kreisen der Musikwissenschaft in Deutschland Beachtung, wie die Bände über Brian Ferneyhough, Frederick Delius, Arthur Sullivan, Edward Elgar, Benjamin Britten und (demnächst) Ralph Vaughan Williams in der angesehenen Buchreihe „Musik-Konzepte“ zeigen sowie unter anderem Diplomarbeiten über Sullivan nebst Doktorarbeiten über die Natur in der englischen Musik (Erik Dremel), Britten (Sarah-Lisa Beier) oder Elgar (Florian Csizmadia, der auch ausführlich die deutschen Vorbehalte und die englischen Selbsteinschätzungen analysiert hat). Die Musik aus Großbritannien verdient nicht

zuletzt wegen der jahrhundertelangen Beziehungen zwischen Deutschland und England eine weitreichende Beschäftigung mit ihrer Vielseitigkeit, ihren Künstlern und deren Konzepten. **Frank Bridge (1879-1941)** beispielsweise, den die Lehren aus zahlreichen Kriegen zu einem radikalen Pazifisten gemacht hatten – zu dem er auch Britten bekehren sollte –, experimentierte mit den unterschiedlichsten stilistischen Ausrichtungen und fand vor allem in der Kammermusik zu sich selbst. Getreu dem Motto Senecas d. J., das seit über 200 Jahren das Leipziger Gewandhaus zierte – „Res severa est verum gaudium“ (Wahre Freude ist eine ernste Sache) –, zählt nach Bridges Ansicht für die Komponisten letzten Endes nur eines: „Die Selbstkritik, der sich der Künstler unterzieht, wird ihn davon abhalten, dem Publikum ein wenig durchdachtes Werk vorzusetzen. Dem wahren Künstler mag man vertrauen, dass er sich diese Mühe macht, und je größer ein Künstler ist, desto größer ist die Sorgfalt, mit der er vorgeht. Danach muss sich die Wahrheit seiner Botschaft von selbst erschließen. Ist sie aufrichtig, dann ist alles gut. In der Lauterkeit seines Werks besteht die eigentliche Zerreißprobe.“



Die Deutsche Sullivan-Gesellschaft e. V. engagiert sich für britische Komponisten, insbesondere die Verbreitung und das Verständnis des Gesamtwerks von Arthur Sullivan (1842-1900) im deutschen Sprachraum.

Dazu gehört sein Wirken als Komponist (Oper, Chor- und Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder, Part Songs, Schauspielmusik usw.) sowie als Dirigent, Musikforscher und -förderer.

Unterstützen Sie unser Engagement für die englische Musik!

Publikationen

Buchreihe „SullivanPerspektiven“



Sullivan-Journal (ISSN 2190-0647)
– Magazin der Deutschen Sullivan-Gesellschaft –

Konzerte, Begegnungen, Aufführungsbesuche

Alle Mitgliederversammlungen der DSG werden nach Möglichkeit mit einem Vortragsprogramm und/oder dem Besuch einer Sullivan-Aufführung verknüpft.

www.deutschesullivangesellschaft.de

24.04.2016 | 11 Uhr | Café Graupner, Lange Straße 5 | Eintritt frei

Gründungsversammlung „Freundeskreis Britannia in Bamberg e. V.“

Gäste sind herzlich willkommen!

„**BRITANNIA in BAMBERG** – Tage der britischen Musik“ ist das einzige Festival im deutschsprachigen Raum, das explizit der klassischen Musik von in Großbritannien geborenen Komponisten gewidmet ist.

Die Veranstaltungsreihe ist eine noch junge Einrichtung, die viele Freunde hat, aber auch viele Freunde braucht. Diese können sich über den Freundeskreis organisieren und gemeinsam ihre Stimme für das Festival erheben.

Der Freundeskreis soll für das Festival eine breite gesellschaftliche Basis schaffen und in geeigneter Weise seine Aktivitäten unterstützen. Er fördert das Festival insgesamt, kann aber im Einzelfall auch finanziell bei der Realisierung konkreter Projekte helfen.

Der Freundeskreis und das Festival tragen zu einer nachhaltigen Investition in Kultur und Bildung bei und stärken die kulturellen Verbindungen zwischen Deutschland und Großbritannien.

Unterstützen Sie diese Arbeit und werden Sie jetzt Gründungsmitglied beim „Freundeskreis Britannia in Bamberg e. V.“!



Die Künstler



Broberg,
Rebecca

Rebecca Broberg (*Sopran*) war schon an der Universität von Pennsylvania im Collegium Musicum und in Barock-Ensembles aktiv. Heute reicht ihr Repertoire von früherer Musik über Oratorium und Liedgesang bis hin zur dramatischen Oper. In den USA sowie Europa tritt sie regelmäßig auf und widmet sich gerne vernachlässigten Komponisten. Werke von Siegfried Wagner, Ludwig Thuille, Anton Urspruch und Erich J. Wolff hat sie auch auf CD eingespielt.



Buchanan,
William

Der Lautenist, Gitarrist und Musikwissenschaftler William Buchanan spezialisierte sich am Londoner Trinity College auf den Studiengang „Historische Instrumente“. Zahlreiche Solo-Konzerte und seine Mitwirkung in verschiedenen Ensembles führten ihn in die unterschiedlichsten Länder. Dabei entstanden auch etliche Rundfunk- und CD-Aufnahmen.



Busch,
Karlheinz

Karlheinz Busch (*Cello*) war Preisträger mehrerer Wettbewerbe und wirkte fast dreißig Jahre lang als Cellist der Bamberger Symphoniker. Er ist Gründer des Bamberger Streichquartetts und des Trio Aureum. CD-Einspielungen liegen bei dem Label Cavalli-Records vor.



End, Timothy

Der Pianist Timothy End studierte am King's College und an der Royal Academy of Music in London. Er ist ein vielgefragter Solist und Kammermusikpartner, der auch mehrfach mit Preisen ausgezeichnet wurde. Von einigen seiner zahlreichen Auftritte in den USA und Europa liegen auch Rundfunkmitschnitte vor.

Christopher Foster (*Bariton*) hat sich mit eindrucksvollen Konzert- und Opernauftritten einen Namen gemacht. Er arbeitete dabei mit Dirigenten wie Pierre Boulez, Andrew Davis, Marc Minkowski, Phillipe Herreweghe und Frieder Bernius zusammen. Auf CD ist er unter anderem in Purcell-Einspielungen mit Trevor Pinnock und Bach-Kantaten mit John Eliot Gardiner zu hören. 2014 gestaltete er beim Presteigne Festival in Wales die Uraufführung von Toby Youngs Liederzyklus *Lie Still*.



Foster,
Christopher

Der Schauspieler, Regisseur und Rezitator Martin Neubauer ist der Prinzipal des Bamberger „Brentano-Theaters“. Er begeistert sich nicht nur für britische Komponisten, sondern auch für die Werke von Clemens Brentano. Der an der Münchner Schauspielschule ausgebildete Künstler bringt auch gerne in Vergessenheit geratene Werke des 19. Jahrhunderts, etwa von Max Dauthendey oder Eduard von Keyserling, auf die Bühne.



Neubauer,
Martin

Katharina Roeder (*Sopran*) spielt nicht nur Cello und Klavier, die Presse bescheinigt der jungen Künstlerin bei ihren Gesangsauftritten auch einen „wunderschönen Sopran“. Ein Grund mehr, sie nach ihrem furiosen Auftritt bei einer Koproduktion der Städtischen Musikschule und der Theaterschule Bamberg bei „Britannia in Bamberg“ 2015 diesmal mit einem Soloabend vorzustellen.



Roeder,
Katharina

Natalia Solotych (*Klavier und Cembalo*) konzertierte in der Ukraine, Russland sowie in Westeuropa und tritt bei zahlreichen europäischen Musikfestivals auf. Neben ihrer Ausbildung zur Konzertpianistin studierte sie auch die Aufführungspraxis Alter Musik und ihrer Instrumente Cembalo und Hammerflügel sowie Musikwissenschaft. An der Universität Bamberg nimmt sie einen Lehrauftrag für Klavier und Cembalo wahr.



Solotych, Natalia



Kammerchor Vocalis (Frankfurt/M.) in der St. Johanniskapelle 2015

Das Team



Brendl, Margit

Margit Brendl berät und unterstützt Unternehmen, Künstler und Kultureinrichtungen rund um das Thema Markenbildung und Kommunikation. Bei „**BRITANNIA in BAMBERG**“ ist sie verantwortlich für den kaufmännischen Teil der Veranstaltungsreihe, Marketing und Finanzen. Außerdem ist sie die Ansprechpartnerin für Sponsoren und Anzeigenkunden.



**Heinemann,
Thomas**

Thomas Heinemann verfügt als Kartograph und Grafiker über eine langjährige Erfahrung bei der Gestaltung und Herstellung von Printprodukten. Er liebt die klassische englische Musik und hat maßgeblichen Anteil an der Entwicklung und Umsetzung der Corporate Identity von „**BRITANNIA in BAMBERG**“.



**Saremba,
Meinhard**

Meinhard Saremba, musikwissenschaftlicher Publizist und Autor, verfasste unter anderem Bücher über englische Komponisten, Janáček und Verdi. Konzerteinführungen und Vorträge führten ihn nicht nur in die unterschiedlichsten Regionen Deutschlands, sondern auch nach Österreich, die Schweiz und Großbritannien. Saremba ist der geschäftsführende Vorsitzende der Deutschen Sullivan-Gesellschaft e. V. und künstlerischer Leiter von „**BRITANNIA in BAMBERG**“.




Kapitelsaal in St. Stephan

Veranstaltungsorte

Brentano-Theater

Gartenstraße 7 | 96049 Bamberg

 0951 · 54528 | www.theater-im-altstadthaus.de

St. Johanniskapelle

Oberer Stephansberg 7 | 96049 Bamberg

St. Stephan

Stephansplatz 5 | 96049 Bamberg

 0951 · 9551751 | www.stephanskirche.de

Volkshochschule Bamberg Stadt (VHS)

Altes E-Werk | Tränkgasse 4 | 96052 Bamberg

 0951 · 871108 | www.vhs-bamberg.de



Wharfedale

BRITAIN'S MOST FAMOUS LOUDSPEAKERS

 **YAMAHA**
  **PMC**
 **Pro-ject**
 **Cambridge Audio**

Wharfedale
NAD
beyerdynamic
 **ARCAM**

HiFi für aktive Menschen

Fränkischer
Lautsprecher
Vertrieb



Inh. Michael Munk - Innere Löwenstr.6
96047 Bamberg - Telefon 0951/21199
www.flsv.de munk@flsv.de

DYNAUDIO
AUTHENTIC FIDELITY

DALI

KEF
INNOVATORS IN SOUND

Vincent
People & Music

psb
SPEAKERS
your reward

Cabasse

 **MITSUBISHI
ELECTRIC**

M
MARTIN LOGAN

PIEGA
SWITZERLAND

Partner und Förderer

Herzlichen Dank für die Unterstützung!



Wir bedanken uns für die Kooperation bei den folgenden Organisationen



Brentano-Theater
KulturLiebe Nürnberg
Volkshochschule Bamberg Stadt

Impressionen –



Maja Hunziker, *Violine*

Britannia in Bamberg 2015





Tanzprojekt *Checkmate* – BRITANNIA in BAMBERG 2015 © Annette Horn



Kartenpreise

Kategorie	Kat. A	Kat. B	WT
Preis	18,00 €	15,00 €	28,00 €
ermäßigt	15,00 €	12,00 €	25,00 €

Das **Wochenend-Ticket** (WT) beinhaltet den Eintritt zu den Veranstaltungen am 22. und 23. April 2016.

Freie Platzwahl. Der Zutritt zu den Veranstaltungen ist ca. 30 Minuten vor Beginn möglich.

Ihre Platzreservierungen für die Veranstaltung im Brentano-Theater geben Sie bitte direkt unter der Telefonnummer 0951 · 54528 durch.

Ermäßigungen

Schüler, Studenten und Gruppen ab 10 Personen.

Die Berechtigungsausweise müssen beim Einlasspersonal mit der Eintrittskarte vorgelegt werden.

KulturTafel

Für alle kostenpflichtigen Veranstaltungen gibt es auch Karten über die KulturTafel Bamberg.

Kartenvorverkauf

bvd Kartenservice

Lange Straße 39/41
96047 Bamberg

☎ 0951 · 98082-20

www.bvd-ticket.de

Öffnungszeiten:

Montag bis Freitag:

9 Uhr bis 18 Uhr

und Samstag:

9 Uhr bis 13 Uhr

KulturTafel

Memmelsdorfer Str. 128
96052 Bamberg

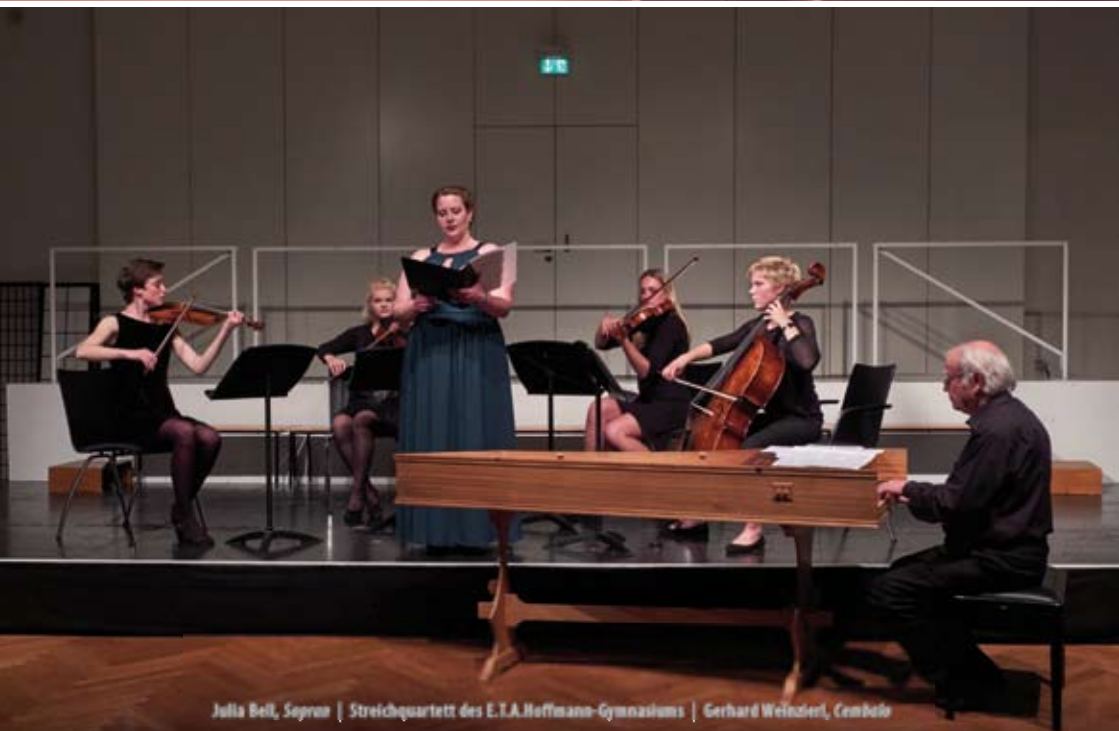
☎ 0951 · 8680-175

www.kulturtafel-bamberg.de

Außerdem erhalten Sie Eintrittskarten bei allen Vorverkaufsstellen des „**Fränkischen Tag**“



Deborah Humble, Mezzosopran | Florian Csizmadia, Klavier



Julia Bell, Sopran | Streichquartett des E.T.A.Hoffmann-Gymnasiums | Gerhard Weinzierl, Cembalo

Impressum

Veranstalter


Deutsche Sullivan-Gesellschaft e.V.
c/o Meinhard Saremba
Uhlandstr. 31
68167 Mannheim



Email: msaremba@aol.com

www.DeutscheSullivanGesellschaft.de

www.Britannia-in-Bamberg.com

 www.facebook.com/deutsche.sullivan.gesellschaft

Übersetzungen und Essays: © Meinhard Saremba
Alle Texte in diesem Programm sind Originalbeiträge.

Verantwortlich für den Inhalt: Meinhard Saremba, Margit Brendl

Corporate Design

Thomas Heinemann, Mannheim

Bildnachweis

Seite 24, 48/49, 56, 63 oben: © Beate Koltzenburg

Seite 28/29: Leuchtturm von Penmon © MarkLG1973 by Fotolia

Seite 34/35: Kynance-Cove © aotearoa by Fotolia

Seite 53, 62, 63 unten, 66: © Nobert Mebert

Seite 54: Rebecca Broberg © www.alleyesonyou.com

Seite 58: Kapitelsaal St. Stephan © Kirchengemeinde St. Stephan, Bamberg

Seite 64: Tanzprojekt Checkmate! © Annette Horn

Die Bilder der Mitwirkenden wurden von diesen zur Verfügung gestellt.
Soweit nicht anders angegeben, stammen die Abbildungen aus dem
Archiv von Barry Sterndale Bennett und dem
Archiv der Deutschen Sullivan-Gesellschaft e. V.



www.BRITANNIA-in-BAMBERG.com