

<b>1</b>	<b>EINLEITUNG UND BIOGRAPHIE .....</b>	<b>2</b>
<b>2</b>	<b>ENTSTEHUNG UND HINTERGRUND.....</b>	<b>3</b>
<b>3</b>	<b>ANALYSE UND INTERPRETATION .....</b>	<b>4</b>
3.1	1. TEIL.....	5
3.1.1	Chorus:.....	5
3.1.2	Alto Solo:.....	5
3.1.3	Chorus Scena with Alto:.....	6
3.1.4	Bass Solo (Narrator):.....	7
3.1.5	Chorus:.....	8
3.1.6	Tenor Solo:.....	8
3.1.7	Soprano Solo .....	8
3.1.8	Chorus & Soloists: .....	9
3.2	2. TEIL .....	9
3.2.1	Chorus.....	9
3.2.2	Bass Solo (Narrator) .....	10
3.2.3	Double Chorus of Persecutors and Persecuted.....	10
3.2.4	Bass Solo .....	10
3.2.5	Chorus of the Self-righteous.....	10
3.2.6	Bass Solo .....	11
3.2.7	Solo Quartet .....	11
3.2.8	Chorus.....	11
3.2.9	Duet.....	12
3.2.10	Bass Solo .....	13
3.2.11	Chorus:.....	13
3.2.12	Bass Solo .....	13
3.2.13	Chorus.....	14
3.2.14	Tenor Solo .....	14
3.2.15	Soprano Solo:.....	15
3.2.16	Alto Solo .....	15
3.2.17	Chorus:.....	15
3.3	3. TEIL .....	16
3.3.1	Chorus.....	16
3.3.2	Alto Solo .....	17
3.3.3	Chorus & Bass Solo .....	17
3.3.4	Chorus & Soloists.....	18
3.3.5	Chorus & Soloists.....	19
<b>4</b>	<b>ANMERKUNGEN ZUR DIDAKTIK.....</b>	<b>20</b>

# Michael Tippett: "A Child of our Time"

## 1 Einleitung und Biographie

Michael Tippett gehörte zu den Komponisten, die sich in ihren Werken kompromißlos für Frieden und Völkerverständigung einsetzen. Neben ausführlicher Auseinandersetzung mit der Tradition entwickelte er schnell einen persönlichen Stil und integrierte traditionelle Elemente in seine Kompositionen. In England wird er schon längst als Nationalheld gefeiert, während er hierzulande nur Insidern bekannt ist. Er war neben seinem Engagement für den Pazifismus vor allem für seine Exzentrik (betont lässige Kleidung etc.) bekannt.

Michael Tippett wurde am 2. Januar 1905 in London geboren. Sein Vater war Rechtsanwalt, seine Mutter Schriftstellerin. Er wuchs in Wetheren, einem Dorf in Suffolk, und in Cannes auf, wo sein Vater ein Hotel besaß. Nach einigen Jahren Klavierunterricht wurde nach dem Besuch eines Symphoniekonzertes in ihm der Wunsch geweckt, Komponist zu werden. Tippett besuchte das *Royal College of Music* und erhielt dort Unterricht bei Charles Wood, Malcolm Sargent und Adrian Boult. Von 1928 an unterrichtete er Französisch an der *Hazelwood School* in Oxted, betätigte sich als Chordirigent und Leiter von Opernaufführungen. Nach der Aufführung erster eigener Werke wurde Tippett schnell klar, daß seine Kompositionstechnik noch nicht ausgereift war, und er nahm Privatunterricht bei R.O. Morris. 1932 gab er seinen Lehrerberuf auf, um nur noch als Chorleiter und Musikerzieher zu arbeiten. In dieser Zeit der Arbeitslosigkeit, sah er seine Aufgabe insbesondere darin, Unterprivilegierten und sozial Schwachen zu helfen. Er leitete beispielsweise ein Orchester arbeitsloser Musiker in London. Danach verfaßte er Musiksendungen für die BBC. Der endgültige Durchbruch als Komponist gelang ihm 1944 mit der Uraufführung des Oratoriums *A Child of our Time*. Diese verzögerte sich, da Tippett 1943 für seine pazifistischen Überzeugungen als Kriegsdienstverweigerer für drei Monate in Gefängnis ging. Er hat seinen Einsatz für den Pazifismus nie aufgegeben und war Präsident der englischen Friedensbewegung

## **2 Entstehung und Hintergrund**

Tippett war angesichts der Armut und des Elends infolge der Arbeitslosigkeit in den 30er Jahren in eine tiefe persönliche Krise geraten. Es kamen ihm Zweifel an der Berechtigung künstlerischen Schaffens angesichts solcher Armut. Schließlich siegte aber doch sein Gestaltungswillen. Ihm schien nun Komponieren im Dienste der Humanität denkbar zu sein. Mitleid mit den Verfolgten bewog Tippett zu dem Oratorium *A Child of Our Time* (1939-41). Tippett entschied sich bezüglich des Titels hierbei nicht für einen Eigennamen, wie bei klassischen Oratorien üblich, sondern übernahm den Titel von Ödön von Horvaths Roman *Ein Kind unserer Zeit* (1938)<sup>1</sup>.

Der Roman ist in Ichform verfaßt und handelt von den Erlebnissen und Gedanken eines desillusionierten jungen Mannes: Längere Zeit als Arbeitsloser ziellos vor sich hinlebend, hat er als Soldat endlich einen Lebenssinn gefunden. Er identifiziert sich mit dem Geist seiner Vorgesetzten, deren Brutalität und politische Doppelzüngigkeit er durchschaut und zugleich rechtfertigt. Als das Vaterland bedroht ist und den Freiwilligen befohlen wird, ein kleines wehrloses Land zu überfallen, distanziert sich der vom Protagonisten verehrte Hauptmann von den Greueln seiner Leute, und sucht im Gefecht den Tod. Bei seinem Versuch, den Hauptmann zu retten, wird dem jungen Soldaten der Arm zerschossen, doch gelingt es ihm noch, dem Toten einen Brief aus der Hand zu nehmen. Nach einem Aufenthalt im Krankenhaus überbringt er der Witwe des Gefallenen diesen Brief und bleibt auch die Nacht mit ihr zusammen.. Dabei wird sein noch nicht ausgeheiltes Arm für immer unbrauchbar. Als Invalide kriegsuntauglich und arbeitslos, zieht er zu seinem Vater, einem heruntergekommenen Kellner, beginnt über seine Vergangenheit nachzudenken und erkennt seine wachsende Entfremdung von der Umwelt und vom Vaterland. Er erinnert sich an die Vergangenheit, und geht auf den Rummelplatz, um ein Mädchen zu suchen, dem er sich aus Schüchternheit nicht zu nähern gewagt hatte. Das Mädchen sitzt aber wegen Abtreibung im Gefängnis. Der junge Mann stellt einen Buchhalter, der die Entlassung des Mädchens nicht verhindert hatte, zur Rede. In einem Anfall von Wut schlägt er den gefühlskalten Buchhalter nieder. Die Einsicht, daß Gefühlskälte Schuld bedeutet, kommt für ihn zu spät. Er resigniert, und setzt sich in einer Winternacht tödlichem Frost aus.

Während der Entstehung des Werkes hatte Michael Tippett den Dichter Thomas Eliot gebeten, für ihn ein Libretto zu schreiben, dieser lehnte aber mit der Begründung ab, daß seine Sprache einer Vertonung nicht genügend Raum lassen würde. So machte sich Tippett mit großem Geschick selbst an die Arbeit.

Im Gegensatz zu Horvaths Roman, liegt dem Oratorium eine wahre Begebenheit zugrunde: Das „Kind unserer Zeit“ ist der jüdische Junge Herschel Grynszpan, der in Paris bei Onkel und Tante Unterschlupf findet, von den Behörden aber keine Papiere erhält. Aus Verzweiflung erschießt er daraufhin 1938 den deutschen Diplomaten Eduard von Rath. Der Junge wird an die Nazis ausgeliefert, und es folgen heftige Pogrome. Sein Racheakt hatte also eine weitere Vervielfältigung der Gewalt provoziert.

### **3 Analyse und Interpretation**

Im ersten Teil des Oratoriums wird das Los von außerhalb der Konvention lebenden Minderheiten reflektiert. Der zweite Teil schildert die Tat des Jungen, der sich gutgemeinten Ratschlägen widersetzt. Thema des dritten Teils ist die Einsicht, daß Besserung nur eintreten kann, wenn der Mensch seinen Schatten erkennt, anstatt ihn auf andere Menschen zu projizieren.

Das Werk ist von einer unterschiedlichen Zuordnung der einzelnen Solistenstimmen geprägt:

#### **1. Teil:**

- Erzähler: Baß
- Betrachter: Alt
- Mensch: Tenor
- Gegenüber: Sopran

#### **2. Teil**

- Kind unserer Zeit: Tenor
- Mutter: Sopran
- Onkel: Baß
- Tante: Alt

#### **3. Teil**

- Worte der Weisheit: Baß
- Widerhall (Ah) des ganzen Menschen: SATB

---

<sup>1</sup> Odön von Horvath, *Ein Kind unserer Zeit*, Suhrkamp

Die Solisten treten nicht nur untereinander, sondern auch mit dem Chor in einen Dialog. Neben bekannten Formen wie Rezitativ, Arie und Chor gibt es fünf Spirituals, die an die Stelle von Chorälen treten. Die universale Tendenz des Werkes wird so herausgehoben und die Probleme von Minderheiten unter einem weiteren Aspekt zum Ausdruck gebracht.

Die einzelnen Szenen werden von Chören eröffnet, die die Grundstimmung des jeweiligen Teils erzeugen sollen. Die Rezitative werden unisono vom Cello begleitet.

### **3.1 1. Teil**

#### **3.1.1 Chorus:**

The world turns on its dark side.

It is winter

In seinem Entwurf („Sketch for a Modern Oratorio“) zu *A Child of our Time* notiert sich Tippett folgende Anmerkungen:

This is to be a short constructed chorus on a text, or two texts. To last about a minute or more. Enough to set the mood of descent. The metaphor of winter and spring is perhaps a necessary one, as will be seen later.

Zu Beginn des Oratoriums soll also eine bestimmte Stimmung hervorgerufen werden. Dabei spielen die Metaphern Frühling und Winter eine entscheidende Rolle.

Die Grundstimmungen werden durch die eröffnenden Chöre gebildet. Im Verlauf des Werkes stehen Chöre, in denen die Worte durch ihren Rhythmus die gesangliche Linie und durch ihre Anzahl die Länge bestimmen – wie oftmals bei J.S.Bach - anderen Chören gegenüber, in denen ein längeres musikalisches Formmodell auf einem kurzen Wortbestand aufbaut (vergl. G.F.Händel).

## THE ARGUMENT

#### **3.1.2 Alto Solo:**

Man has measured the heavens with a telescope and driven the gods from their thrones.

But the soul, watching the chaotic mirror, knows that the gods return. Truly, the living God consumes within and turns the flesh to cancer !

Durch diese Arie wird die These des Eröffnungschores begründet. Der Alt stellt die Personifikation der Seele dar, die im Chaos versinkt (siehe Anmerkung Tippetts).

Die Arien innerhalb des Werkes weisen häufig eine zur Melodie kontrastierende Begleitung auf.

Lyrische Elemente stehen im Vordergrund und die Wortausdeutung ist gut wahrnehmbar. Statt schwer erkennbarer Stilmittel setzt Tippett wiederholt Chromatik ein, um den Textgehalt zu verdeutlichen. Tippett steht hier in der Tradition der englischen Madrigalisten des Elisabethanischen Zeitalters.

Tippett sieht dies als eine Art „Prolog im Himmel“:

This solo is ‘rhythmic translation’, either a sort of recitative, or sung speech, rising to specific points of expression by the slight use of purely musical means. The alto voice is conceived as a personification of the soul, the anima, descended into the deeps of chaos, whence she has drawn the gods after her. The great price paid for the necessary advance in empirical science is the severance of the spiritual union with the anima. Hence the accumulation of unconscious, dark, destructive powers that burst up in man as disease, war, revolution and so forth. Man, by bringing the gods down from heaven, has brought them into his own passions and body. As yet he does not comprehend this, and so the ‘Living God’ is a gnawing pain in the vitals. This section is as yet simply a statement of the position; the prologue in heaven.

## SCENA

### 3.1.3 Chorus Scena with Alto:

**Chorus:**

Is evil then good?

Is reason untrue?

**Alto:**

Reason is true to itself;

But pity breaks open the heart.

**Chorus:**

We are lost.

We are as seed before the wind.

We are led to a great slaughter.

Tippett:

Tippetts Assoziationen bezüglich „Krieg“ und „Winter“ gründen sich auf das Gedicht *The Seed* von Wilfred Owen, das im Gedichtband *The Collected Poems of Wilfred Owen*<sup>2</sup> erschienen ist:

*But now the exigent winter, and the need  
Of sowings for new spring, and flesh for seed*

Tippett notiert dazu:

This dialogue is all ‘rhythmic translation’. The chorus is conceived of here as mankind in general. The alto is still the world soul. The paradoxes are beyond the mass of men, so they feel a sense of powerlessness before the events (the Sept. crisis, etc) - they feel the spiritual impulses in an untempered form, out of all control, as seeds before the wind. The association to the war and the general upheaval is in Wilfred Owen’s lines.

This more or less ends the feeling of ‘the prologue in heaven’, and may need an instrumental interlude before the next Singing.

Der Alt repräsentiert also noch die Seele der Welt und die Ohnmacht der Menschheit angesichts des bevorstehenden Unheils kommt zum Ausdruck.

Die Polyponie dieses Satzes erinnert stark J.S.Bach, wobei Tippett nicht die Harmonik Bachs übernimmt.

### 3.1.4 Bass Solo (Narrator):

Now in each nation there were some cast out by authority and tormented,  
made to suffer for the general wrong.

Pogroms in the east, lynching in the west;

Europe brooding on a war of starvation.

And a great cry went up from the people.

Die Rezitative werden unisono vom Cello begleitet, um deren Eindringlichkeit noch weiter zu steigern. Der Baß repräsentiert den Erzähler. Tippett legt an dieser Stelle seines Entwurfes ebenfalls schon die weiteren Rollen der Singstimmen für den Verlauf des Stückes fest:

The Bass solo is a father-God figure, appearing as the narrator in the first part, and as the boy’s uncle in the second part.

The Alto solo, in the same way, will appear as the boy’s aunt in the middle part.

The bass describes the division in the commonwealth that corresponds to the division in the individual and general psyche.

---

<sup>2</sup> *The Collected Poems of Wilfred Owen*, edited by Edmund Blunden, London 1931

### 3.1.5 Chorus:

*Chorus of the oppressed*

When shall the usurer's city cease,  
And famine depart from the fruitful land?

In diesem Chor kommt die Resignation und der Ärger der Verfolgten zum Ausdruck. Vorbild für Tippett war hierbei das aufgebrachte Volk am Fuße des Kreuzes in Händels *Messias*.

### 3.1.6 Tenor Solo:

I have no money for my bread; I have no gift for my love.  
I am caught between my desires and their frustration as between the hammer and the anvil.  
How can I grow to a man's stature?

Auch in dieser Arie herrscht das lyrische Element vor und die Begleitung steht im Kontrast zur Melodie.

An dieser Stelle des Werkes soll zum Ausdruck kommen, daß der Mensch die Beziehung zu seiner Seele verloren hat. Für Tippett war es wichtig, an dieser Stelle konkrete Bilder zu gebrauchen, damit wirklich jedermann diese Aussage nachvollziehen kann. Anderenfalls, so Tippett, würde das Oratorium seinen Zweck verfehlen:

[...] But the imagery used should be entirely personal, practical and homely, so that the ordinary man listening, still embedded in concretisations, can feel himself truly expressed and understood. Without this coming down to earth, the oratorio would fail of its purpose.

### 3.1.7 Soprano Solo

How can I cherish my man in such days,  
or become a mother in a world of destruction?  
How shall I feed my children on so small a wage?  
How can I comfort them when I am dead?

Das Elend der Unterdrückten kommt erneut zum Ausdruck. Der Sopran stellt die junge Mutter dar, die sich um ihre Kinder sorgt. Tippett charakterisiert dies als ein ins Gegenteil verkehrtes Wiegenlied, das, anstatt Geborgenheit zu vermitteln, Angst und Unsicherheit ausdrückt:



The imagery again must be homely, simple and warm, so that the clear young voice sings free and high; a sort of inverted cradle-song, that is also a personal expression of fear and uncertainty.

## A SPIRITUAL

### 3.1.8 Chorus & Soloists:

**1.** Steal away, steal away, steal away to Jesus!  
Steal away, steal away home –  
I ain't got long to stay here.

My Lord, he calls me, he calls me by the thunder.  
The trumpet sounds within-a my soul,  
I ain't got long to stay here.

**2.** Steal away, steal away, steal away to Jesus!  
Steal away, steal away home –  
I ain't got long to stay here.

Green trees a-bending, po'sinner stand a-trembling,  
The trumpet sounds within-a my soul,  
I ain't got long to stay here.

Der Film *Green Pastures* enthält ebenfalls dieses Spiritual. Da vorher das Elend der Unterdrückten thematisiert wurde, steht dieses Spiritual im Pianissimo.

Grundsätzlich ist die Dynamik und der musikalische Satz der Spirituals innerhalb von *A Child of our Time* auf die bruchlose Integration in den Zusammenhang des Werkes und weniger auf eine authentische Fassung hin ausgerichtet.

## **3.2 2. Teil**

### 3.2.1 Chorus

*The action unfolds.*

A star rises in mid-winter.

Behold the man!

The scapegoat, the child of our time.

Die Anlage dieses Eröffnungschors erinnert stark an Händels *Messias*. Auch die Dreigliederung von *A Child of our Time* weist auf Analogien zu Händels Werk hin.

Erstmals taucht hier der von Horvath entlehnte Begriff „Child of our Time“ im Werktext auf.

### 3.2.2 Bass Solo (Narrator)

And a time came when in the continual persecution one race stood for all.

### 3.2.3 Double Chorus of Persecutors and Persecuted

Away with them!

Curse them! Kill them!

They infect the State.

Where? How? Why?

We have no refuge.

Die Fragen der Verfolgten (Where? How? Why?) werden durch die Gewalt der Verfolger unterbrochen. Der Chor der Juden in Bachs Johannes-Passion („Wir haben ein Gesetz“) wird hier zum Chor der Opfer. Auch Analogien zur Matthäus-Passion werden deutlich („Kreuziget ihn!“). Tippett geht an dieser Stelle sogar noch über seine barocken Vorbilder hinaus, indem er die Hoffnung auf Erneuerung und Wiederbelebung im Folgenden thematisiert.

### 3.2.4 Bass Solo

Where they could, they fled from the terror.

And among them a boy escaped secretly, and was kept in hiding in a great city.

### 3.2.5 Chorus of the Self-righteous

We cannot have them in our Empire.

They shall not work, nor beg a dole.

Let them starve in No-Man's Land!

Dieser Chor steht in Analogie zur biblischen Szene, in der Pilatus sich vor den Pharisäern und Schriftgelehrten die Hände wäscht.

Tippett sieht an dieser Stelle des Oratoriums die größte Gefahr, in politische Polemik zu verfallen:

This is a declamatory chorus, like choral recitative, possibly in unison singing. It is the point at which the oratorio gets nearest to the danger zone of political polemic. Yet it is nothing newer than the scribes and Pharisees before whom Pilate washed his hands! Its inclusion has to be made possible, I think, by a calm and dispassionate treatment. Time will soften the blows which fall nearest home!

### 3.2.6 Bass Solo

And the boy's mother wrote a letter, saying:

#### SCENA

### 3.2.7 Solo Quartet

**Mother (S):** O my son! In the dread terror they have brought me near to death.

**Boy (T):** Mother, Mother!  
Though men hunt me like an animal, I will defy the world to reach you.

**Aunt (A):** Have patience.  
Throw not your life away in futile sacrifice.

**Uncle (B):** You are as one against all.  
Accept the impotence of your humanity.

**Boy (T):** No! I must save her.

Die Solisten nehmen nun menschliche Gestalt an. Die Mutter kann, genau wie der Junge, die Konsequenzen des Handelns nicht übersehen. Onkel und Tante hingegen warnen.

#### SPIRITUAL

### 3.2.8 Chorus

Nobody knows de trouble I see, Lord,  
Nobody knows de trouble I see,

Nobody knows de trouble I see, Lord,  
Nobody knows like Jesus.

O brothers pray for me,  
O brothers pray for me,  
O brothers pray for me, an' help me to drive ole' Satan away.

Nobody knows de trouble I see,  
Nobody knows de trouble I see, Lord,  
Nobody knows like Jesus.

O Mothers pray for me,  
O Mothers pray for me,  
O Mothers pray for me, an' help me to drive ole' Satan away.

Nobody knows de trouble I see,  
Nobody knows de trouble I see, Lord,  
Nobody knows like Jesus.

An dieser Stelle erreicht die stilistische Vereinigung der Satzweise Tippetts mit der Klangwelt des Spirituals sein Höhepunkt. Hier klingt die Erregung nach, die das „Kind unserer Zeit“ zum handelnden Widerstand provozierte. Im Bezug auf die Satztechnik steht polyphone Detailarbeit einer cantablen Melodiestimme gegenüber.

## SCENA

### 3.2.9 Duet

**Narrator:** The boy becomes desperate  
In his agony.

**Alto:** A curse is born.  
The dark forces threaten him.

**Narrator:** He goes to the authority.  
He is met with hostility

**Alto:** His other self rises in him,  
demonic and destructive.

**Narrator:** He shoots the official ...

**Alto:** But he shoots only his dark brother ...  
And see! He is dead.

Dieses Rezitativ (Tippett: "narrative recitative") ist von den Beobachtungen und Erklärungen der "Anima" (Alt) geprägt.

Tippett:

This is with observations by the anima, e.g. the Alto voice. It is the province of the anima to observe the compulsive movements of the alter ego, which indeed are personified so often in her form.

### 3.2.10 Bass Solo

They took a terrible vengeance.

An dieser Stelle werden die schrecklichen Pogrome angekündigt.

## THE TERROR

### 3.2.11 Chorus:

*The Pogrom*

Burn down their houses!

Beat in their heads!

Break them in pieces on the wheel.

### 3.2.12 Bass Solo

Men were ashamed of what was done.

There was bitterness and horror

Bericht vom Einsetzen der Pogrome.

## A SPIRITUAL OF ANGER

### 3.2.13 Chorus

Go down, Moses,  
Way down in Egypt land;  
Tell ole' Pharaoh,  
To let my people go.

Go down, Moses,  
Way down in Egypt land;  
Tell ole' Pharaoh,  
To let my people go.

When Israel was in Egypt's land,  
Let my people go,  
Oppressed so hard they could not stand,  
Let my people go.  
Thus spoke the Lord, bold Moses said,  
Let my people go, If not, I'll smite your first-born dead,  
Let my people go.

Go down, Moses,  
Way down in Egypt land;  
Tell ole' Pharaoh,  
To let my people go.

Der Ausdruck dieses Spirituals ist Trotz und Entrüstung. Aufgrund des vorhergehenden Berichts vom Einsetzen der Pogrome steht es im Fortissimo.

### 3.2.14 Tenor Solo

My dreams are all shattered  
In a ghastly reality.  
The wild beating of my heart is  
stilled; day by day.  
Earth and sky are not for those in prison.  
Mother, Mother!

Der Junge ist in den äußeren und inneren Zwängen des Gesetzes gefangen. Er denkt darüber nach, was er im Leben verpaßt hat:

*Whatever hope is yours,  
Was my life also; I went hunting wild  
After the wildest beauty in the world  
Which lies not calm in eyes, or braided hair,  
But mocks the steady running of the hour,  
And if it grieves, grieves richlier than here.  
For my glee might many men have laughed,  
And of my weeping something had been left,  
Which must die now.<sup>3</sup>*

### 3.2.15 Soprano Solo:

What have I done to you, my son?  
What will become of us now?  
The springs of hope are dried up, and a  
My heart aches in unending pain.

Dies und das vorhergehende Solo korrespondieren mit denen aus Teil 1.

### 3.2.16 Alto Solo

The dark forces rise like a flood;  
Men's hearts are heavy:  
They cry for peace.

Die äußere und innere Situation der Menschheit wird in diesem Solo geschildert. Es bildet quasi eine Zusammenfassung der Aussagen aus Nr.2 von Teil1.

## A SPIRITUAL

### 3.2.17 Chorus:

O, by an' by, - by an' by –  
I'm gwinter lay down my heavy load,  
O, by an' by, - by an' by –

---

<sup>3</sup> *The Collected Poems of Wilfred Owen*, edited by Edmund Blunden, London 1931

I'm gwinter lay down my heavy load.

I know my robe's gwinter fit me well.  
I'm gwinter lay down my heavy load,  
I tried it on at the gates of hell,  
I'm gwinter lay down my heavy load.

O, by an' by, - by an' by –  
I'm gwinter lay down my heavy load,  
O, by an' by, - by an' by –  
I'm gwinter lay down my heavy load.

O, hell is deep an' a dark despair;  
I'm gwinter lay down my heavy load,  
O, stop po' sinner & don't go dere! –  
I'm gwinter lay down my heavy load.

O, by an' by, - by an' by –  
I'm gwinter lay down my heavy load,  
O, by an' by, - by an' by –  
I'm gwinter lay down my heavy load.

Innige Beendigung von Teil 2. Hier manifestiert sich das menschliche Bedürfnis nach Frieden. Eine erste Vorahnung bezüglich der Schlußaussage ist schon erkennbar. Der Verstand folgt aber noch den äußeren politischen Clichees. Tippett merkt dazu an:

This spiritual describes the common human need for some spiritual certainty, for peace. The way through is only dimly felt, not as yet understood. In fact there is only the awareness of the deep need and sometimes only from the unconscious, while the conscious mind persists along outworn political clichés, etc.

### **3.3 3. Teil**

#### **3.3.1 Chorus**

The cold deepens.

The world descends into the icy waters, for there lies the jewel of great price.



Die Metapher Winter taucht an dieser Stelle wieder auf (vergl. Nr.1 und Nr.9.). Das „Versinken im eisigen Wasser“ ist ein Traumsymbol, welches der Psychologie C.G.Jungs entnommen ist.

### 3.3.2 Alto Solo

The soul of man is impassioned  
Like a woman.  
She is old as the earth beyond  
good and evil, the sensual garments.  
Her face will be illumined like the sun.  
Then is the time of his deliverance.

Dieses Solo der “Anima“ korrespondiert mit Nr.2 des ersten Teils. Die Widersprüche unserer heutigen Welt werden aufgezeigt, das Verhältnis zwischen Gut und Böse.

## SCENA

### 3.3.3 Chorus & Bass Solo

**Bass:** The words of wisdom are these;  
Winter cold means inner warmth,  
the secret nursery of the seed.

**Chorus:** How shall we have patience for the  
consummation of the mystery? Who will  
comfort us in the going through?

**Bass:** Patience is born in the tension of  
loneliness. The garden lies beyond the desert.

**Chorus:** Is the man of destiny master of us all?  
Shall those cast out be unavenged?

**Bass:** The man of destiny is apart, cut off from  
fellowship.  
Healing springs from the womb of time.

The simple-hearted shall exult in the end

**Chorus:** What of the boy, then? What of him?

**Bass:** He, too, is outcast, his man hood broken in the clash of powers.  
God overpowered him –the child of our time.

Die Widersprüche und Zweifel der Verfolgten werden nun in Dialogform gefaßt. Mit „man of destiny“ ist hierbei ein Diktator gemeint, der sich selbst dadurch zerstört, daß er nach der allmächtigen Stärke Gottes greift.

Tippett:

The *man of destiny* is conceived as a possible name for the dictator or his counterpart. The man of destiny reaches out towards the collective powers of god and receives the opposing projections of the devil. Such perversions of our human origin and fate bring their own self-destruction, which simple people may even rejoice in. The boy reached up likewise to make a judgement in god's name and cannot uphold the contradiction of such judgement with his human flesh. The way out is not along such paths.

„Render unto Caesar the things which are Caesar's, and unto God the things which are God's.“

#### GENERAL ENSEMBLE

##### 3.3.4 Chorus & Soloists

**Tenor:** I would know my shadow  
and my light, so shall I at last be whole.

**Bass:** Then courage, brother, and dare the  
grave passage.

**Soprano:** Here is no final grieving  
but an abiding hope.

**Alto:** The moving waters renew the earth.  
It is spring.

Mit dem Satz „I would know my shadow and my light. So shall I at last be whole“ ist das Oratorium an seiner Kernaussage angelangt (Erkenne ich Licht und Dunkel in mir, werde ich

schließlich ein Ganzes sein). Tippett räumt zwar ein, daß dies höchstens für einzelne Individuen, kaum jedoch für Gruppen möglich sei. Dennoch bezeichnet er diesen Satz als *die einzige Wahrheit, die ich je aussprechen und zu der ich immer wieder zurückkehren werde*.<sup>4</sup>

Das Finale weist Analogien zu verschiedenen Komponisten auf:

Der wortlose Gesang der Solisten ist mit dem Übergang zwischen musikalischem Ausdruck und Wortsemantik im Finale von Beethovens 9. Symphonie vergleichbar. Wie Verdi läßt Tippett Solostimmen auf gespannter Höhe einsetzen. Sekunden haben wie bei Bartok geradezu perkussiven Charakter. Ein Vergleich mit Elgars *The Dream of Gerontius* wäre in Bezug auf langsam punktierte Noten und die Oktavkoppelung von Chorstimmen zu ziehen. Auch zur Matthäus-Passion („Oh Mensch beweine Deine Sünde groß“) lassen sich wieder Parallelen aufdecken (2.Takt nach Ziffer 133).

An dieser Stelle, so Tippett, muß die Menschheit sich selbst erkennen, koste es, was es wolle:

We have reached the point where man must dare to know himself, cost what it may.

Der Chorgesang geht langsam über in den wortlosen Gesang der Solisten, welcher schließlich in das Spiritual *Deep River* mündet:

#### A SPIRITUAL

##### 3.3.5 Chorus & Soloists

Deep river, my home is over Jordan,  
Deep river, Lord,  
I want to cross over into camp-ground, Lord  
I want to cross over into camp-ground, Lord  
I want to cross over into camp-ground, Lord  
I want to cross over into camp-ground.

Oh, chillun, Oh, don't you want to go,  
To that gospel feast,  
That promised land,  
That land where all is peace?  
Walk into heaven, and take my seat,  
And cast my crown at Jesus' feet, Lord.  
I want to cross over into camp-ground, Lord  
I want to cross over into camp-ground, Lord

---

<sup>4</sup> NZ, 7/8 91, S.30

I want to cross over into camp-ground.

Deep river, my home is over Jordan,  
Deep river, Lord,  
I want to cross over into camp-ground, Lord  
I want to cross over into camp-ground, Lord  
I want to cross over into camp-ground, Lord  
I want to cross over into camp-ground.

Nach der vorangegangenen Kernaussage drückt dieses Spiritual die „Hoffnung auf einen neuen Frühling“ nochmals aus. Tippett:

This is the generalised expression of hope of the new spring.

Die Besonderheit von *A Child of our Time* kann in der Synthese aus kompromißlosem Pazifismus und dem gleichzeitigen Engagement für Verfolgte gesehen werden. Dabei steht die Forderung nach Selbsterkenntnis im Vordergrund. Die Verschmelzung von traditionellen Kompositionstechniken mit dem individuellen Stil Tippetts machen dieses Oratorium zu einem außergewöhnlichen Werk. Durch die Einbeziehung von Spirituals gelingt Tippett damit die Ausweitung der künstlerischen Aussage auf einen globalen Horizont.

#### **4 Anmerkungen zur Didaktik**

Folgende Ziele können bei der Behandlung von *A Child of our Time* im Unterricht von Bedeutung sein:

Englische Komponisten, insbesondere der Gegenwart, werden im Unterricht in Deutschland nur sehr selten behandelt. Gerade die Aktualität des Schaffens Tippetts und sein Eintreten für die Menschlichkeit lassen sein Werk zu einem geeigneten Unterrichtsgegenstand werden.

Er greift in seinen Werken Probleme des menschlichen Zusammenlebens auf, mit denen sich die Schüler identifizieren können. Obwohl uns Tippett diese Probleme ins Bewußtsein ruft, macht er dabei seine Musik nicht zum Sprachrohr politischer Ideen.

Der Rückgriff auf kompositorische Techniken der Vergangenheit in Tippetts Werken bieten die Möglichkeit zur Behandlung bzw. Wiederholung von stilistischen und kompositorischen Merkmalen vergangener Epochen, wobei anschließend das Gespräch auf die individuellen

Gestaltungsmittel des Komponisten kommen kann (In welcher Form greift der Komponist auf traditionelle Techniken zurück? Wie integriert er sie in sein Werk? Wo greift er auf individuelle Gestaltungsmittel zurück?).

Ein weiterer Gegenstand zur Behandlung im Unterricht wäre die schon angesprochene Bedeutung der Spirituals in *A Child of our Time*. Dabei gilt es herauszuarbeiten, welche konkrete und übertragene Bedeutung die Spirituals im Werk haben und inwieweit sie die Aussage des Werkes unterstützen. Dabei kann zur Diskussion stehen, aus welchem Grund Tippett dieser musikalischen Gattung anstelle von Chorälen den Vorzug gibt.

Als weitere Unterrichtsgegenstände wären die motivische Entwicklung innerhalb des Stückes und die abschließende Diskussion über die Botschaft des Werkes („In wie weit ist Tippett ein Kind unsere Zeit?“) zu nennen.

## 5 Literatur:

**Amis, John:** *A Child of our Time*, in: *The Listener* 44. 1951, 436

- New Choral Work by Michael Tippett: „*A Child of Our Time*“, in: *The Musical Times* 85. 1944, 41-42

**Blunden, Edmund** (Edit.): *The Collected Poems of Wilfred Owen*, London 1931

**Bowen, Meirion:** *Still a Child of our Time*, in: *BBC Music Magazine*, Februar 1995, S. 22-25

- *The contemporary composers: Michael Tippett*, London (Robson Books) 1997

**Fanselau, Rainer:** *Michael Tippett*, in: Hans Werner Heister/Walter Wolfgang Sparrer, Hg.: *Komponisten der Gegenwart*, München (edition text und kritik), 8.Nlfg., Juli 1995

- *Michael Tippett. Ein Kind unserer Zeit?*, in: *Blickpunkt Musikpädagogik Band 7*, S.37-61, Hannover 1997

**Horvath, Ödön von:** *Ein Kind unserer Zeit* (1938), Suhrkamp

**Matthews, David:** *Michael Tippett. An Introductory study*, London (Faber) 1980, S.31-35

**Schulz, Thomas:** *Ein Kind unserer Zeit*, in: *NZ* 7/8 91, S.27-35

**Tippett, Michael:** *A Child of Our Time*, in: Ders.: *Essays and Sketchbooks of Michael Tippett*, selected and edited by Meirion Bowen, London (Eulenburg Books) 1980, S.117-198

- *A Child of Our Time*, in Hines, Robert Stephan (Hg.): *The Composers Point of View*, Norman/Oklahoma (University of Oklahoma) 1963, 111-122
- *A Child of Our Time*, in: *The Listener* 38. 1945, 66
- *Those Twentieth Century Blues*, London (Pimlico) 1991

