

Sir Charles Hubert Hastings Parry (geb. Bournemouth, 27. Februar 1848 — gest. Knight's Croft, Rustington, 7. Oktober 1918)

Blest Pair of Sirens für Chor und Orchester (1887)

Vorwort

Ein Jahr nach dem Tod von Sir Hubert Parry erschien im Musical Quarterly eine Würdigung des Kritikers und Musikwissenschaftlers J. A. Fuller Maitland. Er fand, daß Parrys Scenes from Prometheus Unbound (1880) – dessen Kühnheiten bei der Premiere nicht gut aufgenommen wurden – Unrecht getan wurde, da das Werk nicht sofort als »eine der ersten und größten Herrlichkeiten in der Renaissance englischer Musik« gepriesen worden war. Fuller Maitlands Untersuchungen zu Parrys stilistischer Entwicklung (darunter zum Beispiel der Einfluß des in London lebenden Pianisten und Wagnerianer Edward Dannreuther) wie auch zu Parrys grundsätzlicher Bedeutung in der englischen Musik wurde von Historikern später durchaus gewürdigt. Weniger überzeugend ist vielleicht sein Urteil, wonach der Erfolg von Blest Pair of Sirens 1887 allenfalls ein gemischter war, da er Parry nicht nur auf Kosten der Instrumentalwerke in die Vokalkomposition hineinzog, sondern obendrein noch seine Fähigkeit blockierte, »mit neuen Formen der Schönheit zu experimentieren, anstatt sich zu verausgaben, indem er alljährlich eine Kantate produzierte, die vielleicht, vielleicht aber auch nicht, Passagen von höchster Güte enthalten würde«.

Nach seiner Jugend in Bournemouth besuchte Parry Eton und studierte dann Jura und Geschichte an der Universität Oxford. Zu seiner eigentlichen Berufung fand er erst, nachdem er im Versicherungswesen gearbeitet hatte (er verließ Lloyd's im Jahr 1877). Er war sowohl Forscher wie auch Komponist, arbeitete für Sir Henry Groves neuen Dictionary of Music and Musicians als Herausgeber und Autor und wurde 1883 Professor für Musikgeschichte am Royal College of Music. Als er Blest Pair of Sirens komponierte, hatte Parry tatsächlich noch nicht sehr viel Chormusik verfaßt. Dessen ungeachtet berufen sich dieses und andere Chorwerke auf die starke, uralte britische Chormusik-Tradition, die Parry natürlich kannte, und die sicher das stärkste Gegenargument zu Oscar Schmidts notorischen Vorwurf ›Land ohne Musik‹ darstellt. (Übrigens handelte ironischerweise sein 1914 erschienenes Buch ungeachtet eben dieses Titels auch nicht ansatzweise von Musik!) Vertonungen bedeutender Dichtungen spielen dabei eine wichtige Rolle, nach einer langen Periode der Stagnation im frühen 19. Jahrhundert, wie auch Paul Henry Lang meint, und zwar bezeugend »nicht nur eine Verfeinerung des literarisch-künstlerischen Geschmacks, sondern auch ein neues Vertrauen in die schöpferische Kraft, die bis dahin in nahezu jeder englischer Musik des 19. Jahrhunderts fehlte«.

Blest Pair of Sirens kennt man allgemein unter diesem Titel; es handelt sich jedoch in Wirklichkeit um die Anfangszeile eines Werkes von John Milton, das eigentlich To a Solemn Music heißt. Parry schrieb es für Charles Villiers Stanford und seinen Bach Choir, von diesem im Mai 1887 mit großem Erfolg in der St. James's Hall zu London uraufgeführt. Parry hatte Miltons Gedicht schon viele Jahre bewundert und lange überlegt, es zu vertonen, wie eine Skizze aus den 1860ern zeigt – wenn auch noch in F-Dur anstatt später in Es-Dur, und offenkundig nur für Männerstimmen (Michael Alliss, Parry's Creative Process, S. 58). Das Werk entspricht in seiner Dreiteiligkeit der Vorlage. Der Anfangsteil steht im Präsens und ist voll reicher Bildhaftigkeit, inspiriert durch das Konzept von der Harmonie der Sphären: Stimme und Text, personifiziert als ›Sphärengeborene Schwestern in Harmonie‹, gewähren Zugang zum Himmel mittels der ›göttlichen Klänge‹ ihres Gesangs. (Bei den ›Sirenen‹ der ersten Zeile handelt es sich freilich um jene Entitäten, die Platon in seiner Abhandlung ›Der Staat‹ beschrieb, also nicht um jene homerischen Geschöpfe, die einst den Odysseus in den Untergang locken wollten.)

Die Orchester-Einleitung wurde zu Recht bewundert für ihre stilistische Breite und den Vorwärts-Schwung, der bis in den ersten Chor-Auftritt hinüberträgt. In der Vertonung selbst tritt eine straffe Strukturierung zu einfallsreicher Behandlung des achtstimmigen Chorsatzes und natürlich sensibler Handhabung dieses lang bewunderten Gedichts. Wiederholungen im Text werden sehr diskret ausgeführt: Bei ›and to our high-raised phantasy present‹ zum Beispiel ist dies schlicht eine unausweichliche Folge der imitativen Textur, die ihrerseits die machtvolle Deklamation homorhythmischer Schreibweise bei ›sapphire-coloured throne to Him that sits thereon‹ ablöst. An anderen Stellen wird der Text etwas wörtlicher reflektiert – zum Beispiel in der kurzen Reduktion zu Oktaven bei ›that we on earth, with undiscording voice‹, umso wirkungsvoller durch die kurze Pause im Chorsatz. Dieser Anfangsteil kann als repräsentativ für Parrys diatonischen Vokalstil gelten, in dem eine üblicherweise beherrschte Text-Behandlung mit Dissonanzen durchsetzt ist. Chromatik ist gewiß spürbar, aber eher in der breiten Tonarten-Disposition als in der melodischen und harmonischen Sprache. ›To Him that sits thereon‹ wird markiert durch einen bemerkenswerten Halbtonschritt aufwärts, aus dem Dominant-Septakkord der Tonika (Es-Dur) heraus in die erniedrigte Untermediante hinein (Ces, enharmonisch als H notiert). Die Musik bleibt in H bis zum nächsten Chor-Eintritt bei ›where the bright Seraphim‹, dann wiederum mit einem Halbton-Anstieg markiert, nun nach C (bei Studierbuchstabe C). C-Dur wird jedoch nicht tonikaisiert, sondern subdominantisch zu G-Dur verstanden, die Tonart auch der ersten nachdrücklichen Kadenz und der Wiederkehr der Orchester-Einleitung. Diese Passage – über einen C-Dur-Akkord hin zur ersten Kadenz in G-Dur, via einer unterbrochenen Kadenz drei Takte nach Studierbuchstabe C – ist wohl die inspirierteste des ganzen Werkes. Parrys Biograph Jeremy Dibble wies darauf hin, daß diese Mediante G sogar im doppelten Sinn vorbereitet würde – nicht nur durch den eben beschriebenen, abenteuerlichen Verlauf durch H und C, sondern auch schon durch die glanzvolle Ankunft ihrer Dominante bei Buchstabe B (›able to pierce‹). Die Worte am Ende dieses Abschnitts, ›singing everlastingly‹ werden im Gedicht durch ihre metrische Kürze unterstrichen (nur sieben Silben im Gegensatz zu den jambischen Fünffüßern, die das Gedicht dominieren). So wird die metrische Konzentration durch die Idee einer Erweiterung gemäß des Worts ›everlastingly‹ wirkungsvoll kontrapunktiert. Dem entspricht Parry mit einer feinsinnigen Expansion der Musik, in der die angemessenen Textwiederholungen mit einem Dominant-Orgelpunkt kombiniert werden, um zu einer nachdrücklichen Kadenz zu führen – vielleicht eine miniaturisierte Vorwegnahme der Schlußgeste des Stückes. ›Singing everlastly‹ entspricht schließlich nicht den im Gedicht meistens verwendeten rhythmischen Couplets. Stattdessen ist es gepaart mit Zeile 9 (›jubilee‹), einem überzähligen Reim. Dadurch wird die Schlußwirkung unterstrichen, desgleichen in der Vertonung – zumal ›jubilee‹ und ›everlastingly‹ auch noch direkt in orchestrale Zwischenspiele münden.

Den Sündenfall markieren ein Wechsel in die Vergangenheitsform, dreigliedrige Metrik und musikalisch mehr chromatisches, zusammenhangloses Material, eingeleitet durch ein unverhofftes c-moll und einen verminderten Akkord (bei ›jarr'd‹). Jeremy Dibble fand bei den Worten ›harsh din‹ eine Anspielung auf den berühmten Tristan-Akkord (!); Donald Francis Tovey schrieb vom Steigen und Fallen in »gedankenvollen Sequenzen« vor dem Eintritt der Soprane bei Buchstabe F. Von diesem Punkt an, dem Schluß-Vierzeiler, bezieht sich Milton auf die Zukunft, wenn auch aus einer Perspektive, die die lineare Zeitfolge zusammenbrechen läßt, um eine Vereinheitlichung des Zeitgefüges zu unterstreichen: Die Worte ›O may we soon again renew that song‹ schreien geradezu nach einer Rückkehr des Anfangs, unterstrichen durch einen Sekund-Akkord im Sopran-Einsatz. Neue Themen werden an verschiedenen Stellen des Werkes eingeführt, und ein beredtes Beispiel dafür ist der Schlußteil (Buchstabe G). Die Melodie nimmt hier bereits den Anfang von Parrys berühmtem Jerusalem (nach William Blake) vorweg, wenn auch in der reichen fugierten Ausdehnung, die die letzten Worte fordern (›to live with him, and sing in endless morn of light‹). Wenn auch Jerusalem das beliebteste Stück von Parry wurde, so hat auch Blest Pair of Sirens einen festen Platz in den englischen Chor-Vereinigungen, die noch die gleiche Begeisterung für das Stück haben wie der Bach Choir vor mehr als 120 Jahren.

Aufführungsmaterial erhältlich bei Chester Novello (chesternovello.com), London. nachdruck  
eines Exemplars aus der Sammlung Phillip Brookes, Market Drayton. John Milton At a  
Solemn Music

Blest pair of Sirens, pledges of Heaven's joy, Sphere-borne, harmonious sisters, Voice, and  
Verse, Wed your divine sounds, and mixt power employ Dead things with inbreathed sense  
able to pierce, And to our high-raised phantasy present, That undisturbed song of pure concent,  
Aye sung before the sapphire-coloured throne To Him that sits thereon With saintly shout, and  
solemn jubilee, Where the bright Seraphim in burning row, Their loud uplifted angel trumpets  
blow, And the Cherubic host in thousand quires Touch their immortal harps of golden wires,  
With those just spirits that wear victorious palms, Hymns devout and holy psalms Singing  
everlastingly;

That we on earth with undiscording voice May rightly answer that melodious noise; As once  
we did, till disproportioned sin Jarr'd against nature's chime, and with harsh din Broke the fair  
music that all creatures made To their great Lord, whose love their motion swayed In perfect  
diapason, whilst they stood In first obedience, and their state of good.

O may we soon again renew that song, And keep in tune with heaven, till God ere long To His  
celestial concert us unite, To live with Him, and sing in endless morn of light.

John Milton At a Solemn Music

Gesegnetes Sirenenpaar, himmlischer Freuden Verkünderinnen, Sphärengelborene Schwestern  
in Harmonie, Vers und Stimmen, vermählt Eure göttlichen Klänge, und mit inbrünstigen  
Sinnen vermöchte vereinte Kraft selbst Totes zu durchdringen, und uns'rer hochfliegenden  
Vorstellungskraft jenes ungestörte Lied reinsten Einheit schafft, gesungen gar vor dem  
saphirfarb'nen Thron für den, der sitzt dort oben, mit heiligem Rufen und jubelndem Klingen,  
wo Seraphim, strahlend, in Reihen wie Flammen, die erhob'nen Trompeten laut blasen  
zusammen, und die Cherubim tausendfach sie begleiten auf unsterblichen Harfen mit güldenen  
Saiten, und grad' jene Geister mit Siegerpalmen, ergebene Hymnen und heilige Psalmen  
immerwährend singen;

Auf daß wir auf Erden mit einträcht'gen Stimmen dem Wohlklang die richtige Antwort  
erbringen, wie einst, bevor die Natur dann verhöhnet die Erbsünde, die einst so häßlich ertönet  
und brach aller Kreatur Lobgesang an Gott, dessen Liebe im einigen Klang sie schwingen ließ,  
als sie noch ihm nur gedient, und im Zustand des Guten, wie es sich geziemt.

O! mögen erneuern wir einst den Gesang, mit jenem des Himmels im reinen Einklang, bis zum  
Sphärenkonzert Gott uns einst wieder vereine, um mit ihm zu leben und singen im endlosen  
Scheine! [neu ins Deutsche übertragen von Benjamin-Gunnar Cohrs, 2008]

Sir Charles Hubert Hastings Parry (b. Bournemouth, 27 February 1848 — d. Knight's Croft,  
Rustington, 7 October 1918)

Blest Pair of Sirens for Chorus and Orchestra (1887)

Preface

In a tribute to Sir Hubert Parry that appeared in *The Musical Quarterly* in 1919, the year  
following the composer's death, critic and scholar J. A. Fuller Maitland claimed that Parry's

Scenes from Prometheus Unbound (1880), a work whose modernisms were not well received on its premiere, was served an injustice in not being immediately hailed as “one of the first and greatest glories of the renaissance of English music”. Fuller Maitland’s perceptive assessment of Parry’s stylistic development (recognizing, for example, the influence on the young composer of London-based pianist and Wagner enthusiast Edward Dannreuther) as well as of Parry’s general significance for English music, has been acknowledged by later historians. Less convincing, perhaps, is his judgment that the success, in 1887, of *Blest Pair of Sirens* was actually a mixed blessing, in that it drew the composer towards choral music at the expense of instrumental genres, but thereby also inhibited his ability to “experiment in new forms of beauty instead of wearing himself out in producing an annual cantata which might or might not contain some passage of the highest distinction”.

Born in Bournemouth in 1848, Parry attended Eton and studied law and modern history at Oxford University. He arrived at his true vocation only after having worked in insurance (he left Lloyd’s in 1877). A scholar as well as a composer, he worked for Sir Henry Groves’s new *Dictionary of Music and Musicians* as an editor and contributor, and in 1883 was appointed Professor of Musical History at the Royal College of Music. At the time of *Blest Pair of Sirens* Parry had not actually composed much choral music. Nevertheless, this and his later choral works drew on a strong, centuries-old native tradition of choral music which Parry certainly knew, and which surely forms the strongest riposte to Oscar Schmidt’s notorious dismissal of a ‘land without music’ (ironically, his 1914 book was not even primarily about music, despite having this as its title). The adoption of poetical texts of high literary value played its part in the vitality of this upturn, which followed a period of stagnation earlier in the century and testifies, in the words of Paul Henry Lang, “not only to a refined literary-artistic taste, but also to a confidence in creative power altogether missing in most English music of the nineteenth century”.

*Blest Pair of Sirens* (it is generally known by this opening line, rather than by Milton’s title *To a Solemn Music*) was written for Charles Villiers Stanford and the Bach Choir, and premiered by them to great acclaim in May 1887 at St. James’s Hall, London. That Parry had admired Milton’s poem for many years, with a view to setting it to music, is revealed by a sketch for the work dating from the 1860s – albeit in F major rather than E major, and apparently for men’s voices (Michael Alliss, *Parry’s Creative Process*, p. 58). Stylistically, we can speak of a three-part division, corresponding to both the content of the poem – notably, its treatment of time – and its Pindaric structure. The opening section is in the present tense, and is rich in imagery drawn from the concept of the Harmony of the Spheres. Voice and Verse are personified as ‘sphere-borne harmonious sisters’ who provide access to heaven through the ‘divine sounds’ of their performance. The ‘sirens’ of the opening line are, of course, Platonic entities (as discussed in the *Republic*), rather than the more dangerous creatures of Homeric mythology.

The music of the orchestral introduction has been justly admired for its breadth of style and forward sweep, and indeed its momentum carries over into the first choral passage. In the text setting, tautness of structure is combined with imaginative treatment of the eight-part choral disposition and, naturally, sensitivity in the handling of this long-admired poem. Text repetition is employed with discretion; at ‘And to our high-raised phantasy present...’, for example, it is simply an inevitable consequence of the temporary change to an imitative texture, which in turn sets off the powerful declamation of the homorhythmic writing at ‘sapphire-coloured throne / To Him that sits thereon’. At other moments, the text is reflected in a more literal way – witness the brief reduction to octaves at ‘That we on earth, with undiscording voice ...’, a device all the more effective in that it follows a momentary pause in the vocal parts. This opening section can be considered representative of Parry’s diatonic vocal style, in which an otherwise restrained approach to text-setting is infused with dissonances. Chromaticism is certainly felt, but more in the broad progression of keys than in the melodic and harmonic language. ‘To Him that sits thereon’, for example, is marked by a striking shift upwards a

semitone from the dominant-seventh of the home key (E major) to the key of the flattened submediant (C, treated enharmonically as B). The music remains in B until the next choral entry, at 'Where the bright Seraphim', whereupon there is a further rise of a semitone (to C) at Rehearsal C. C major is not tonicized, however; rather, it becomes the subdominant of G major, the key of the first emphatic cadences and of the reappearance of the orchestral music of the opening. From the harmonic standpoint, the passage leading through this sudden C-major chord to the first cadence in G major, via an interrupted cadence three bars after Rehearsal C, is surely the most inspired passage in the work. As Parry's biographer Jeremy Dibble points out, the third-related key of G is actually prepared in a double sense: in addition to the rather adventurous and circuitous route via B and C just described, G has already been anticipated by the striking arrival on its dominant at Rehearsal B ('able to pierce'). The words at the end of this section, 'Singing everlastingly', are highlighted in the poem by their metrical brevity (seven syllables only, rather than the iambic pentameter that predominates in the poem). Metrical contraction, therefore, is effectively counterpointed with the idea of extension conveyed by the word 'everlastingly'. Parry responds to this with fine musical expansion that combines judicious text repetition with a dominant pedal leading to an emphatic cadence – the work's closing gestures in miniature, perhaps. Finally, we can observe that 'Singing everlastingly' does not conform to the pattern of rhyming couplets used in most of the poem. Instead, it is paired with line 9 ('jubilee'), which has been left as a rhyming orphan. This rhyme heightens the sense of closure at this point, and the pairing is also reflected in the emphatic musical setting that these words receive (in addition, 'jubilee' and 'everlastingly' both lead directly into orchestral passages).

The fall into sin – and adoption of the past tense – is reflected in the switch to triple metre and the change to more chromatic and disjunct material, the sudden onset of which is marked by a C-minor triad and subsequent diminished chord (at 'jarr'd'). Jeremy Dibble finds a reference to the 'Tristan-chord' at 'harsh din' (!), while Donald Francis Tovey writes of a rising and falling in 'wistful sequences' in the orchestral passage heard before the sopranos re-enter at Rehearsal F. At this point, the four-line epode, Milton refers to the future – though from a perspective that collapses the linear temporal sequence in order to emphasize the unity of time. The words here, 'O may we soon again renew that song', call for a return to the style and metre of the opening (as well as allusions to its melodic material), and the striking use of a secondary-seventh chord at the sopranos' entry serves to point up this moment. At various places in the work new themes are introduced, and a telling example is that of the final section (from Rehearsal G). The melodic line here clearly anticipates the opening of Parry's famous setting of William Blake's Jerusalem, although of course the rich fugal expansion called for by the closing words ('To live with him, and sing in endless morn of light') stands in contrast to the unison texture of the later song. But if Jerusalem has become Parry's favourite work, known and loved across a broad spectrum of the English public, Blest Pair of Sirens has retained a firm place in the repertoire of English choral societies, who continue to share the excitement and enthusiasm for the work shown by the Bach Choir over 120 years ago.

Paul Alister Whitehead, © 2008

For performance material please contact the publisher Chester Novello ([chesternovello.com](http://chesternovello.com)), London. Reprint of a score from the collection Phillip Brookes, Market Drayton.