Sullivan-Journal

Sullivan-Journal Nr. 7 (Juni 2012)

Der Juni 2012 markiert eine wichtige Etappe in der Entwicklung der Deutschen Sullivan-Gesellschaft. Nur drei Jahre nach der Gründung können wir nicht nur die siebte Ausgabe des *Sullivan-Journals* vorlegen, sondern auch unsere erste Buchpublikation, die im Rahmenprogramm der Mitgliederversammlung an der Düsseldorfer Heinrich-Heine-Universität erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt wird. Während das *Sullivan-Journal* Artikel ausschließlich in deutscher Sprache veröffentlicht, bietet das Buch *SullivanPerspektiven – Arthur Sullivans Opern, Kantaten, Orchester- und Sakralmusik* (herausgegeben von Mitgliedern unseres wissenschaftlichen Beirats: Albert Gier, Meinhard Saremba und Benedict Taylor) Fachtexte in deutscher und englischer Sprache, womit wir auch einen Beitrag zur internationalen Sullivan-Forschung leisten.

Ergänzend dazu beleuchten wir im neuen *Sullivan-Journal* vor allem die Anfangsphase von Sullivans Laufbahn: In einem Text von David Eden und einem Originalbeitrag von Richard Silverman wird Sullivans erstes Oratorium, *The Prodigal Son* (Der verlorene Sohn) vorgestellt, das im Oktober 2011 an der St.-Anna-Kirche in Münster-Mecklenbeck erstmals in Deutschland aufgeführt wurde. Darüber hinaus werfen wir auch einen Blick auf Sullivans Kirchenlieder, die eingehender in dem neuen Buch vorgestellt werden. Und nicht zuletzt befassen wir uns mit Sullivans Engagement für das Theater in einem Text über seine Schauspielmusik.

Inhalt

David Eden:	*The Prodigal Son* – Konzeption und Rezeption	3
Richard Silverman:	Zur Musik von *The Prodigal Son*	7
Selwyn Tillett:	Sullivans Schauspielmusik zu Carrs *King Arthur*	30
Wilfred Bendall:	Vorwort für den Klavierauszug von *King Arthur*	46
Anhang:	Biblische Bezüge in *The Prodigal Son*	2
	Sullivans Kirchenmusik	47

Biblische Bezüge in *The Prodigal Son*

Arthur Sullivan hat das Textbuch zu *The Prodigal Son* (Der verlorene Sohn) selbst erstellt. Als Vorlage dienten ihm dazu verschiedene Stellen der Bibel, mit denen er – wie in seinem Vorwort dargelegt (vgl. S. 4) – die kurze Erzählung, die sich in Lukas Kapitel 15 (Vers 11 bis 32) findet, „so sparsam wie möglich [...] und ausschließlich unter Bezugnahme auf die Heilige Schrift" ergänzte.

Hier die Quellenangaben zu den einzelnen Szenen:

Nr. 1	Introduktion (Orchester)	
Nr. 2	Chor: There is joy in the presence of the angels	Lukas 15:10 / Psalm 103:13 / Offenbarung 7:16, 17
Nr. 3	Tenor-Solo: A certain man had two sons	Lukas 15:11, 12 / Prediger 3:12, 13
Nr. 4	Bass, Rez. und Arie: My son, attend to my words	Sprüche 4:18, 20; 3:6, 9
Nr. 5	Soprano-Rezitativ: And the younger son	Lukas 15:13
Nr. 6	Tenor-Solo und Chor: Let us eat and drink	Isaias 22:13; 56:12
Nr. 7	Alt und Chor: Woe unto them	Isaias 5:11, 12; 24:8
Nr. 8	Alt-Arie: Love not the world	1 Johannesbrief 2:15,17
Nr. 9	Sopran-Rezitativ: And when he had spent all	Lukas 15:14-16
Nr. 10	Sopran-Arie: O that thou hadst hearkened	Isaias 48:18
Nr. 11	Tenor-Arie: How many hired servants	Lukas 15:17-19
Nr. 12	Chor: There is joy	Lukas 15:10 / Psalm 51:17
Nr. 13	Sopran-Rezitativ: And he arose	Lukas 15:20
	Tenor/Bass Duett: Father, I have sinned	Lukas 15:21 / Genesis 45:28; 46:30
Nr. 14	Bass, Rez. und Arie: Bring forth the best robe	Lukas 15:22 / Psalm 103:13; 66:20
Nr. 15	Chor: O that men would praise the Lord	Psalm 107:4-6, 8
Nr. 16	Tenor, Rez. und Arie: Come, ye children	Hebräer 12:11, 6 / Psalm 39:6, 11
Nr. 17	Quartett: The Lord is nigh unto them	Psalm 34:18 / Isaias 57:18
Nr. 18	Chor: Thou, O Lord, art our Father	Isaias 63:16

Besetzung: Sopran, Alt, Tenor, Bass und Chor
Orchester: Flöten (Nr. 2 verdoppelt Piccolo), 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott; 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Bassposaune, Tuba/Ophikleide, Pauken, Orgel, Streicher.

Partitur und Orchestermaterial: *The Prodigal Son*, Amber Ring, London 2003.
Kontakt: Robin Gordon-Powell, 9 Killieser Avenue, London, SW2 4NU, England;
E-Mail: robin@amber-ring.co.uk

David Eden

Arthur Sullivans *The Prodigal Son* – Konzeption und Rezeption

[Bei diesem Beitrag handelt es sich um eine deutsche Fassung des Textes, der 2003 für das Beiheft der bisher einzigen CD-Einspielung entstand: *The Prodigal Son* mit Claire Rutter, Catherine Denley, Mark Wilde und Garry Magee, dem London Chorus und dem New London Symphony Orchestra unter der Leitung von Ronald Corp, Hyperion CDA 67423.]

Eines der zahlreichen Missverständnisse in Bezug auf Arthur Sullivan ist, dass er viele seiner Lebensjahre der Komposition von Oratorien gewidmet habe. Tatsächlich schrieb Sullivan genau zwei Oratorien, deren erstes *The Prodigal Son* (Der verlorene Sohn) war, das ihn 1869 drei Wochen lang beschäftigte. Das zweite, das gewaltige *The Light of the World,* kostete ihn 1873 einen Monat intensiver Arbeit. Bei seiner Uraufführung beim Three Choirs Festival 1869 wurde *The Prodigal Son* vom Rezensenten der *Musical Times* als eine sakrale Kantate wahrgenommen und nicht als Oratorium im eigentlichen Sinne. Der Unterschied zwischen den beiden Termini hilft dabei, zu erläutern, was Sullivan innerhalb der englischen Musik seiner Zeit erreichen wollte.

Der enorme Erfolg von Händel bei der Etablierung des Oratoriums als Opernersatz hatte dieser Gattung einen Prestigegrad und eine Autorität in England verliehen, welche auf dem europäischen Festland kein entsprechendes Gegenstück besaßen. Zur selben Zeit mussten einheimische Komponisten hinter den Errungenschaften Händels zurückstehen, doch sie unternahmen keine gemeinsamen Anstrengungen, die von ihm initiierte Tradition fortzuführen. Von Sullivans Zeitgenossen hatten Michael Costa *Eli* (1855) und *Naaman* (1864), Sterndale Bennett *The Woman of Samaria* (1867) und der im Ausland lebende Hugo Pierson *Hezekiah* (1869) geschrieben. Leider konnte keines dieser Werke mit Händel mithalten, der seinen Ruhm nur mit Mendelssohn teilen musste, nachdem dessen *Paulus* 1836 in Düsseldorf (Erstfassung) bzw. Liverpool (Endfassung) und insbesondere *Elias* 1846 in Birmingham erstmals erklungen waren. Eine Aufführung der *Matthäus-Passion* durch Joseph Barnbys Chor markierte 1869 zumindest für Großbritannien den Beginn dessen, was man als öffentliche Wahrnehmung von Bachs Größe als „Oratorienkomponist“ bezeichnen könnte.

Im Jahre 1869 war Sullivan siebenundzwanzig Jahre alt, und allenthalben betrachtete man ihn als einen Künstler mit sowohl herausragendem Potenzial als auch der moralischen Pflicht, sein Talent zu nutzen. Er hatte schon eine äußerst erfolgreiche Bühnenmusik zu *The Tempest* (1861) komponiert, die weltliche Kantate *Kenilworth* (1864), eine nicht aufgeführte Oper *The Sapphire Necklace* (1864), eine äußerst erfolgreiche erste komische Oper *Cox and Box* (1866) und eine gut aufgenommene Sinfonie (1866), die neben vielen anderen bemerkenswerten frühen Werken entstanden. Aber wenn er den Anforderungen des Musiklandes Englands gerecht werden wollte, dann oblag es ihm, ein Oratorium zu schreiben, um so den nationalen Ruf auf einem Feld wieder herzustellen, das zu lange schon brach gelegen war. Genauso war es ein wichtiger Schritt in Sullivans Karriere, bei den großen Festivals in der Provinz Fuß zu fassen. Diese wurden rasch zum Lebenselixier des englischen Musiklebens, indem sie wichtige Werke sowohl britischer als auch kontinentaler Komponisten in Auftrag gaben und aufführten.

Als vom Komitee des Three Choirs Festivals sein Auftrag für die Festspiele 1869 eintraf, musste sich Sullivan entscheiden, wie er mit dem von Händel und Mendelssohn entworfenen Modell, das jedem angehenden Oratorienkomponisten als Vorgabe diente, umgehen wollte. Seine Antwort bestand zunächst darin, sich weitgehend an die vorgegebene Oratorienstruktur zu halten, bei der Chöre und Solobeiträge durch kurze Rezitative unterbrochen werden. Aber er trachtete auch danach, einige der eher „statischen" und religiösen Elemente seiner Modelle zu minimieren und die biblische Geschichte des verlorenen Sohnes in seinen menschlichen und dramatischen Aspekten zu entwickeln, wobei er belehrendes Sinnieren gerade ausreichend beibehielt, um den „sakralen" Charakter des Werks aufrecht zu erhalten. Seine Absichten hat Sullivan in einem Vorwort deutlich dargelegt – eine der wenigen von ihm stammenden Aussagen hinsichtlich seiner künstlerischen Intentionen:

> Es ist eine bemerkenswerte Tatsache, dass die Parabel des verlorenen Sohnes vorher noch nie als Text für eine sakrale Musikkomposition gewählt worden war. Die Geschichte ist so natürlich, ergreifend und bildet ein derart vollständiges Ganzes; ihre Aussage ist so durch und durch christlich; die Charaktere, obwohl es nur wenige sind, heben sich so deutlich voneinander ab und die Gelegenheit, „Lokalkolorit" einzusetzen, ist so offensichtlich, dass es in der Tat erstaunlich ist, dass das Thema so lange übersehen wurde.
>
> Der einzige Nachteil besteht in der Kürze der Erzählung und der daraus folgenden Notwendigkeit, sie mit anderem Material auszufüllen.
>
> Im vorliegenden Fall wurde das so sparsam wie möglich gemacht und ausschließlich unter Bezugnahme auf die Heilige Schrift. Dadurch wurde der verlorene Sohn selbst nicht als jemand konzipiert, der von Natur aus gefühllos und verkommen ist – eine Sichtweise, die viele Kommentatoren hegten, die offensichtlich wenig Kenntnis der menschlichen Natur und keinerlei Erinnerungen an ihre eigenen jugendlichen Impulse haben –, sondern eher als ein lebensfroher, ruheloser junger Mensch, der der heimischen Monotonie überdrüssig ist und begierig, zu sehen, was hinter den engen Grenzen des väterliches Bauernhofes liegen mag. Er geht fort voll Vertrauen auf seine eigene Naivität und Begeisterungsfähigkeit und verfällt allmählich macherlei Torheiten und Sünden, die ihm anfangs genauso zuwider und fremd waren.
>
> Die Episode, mit der die Parabel endet, besitzt keine dramatische Verbindung zu der vorangegangenen Haupthandlung und wird deshalb hier nicht behandelt.

Man könnte es auch so ausdrücken, dass Sullivan seine Aufgabe nicht als Musiktheologe, sondern als Opernkomponist anging, der nach menschlichen Emotion und (orientalischem) Lokalkolorit suchte. Mit diesem Ansatz stand er nicht alleine, aber dieser Zugang war ungewöhnlich genug, um Kommentare wie diesen hervorzurufen:

> Das englische Publikum war vertraut mit der Verbindung des Narrativen mit dem Dramatischen in Mendelssohns *Paulus*, in Professor Bennetts *Woman of Samaria*, in

> Mr. Sullivans *Prodigal Son* und in Mr. Goldschmidts *Ruth*. In all diesen Werken wird eine Geschichte erzählt, und die darin vorkommenden Personen, seien es einzelne oder mehrere, treten sozusagen aus dem Gemälde heraus, werden animiert und erscheinen in lebenden Bildern, reden mit ihren eigenen Worten und bringen, gemäß der Interpretation des Komponisten, ihre eigenen Gefühle zum Ausdruck.
> (*The Musical Times,* März 1870)

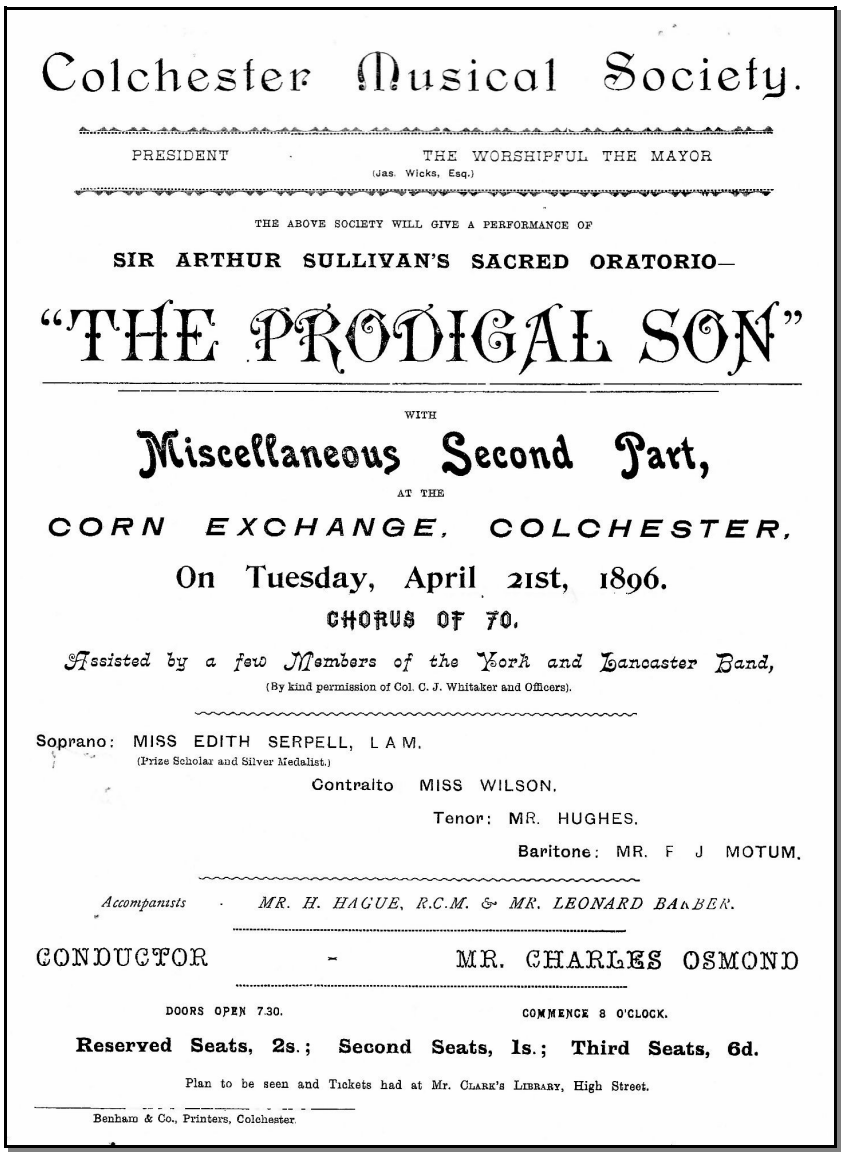
Sullivans Auftrag beinhaltete, die Hälfte eines Konzertprogramms des Festivals zu bestreiten – also eher eine als zwei Stunden –, und für diese kurze Zeitspanne hat er eine bemerkenswert dichte und sehr klar umrissene Geschichte geformt. Da er von seinen nicht sonderlich inspirierenden Librettisten bei seinen ernsten Chor- und Opernwerken häufig im Stich gelassen worden war, doch für gewöhnlich nicht selbstsicher genug, um seine eigenen Texte zu schreiben, wählte der Komponist seine Worte auf ungewöhnliche Weise selbst, indem er, wie er anmerkte, das, was das Lukas-Evangelium vorgab, mit geeigneten Auszügen von anderen Bibelstellen „ausfüllte". Alle vier Solostimmen kommen zum Einsatz, aber das Hauptaugenmerk liegt passenderweise bei Tenor und Bass, dem verlorenen Sohn und seinem Vater. Während Sopran und Alt (bzw. Mezzosopran) jeweils nur eine Arie und gelegentlich ein Rezitativ haben, fallen Tenor und Bass eine ganze Reihe schöner Soli zu, die erfolgreich die Entwicklung der Charaktere und der Parabel veranschaulichen. Die Beziehung zwischen den beiden ist gelungen konzipiert, berücksichtigt man den knappen Zeitrahmen, der für die dramatische Entwicklung vorgegeben war. Man kann schwerlich dieser Musik lauschen – insbesondere dem düsteren „How many hired servants" und der freudigen Versöhnungsszene –, ohne von dem, was man hört, gerührt zu sein. Nicht zuletzt deswegen, weil die Beziehung zwischen Vater und Sohn fast etwas Autobiographisches hat: Sullivan empfand viel Mitgefühl mit dem verlorenen Sohn; hatte er doch gerade erst selbst seinen innig geliebten Vater verloren.

Es ist merkwürdig festzustellen, dass Sullivan sich dafür entschied, von dem bereits recht kurzen Text aus dem Lukas-Evangelium den letzten Teil der Parabel auszulassen, in der der ältere Sohn die Gnade seines Vater für den verlorenen Sohn infrage stellt. Abgesehen von den Auflagen hinsichtlich der Länge und eines eventuell erforderlichen fünften Solisten, war Sullivan vielleicht sogar zufrieden damit, diese Konfrontation nicht zu vertonen, aus Sorge, die Balance des Stückes zu gefährden. Die Versöhnung zwischen den beiden war für ihn (und das ist bezeichnend für seine bekanntermaßen freundliche und tolerante Art) der Höhepunkt des Oratoriums und der Urquell seiner humanistischen Grundhaltung.

The Prodigal Son wurde am Mittwoch, den 8. September 1869, unter Sullivans Leitung in der Kathedrale von Worcester uraufgeführt. Mit Theresa Tietjens, Zelia Trebelli-Bettini, Sims Reeves und Charles Santley standen die besten Solisten zur Verfügung. Bald folgten Aufführungen in London und das Stück wurde beim Three Choirs Festival in Hereford im folgenden Jahr erneut gegeben. Es entwickelte sich zu einem Hauptwerk des Chorrepertoires, bis die Ereignissen des Ersten Weltkriegs grundlegende Veränderungen im britischen Musikleben mit sich brachten. Es hätte eine längere Überlebensdauer verdient gehabt – denn obwohl er immer noch sehr der Welt Mendelssohns verhaftet war, versuchte Sullivan durch die nahezu opern-

hafte Darstellung seiner Charaktere und durch die Verwendung von anschaulichen Orchestereffekten (am bemerkenswertesten in dem meisterhaften Chor „Let us eat and drink“), das Oratorium eindeutig in etwas Moderneres und Dramatischeres als bisher zu verwandeln. In dieser Hinsicht ist *The Prodigal Son*, zusammen mit Sullivans *The Martyr of Antioch* (1880) und *The Golden Legend* (1886), fraglos eine der wichtigsten Zwischenstationen auf dem Weg von Mendelssohns *Elias* zu Elgars *The Dream of Gerontius*.

„Mehr gibt es über Herrn Sullivans wichtiges Werk nicht zu sagen – viel mehr indes über seine Konsequenzen“, schrieb der Rezensent der *The Pall Mall Gazette*. „Mr. Sullivan hat jetzt eine völlig andere Position inne, als er sie vor der Darbietung seines Oratoriums einnahm, und es ist unwahrscheinlich, dass er die ‚*noblesse oblige*‘ nicht in Betracht zieht.“ Vergleichbare Kommentare finden sich in allen zeitgenössischen kritischen Reaktionen auf *The Prodigal Son* (wie bei vielen ähnlichen „großen“ Werken von Sullivan, sogar bei der viel späteren *Golden Legend*). Gemeint war damit, dass Sullivan zwar in die Ränge derjenigen aufgenommen worden war, „die etwas erreicht“ hatten, wie es der *Musical Standard* nannte, doch zugleich wurde von ihm auch erwartet, das anzustreben, was die Musikkritiker unter „Größe“ verstanden, anstatt sich seinen eigenen natürlichen Talenten und künstlerischen Neigungen gemäß zu entwickeln.



Colchester Musical Society.

PRESIDENT · THE WORSHIPFUL THE MAYOR
(Jas. Wicks, Esq.)

THE ABOVE SOCIETY WILL GIVE A PERFORMANCE OF

SIR ARTHUR SULLIVAN'S SACRED ORATORIO—

"THE PRODIGAL SON"

WITH

Miscellaneous Second Part,

AT THE

CORN EXCHANGE, COLCHESTER,

On Tuesday, April 21st, 1896.

CHORUS OF 70.

Assisted by a few Members of the York and Lancaster Band,
(By kind permission of Col. C. J. Whitaker and Officers).

Soprano: MISS EDITH SERPELL, L A M.
(Prize Scholar and Silver Medalist.)

Contralto MISS WILSON.

Tenor: MR. HUGHES.

Baritone: MR. F J MOTUM.

Accompanists · *MR. H. HAGUE, R.C.M. & MR. LEONARD BARBER.*

CONDUCTOR - MR. CHARLES OSMOND

DOORS OPEN 7.30. COMMENCE 8 O'CLOCK.

Reserved Seats, 2s.; Second Seats, 1s.; Third Seats, 6d.

Plan to be seen and Tickets had at Mr. Clark's Library, High Street.

Benham & Co., Printers, Colchester.

Richard Silverman

Dem Ruf Britanniens folgen

Arthur Sullivan und sein erstes Oratorium The Prodigal Son

Das Oratorium entstand um 1600 im katholischen Italien. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts war es allerdings vor allem in den protestantischen Ländern Nordeuropas und in Amerika beliebt. Chorvereinigungen führten weiterhin Händels *Messias* oder Mendelssohns *Elias* auf. Komponisten wie Bruch, Gade, Mackenzie, Parry, Sullivan, Paine, Buck und Chadwick schrieben Oratorien, die zu ihrer Zeit sehr bekannt waren, heute allerdings kaum noch zu hören sind. Eine bemerkenswerte Ausnahme von den genannten „konservativen" Komponisten ist Liszt – ein „Modernist" –, von dem *Die Legende der Heiligen Elisabeth* zu seinen größten Werken zählt.

In dem Großbritannien, in das Arthur Sullivan 1861 nach seinem dreijährigen Studium am Leipziger Konservatorium zurückkehrte, wusste man wenig von den Liedern oder Sinfonien Schuberts und mit „Ring" assoziierte man andere Opern, nämlich *Maritana* (Wallace), *The Lily of Killarney* (Benedict), und *The Bohemian Girl* (Balfe). Wie sein Leipziger Studienkollege Edvard Grieg befasste sich der junge Arthur Sullivan mit den großen Gattungen der Instrumentalmusik: Sinfonik, Solokonzert und Klaviersonate. Beide Komponisten vollendeten jeweils nur ein Werk (letztendlich ging Sullivans Sonate sogar verloren). Doch obwohl Sullivans e-Moll-Sinfonie 1866 gut aufgenommen wurde, kam es erst 1915 zu einer Veröffentlichung! Das Cellokonzert wurde nie publiziert und das Originalmanuskript 1964 bei einem Brand im Verlagshaus Chappell & Co. zerstört. In dem eher konservativen musikalischen Klima Großbritanniens, in dem man noch immer Händel und Mendelssohn verehrte, war es letztlich unvermeidbar, dass Sullivan schließlich seine Aufmerksamkeit dem Oratorium zuwenden musste.

Entstehung und Rezeption von The Prodigal Son

The Prodigal Son (Der verlorene Sohn) entstand für das Musikfestival in Worcester und wurde dort am 8. September 1869 uraufgeführt. Sullivan schrieb dieses Werk in nur drei Wochen, was für ihn nicht ungewöhnlich war, denn er komponierte oft zügig und und unter dem Druck von Abgabeterminen. Obwohl seine Bühnenlaufbahn noch nicht wirklich begonnen hatte, stand er von seiner Haltung her Opernkomponisten wie Rossini nahe, die als Stimulus den Anreiz eines Premierenabends brauchten, um die kreativen Energien zu bündeln. Ein langwieriger kompositorischer Entstehungsprozess mit zahlreichen Überarbeitungen gehörte nicht zu Sullivans Arbeitsmethoden. Grundlegende Revisionen früherer Werke nahm er selten vor. Die Konzert ouvertüre *Marmion* mag hier die bemerkenswerteste Ausnahme sein. Mendelssohn schrieb eine zweite Fassung seiner *Italienischen Sinfonie* und konnte sich nie entscheiden, welche er nun veröffentlichen sollte. Als erfahrener Komponist revidierte Rimsky-Korsakow seine 1. Sinfonie. Sullivan hingegen nahm keine Überarbeitungen seiner Jugendwerke, wie etwa des Cellokonzerts, vor. Er schien sich immer gleich wieder auf das nächste Werk zu konzentrieren – er hatte keine Zeit oder verspürte keinen Drang, zurück zu schauen. Dementsprechend klingt seine

Musik oftmals herrlich spontan, gelegentlich auch mal abgedroschen, wenn die Inspiration mal auf Sparflamme brannte.

Das Oratorium *The Prodigal Son* wurde so positiv aufgenommen, dass es zu Folgeaufführungen in London, Manchester und Edinburgh kam. Letztendlich dirigierte Sullivan sogar eine Aufführung in Boston. *The Prodigal Son* hielt sich während der gesamten viktorianischen Epoche im Konzertrepertoire und auch noch in dem sich anschließenden edwardianischen Zeitalter. So verweist beispielsweise *The Brooklyn Eagle* vom 13. Februar 1897 auf verschiedene Kirchenkonzerte. Zwei davon enthielten Arien aus *The Prodigal Son*. Eine Ausgabe dieses Blattes vom 7. Dezember 1901 erwähnt ein Kirchenkonzert, in dem „How many hired servants" und „Love not the World" erklangen. In den Anfangsjahren der Tonträgerindustrie wurden im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts umfangreiche Auszüge von *The Golden Legend* eingespielt, allerdings auch zwei Arien aus Sullivans erstem Oratorium. Im Jahre 1908 nahmen Edna Thornton „Love Not the World" und Evan Thomas „How Many Hired Servants" auf, wobei es sich bei der letztgenannten um eine Einspielung von bemerkenswerter Intensität handelt.

The Prodigal Son wurde noch im Jahr der Uraufführung vom Verlag Boosey veröffentlicht. In ähnlich rascher Folge sollten auch alle anderen großen Chorwerke Sullivans erscheinen[1]:

- *Festival Te Deum*, uraufgeführt am 1. Mai 1872.
  Veröffentlicht von Novello 1872 (Partitur 1887).
- *The Light of the World*, 27. August 1873.
  Veröffentlicht von Cramer 1873.
- *The Martyr of Antioch*, 15. Oktober 1880.
  Veröffentlicht von Chappell 1880 (Partitur 1899).
- *The Golden Legend*, 16. Oktober 1886.
  Veröffentlicht von Novello 1886 (Klavierauszug und Partitur)
- *Te Deum laudamus* (*Boer War Te Deum*), posthum uraufgeführt am 8. Juni 1902.
  Veröffentlicht von Novello 1902 (Klavierauszug und Partitur).

Vergleicht man diese Auflistung der unmittelbar nach der Uraufführung erfolgten Veröffentlichungen von Chorwerken mit der bereits erwähnten Sinfonie oder nicht publizierten Werken wie *Marmion* oder dem Cellokonzert, so ist offensichtlich, dass die Motivation, im Großbritannien des 19. Jahrhunderts als Komponist von Instrumentalwerken Karriere machen zu wollen, gering war. Selbst einer der Säulen der selbsternannten „Renaissance der englischen Musik" wie Hubert Parry gelang es nicht, gehaltvolle Werke wie seine 1. Sinfonie und *From Death to Life* zu veröffentlichen. Seine zweite, die *Cambridge*-Sinfonie, brachte er auf eigene Kosten heraus.

Sullivans früherer Lehrer von der Royal Academy, Sir John Goss, zeigte sich von *The Prodigal Son* allerdings nicht sehr beeindruckt. „Ich hoffe, dass Sie sich eines Tages an einem wei-

1 Auch die Chorwerke ohne sakralen Bezug erschienen kurz nach der Uraufführung im Druck: die „Masque" *Kenilworth* (uraufgeführt am 8. September 1864) 1865 bei Chappell, die „dramatic cantata" *On Shore and Se*a (uraufgeführt am 1. Mai 1871) 1871 bei Boosey und die *Ode for the Opening of the Colonial and Indian Exhibition* (uraufgeführt am 4. Juli 1887) 1887 bei Chappell.

teren Oratorium versuchen werden, für das Sie dann Ihre ganze Kraft aufbieten – nicht die Kraft von ein paar Wochen oder Monaten. Beweisen Sie sich selbst, dass Sie *der beste Mann in Europa* sind! Gehen Sie etwas Anspruchsvolles wie ein Oratorium oder gar eine Sinfonie nicht ohne *alle Macht* an, die Ihnen zu Gebote steht, was überhaupt nur selten gelingt. Dass Händel für den *Messias* zwei oder drei Wochen benötigte, mag durchaus stimmen, aber er war nicht immer erfolgreich, und zudem war er nicht ein so junger Kerl wie Sie.“[2]

Dieser Kommentar von Goss verweist auf eine gewisse Oberflächlichkeit und einen Mangel an sorgfältiger Planung. Dementsprechend würde man erwarten, dass dieses in Eile komponierte Werk eine Aneinanderreihung von unzusammenhängenden Arien und Chören sei. Ein genauer Blick in die Partitur zeigt indes, dass ungeachtet der zügigen Niederschrift, der Komponist danach strebte, seinem Oratorium eine einheitliche Gestalt zu verleihen und zwar durch thematische Verbindungen sowie rhythmische und harmonische Elemente zur Charakterisierung.

Der Aufbau des Oratoriums

Von Anfang an vertraute man bei der Form des Oratoriums auf einen Erzähler, um die Handlung voranzubringen. Mendelssohn, der ein eher ambivalentes Verhältnis zur Oper besaß, fand im Oratorium ein moralisch akzeptables Ventil für seine musikdramatischen Ambitionen. In einem Brief über *Elias* vom 2. November 1838 an den Geistlichen Julius Schubring versicherte Mendelssohn: „Es ist mir aber darum recht ums Dramatische zu thun, und […] epische Erzählung darf nicht darin vorkommen. […] Wenn ich eins zu bemerken hätte, wärs, daß ich das dramatische Element noch prägnanter, bestimmter hier und da hervortreten sehen möchte. Rede und Widerrede, Frage und Antwort, Einfallen in die Rede usw. usw.” Mit ähnlich hohem Tone lässt er sich in dem darauf folgenden Brief vom 6. Dezember vernehmen: „Bei einem solchen Gegenstand wie Elias, eigentlich wie jedem aus dem alten Testamente, außer etwa dem Moses, muß das Dramatische vorwalten, wie mir scheint – die Leute lebendig redend und handelnd eingeführt werden, nicht aber, um Gotteswillen, ein Tongemälde daraus entstehen, sondern eine recht anschauliche Welt, wie sie im Alten Testamente in jedem Kapitel steht“[3], wobei die besinnlichen und die ergreifenden Teile, wie es weiter hieß, vollends dem Erfassen der Worte und Stimmungen der handelnden Personen nach dem Verständnis von Komponist und Textdichter oblägen.

Der Journalist und Musikkritiker George P. Upton schilderte Ende des 19. Jahrhunderts die „Szenen“ des Oratoriums und beschrieb, wie sie den dramatischen Charakter des Werks umreißen: „Diesbezüglich lässt sich sehr wohl sagen, dass Mendelssohn womöglich eine neue Schule der Oratoriengestaltung gegründet hat. *Elias* könnte man auch auf der Bühne mit Szenerie,

2 Percy Young: *Sir Arthur Sullivan*, New York 1971, S. 61.

3 George P. Upton: *The Standard Oratorios*, Chicago 1893, S. 223. Siehe auch Julius Schubring (Hrsg.): *Briefwechsel zwischen Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring – Zugleich ein Beitrag zur Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1892, S. 129 ff.

Kostümen und allem, was eine sakrale Oper braucht, aufführen und das Werk würde einen starken Eindruck hinterlassen – ja, durchaus so wie Rossinis *Moses*.“[4]

Die Auseinandersetzung des Elias mit den Anhängern Baals besitzt in der Tat etwas opernhaftes. Die widerstreitenden Lager stehen in Bezug zueinander, nicht zum Publikum. Eine Parallele dazu findet sich in Sullivans Oratorium *Light of the World*, wenn Jesus der Versammlung gegenübertritt. In dem früheren Werk, *The Prodigal Son*, schöpft Sullivan das dramatische Potenzial des Vater-Sohn-Konflikts aus und gestaltet eine opernhafte Szene innerhalb eines Oratoriums.

Der Komponist bedient sich des traditionellen Erzählers bzw. *testo*, um den Zuhörern die Vorgänge zu vermitteln und die „Handlung“ voranzutreiben. An dramatischen Schnittstellen verzichtet er auf diesen Erzähler und lässt den verlorenen Sohn und seinen Vater wie Figuren in einer Oper unmittelbar miteinander in Verbindung treten. In „A certain man had two sons“ (Nr. 3; Ein Mann hatte zwei Söhne) setzt der Sohn nicht das Publikum, sondern seinen Vater von seinem Anliegen in Kenntnis, dass er sein Erbe im Voraus erhalten möchte. Sein Vater wendet sich daraufhin direkt an ihn, indem er ihn mit „My son attend to my words“ (Mein Sohn, achte auf meine Worte) mahnt und ihm rät, „auf den Herrn zu vertrauen“ („trust in the Lord“). Erst dann kehrt der Erzähler zurück und berichtet davon, wie das Erbe verprasst wurde. Der Chor übernimmt die Rolle der Freunde des verlorenen Sohnes und besingt die Fress- und Sauforgien. Der Sohn stimmt in den Chor ein und feuert seine Kumpel an, noch kräftiger zuzugreifen.

Die sich daran anschließenden beiden Nummern sind eher sachlich und bieten moralische Unterweisung über das Trinken und das Sündhafte in der Welt. Dann erscheint der Erzähler erneut, um die Handlung mit „And when he had spent all“ (Und als er nun alles ausgegeben hatte) voranzubringen, gefolgt von einer weiteren Lektion in Sachen Moral.

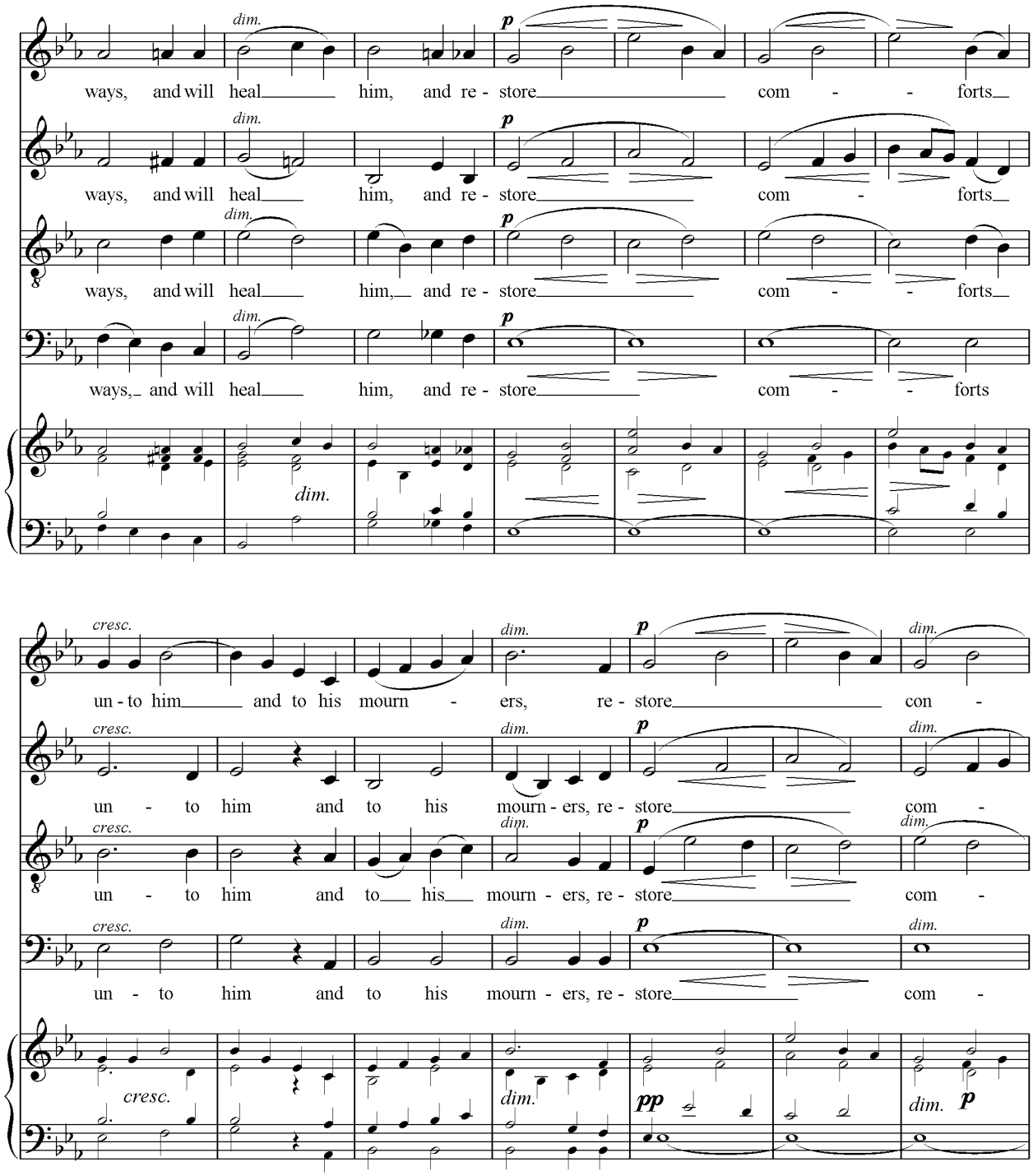
Das dramatische Herzstück des Werks wird eingeleitet von „How many hired servants“ (Nr. 11; Wie viele Tagelöhner meines Vaters). Der völlig ruinierte, hungernde Sohn kehrt heim und teilt zunächst dem Publikum mit, dass er seinen Vater bitten will, ihn als einen seiner Bediensteten aufzunehmen („Make me as one of thy hired servants.“). Der Chor äußert sich beifällig über diese Bußfertigkeit und der Erzähler berichtet, wie der verlorene Sohn von seinem Vater empfangen wird, der mit ihm dann ein Duett singt. Der Sohn bittet noch immer um Vergebung, während der Vater überglücklich ist über die Rückkehr seines ungeratenen Kindes. Dann weist er seine Dienerschaft an, ein Fest vorzubereiten und singt eine Arie, in der er dem Herrn dankt. Der Rest des Oratoriums besteht aus Kommentar.

In der Auseinandersetzung von Vater und Sohn wendet sich Sullivan von der eher unpersönlichen Erzählhaltung des Oratoriums ab, hin zu der unmittelbaren Interaktion von Opernfiguren. Damit nimmt er seine letzten beiden „Oratorien“ vorweg, die eigentlich konzertante Opern sind und dementsprechend von ihm als „Sacred Music Drama“ (*The Martyr of Antioch*) bzw. „Dramatic Cantata“ (*The Golden Legend*) bezeichnet wurden.

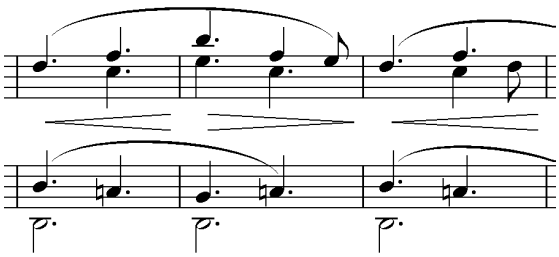
4 Upton: *The Standard Oratorios* (1893), S. 222.

Thematische Verbindungen

Die ersten beiden Nummern, die Orchestereinleitung und der Chor „There is joy“ (Es wird Freude sein) liefern das thematische Material für etliche der folgenden Abschnitte. Die beim Buchstaben D einsetzende Melodie, Takt 7 von „The Lord is nigh“ (Nr. 17, Der Herr ist nahe), erklingt erstmals in der Introduktion. Bei dem späteren Beispiel steht sie im 6/8-Takt, während das unbegleitete Quartett im 4/4-Takt gesungen wird. In der Einleitung dient dieses musikalische Material als zweites Thema und steht in der Tonart der Dominante.

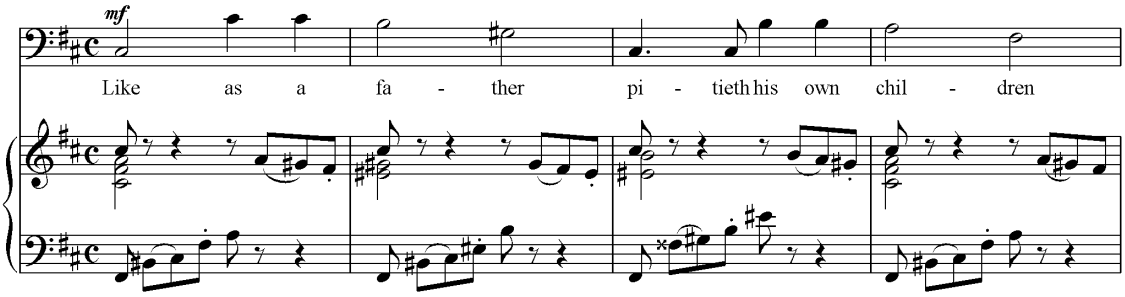


Bsp. 1a: Sullivan, The Prodigal Son



Bsp. 1b: Sullivan, The Prodigal Son

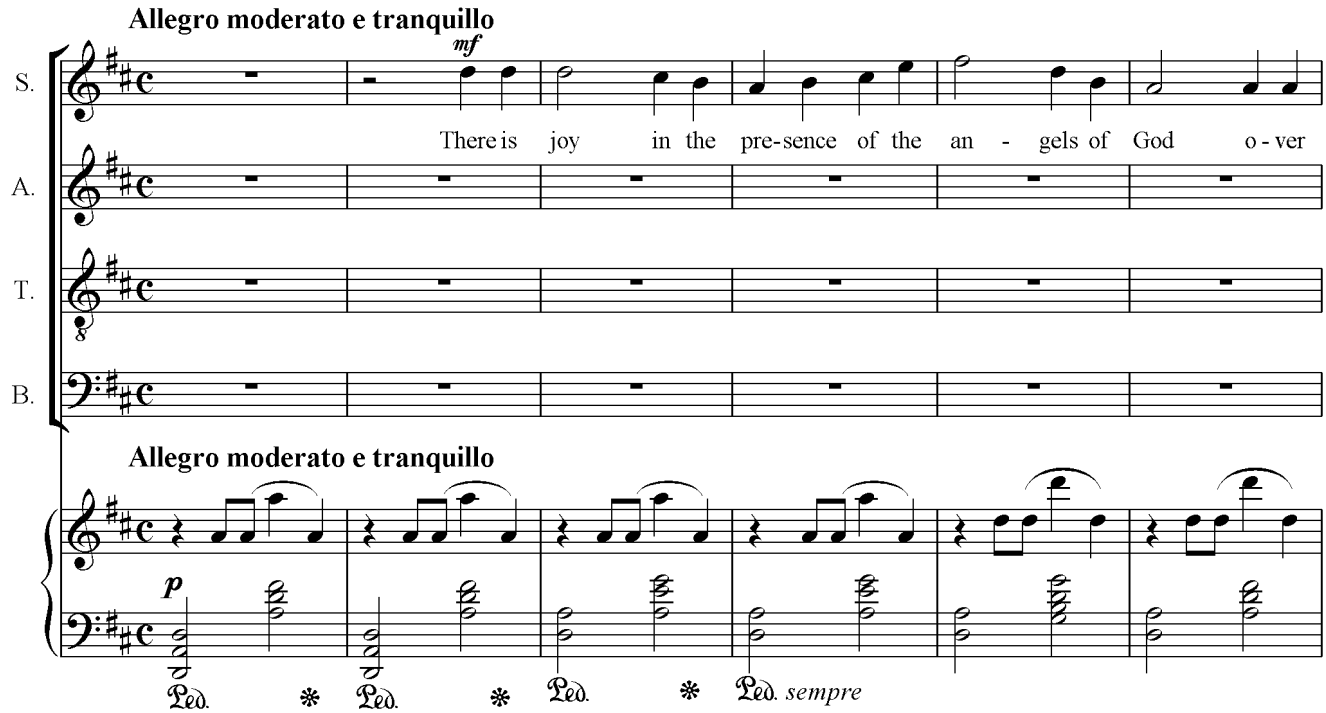
Der Chor Nr. 2 „There is joy“ nimmt zwei spätere Abschnitte des Oratoriums vorweg. Beim Buchstaben C, Takt 6 von „Like as a father“ (Wie ein Vater), wird er zunächst vom Bass gesungen und dann zum Thema einer Fuge.



Bsp. 2: Sullivan, The Prodigal Son

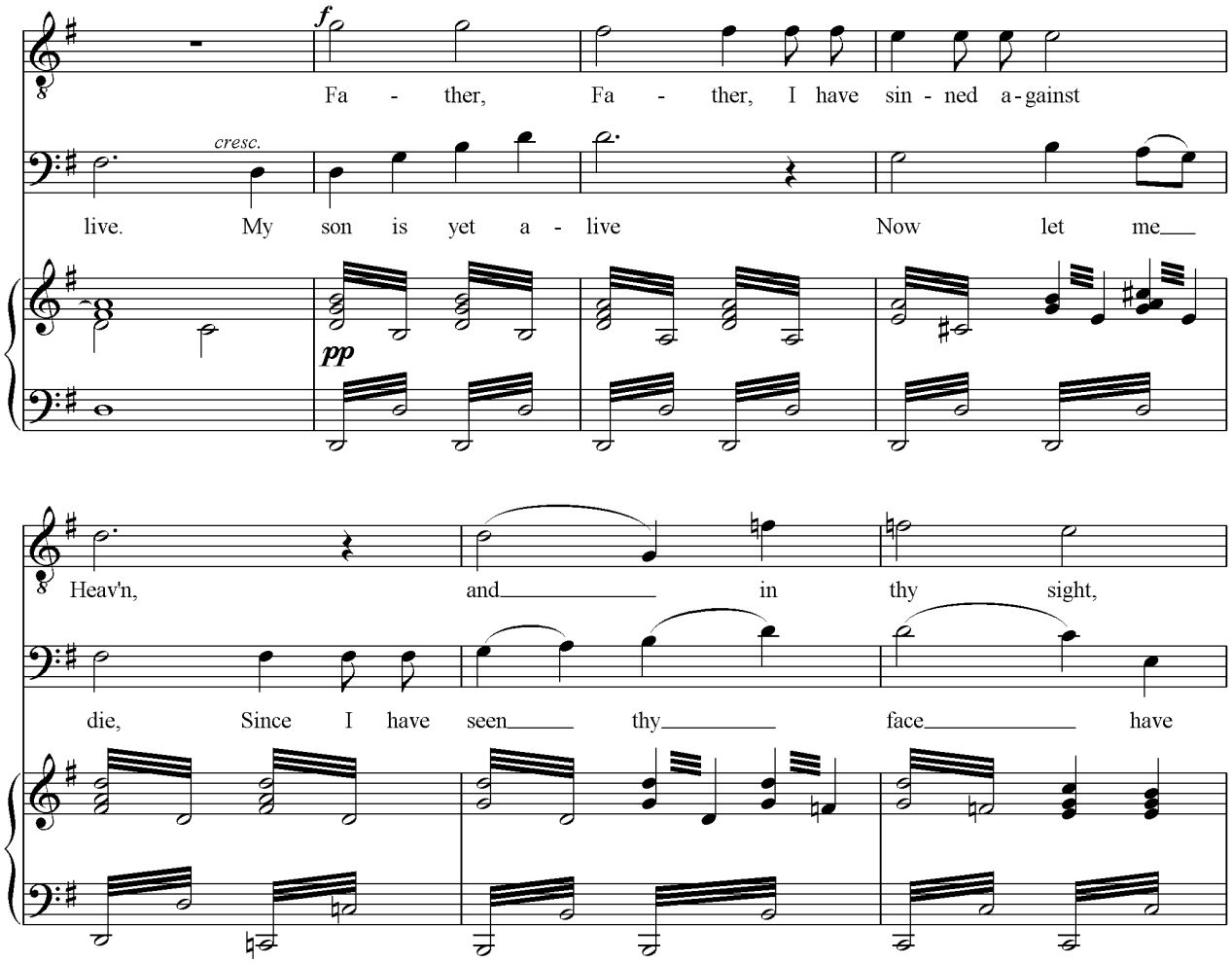
In der Freudenarie des Vaters, „For this my son“ (Nr. 14, Denn dieser mein Sohn), wird diese Melodie als ein ruhigeres zweites Thema wieder aufgegriffen. In den ersten sechs Takten ist die Wiederholung notengetreu, bis Sullivan die Schlusswendung variiert.

Die einleitende Melodie von „There is joy in the presence of the angels of God“ (Nr. 2, Es wird Freude sein bei den Engeln Gottes)



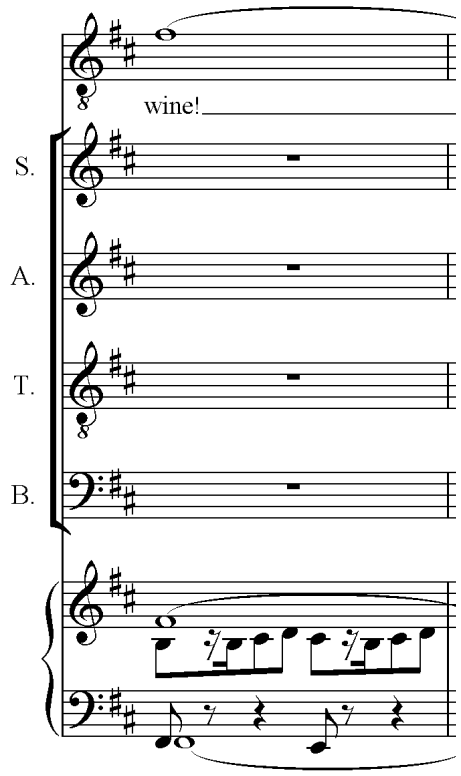
/8Bsp. 3: Sullivan, The Prodigal Son

wird in der Nr. 12 wiederholt, dem Chor „The sacrifices of God“ (Die Opfergaben Gottes). In diesem düsteren Abschnitt wird die wieder aufgegriffene Melodie von den Tenören gesungen gegen ein langsameres Thema des übrigen Chores. Die Tempoanweisung lautet nun *Andante*, im Gegensatz zum *Allegro moderato e tranquillo* des Chores Nr. 2, der in der Begleitung ebenfalls ein sich wiederholendes rhythmisches Muster aufweist. Eine weitere thematische Verbindung findet sich in den Nummern 11 und 13. In letzterer wiederholt der Sohn sein Reue-Thema aus der Nr. 11, nun allerdings im 4/4- statt im 6/8-Takt seiner Arie. Daraufhin stellt Sullivan der Buße des verlorenen Sohnes die freudige Melodik seines Vaters gegenüber. Dieses Kontrastieren von musikalischen und textimmanenten Stimmungen ist ein Kunstgriff der Oper.



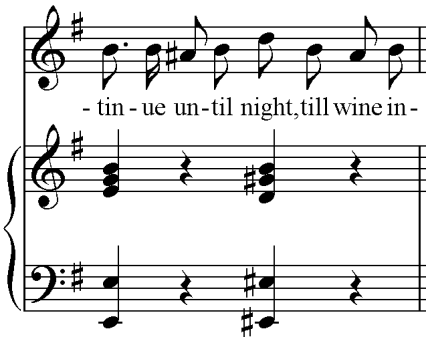
Bsp. 4: Sullivan, The Prodigal Son

Dem Chor mit Tenorsolo Nr. 6, „Let us eat and drink“ (Lasst und essen und trinken), weist Sullivan folgendes Thema zu:



Bsp. 5: Sullivan, The Prodigal Son

Es ist das Klangsymbol für Trunkenheit. Sullivan wiederholt es in variierter, aber erkennbarer Form in „Woe unto them“ (Nr. 7), wenn die Altistin von starken Getränken („strong drink“) singt.



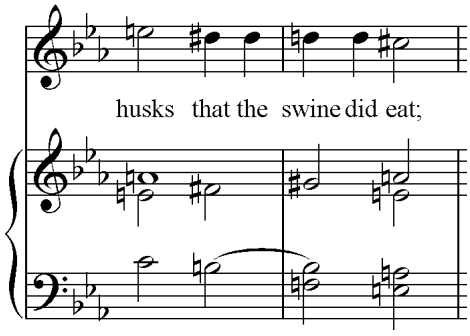
Bsp. 6: Sullivan, The Prodigal Son

Und wenn sie auf ein Gelage zu sprechen kommt, vernimmt man im Orchester eine notengetreue Reprise des ursprünglichen Motivs.

Diese Beispiele zeigen, dass Zeitdruck Sullivan keineswegs davon abhielt, für *The Prodigal Son* eine ganzheitliche Struktur zu entwerfen. Es gibt noch weitere einheitsstiftende Elemente, die näher zur Sprache kommen werden, sobald einige weitere thematische Verbindungen deutlich worden sind.

In verschiedenen Abschnitten versucht die Musik die Worte unmittelbar wiederzugeben. Bei der Nr. 9, „And when he had spent all“ (Und nachdem er alles ausgegeben hatte), wird der

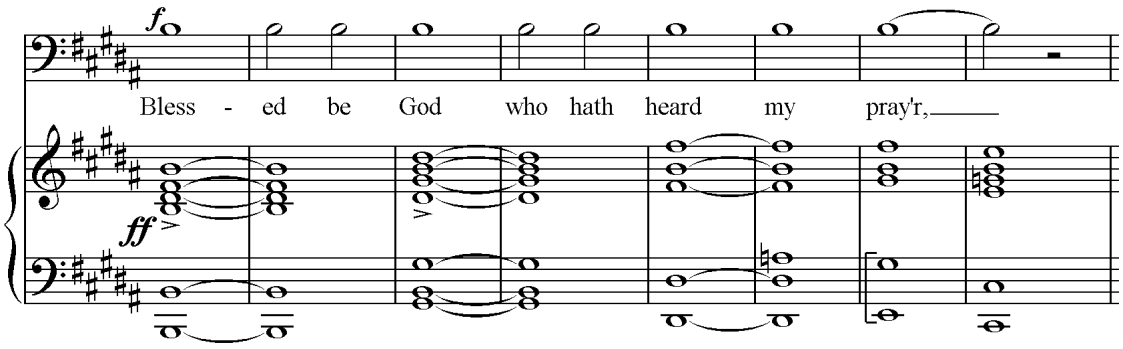
Sohn genötigt, Schweine zu füttern. Er beneidet die Schweine um die Maishülsen, die er ihnen hinwerfen muss. Wie sehr Stand und Gemüt gelitten haben, zeigt sich an einer absteigenden chromatischen Linie.



Bsp. 7: Sullivan, The Prodigal Son

In „O that thou had'st hearkened" (Nr. 10, O hättest du doch meine Gebote beachtet) gibt es viele Textbezüge zum Wasser, insbesondere Wellen, Flüsse und dem Meer. Es handelt sich um eine Trostarie mit einer fließenden melodischen Linie, die sanft an- und wieder absteigt. Die einzige offenkundige überschwängliche Geste findet sich elf Takte vor Schluss bei einem Ansteigen der Melodie, das dann bei dem Wort „waves" (Wellen) wieder zurückgenommen wird. Zum Ausklang dieser Arie sinkt die vokale Linie bei dem Wort „die" (sterben) eine Oktave im Pianissimo ab. Es gibt einige Notenwiederholungen, für die Sullivan mitunter harsch kritisiert worden ist. In seinen Kommentaren schrieb Arthur Jacobs zu dem Lied „The Lost Chord" (Der verklungene Ton), „die obsessive Verwendung von Notenwiederholungen zu Beginn vermittelte damals zweifelsohne Ernsthaftigkeit und Eindringlichkeit, genau so wie sie heute lediglich als eine Floskel derartiger Emotionen erscheinen. Auf Vergleichbares, wenn auch nicht das gleiche Schema, wurde bereits in Verbindung mit *In Memoriam* hingewiesen und es lässt sich auch in ‚How many hired servants' aus *The Prodigal Son*, ‚I hear the soft note' in *Patience* und ‚Now to the sunset' in *The Golden Legend* finden".[5]

In *The Prodigal Son* kommt es bei der Nr. 14 inmitten einer freudvollen Arie bei den Worten „Blessed be God" (gesegnet sei Gott) zu solch einem ernsthaften Moment.



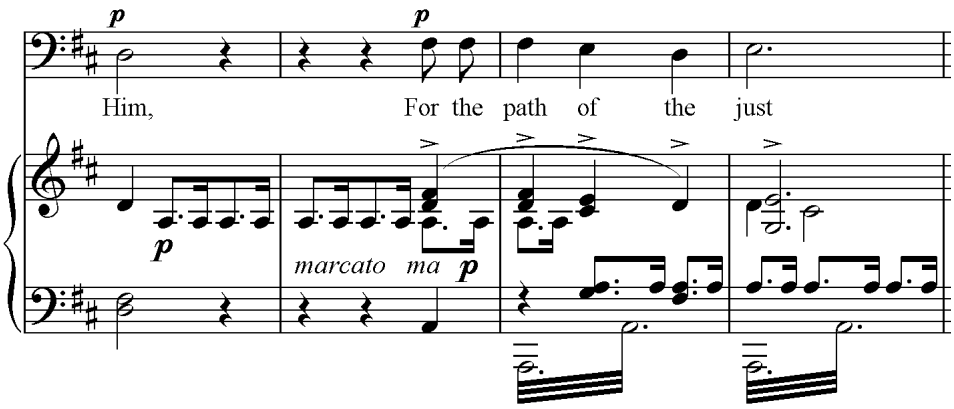
Bsp. 8: Sullivan, The Prodigal Son

5 Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan*, Aldershot 1992, S. 110 f.

In „How many hired servants“ (Nr. 11) wird im Gesangspart die Wiederholung des Tons g im Orchester von wechselnden Harmonien begleitet. Dies nimmt vergleichbare Passagen wie „Io Paen“ in *The Martyr of Antioch* vorweg.

Rhythmische Grundmuster

Sullivan verwendet rhythmische Grundmuster zur Charakterisierung. Das Rezitativ „And when he had spent all“ (Und als er alles ausgegeben hatte) bietet eine Lektion übermäßigen Schwelgens. Das rhythmische Schema, das die Arie vorantreibt, ist eine Variante des Sauf- und Fressmotivs aus der Nr. 6, das nun aber symbolisch für den durch Maßlosigkeit herbeigeführten Untergang steht. Die dem entgegenstehende moralische Rechtschaffenheit findet ihren Ausdruck in folgendem punktierten Rhythmus, der erstmals in der Nr. 4 zu hören war, als der Vater des verlorenen Sohnes empfahl, dem „Pfad der Gerechten“ („the path of the just“) zu folgen.



Bsp. 9: Sullivan, The Prodigal Son

Die Alt-Arie „Love not the world“ erhält den erforderlichen Schwung, wenn das gleiche rhythmische Schema erneut zu hören ist bei den Worten „but he that doeth the will of God“ (Doch wer den Willen Gottes vollzieht). In dem vorangehenden Chor begleitet dieses „Strenge-Motiv“ auch die Verdammung der ausschweifenden Gelage.

Die rhythmische Behandlung bietet auch Einblick in Sullivans Hingabe, wenn es darum ging, Worte zu vertonen, die ihn mal mehr, mal weniger ansprachen. Eine der schwächsten Arien in *The Prodigal Son*, „Love not the world“, scheint in ein 3/4-Takt-Korsett eingezwängt zu sein. Die Phrasen enden immer dort, wo man es erwartet. Vergleicht man dies mit „Trust in the Lord“ (Nr. 4), das auch im 3/4-Takt steht, stellt man fest, dass Auflösungen nicht unbedingt auf dem ersten Schlag des Taktes erfolgen (wie in den Takten 9-10, wo eine zweite Umkehrung der Tonika des Dominantakkords sich bei Takt 10 auflöst zu einer verminderten Septime der Supertonika des Dominantseptakkords und einem Dominantseptakkord derselben zu einem Durakkord der Dominante, und das alles über einem Orgelpunkt in der Dominante). Dieser unvorteilhafte Vergleich der Arien setzt sich fort in der faden Harmonik von „Love not the world“ (Liebt nicht die Welt) und dem begrenzten Umfang der Gesangslinie. Viele Jahre später ist in der ersten, *Andante tranquillo* überschriebenen Arie der Ursula in *The Golden Legend* die

Gesangslinie weitaus fließender, wenn auch ebenfalls im Umfang begrenzt. Allerdings wird in *The Golden Legend* die Stimme wie ein zusätzliches Instrument behandelt, das aus dem schönen Streichersatz mal hervortritt und sich dann wieder in ihn einfügt. Bei *The Prodigal Son* wird die Stimme lediglich begleitet, wobei die schlichte Vokallinie ungeschützt bloßliegt.

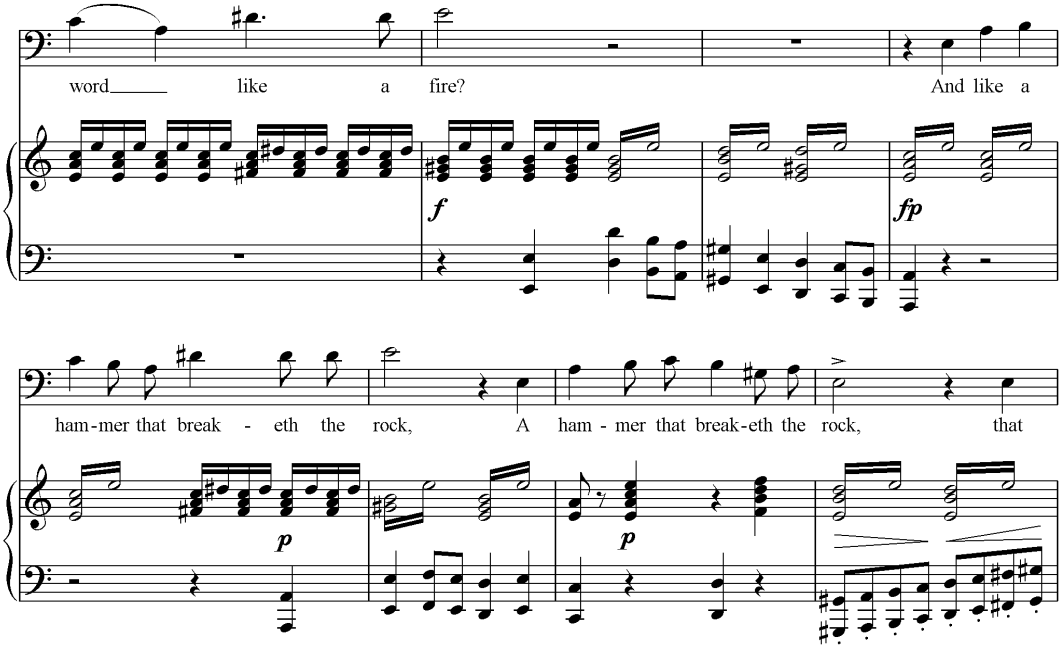
Sullivan hat sowohl in *The Prodigal Son* als auch *The Light of the World* den gleichen Text vertont. In *The Prodigal Son* übernimmt der Chor die Stelle „And God shall wipe away all tears from their eyes" (Nr. 2; Buchstabe I; Und Gott wird jede Träne wegwischen von ihren Augen). Das Stück steht im 4/4-Takt, wie auch die Alt-Arie mit den gleichen Zeilen in *The Light of the World.* In beiden Werken hat die Melodie eine Silbe pro Schlag bei „wipe a-way all" (wische alle Tränen weg). Ansonsten verwendet der Komponist in *The Prodigal Son* weniger Text und wiederholt eher die Worte mit Verzierungen. Die Vertonung von 1873 weist keinen grundlegend neuen Ansatz gegenüber dem Text auf.

Harmonik

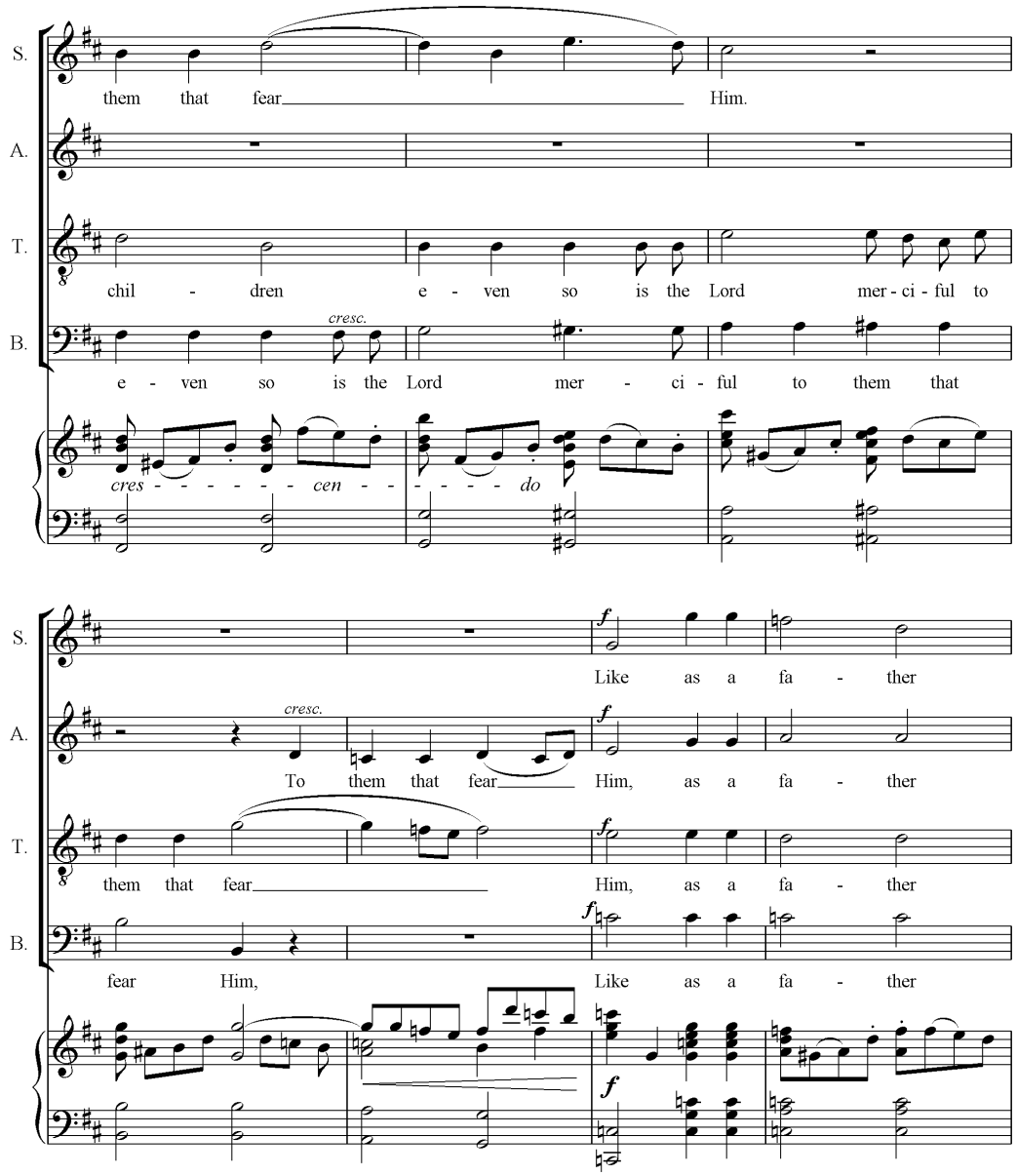
Sullivan war ein junger, aufstrebender Komponist, der in einem konservativen Umfeld ausgebildet wurde und sein erstes Oratorium für ein Publikum schrieb, das eng mit der Tradition von Händel und Mendelssohn verbunden war. Es wäre gegen seine Natur gewesen, die Zuhörer mit revolutionären harmonischen Experimenten der Liszt/Wagner-Schule zu schockieren. Als selbstständiger Komponist musste er Rücksicht auf die Reaktionen der Öffentlichkeit nehmen. Obwohl er zuweilen seiner Frustration Ausdruck verlieh über das Publikum des Savoy-Theaters, das sich während der kunstvoll sinfonisch ausgearbeiteten Ouvertüre zu *The Yeoman of the Guard* ungeniert weiter miteinander unterhielt, und deswegen bei der *Gondoliers*-Overtüre wieder zum Potpourri-Stil zurückkehrte, fühlte sich Sullivan wohl in der Gesellschaft, in der er lebte und in der er schließlich auch ein sehr angesehenes Mitglied war. Erst gegen Ende seiner Laufbahn (das, wie er zurecht ahnte, auch das Ende seines Lebens war) hatte Sullivan für sein Publikum einige musikalische Schockerlebnisse parat. Das düstere, dicht vernetzte Klanggewebe des *Boer War Te Deum*, das an vielen Stellen mit Dissonanzen durchsetzt ist, ist weit entfernt von dem klaren, zuversichtlichen Gestus seiner frühen Sakralwerke. Die ablehnende Haltung von einem der Zuhörer, dem Herzog von Cambridge, kommt daher nicht überraschend.[6]

Die harmonische Sprache, derer sich Sullivan in *The Prodigal Son* bedient, ist jene von Leipzig, nicht die von Weimar. Bei Stellen, die ihn kaum inspirierten, wie etwa in „Love not the world", verfällt die Harmonik in leicht vorhersehbare Diatonik, angereichert mit bloßer Nachahmung der Übergänge mit verminderten Septimen im Stile Mendelssohns. Glücklicherweise bleiben diese schwachen Abschnitte die Ausnahme. Hier eine Stelle, bei der man eine Variante der Mendelssohn-artigen Harmonik erwarten würde. Die Basslinie ist in beiden Fällen sehr ähnlich:

6 Young, *Sullivan*, S. 260.



Bsp. 10a: Mendelssohn, Elias (Elijah)

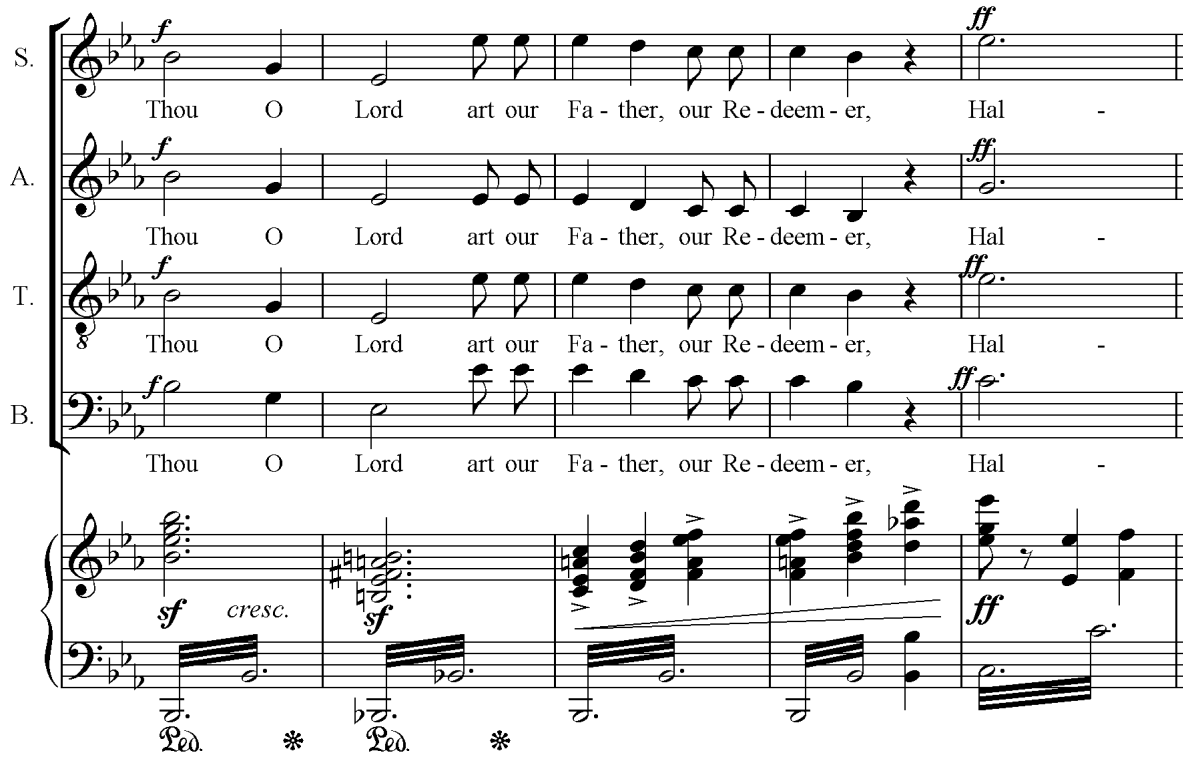


Bsp. 10b: Sullivan, The Prodigal Son

Dieser Auszug aus *Elias* beginnt mit einer verminderten Septime. Dann durchläuft er einen Abschnitt mit lose miteinander verbundenen Dominantseptakkorden, die sich in Moll-Akkorde auflösen. Die einzige Überraschung bietet der Wechsel von A7 zu H7 im vorletzten Takt. Sullivan ahmt Mendelssohn keineswegs nach, sondern schlägt vielmehr weniger vorhersehbare Wege ein. In diesem Abschnitt aus *The Prodigal Son* wechselt er von h-Moll nach G-Dur, doch dann springt die Harmonik zur ersten Umkehrung von E7. Auf die herkömmliche Auflösung zu einer Moll-Tonart folgt ein weiterer harmonischer Sprung, diesmal zu Fis7. Dieses wird chromatisch nach G-Dur aufgelöst und auf dem Weg über einen Mollakkord, Gm7, abschließend nach C-Dur geführt.

Dieser Chor mündet dann beim Buchstaben „F“ in einen interessanten Abschnitt harmonischer Ambiguität. Befindet man sich in diesem Moment auch in der Tonart C-Dur, so wendet sich die Harmonik von der Tonika zur Subdominante in Moll, dann von dem erhöhten Tonika- zum erhöhten Subdominantakkord in Moll (fis-Moll) und zurück zur erhöhten Tonika, dann um einen Halbton hinab zum Dominantseptakkord A7 und zurück zur ursprünglichen Tonart D.

Selbst im Schlusschor „Thou, O lord, art our Father“ (Du, o Herr, bist unser Vater), bei dem Sullivan mehr Wert auf Klangfülle der miteinander verwobenen Stimmen legt als auf eine lebhafte Harmonik, gibt es einen bemerkenswerten Augenblick der Reibung im harmonischen Ablauf mit einem Dominantseptakkord zu H (Dis läuft enharmonisch zu Es) über einem Orgelpunkt in B. Der Orgelpunkt liegt zwei weitere Takte lang unter einer Sequenz, die zu einem Trugschluss beim Buchstaben „F“ führt.



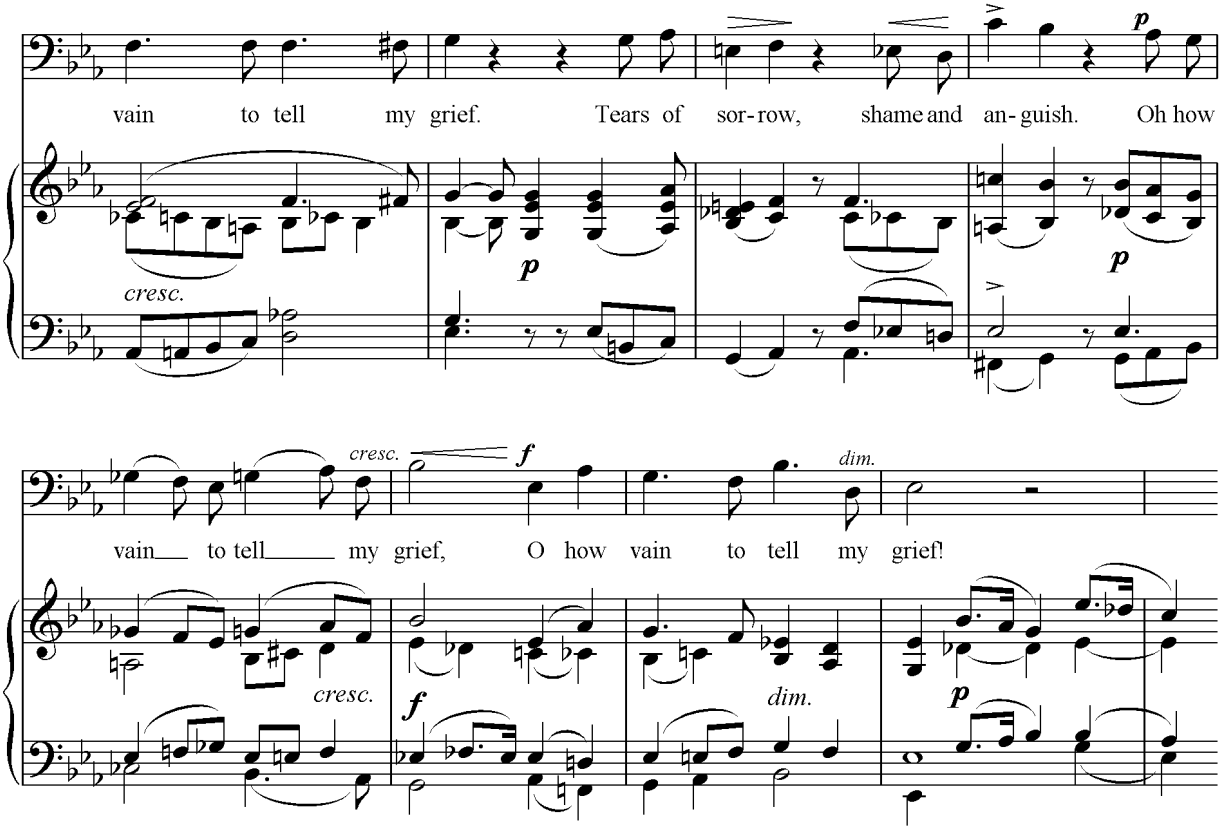
Bsp. 11: Sullivan, The Prodigal Son

Sullivan zeigt auch eine Purcell vergleichbare Toleranz gegenüber dissonanten Durchgangsnoten. In dem unbegleiteten Quartett „The Lord is nigh“ trifft bei Takt 19 das g im Sopran auf das

as im Tenor und das c in den Bässen auf das d im Alt. Dann gibt es auch bei „A“, Takt 5, eine Stelle, wo der Sopran zum Es empor- und der Tenor zu einem d hinabsteigt.

Die wohl gewagteste Harmonik findet sich in der emotional aufgeladenen Tenorarie „How many hired servants“, bei der Sullivan von der Tonika C zum entlegenen Cis-Dur moduliert, was die Unbehaustheit des verlorenen Sohnes illustriert. Diese Modulation wird durch eine Abfolge von Dominantseptakkorden vorgenommen.

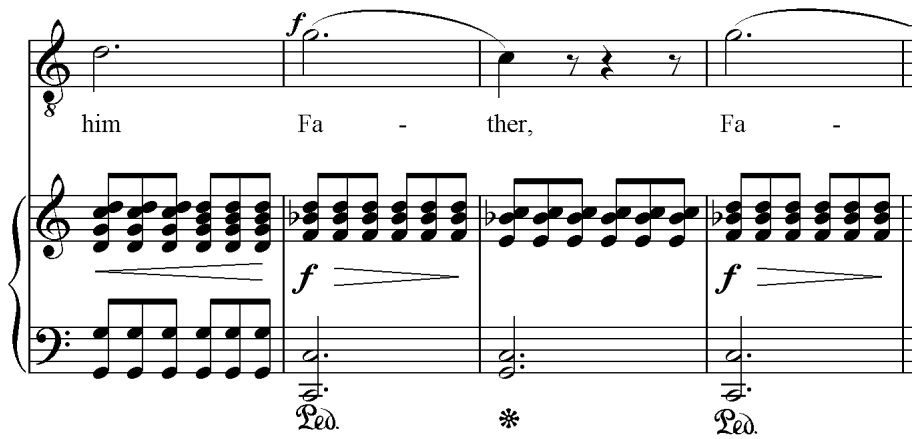
Chopin mag hier Einfluss ausgeübt haben, aber auch Spohr kann nicht ausgeschlossen werden. Ludwig Spohr war in Sullivans Jugendzeit noch immer ein bekannter Komponist. Er hatte auch enge Verbindungen nach England. In der Besprechung der e-Moll-Sinfonie (die man später als *Irish Symphony* bezeichnete), lobte der Rezensent der *Times* Sullivan dafür, er sei „schlau genug, um sich von dem gefährlichen Treibsand Spohrs fern zu halten, dem manierertesten aller Manieristen“.[7] Spohr mag zuweilen nach Weber klingen, eigentlich nichts, womit man sich 1866 den Unmut des *Times*-Kritikers zuziehen konnte. Doch Spohr experimentierte auch mit Chromatik. Vielleicht war damit das harmonische Sumpfgebiet gemeint, in dem der junge Komponist nicht unterging.



Bsp. 12: Spohr, Des Heilands letzte Stunden (Calvary)

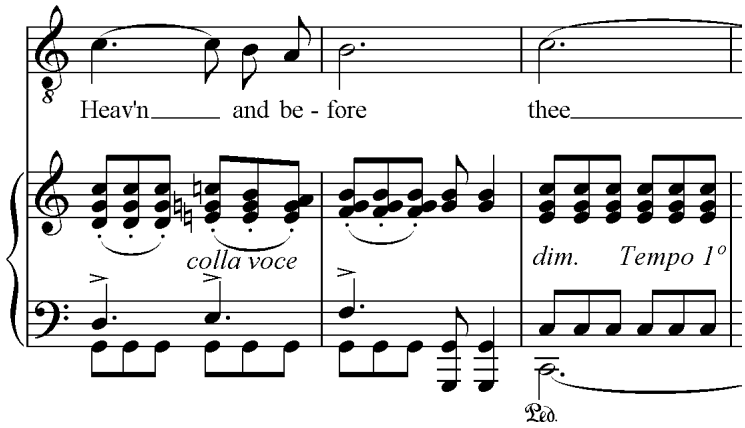
Ein emotionaler Höhepunkt in „How many hired servants“ ist die Stelle, bei der der verlorene Sohn bei dem Wort „father“ (Vater) das hohe g über einem Orgelpunkt singt, wobei der Akkord eigentlich eine kleine Septime der Dominante ist. Dieser nordische Tonfall erinnert an Grieg.

7 Ebd., S. 41.



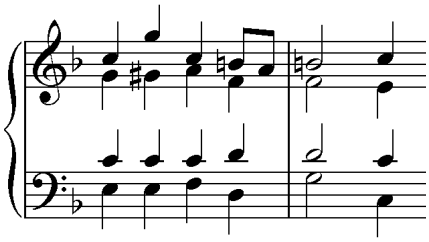
Bsp. 13: Sullivan, The Prodigal Son

Elf Takte später gelangt man zu einer Wendung, die die unverkennbaren kadenzierten Phrasen Sullivans vorwegnimmt.



Bsp. 14: Sullivan, The Prodigal Son

Und hier ist ein weiteres Beispiel, das aus der Zeit gegen Ende seiner Laufbahn stammt (aus der „Jubilee Hymn“):



Bsp. 15: Bishopgarth

Im weiteren Verlauf der Arie, bei dem der verlorene Sohn sich zu seiner Scham bekennt – „no more worthy to be called thy son“ (Ich bin es nicht mehr wert, dein Sohn genannt zu werden) –, hebt Sullivan acht und fünf Takte vor Schluss seine Qualen mit einigen scharfen Dissonanzen hervor.

Das Orchester von *The Prodigal Son* umfasst doppelte Holzbläser, vier Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen, eine Ophikleide, Pauken und Streicher. Zusätzlich gibt es noch die (zu erwartende) Orgel, Piccolo (das mit der zweiten Flöte alterniert), Kontrafagott und kleine Trommel. In der Nr. 14 erwartete Sullivan, dass sich die Trompeten mit Kornetts abwechseln.[8] Piccoloflöte und kleine Trommel finden passenderweise in dem farbenreichen Bacchanal „Let us eat and drink" Verwendung. Das Kontrafagott ist in diesem Orchester von bescheidener Größe eher ungewöhnlich. Die Verwendung, die der Komponist für dieses Instrument findet, ist es nicht minder.

Beethoven forderte ein Kontrafagott für die letzten Sätze der 5. und 9. Sinfonie. Bei ihm verdoppelt das Kontrafagott häufig die Kontrabässe in den schnellen Basslinien. Beethoven nutzte das Kontrafagott nicht als ein Instrument für langsame Passagen. Er verlangte ihm erheblich mehr Gewandtheit ab als später Brahms mit den viel einfacheren Stellen in seinen Sinfonien. Beethoven benötigte üblicherweise die mittleren und tiefen Lagen, während Brahms viel stärkeren Gebrauch von den tiefen Tönen des Instruments machte.

Das Kontrafagott wurde in den Jahrzehnten unmittelbar nach Beethoven vernachlässigt.[9] Erst im späten 19. Jahrhundert erhielt es nach der Entwicklung eines besseren Instruments und der Ausweitung der Holzbläser auf drei- oder sogar vierfache Besetzung dann endlich einen dauerhaften Platz im Sinfonieorchester (obgleich Brahms das Kontrafagott verwendete, widerstand er der Tendenz, das Orchester auszuweiten).

Bei der Beschreibung des Klangs eines Kontrafagotts merkt Rimsky-Korsakow an, dass es die Eigentümlichkeiten des tiefen Registers eines Fagotts – „volltönend, rau" – deutlicher hervorhebe, während die mittleren und hohen Lagen weniger geeignet seien: „Die sehr tiefen Töne eines Kontrafagotts besitzen eine bemerkenswert starke, dichte Qualität, die bei Pianostellen sehr kraftvoll ist."[10] Kennan warnt davor, dass das Kontrafagott durchaus „wie ein Elefant im Porzellanladen" wirken könne. In Übereinstimmung mit Berlioz regt er an, dass das Instrument sich am besten dafür eignet, bei lauten Stellen den Bassstimmen Volumen und Prägnanz hinzuzufügen. „Sehr sanfte Effekte, insbesondere im tiefen Register, lassen sich damit kaum erzielen." Er empfiehlt, es bei schnellen, verwickelten Passagen einzusetzen, verweist aber nicht auf Beethoven, wenn er charakteristische Stellen zitiert wie etwa in *Der Zauberlehrling* von Dukas, „Die Schöne und das Tier" aus Ravels *Ma mére l'oye*-Suite und Deems Taylors *Through the Looking Glass*.[11] Berlioz macht geltend, dass das Kontrafagott lediglich für große harmonische Effekte und Basslinien in einem gemäßigten Tempo geeignet sei.[12]

---

8 Arthur Sullivan: *The Prodigal Son*, Partitur, hrsg. von Robin Gordon-Powell, Amber Ring, London 2003, S. 115.

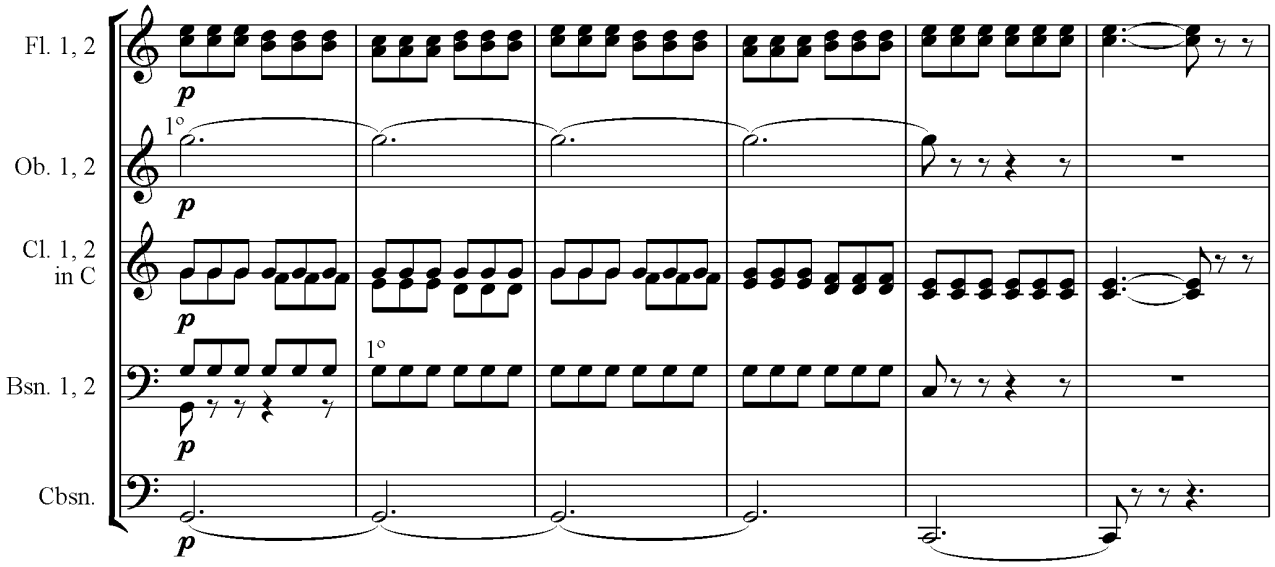
9 Nikolai Rimsky-Korsakow: *Principles of Orchestration*, hrsg. von Maximillian Steinberg, übersetzt von Edward Agate, Dover Publications, New York 1964, S. 21.

10 Ebd., S. 20.

11 Kent Wheeler Kennan: *The Technique of Orchestration*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1952, S. 95-96.

In *The Prodigal Son* verwendet Sullivan das Kontrafagott kaum, um den dicht instrumentierten Passagen zusätzlich Gewicht zu verleihen. Nachdem das Instrument zu den einleitenden, voll besetzten Orchesterakkorden beigetragen hat, taucht es in der Instrumentierung des anschließenden Chores nicht auf. Sullivan will vielmehr, dass man die ausgeprägte Stimme des Kontrafagotts auch hören kann. Es lassen sich etliche Passagen anführen, die Rimsky-Korsakows Verweis auf Pianostellen im tiefen Register vorwegnehmen.

In dem Chor mit Tenorsolo, „Let us eat and drink", brummt das Kontrafagott sein tiefstes b, wenn der Chor das Wort „die" (sterben) singt. In der Tenorarie „How many hired servants" erklingt ein ausgehaltenes tiefes g des Kontrafagotts, das sanft zu einem tiefen c führt (und das zwei Oktaven tiefer als bei einem normalen Fagott), das unter dem Triolenthema der Holzbläser liegt.

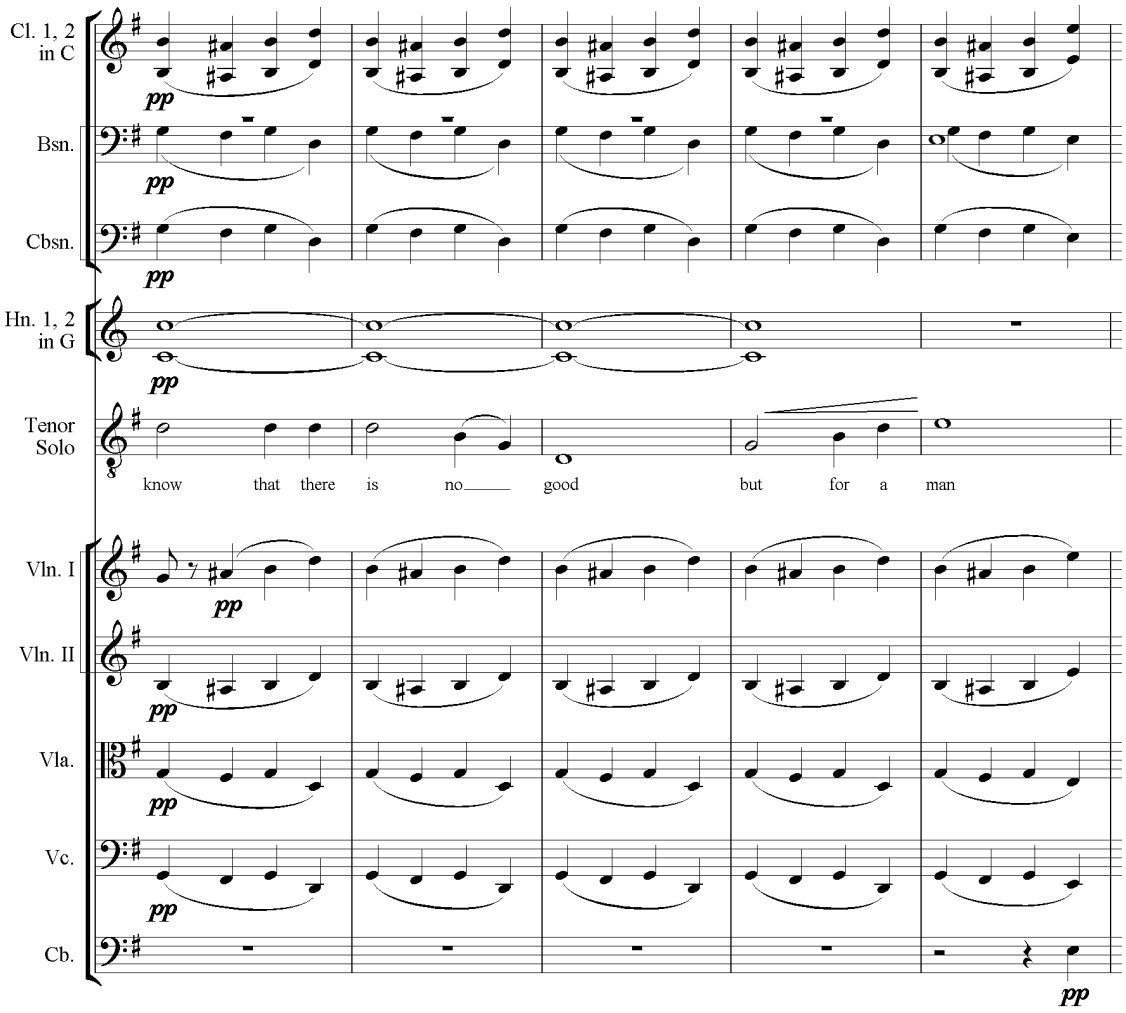


Bsp. 16: Sullivan, The Prodigal Son

In dem Duett Nr. 13 verdoppelt das Kontrafagott das dritte Horn in der Oktave, zunächst *piano* und schließlich *pianissimo*, während leise Holzbläserakkorde und gedämpfte Streicher mit Tremolo die Versöhnung von Vater und Sohn ausklingen lassen.

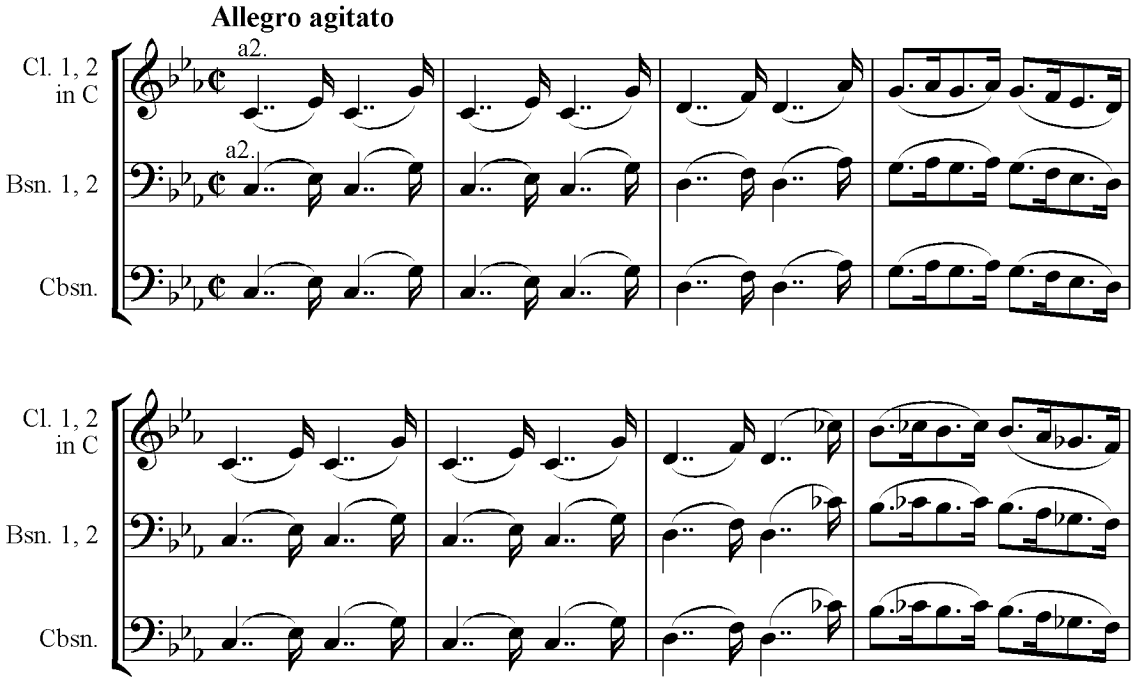
Sullivan verlangt dem Kontrafagott auch viel Beweglichkeit ab. In dem Tenorsolo Nr. 3, „A certain man had two sons", fällt ihm eine vielbeschäftigte und wichtige Rolle zu, wobei es oft die Celli und Kontrabässe verdoppelt.

12 Hector Berlioz: *Treatise on Instrumentation*, übersetzt von Theodore Front, Dover Publications, New York 1991. [Siehe auch http://www.hberlioz.com/Scores/BerliozTraite.html; Anm. der Red.]



Bsp. 17: Sullivan, The Prodigal Son

In dem Rezitativ Nr. 9, „And when he had spent all“, ist das Kontrafagott erneut sehr aktiv, indem es zwei Okatven tiefer die Klarinetten verdoppelt.

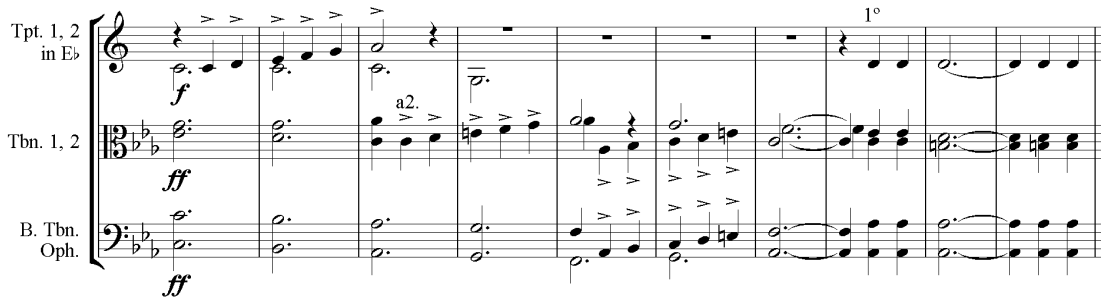


Bsp. 18: Sullivan, The Prodigal Son

Die Textur ist sehr durchsichtig, sodass man die unverwechselbare Stimme des Kontrafagotts heraushören sollte.

Wie bereits angedeutet, verzichtet Sullivan im abschließenden Chor, „Thou O Lord art our father“ – dem am stärksten instrumentierten Satz des Oratoriums –, auf das Kontrafagott. Vielleicht war er der Meinung, dass die Orgel es überflüssig mache. Dieser Chor beginnt mit einem kühnen Einsatz im Bass, eine Wendung, die Sullivan viele Jahre später im Epilog zu *The Golden Legend* wieder aufgreifen sollte. Im Gegensatz zu diesem grandiosen Finale, steuert „Thou O Lord“ harmonisch auf sicherem Kurs, doch die Energie, die die Orchestrierung mit ihren dynamischen Streicherpassagen und den aufwühlenden Basslinien im Verbund mit den aufsteigenden Stimmen ausstrahlt, ist unwiderstehlich. Der Hörer wird bis hin zum prächtigen Abschluss einfach mitgerissen.

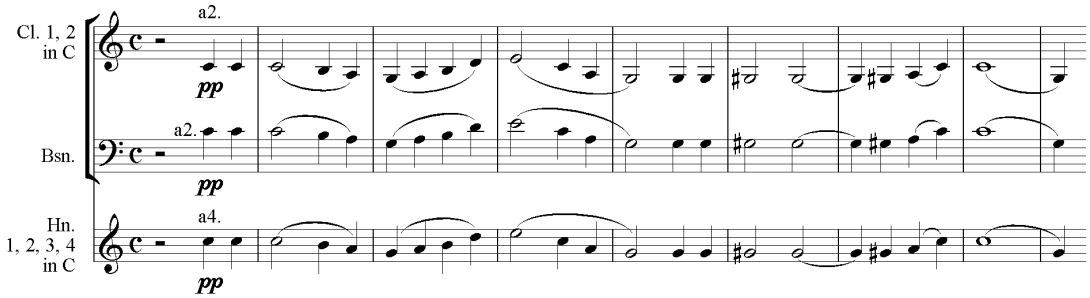
Im Chor Nr. 18 erhalten die Posaunen kurz die Gelegenheit, in den Vordergrund zu treten:



Bsp. 19: Sullivan, The Prodigal Son

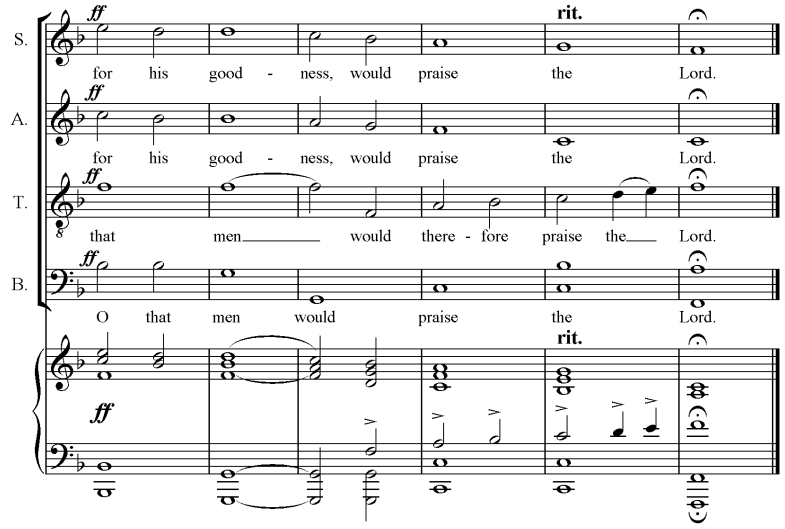
Ansonsten werden sie eher zurückhaltend eingesetzt, wie es für Sullivan charakteristisch war. Wohl die einzige andere erwähnenswerte Stelle findet sich am Schluss der Bassarie „Trust in the Lord“ ab dem Buchstaben C bis zum Schluss. Sullivan, der zweifelsohne mit der Instrumentationslehre von Berlioz vertraut war, folgte den Ratschlägen des Franzosen fast immer darin, für drei Posaunen und Ophikleide *keine* Choralsätze zu schreiben. Der hier zitierte Abschnitt bildet eine Ausnahme. Wenn die Musik starke Emotionen ausdrücken sollte, neigte Sullivan dazu, drei Posaunen und eine Ophikleide als Quartett einzusetzen. Darüber hinaus verdoppelt die Ophikleide die Bassposaune in der Oktave.

Im Gegensatz dazu werden die Hörner häufiger aus ihrer Hintergrundfunktion herausgelöst, die ihnen Sullivan für gewöhnlich zuweist. Der Chor „The sacrifices of God” (Nr. 12) beginnt mit vier Hörnern, die eine markante melodische Passage im Pianissimo spielen. Sie werden von den Klarinetten und Fagotten verdoppelt, genau so wie in der sacht ausklingenden Koda der *Marmion*-Ouvertüre.



Bsp. 20: Sullivan, The Prodigal Son

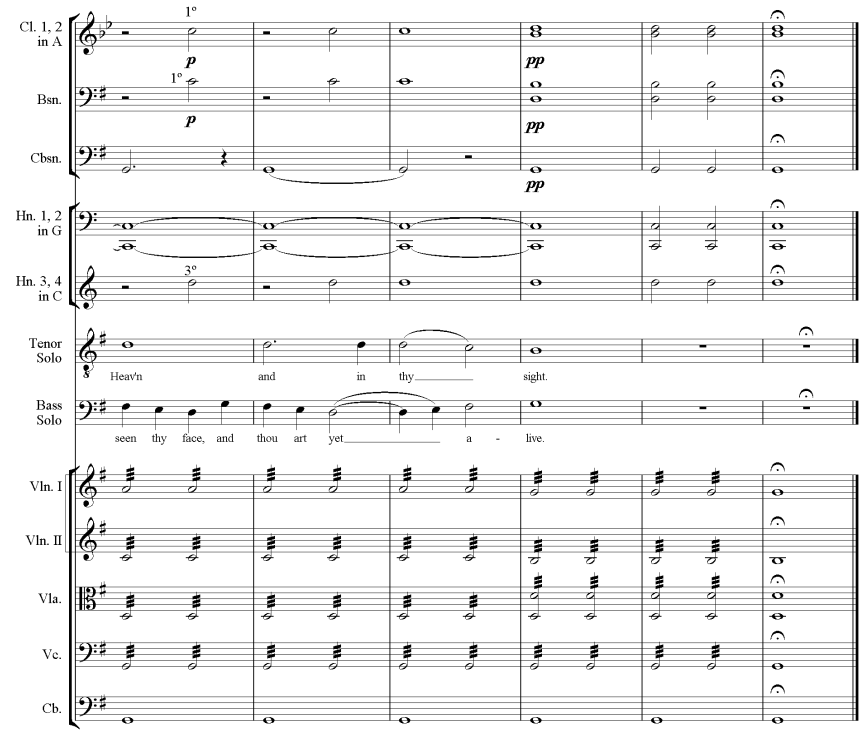
Bei dem dramatischen Abschluss der Fuge „O that men would praise the Lord“ (Nr. 15) heben sich vor allem die Tenorstimmen ab. Sie werden jedoch nicht von den Posaunen verdoppelt, sondern von den vier Hörnern.



Bsp. 21: Sullivan, The Prodigal Son

Eine vergleichbare Verdoppelung (diesmal in den Bässen) gibt es beim Buchstaben N. Darüber hinaus verdoppeln in dem Chor „Thou O Lord“ (Nr. 18) das dritte und vierte Horn die Tenor- und Altstimmen auffällig. Weitere melodische Beispiele finden sich im Chor Nr. 2 bei D und G; in der Nr. 6 (Takt 119-120) und Nr. 11 bei E.

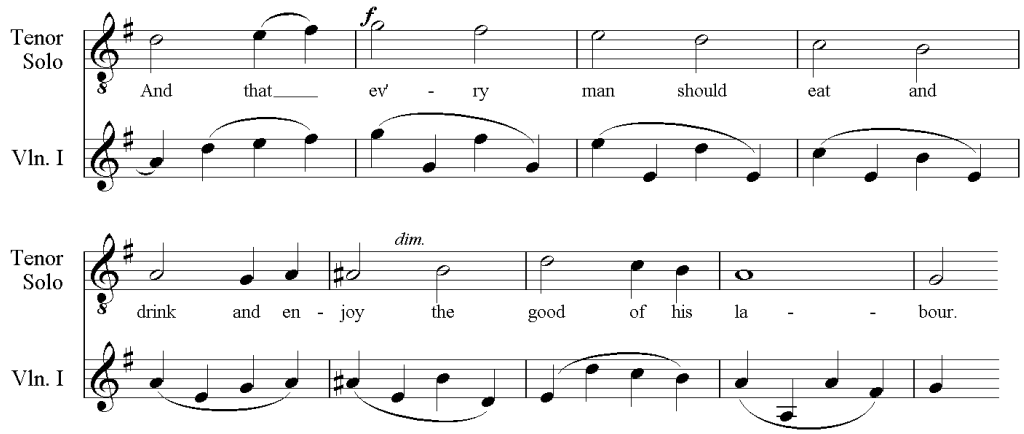
Sullivan erkundet auch die tiefen Register der Hörner bei dem ausgehaltenen Orgelpunkt in der Nr. 6 (bei den Buchstaben B und E) und dem einzigartigen Klang am Schluss des Duetts Nr. 13, wo die tiefen Hörner vom Kontrafagott in der Oktave verdoppelt werden.



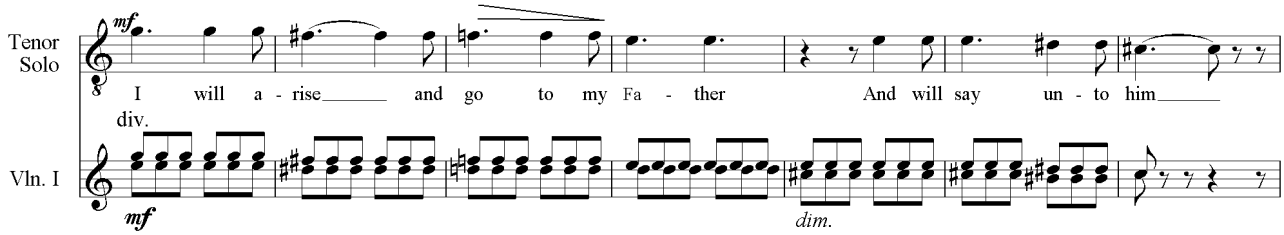
Bsp. 22: Sullivan, The Prodigal Son

Diese Akkorde, bei denen Fagotte und Hörner im Pianissimo miteinander verschmelzen und von Klarinetten in den hohen Lagen ergänzt werden, nehmen die Jahrzehnte später gemachten Empfehlungen von Rimsky-Korsakow vorweg.[13] Obwohl dies nur ein kleines Detail ist, zeigt sich darin jedoch die Meisterschaft, die Sullivan bereits in einem frühen Stadium seiner Laufbahn erlangt hatte.

Hinsichtlich der Streicher wird Sullivans übliche Praxis deutlich erkennbar. Für schnelle Läufe verwendet er die ersten und zweiten Geigen, melodische Passagen stehen in Oktaven. In Sullivans Partituren findet sich häufig der Hinweis *pizzicato*, so auch in *The Prodigal Son* – man siehe nur den Beginn der Nr. 6. Doch in seinem ersten Oratorium erkundet er auch oft andere Effekte. Er macht beträchtlichen Gebrauch von geteilten Geigen, Bratschen und Celli; Doppelgriffen, Dämpfern (man sehe den Anfang von „How many hired servants“) und offenen Harmonien wie im Chor Nr. 2. Die Geigen verdoppeln mitunter den Solotenor, allerdings mit einer ausgeschmückteren Fassung der melodischen Linie.



Bsp. 23: Sullivan, The Prodigal Son



Bsp. 24: Sullivan, The Prodigal Son

Häufiger fällt den Holzbläsern die Aufgabe zu, die Gesangsstimmen zu verdoppeln. Üblicherweise werden hierfür die Flöten oder die Flöten in Verbindung mit den Oboen verwendet. Die bemerkenswertesten Holzbläserpassagen finden sich in der orgiastischen Atmosphäre von „Let us eat and drink“. Klarinetten (bei „D“) sowie Klarinetten, die mit Piccolo und Flöte verdoppelt werden (bei „G“) sorgen für eine „orientalisch“ angehauchte Farbgebung wie man sie später bei russischen Komponisten wie Rimsky-Korsakow und Ippolitow-Iwanow findet (zugleich hat Sullivan 1871 auch *On Shore and Sea* einen Hauch östlichen Flairs angedeihen lassen).

In der Orchestrierung zu diesem Chor finden sich auch Posaunen und eine Ophikleide. In charakteristischer Sullivan-Manier werden sie bis zum Finale zurückgehalten. Betrachtet man

13 Rimsky-Korsakow, S. 90.

das Oratorium insgesamt, so findet sich der umfangreichste Instrumentalsatz im Abschlusschor „Thou O Lord“. Obgleich *The Prodigal Son* nicht so hoch entwickelt ist wie reife Werke à la *The Golden Legend* oder *Ivanhoe*, so beeindruckt diese Instrumentierung aus der Ära nach Mendelssohn durch ihre bloße Professionalität; der Fähigkeit, wunderbare Wirkungen zu erzielen mit einem eleganten, ökonomischen Einsatz der Mittel. Es gibt keine verschwommene Stimmenverdopplungen und keine überladenen Tuttistellen. Die Vorzüge von Sullivans orchestralem Stil sind jene Mendelssohns: Klarheit und Ausgewogenheit. Beide behandelten die Romantik mit einem klassischen Sinn für Geschmack und Proportionen. Da Sullivan in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wirkte, verlor er mit seinem eher konservativen Zugang zunehmend den Gleichschritt mit dem an Volumen und Dichte zunehmenden Orchesterklang. Wenn er Instrumente einfügte wie das Kontrafagott in *The Prodigal Son*, die Bassklarinette in *The Golden Legend* oder das Englischhorn in *Ivanhoe*, so geschah dies in der Absicht, der Klangpalette neue Farben hinzuzufügen. Dementsprechend schrieb er Passagen, die das unverwechselbare Timbre dieser Instrumente hervorhob. Selbst in so wuchtig instrumentierten Werken wie dem *Boer War Te Deum* bedürfen die ruhigen Abschnitte voll getragener Innerlichkeit der gleichen Aufmerksamkeit wie jene der schieren Klangpracht.

Bei *The Prodigal Son* handelt es sich um ein überzeugendes, erbauliches Werk voll jugendlicher Vitalität, das mit vielen eingängigen Arien und Chören ausgestattet ist. Dass Sullivan dieses Stück in nur drei Wochen komponierte und so gekonnt instrumentierte ist ein Beweis für das Genie, mit dem er gesegnet war.

Schlussbetrachtung

Als Sujet war die Geschichte vom „verlorenen Sohn“ vor Sullivans Vertonung von 1869 ein kaum erkundetes Thema. Percy Young verweist lediglich auf ein Oratorium von Samuel Arnold aus dem Jahre 1773.[14] Das Gleichnis erlangte im 20. Jahrhundert größere Beliebtheit. Unter anderem finden sich Ballette von Alfven (1957) und Prokofiew (1929), ferner Brittens Kirchenparabel (1968) und eine Oper von Debussy – ursprünglich eine Kantate von 1884 –, die 1920 szenisch aufgeführt wurde. Im 19. Jahrhundert findet sich noch eine ähnliche biblische Erzählung von Verlust und Versöhnung in einer Vater-Sohn-Beziehung in Gounods *Tobie*. Tobias bedarf allerdings mehrfach des unmittelbaren göttlichen Eingreifens, ein wundersames Finale eingeschlossen. Der Stoff ist, wie auch bei *The Prodigal Son*, kurz. Gounods lyrische Umsetzung umfasst nur elf Nummern.

Das Gleichnis vom verlorenen Sohn schlug empfindsame Saiten im Bewusstsein der zusehends industrialisierten Gesellschaft des 19. Jahrhunderts an. Die durch unsichere Arbeit in den Fabriken begünstigten moralischen und physischen Bedrohungen des städtischen Lebens, der öffentliche Verkehr und die in großer Zahl produzierten ärmlichen Mietswohnungen bildeten den düsteren Hintergrund für den glitzernden Reichtum der räuberischen Handelsbarone. Die protzigen Ausschweifungen der Neureichen, die nichts gemein hatten mit dem traditionellen

14 Ebd., S. 60.

(moralisch akzeptableren?) Grundbesitz, machten das Gleichnis vom verlorenen Sohn zu einem beliebten Thema für Predigten. In seinem Roman *The Way We Live Now* (1875) oder in *Doctor Thorne* (1858) schlägt Trollope Alarm. So wächst ein gewisser Louis Scatcherd in *Doctor Thorne* im Reichtum auf, den er von seinem Vater, der als einfacher Steinmetz angefangen hatte, erben konnte. Er führt ein kurzes, ausschweifendes Leben und endet als Säufer im Grab.

Die Reaktionen auf die industrialisierte Gesellschaft führten zu Rückbesinnungen, bei denen man die brutale, bildungsferne, von Krankheiten geplagte Vergangenheit durch den rosaroten Filter von Buntglas betrachtete. Die neugotische Architektur vermittelte die Illusion von handgefertigten Bauten, während in Wahrheit dampfgetriebene Maschinen die unechten, groben Bauelemente lieferten. Präraphaelitische Maler suchten Inspiration im 15. Jahrhundert. Die kunstgewerbliche Bewegung von Ruskin bis Morris, Stickley bis Hubbard bildete eine Reaktion auf die Auswüchse des vergoldeten Rokoko der Neureichen. Sie legte Wert auf die „Ehrlichkeit" der Materialien, die Schlichtheit des Designs und stellte die von Menschen geschaffene Handwerkskunst in den Vordergrund.

Dass es sich bei *The Prodigal Son* um einen publikumswirksamen Stoff handelte, wäre ohne Folgen geblieben, wenn nicht die Musik so fesselnd gewesen wäre. Sullivans Vertonung klang noch lange und kraftvoll in seinen viktorianischen und edwardianischen Hörern nach. Bei Sullivans eigener Trauerfeier sang der Chor der Chapel Royal „Ye Though I Walk" aus *The Light of the World.* Berichten zufolge „zeigten sich viele der Besucher tief bewegt".[15] Auch wenn etliche von Sullivans Werken Jahrzehnte lang nicht aufgeführt wurden, so sagt dies nichts über ihre Qualität aus. Die gegen Sullivan initiierte Rufmordkampagne hatte eher weltanschauliche Gründe und nahm Bezug auf den „Verrat", den er an seinem Genie um der Geldgier willen begangen hatte, anstatt sich der Bewegung der englischen Musikrenaissance unterzuordnen.[16]

Auch Meyerbeer wird heute wenig gespielt. Aber man muss nur einer gute Aufführung von *Les Huguenots* erleben, um die elektrisierende Wirkung nachzuvollziehen, die diese angeblich altmodische Musik auf das Publikum besaß. Zugegebenermaßen hat *The Prodigal Son* auch seine schwächeren Momente, dennoch zeigt die Partitur in reichem Maße Sullivans besondere Gabe, durch die Frische und Lebendigkeit ihrer musikalischen Ideen die Aufmerksamkeit des Zuhörers unmittelbar zu fesseln. Wie vieles von Sullivans vernachlässigter Musik, bietet auch *The Prodigal Son* eine lohnende musikalische Erfahrung für die Besucher und die Ausführenden, wenn man dem Werk eine Chance gibt.

15 *The Brooklyn Eagle*, 27. November 1900.

16 Meirion Hughes / Robert Stradling: *The English Musical Renaissance 1840-1940*, Manchester University Press 2001, S. 49-50.

Selwyn Tillett

Arthur Sullivans Bühnenmusik zu *King Arthur*

[Auf Anfrage des Schauspielers Henry Irving (1838-1905) stellte Arthur Sullivan 1895 die Bühnenmusik zu dem Drama *King Arthur* von Joseph William Comyns Carr (1849-1916) zusammen. Das Projekt einer geplanten Oper, die aus heutiger Sicht eine willkommene Ergänzung zu *Ivanhoe* dargestellt hätte, konnte er trotz eines ausgearbeiteten Librettos nicht weiterverfolgen. Dieser Beitrag von Selwyn Tillett befasst sich mit der Gestaltung der Bühnenmusik und wird ergänzt durch Wilfred Bendalls Einleitung, die er 1903 seiner Edition der Musik voranstellte. Die Übersetzung erfolgte mit freundlicher Genehmigung des Verfassers. Dieser Artikel wurde erstmals veröffentlicht in David Eden (Hrsg.): *King Arthur – A booklet to celebrate the centenary of the first production 12 January 1895*, Saffron Walden 1995.]

Der vollständige **Text zu Carrs Drama** findet sich unter
http://www.lib.rochester.edu/camelot/CARR.HTM

Den **Klavierauszug** kann man kostenfrei herunterladen von
http://math.boisestate.edu/gas/sullivan/king_arthur/king_arthur.pdf

Eine **Aufnahme** von Bendalls Bearbeitung der Musik Sullivans erschien auf der CD:
Arthur Sullivan – Incidental Music (*King Arthur*, *Macbeth*, *The Merry Wives of Windsor*)
Margaret MacDonald, RTE Chamber Choir, RTE Concert Orchestra, Dir.: Andrew Penny,
MARCO POLO 8.223635.

***Die Szenen in Comyns Carrs* King Arthur**

Prolog
- Excalibur
- Szene – Der magische See

Akt I
- Der Heilige Gral
- Szene – Die große Halle von Camelot

Akt II
- Die Maifeierlichkeiten der Königin
- Szene – Der Weißdornwald

Akt III
- Der schwarze Kahn
- Szene – Der Turm über dem Fluss bei Camelot

Akt IV
- Der Tod von Artus
- Szene 1 – Das Gefängnis der Königin in Camelot
- Szene 2 – Die große Halle in Camelot

Sullivan spielte viele Jahre lang mit der Idee zu einer Oper über die Artus-Legende, ließ das Projekt aber immer wieder ruhen. Ebenso meinten Schauspieler und Kritiker oft, dass Henry Irving ein Artus-Stück in seinem Lyceum Theatre aufführen sollte, mit Starrollen für ihn selbst als Artus und Ellen Terry als Guinevere. Die Version von J. Comyns Carr, die dort am 12. Januar 1895 herauskam (und bis zum 3. Mai lief), war für beide Männer nur ein Schritt auf dem Weg zum Ziel: Es blieb lediglich ein Teilerfolg für Sullivan, dessen Traum sich nur weniger als zur Hälfte erfüllte, und ein Teilerfolg für Irving, der meinte, dass das eigentlich interessante an dem Stück in der Beziehung zwischen Guinevere und Lancelot (Forbes Robertson) lag. Nachdem man auf Irvings Artus so lange hatte warten müssen, war die Kritik tief gespalten. In einer scharfsinnigen, aber voreingenommenen Rezension der Uraufführung, bot Clement Scott eine sehr plausible Begründung dafür an:

> Endlich ist Henry Irving der „halb-göttliche" Herrscher und Gründer der Tafelrunde; endlich ist Ellen Terry die Königin Guinevere, die wir uns in unserer Fantasie schon so viele Jahre lang ausgemalt haben! [...] Jedermann, ob bekannt oder unbekannt, hatte eine träumerische und unbestimmte Meinung, wie *King Arthur* aufgeführt werden sollte. Die Poeten, die Gefühlsmenschen und die Ästheten drangsalierten den armen Mr. Irving mit ihren Ideen: einige waren zu mittelalterlich gewesen, andere zu wirr, einige forderten Vivien, andere bestanden auf Elaine, alle schrien natürlich nach einer poetischen und pittoresken Wirkung. Die Anhänger von Tennyson hingen mit Verzweiflung an dem Gedicht von Guinevere als der einzig wichtigen Sache [...] – aber diese Dinge sollten nicht sein. Mr. Comyns Carr löste den Gordischen Knoten: Er musste schließlich ein Stück schreiben [...] Wir müssen uns nicht die Augen ausheulen, weil hier und da die Moderne das Mittelalter verdrängt und die Fantasie dem theatralischen Effekt geopfert wird. Wir kommen zum Theater und unsere Gedanken weilen bei der Tennyson'schen Version der Artus-Legende [...] und die Enttäuschung, dass wir nicht den König Artus von Tennyson bekommen oder die Königin Guinevere von Tennyson, dass wir nicht die Bilder sehen, die uns zeitlebens präsentiert wurden, ist unvermeidlich.
> (*Daily Telegraph* 14. Januar 1895)

Mit dem Ethos des Stückes stimmte von Anfang an etwas nicht, denn keiner der Beteiligten vermochte, sein Ideal zu realisieren. Die Kostüme, die in der Rezension als „unromantisch, unheroisch und nicht ideal" beschrieben wurden, ließen lediglich erkennen, dass Burne-Jones über größere Erfahrungen im Atelier verfügte als auf der Bühne. Eine wirklich dramatische Behandlung der unzweifelhaft dramatischen Geschichte, die in die geeigneten erhabeneren Verse gefasst gewesen wäre, hätte Carrs Werk in den Augen der Kritiker dennoch retten können. Doch die dritte Wahrheit, der man sich stellen muss, bestand darin, dass man ein wunderschönes Spektakel produziert hatte, auf Kosten jedweden wirklichen Interesses an den Charakteren des Stücks. Sogar jene, die entschlossen waren, seine Technik ungeachtet aller Einschränkungen zu loben, wählten ihre Worte sorgfältig.

> Ein betrogener und getäuschter Ehemann, was auch immer seine liebenswerten und respektierlichen Qualitäten sein mögen, ist sehr geeignet, in einer Dichtung eine bedauernswerte Figur abzugeben. [...] Aus einem solchen Menschen einen so genannten „Sympathieträger“ zu machen, ist extrem schwer. Dies gelingt nur, wenn man auf seinen Patriotismus, seine Charakterstärke und seine physische Courage hervorhebt. Und hier meinen wir, war Mr. Carr besser als Tennyson [...] Seine Verse sind in seiner Ausführung selten nachlässig und oft ausdrucksstark, intelligent und erhaben. (*The Era*, 19. Januar 1895)

Im Publikum warteten viele nur darauf, ihr Idol als ihr Ideal verkörpert zu sehen. Aber nach Carrs nicht überraschender Konzentration auf die Beziehung von Guinevere und Lancelot

> bot Mr. Irving in seiner Verkörperung des Königs eine selten erlebte künstlerisch aufopferungsvolle Darbietung. Der ältere Artus ist ein Konstrukt; je förmlicher, abstrahierter und kälter er auftritt, desto weniger liegt die Sympathie bei ihm, sondern eher bei Lancelot. Aber Mr. Irving befasste sich nicht nur mit seiner eigenen Rolle, sondern betrachtete das Stück als Ganzes. Und so machte er auf mutige Weise Artus älter, gesetzter und auf eisige Art nobel – kurz, der unangenehmste Ehemann, der für eine Frau von Guineveres Temperament möglich ist [...] Er bot eine Verbindung von Karl dem Großen mit Menelaus. (*The Era*, 19. Januar 1895)

Jene Pressevertreter, die nichts übrig hatten für solches Schönreden eines fehlgeleiteten Experiments, sagten das offen. Insbesondere die *Pall Mall Gazette* beansprucht für sich, das Ganze durchschaut zu haben:

> [...] Es muss mit Nachdruck festgestellt werden, dass was immer Mr. Carrs Konzeption eines Dramas sein mag, er sich dem Aufbau eines solchen nicht in erkennbarer Entfernung angenähert hat. Hinsichtlich des Aufbaus und der Konstruktion ist das Stück in etwa auf dem Niveau der Gestaltungsmöglichkeiten eines frühreifen Kindes; in der Charakterisierung ist es kaum besser. Es gibt eigentlich überhaupt keine Charaktere [...] In kritischen Augenblicken erhebt jeder seine Stimme, um die Situation zum Wohle derer, die zuhören, zu verallgemeinern [...] Man nehme nur den Blankvers. Er hebt sich im Stile Shakespeares hervor: er enthält erhabene Moral und donnernde Adjektive, ja, er rollt mit der Leichtigkeit und Wendigkeit einer Billiardkugel. Leider wird das Dunkel der Rede nicht durch Intelligenz aufgewogen. [...] Würde Mr. Carr fleißig Milton studieren oder den Blankvers von, sagen wir, Keats, und gelegentlich Gedichte in ungereimten Versen von nicht mehr als fünfzig Zeilen produzieren, so könnte er vielleicht etwas schreiben, das einer Prüfung eventuell Wert wäre. Doch obwohl er am Ende damit noch nichts aussagen würde, hätte er viel gewonnen.
>
> Mr. Irving war schöner und ansehnlicher denn je; er hatte indes keinerlei Gelegenheit, seine Schauspielkunst zu zeigen. [...] Eine kaum weniger noble Erscheinung war Mr. Forbes Robertson, dessen äußerst schöne Stimme bedauernswerterwiese

> verschwendet wurde. [...] Miss Ellen Terry deklamierte ihren Blankvers im Rhythmus eines Metronoms und entsprechender Gestik.
> (*Pall Mall Gazette*, 14. Januar 1895)

Sogar die normalerweise höfliche *Times* beschloss nach einer Rezension von zwei ganzen Spalten, dass das Stück nicht mehr wert war:

> [...] Ein liebenswürdiges Medley aus Leidenschaft, Sünde, Sühne, galanten Gefühlen, ungereimten Versen, Musik, Magie und Mystizismus – das Ganze gehört zu jener unbestimmten Periode, als es kein Glas in den Fenstern gab.
> (*The Times*, 14. Januar 1895)

Wäre Carrs Text tatsächlich so erfolglos gewesen, wie diese Rezension andeuten, erscheint es kaum wahrscheinlich, dass ein Mann von Sullivans Theatererfahrung es riskiert hätte, den Verfasser damit zu beauftragen, ein ganzes Libretto für die immer wieder aufgeschobene Artus-Oper zu schreiben. Wahrscheinlich hat Sullivan viel eher in dem Interesse, das Lancelot und Guinevere füreinander entwickeln, vielversprechendes Material gesehen, auf dem er jene Art romantischen Dramas hätte aufbauen können, das einen Großteil seiner Werke in den 1890er Jahren charakterisiert. Jedoch gibt es in der Musik zu diesem Schauspiel, in der keines dieser Handlungselemente musikalisch dargestellt wird, wenig, das einen detaillierten Kommentar zu Sullivans Anteil Wert gewesen wäre. In der eben zitierten Rezension aus der *Times* tauchte sein Name noch nicht einmal auf. Es hatte fast den Anschein, als habe man sich absichtlich dahingehend abgesprochen, seine nicht sonderlich umfangreichen neuen Beiträge zu einem verwirrenden Werk mit Stillschweigen zu umhüllen. [Dem Prolog und den ersten drei Akten gingen Auszüge aus den romantischen Werken seiner Jugendjahre voran, die dreißig und mehr Jahre zurücklagen – der Konzertouvertüre *Marmion* (1867), der *Irish Symphony* (1866) und der Musik zu *The Tempest* (1861-2)]. Der Rezensent von *The Era,* der alle Auszüge aus dem Frühwerk auflistete, stellte lediglich fest, dass die neue Musik, „kunstfertig und passend“ gewesen sei.

> Die Musik von *King Arthur* ist zu einem beträchtlichen Teil für einen Chor geschrieben, was hinsichtlich der Schauspielmusik für ein Drama eine ziemliche Neuheit darstellt. Die träumerische Wirkung des gedämpften Chores in der Szene des Magischen Sees ist bezaubernd und die ganze Einleitungsszene wird diejenigen, die Wagners *Rheingold* mögen, an die Rheintöchter erinnern.

Derselbe unpassende Vergleich wurde in der *Pall Mall Gazette* gemacht, was bezüglich Carr absichtlich gemein und für Sullivan nun schonungslos angemessen war:

> Sir Arthur Sullivans Schauspielmusik sympathisierte unglücklicherweise eher mit Mr. Carrs gegenwärtigem literarischem Werk als mit der Tradition Tennysons. Wir hegen so viel Sympathie für Sullivans Spätwerk, dass wir gerne annehmen, er hat sich mit dem Geist des Autors dieses nämlichen Stückes vertraut gemacht. Seine Musik besitzt große Klarheit, doch ihr Rhythmus ist bei weitem zu markant und

> emphatisch. Zunächst einmal war das Thema unglücklicherweise bis zu einem gewissen Grad identisch mit Wagners größtem Werk; selbst der in der Ferne zu hörende Chor der Ritter erinnerte hinsichtlich des Themas an *Tannhäuser.* Deshalb war es nur natürlich, dass Sullivans eigene Neigung zur leichteren Oper und Mr. Carrs Gefühlstrivialität unter diesen Umständen seine Musik in gewisser Weise uninteressant und sie selbst trivial machen würde [...] Obwohl wir Willens sind zuzugeben, dass dieser Musiker in gewisser Hinsicht ein exquisiter Verfasser komischer Opern ist, erscheint er in seinem Metier für seriöse Schauspielmusik nicht besser geeignet als er für die Komposition einer Oper zum Libretto eines Werkes wie *Ivanhoe* war. Wir bewundern sein Genie deshalb nicht weniger dafür, aber wir wollen gewisse Grenzen abstecken.

Erst nach Sullivans Tod beschloss sein Sekretär, Wilfred Bendall, dem die Partitur von *King Arthur* hinterlassen worden war, so viel wie möglich von dem Werk zu erhalten, indem er es für eine Publikation aufbereitete. Sein erstes Problem bestand darin, zu entscheiden, wie viel davon in einer verständlichen Form gerettet werden konnte. Sullivan war gebeten worden, dem Fluss seiner musikalischen Ideen nur selten freien Lauf zu lassen. Vieles in der Partitur bestand aus einer Mischung von orchestralem Melodram, Leitmotiv und kurzen, „*ad lib*" wiederholbaren Phrasen, die es ermöglichten, einen Satz besonders pointiert hervorzuheben oder einem Schauspieler, rechtzeitig die Bühne zu verlassen. Die Musik war eher wie jene, die unablässig einem Film oder einem Fernsehdrama unterlegt ist, und allein deswegen wäre es unmöglich und auch müßig, sie unabhängig in einem Konzert aufzuführen.

Einschließlich der umfangreicheren Auszüge aus früheren Werken gab es insgesamt 38 separat bezifferte Stücke, deren Nummerierung verwirrend ist und bei denen es sich nicht immer genau bestimmen lässt, an welcher Stelle der Aufführung nun Musik erklang. Die umfangreichsten Teile bildeten jedoch Chöre auf oder hinter der Bühne an Stellen von besonderem Interesse. Wann immer man einer Wiederholung eines solchen Stücks bedurfte – sei es der ganzen Nummer oder nur einiger Takte, ob nun unmittelbar nachdem es erklungen war oder mehrere Szenen später –, war jede Reprise mit ihrer eigenen separaten Nummer ausgewiesen, selbst wenn die verwendete Musik nur aus einer handgeschriebenen Anweisung bestand, bestimmte Takte aus dem Originalsatz zu übernehmen. Referenznummern oder Buchstaben wurden dann, gemäß Sullivans üblicher Praxis, der ursprünglichen Version an den entsprechenden Stellen hinzugefügt. Unabhängig davon, wie desarrangiert das Autograph auch immer aussehen mochte, wurde so zumindest theoretisch die Aufgabe des Kopisten der Orchesterstimmen vereinfacht.

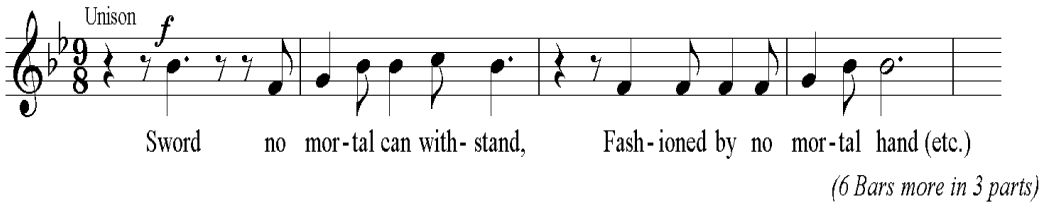
Bendall traf zwei bedeutende Entscheidungen, um seine Aufgabe weiter zu erleichtern, eine komplexe und aus Einzelteilen bestehende Partitur in eine Suite mit fünf Chorszenen umzuwandeln. Viele der kurzen Passagen und jene ohne Gesang ließ er unberücksichtigt, während die Ausgangsfassungen und die Wiederholungen der wichtigsten Chorszenen durch einige Schnitte und Komprimierungen sinnvoll zusammengefasst wurden. Was jetzt als eigenständige Nummer in der Suite erscheint, ist tatsächlich eine Verkürzung all dessen, was während des

Bühnenablaufs an musikalischem Material verwendet wurde. Bendalls Adaptation wurde 1903 von Novello in einem 38-seitigen Klavierauszug veröffentlicht.[17]

Der Prolog

Nach einem Orchestervorspiel, das aus der gekürzten Fassung der Konzertouvertüre *Marmion* besteht[18], zeigt der Prolog den „magischen kleinen See" – ein weites Gewässer mit einem felsigen Weg, der zur Küste hinunterführt. Die Nr. 1 beginnt mit einer 18 Takte langen Orchestereinleitung, die *Andante con moto* überschrieben ist (9/8 in B) und für ein Orchester mit zwei Flöten, einer Oboe, zwei Klarinetten, zwei Fagotten, 2 Hörnern, Harfe und Streichern (6 Geigen, 2 Bratschen, 2 Celli, 1 Kontrabass) komponiert wurde. Wie bei allen Nummern des Werks, finden sich die Metronombezeichnungen des Klavierauszugs nicht im Autograph der Partitur, das in der Pierpont Morgan Library aufbewahrt wird. Die für Proben verwendete Unterteilung in Buchstaben (A, B und C usw.) wurde ohne Änderung übernommen.

Nach der ersten Strophe von „Dawn and daytime turn to night" (Dämmerung und Tag wenden sich zur Nacht), bei dem der Vorhang bei den Worten „heedless of the changing year" (ungeachtet des Jahreswechsels) hochgeht, erscheinen Artus und Merlin auf dem höchsten Punkt des Steinwegs und Merlin erzählt von der Existenz des Schwertes Excalibur. Ein langes Orchesterzwischenspiel begleitet ihren Dialog. Dieses findet sich im Klavierauszug an einer späteren Stelle zwischen den Buchstaben C und D wieder. Der zweiten Strophe ging ursprünglich ein viertaktiger Hornruf voraus, der laut Autograph beim Buchstaben E begann, jedoch findet sich bei diesen Takten der Hinweis „4 Takte fallen weg, GB" (GB steht für George Baird, der normalerweise Sullivans Partituren kopierte). Sullivans ursprüngliche Absicht bestand darin, die zweite Strophe zu einer neuen Version des Themas der ersten Strophe mit geänderter Betonung singen zu lassen:



Bsp. 1: Sullivan, King Arthur

Alle Gesangsstimmen sind ausgeschrieben, aber später durchgestrichen worden, so dass die Worte der zweiten Strophe („Sword no mortal shall withstand" usw.; Schwert, gegen das kein Sterblicher standzuhalten vermag) im Autograph nicht mehr auftauchen. Die Referenznummern für die Takte, die diesen Abschnitt ersetzen, verweisen auf eine gekürzte Form des Orchesterzwischenspiels (bei dem die Stimmen der ersten Geigen von Baird ausgeschrieben wurden),

17 Siehe http://diamond.boisestate.edu/gas/sullivan/king_Artus/king_Artus.pdf [Anm. d. Red.].

18 Siehe Richard Silverman: „Die *King Arthur*-Fassung von *Marmion*", in *Sullivan-Journal* Nr. 6, S. 24-29 [Anm. d. Red.].

welches unmittelbar zur dritten Strophe überleitet: „Warrior knight, into thy hand“ (Krieger, in deine Hände). Folgt man genau dem Autograph, würde man annehmen, dass beide Intermezzi gespielt werden, wohingegen laut Klavierauszug die Worte der zweiten Strophe unmittelbar nach der ersten folgen und zwar zu einer Wiederholung der Melodie. In Anbetracht des gegenwärtigen Zustands des Autographs ist es zunächst unklar, ob die Entscheidung, die Originalfassung der zweiten Strophe aufzugeben und die erste Strophe zu wiederholen von Sullivan während der Produktionsphase getroffen wurde oder von Bendall beim Zusammenstellen der Suite. Nirgendwo findet sich ein Hinweis darauf, dass die Musik bei der zweiten Strophe wiederholt werden soll, doch zwei Takte vor B wurden im Autograph Wiederholungszeichen am Anfang einer neuen Seite in die Partitur hinzugefügt. Da sie inmitten einer Phrase stehen, kann es ab dieser Stelle unmöglich eine Wiederholung geben, aber dieser Hinweis kann natürlich falsch gesetzt sein, da die erste Strophe an der gleichen Stelle auf der vorhergehenden Doppelseite beginnt. Einen direkten Widerspruch dazu bildet ein Hinweis von Baird oben auf der Seite: „Nicht wiederholen“. Kurz vor dem Buchstaben C wurde eine Wiederholungsanweisung auch ausradiert. Man könnte daher annehmen, dass man, als die ursprüngliche Fassung der zweiten Strophe aufgegeben wurde, dann die Entscheidung traf, die Musik der ersten Strophe zu wiederholen. Später hat man jedoch aus irgendeinem Grund, der zweifellos mit dem zeitlichen Ablaufs auf der Bühne zusammenhing, die zweite Strophe ganz gestrichen. Bendall hat schließlich den gesamten Text wiederhergestellt und ging zu dem zurück, was zuerst für die Bühne vorgesehen war. Dabei erkannte er indes, wie sehr es das Interesse an dieser Szene im Konzert aufhalten würde, wenn er beide Orchesterintermezzi beibehielte. Und so hat er das gekürzte orchestrale Zwischenspiel, bei dem Merlin Artus erklärt, dass das Schwert das seine sein solle, weggelassen, während er die längere Version vom Ende der ersten Strophe an den Schluss der zweiten Strophe verschob und somit die ersten beiden Strophen nacheinander erklingen. Folglich ist der Buchstabe E des Autographs verschwunden, und der Buchstabe F des Originalmanuskripts wird im Klavierauszug zu D. Ab Beginn der dritten Strophe bleibt die Benennung unverändert.

Artus hatte zuvor eine Vision von jener Frau gehabt, die sein Schicksal werden sollte. Die Vision von Guinevere erscheint ihm erneut bei Merlins Hinweis „Look upon thy fate“ (Betrachte dein Schicksal), wenn das Musikstück Nr. 2 beginnt. Die ersten sechs Takte der Einleitung im Klavierauszug sind im Autograph durchgestrichen, allerdings wird dies durch den darüber geschriebenen Hinweis „Alle einfügen – GB“ korrigiert. Es folgen dann die Takte 7, 8 und 9, und weitere drei Takte, die mit Takt 9 identisch sind. Letztere sind wieder durchgestrichen mit dem Hinweis „3 Takte streichen – G. Baird”. Somit war eine Zeit lang auf der Bühne die Einleitung unter Merlins Stichwort lediglich drei Takte lang. Der zehnte Takt in der Einleitung des Klavierauszugs ist identisch mit Takt 9 und wurde von Bendall aus jenen Noten wiederhergestellt, die Baird herausgenommen hatte. Es folgen die ersten vier Zeilen des Chores wie im Klavierauszug; die letzte erhielt den Probenbuchstaben G und folgt somit in der Zählung der vorhergehenden Nummer. Im Autograph endet die erste Strophe mit zwei Streicherakkorden wie am Ende des Stücks im Klavierauszug und hat einen Doppelstrich und eine Generalpause, um einen Abschluss zu markieren.

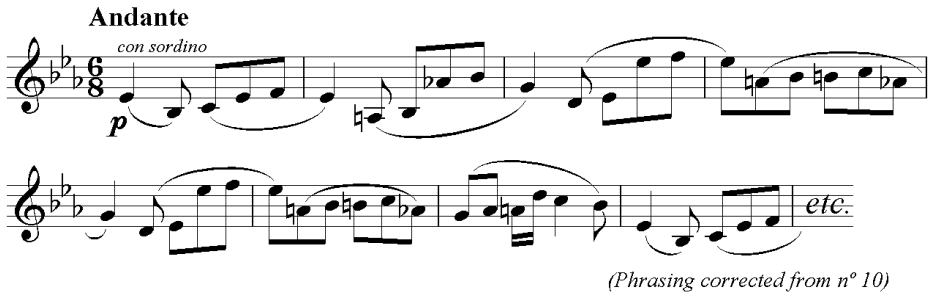
Artus schwört nun, Guinevere zu finden und sie als seine Königin zu krönen. Die Turbulenzen, die sie erwarten, werden geweissagt. Der Dialog wird durchbrochen von drei weiteren Einwürfen des Chores, denen jeweils eine eigene separate Nummer zugeordnet ist, allerdings ist unklar, welche Form sie hatten. Die Nr. 3 ist fast komplett als eine zwölf Takte umfassende Verkürzung des Vokalteils von Nr. 2 geschrieben und instrumentiert, wobei erneut ein Doppelstrich und eine Generalpause auf einen vollständigen Abschluss verweisen. Daran schließt sich jener Abschnitt an, der sich im Klavierauszug vom Buchstaben E bis zum Schluss findet – wobei viele Takte nummeriert sind und auf die entsprechenden Stellen in der Nr. 2 verweisen –, und der einfache Hinweis „Nr. 5 wiederhole Nr. 3“. Jedoch ist der Abschnitt mit „Nr. 4 & 5 wiederhole Nr. 3“ überschrieben, hat zwei Stichwörter für Einsätze und die ersten sechs Takte sind durchgestrichen. Wahrscheinlich wollte man diesen letzten Abschnitt ganz weglassen, obwohl Bendall ihn anstelle von drei faden Wiederholungen von schon gehörtem Material wieder eingefügt hat.

Artus holt Excalibur aus dem See, damit es ihm bei seiner Aufgabe helfe und dazu beitrage, England zu gewinnen. Als er das Schwert erhält, beginnt laut Autograph die Nr. 6. Sie ist identisch mit der Einleitung zur Nr. 1, wird allerdings nur von den Streichern einschließlich einer Solovioline gespielt, die offensichtlich den anderen hinzugefügt wurde. Die Musik schweigt, wenn die Darsteller anfangen zu sprechen. Sie schließt mit einer sechstaktigen Koda, die „*ad lib*“ wiederholt werden kann, falls sich das Bühnengeschehen verzögert. Der Tod von Artus wird prophezeit und wenn die Szene endet, bietet die Nr. 7 eine weitere Wiederholung desselben Themas zu den Worten „Great Pendragon's son, to thee/Here we yield Excalibur“ (Großer Sohn Pendragons[19], dir überlassen wir hier Excalibur). Diese elf Takte enthalten wieder den Hinweis „wiederholen, wenn nötig“. Bendall ignoriert die Nummern 6 und 7 vollständig, da sie nur Wiederholungen bieten.

Erster Akt

Der erste Akt, der von der Suche nach dem Heiligen Gral handelt, spielt in der großen Halle in Camelot. Als Verweis auf die Vorwegnahme des britischen Empires wird der Akt passenderweise mit dem *Imperial March* eröffnet. Dann folgt ein „Präludium“ in Bairds Handschrift, ausgewiesen als Nr. 8, das aus einer Solomelodie (Andante, 6/8 in Es) besteht. Sie endet nach acht Taken mitten in einer Phrase, ist durchgestrichen und hat den Hinweis „raus GB”. Sofort danach, auf einer neuen Seite, wird sie wiederholt und insgesamt zwanzig Takte lang fortgesetzt. Der Vorhang soll sich bereits bei Takt 13 heben. Oben auf der Seite steht „kopiert von Nr. 10“, wo die vollständige Instrumentierung wiedergegeben wird. Bendall ignoriert diesen Abschnitt, aber die Einleitung sieht folgendermaßen aus:

19 Uther Pendragon (pen-dragon oder ben-dragon = „Oberster Anführer; Oberster Krieger“) war in der Artus-Sage der Vater von König Artus. Zuerst fand er Erwähnung bei Geoffrey von Monmouth in seiner *Historia Regum Britanniae* (Geschichte der Könige von Britannien). [Anm. d. Red.]



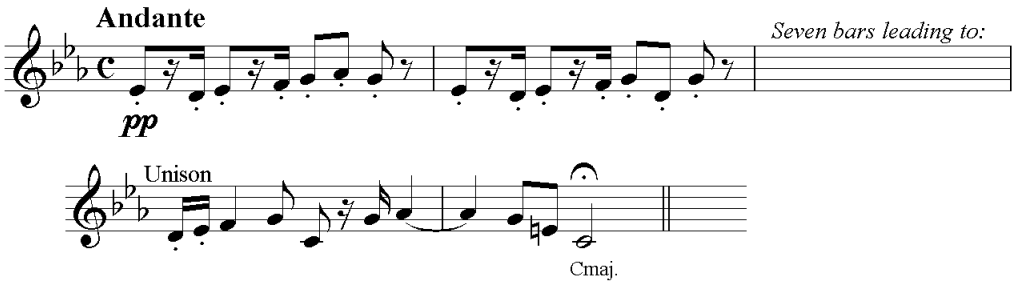
Bsp. 2: Sullivan, King Arthur

Daraufhin debattiert man über die Suche nach dem Heiligen Gral, während die Musik von Nr. 9 mit gedämpften Streichern unterlegt ist. Diese stimmt überein mit den ersten 26 Takten der Nr. 3 aus dem Klavierauszug, wobei am Anfang lediglich zwei Takte eines Trompetensignals weggelassen wurden. Die letzten zwanzig Takte können abermals wiederholt werden. Als Sir Percival die Ankunft aller Ritter ankündigt, begleitet ein Streichertremolo fünfzehn Takte lang das Violinensolo bei dem „Rise and go forth"-Thema (Erhebe dich und gehe hin). Elaine bittet Guinevere nun, Lancelot von der Suche abzubringen. Als sie abgeht, tritt Lancelot selbst auf. Die Nr. 10 enthält nun vollständig das Thema, dem man bereits bei der Nr. 8 begegnet ist. Bei Takt 13 findet sich der Hinweis „Vorhang", weil er verwirrenderweise bereits früher auftauchte, doch dann wieder weggestrichen wurde. Die Takte 1 bis 5 sind nummeriert, fünf Takte ließ man unnummeriert und die Takte 11 bis zum Schluss sind als 6 usw. durchnummeriert. Ein Harfenarpeggio umflort die letzten drei Takte; zu Beginn der Nummer steht unverständlicherweise „*eine Harfe* nur". Man ist versucht anzunehmen, dass diese Nummer ihren Weg aus Sullivans *Macbeth*-Musik für das Lyceum in *King Arthur* gefunden hat, bei der die zwei Harfen, die manchmal auch einzeln spielen, eine Besonderheit waren. Auf jeden Fall hat Bendall die ganze Nr. 10 bei der Bearbeitung der Gralszene nicht berücksichtigt.

Während der nun folgenden Szene zwischen Guinevere und Lancelot hört man von ferne zwei Strophen der Ritterhymne, die den Hinweis tragen: „Nr. 11 & 12 hinter der Bühne, das Orchester schweigt, *Harmonium*". Am Schluss erklingt zwei Takte lang die Trompete und der eigentliche „Chaunt of the Grail" (Gralsgesang) beginnt. Das Orchester wird mit zwei Kornetten, drei Posaunen und Pauken verstärkt und das Thema wird zum ersten Mal „alla marcia" überschrieben. Als Artus, seine Ritter und eine Prozession von Priestern und Chorknaben auftreten, setzt die Nr. 13 ein und entspricht bis zum siebten Takt des Buchstaben K genau der Nr. 3 aus dem Klavierauszug. Dann folgen die letzten fünf Takte des Klavierauszugs und das Stück endet. Die Buchstaben A bis E des Originalmanuskripts erscheinen im Klavierauszug als Buchstaben F bis K.

Der letzte Takt von Nr. 13 enthält den Hinweis „Segue Nr. 13 1/2" und „Segue 9". Geht man zurück zur Nr. 9, findet man nach der ursprünglichen Überschrift „und Nr. 13 1/2" undeutlich hingekritztelt. Hierbei handelt es sich um die rein instrumentale Fassung und sie ist den Dialogen unterlegt, während sich die Spannung aufbaut, wenn Guinevere zwischen der Liebe zu Lancelot und ihrer Pflicht gegenüber Artus schwankt. Die Szene führt zu einem kurzen, elf

Takte langen orchestralen Melodrama (Nr. 14 und 14 1/2) wenn sie letztlich beschließt, Lancelot zum Bleiben aufzufordern:



Bsp. 3: Sullivan, King Arthur

Danach lesen wir „Für Nr. 15 siehe Rückseite von 13“, aber wenn man die Seite umblättert, zeigt sich ein Grundgerüst für 24 nummerierte Takte von Nr. 13, von denen die Takte 11 bis 19 wiederholt werden können. Die Gesangsstimme für Männer wird zehn Takte lang vorgegeben, danach werden sie durch höhere Stimmen ersetzt. Die gesamten Stimmen der ersten Geige werden angegeben. Dieser Abschnitt entspricht den acht Takten vor dem Buchstaben L in der Nr. 3 des Klavierauszugs; unmittelbar gefolgt von den Takten 9 bis 16 des Buchstaben M und der ersten Hälfte von Takt 17, vervollständigt durch die letzten fünfeinhalb Takte des Klavierauszugs. Die letzten eineinhalb Takte sind dann durchgestrichen, ebenso die ersten zehn und das ganze Stück enthält den Hinweis „gestrichen – siehe Nr. 13 bis Nr. 15 – *zurückgehen*”. Geht man zurück zur Nr. 13 findet sich leider nichts, worauf man sich hinsichtlich eines Anfangs oder Endes beziehen könnte. Der Hinweis, zur Nr. 13 zurückzukehren, würde jedoch nahelegen, dass für den Anschluss des Aktes ein längerer Chor benötigt wird, als ihn die originale Nr. 15 bietet oder die Wiederholung ihres zweiten Teils. Bendall ist dies im Klavierauszug gelungen durch eine einfache Wiederholung des ganzen Vokalparts der Nr. 13 mit den neuen Worten von Nr. 15 und einem Versetzen der fünftaktigen Koda an das Ende des Stückes. Unabhängig davon, ob man es bei der Bühnenaufführung ähnlich gehandhabt hat, liefert dies auf jeden Fall eine ausgewogenere Chorszene, berücksichtigt die ständigen Wiederholungen des Materials während der Szene und lässt die musikalisch bezugslosen, fragmentarischen Nummern 14 und 14 ½ außen vor.

Zweiter Akt

Der zweite Akt wurde von einem Abschnitt der Musik zu *The Tempest* eingeleitet. Danach sollte sich der Vorhang heben und den Blick freigeben auf den Hang eines Berges im Frühling, dicht besetzt mit Weißdornbüschen. Eine Gruppe von Mädchen, bekränzt mit Weißdornblüten, schreitet den Hang hinunter, gefolgt von Guinevere und ihren Damen. Währenddessen beginnt das Maienlied (Nr. 16). Dieses erscheint im Klavierauszug als Nr. 4, wo es bis zum dritten Takt der Seite 30 (24 Takte nach P) genau wiedergegeben wird. Im Originalmanuskript geht es dann sofort weiter vom Buchstaben Q bis zum Ende, mit Ausnahme von vier zusätzlichen Takten

vor der letzten Phrase des Chores und einem zusätzlichen Orchesterakkord am Schluss, welche laut Baird alle gestrichen werden sollen. Eine Wiederholung, die als Nr. 17 bezeichnet wird, umfasst im Klavierauszug die Passage vom Buchstaben P bis zum Ende; sie soll später in dieser Szene zum Abgang der Damen erklingen. Einige ihrer Worte werden für dieses Teilstück angegeben. Bis dahin findet sich im Autograph kein Hinweis auf die Verse, die mit „He beneath whose sun-kissed feet“ (Er unter dessen sonnengeküssten Füßen) beginnen, die im Klavierauszug die vollständige zweite Strophe bilden, obwohl sie lediglich in der Druckfassung des Stückes auftauchen. Fanden sie auf der Bühne Verwendung oder hat Bendall sie nur aus dem Text übernommen, um dem Chor eine längere und befriedigendere Form zu geben?

Im Originalmanuskript gibt es einen kurzen Hinweis, der nahelegt, dass eine zweite Strophe zur Wiederholung der Musik der ersten tatsächlich in der Produktion erklang. Beim Buchstaben B im Autograph (drei Takte bevor die Stimmen einsetzen) wurde ein großes X über die Stimmen gesetzt. Diese drei Takte und der nachfolgende Takt, bei dem der Gesang beginnt, sind über den Streicherstimmen von 1 bis 4 in derselben dicken Handschrift nummeriert und es gibt dort ein weiteres X an der Stelle, an der die Stimmen hinzukommen. Ich glaube, dass diese Markierungen insgesamt nicht nur Hinweise auf eine Wiederholung liefern, sondern einen einfachen Hinweis an den Dirigenten, mehrere Seiten zurückzublättern. Wenn dem so ist, dann ist die Nr. 4 des Klavierauszugs das einzige Stück in Bendalls Suite, das genauso klingt, wie es seinerzeit in dem Lyceum Theatre aufgeführt wurde.

Nachdem sich die Damen entfernt haben, geht die Szene mit Lancelot und Guinevere weiter, die von Mordred und Morgan le Fay belauscht werden. Die Nr. 18 bietet lediglich sechs Takte Melodrama der Streicher – eine gekürzte Version der Nr. 14 –, um eine Frage Morgan le Fays zu untermalen. Die Nr. 19, mit der der Akt endet, bietet wie bereits in Nr. 8 und Nr. 10 erneut Lancelots Leitmotiv. Hier wird die Stimme der ersten Geige angegeben und darunter findet sich ein Hinweis von Arthur Sullivan, der auf einige der Schwierigkeiten verweist, die zweite Hälfte der Partitur zu komponieren, während die erste schon bei den Proben verwendet wird: „Dies bezieht sich auf Nr. 10 – dies ist etwas kürzer, aber ich habe die Nr. 10 nicht mehr & kann daher die Bezugsnummern nicht einfügen.“ Diese wurden dann von anderer Hand daruntergesetzt, und beziehen sich, wie vermutet, auf die Takte 1 bis 5 und die als 6 bis 15 bezeichneten Takte (siehe Nr. 10 oben). Das ganze Stück ist an drei separaten Stellen von Baird mit Hinweisen darauf versehen worden, dass sie gegebenenfalls wiederholt werden können. Wie schon zuvor, ließ Bendall beide Stücke unberücksichtigt.

Dritter Akt

Der dritte Akt begann mit einem Auszug aus der *Irish Symphony,* bevor sich der Vorhang über einem Raum mit einer Gewölbekammer mit Blick auf einen Fluss hob. Guinevere und Lancelot stellen fest, dass man von ihrer Liebe weiß. Als Artus eintritt, geht Lancelot ab, um der Königin mitzuteilen, dass Elaine tot ist. Sie hat sich selbst umgebracht, weil Lancelot eine andere liebt. Elaines Leiche wird nun zur Beisetzung herbeigebracht, begleitet von Bediensteten, die einen

Brief von ihr für Guinevere bringen. Das Autograph bietet als Nr. 21 (*sic*) das Grundgerüst für ein *Andante alla Marcia* in H-Dur, jedoch finden sich dort nur die Cellostimmen. Nach 13 Takten, die an den „Trauermarsch“ aus dem Klavierauszug (Nr. 5) erinnern, aber ganz anders moduliert sind, ist dort eine Generalpause notiert mit dem Hinweis „auf das Stichwort ‚’Tis set again in earth‘ warten“ (in die Erde gebettet), bevor der eigentliche Trauermarsch einsetzt, bei dem alle Stimmen vollständig angegeben sind. Der ganze erste Teil dieses Abschnitts ist durchgestrichen und wurde von Wilfred Bendall nicht berücksichtigt.

Was jetzt die Einleitung des „Trauermarsches“ – die Nr. 5 im Klavierauszug – ist, erhielt nach der Streichung die neue Nr. 21. Sie verläuft sechzehn Takte lang in H-Dur und kann nach Bedarf zur Untermalung des Dialogs wiederholt werden. Zu Beginn steht die Anweisung *piano*, die dann an entsprechenden Stellen zu *pianissimo* und später *mezzoforte* wird. Die Koda umfasst dreieinhalb Takte, um das Ganze ein letztes Mal abzurunden (3 1/2 Takte vor S im Klavierauszug, aber immer noch in H-Dur). Dann folgt eine Seite handschriftlicher Anweisungen an den Kopisten, eine Reihe musikalischer Auszüge zusammenzustellen, die Schlüsselszenen der Handlung unterlegt werden können, zusammen mit hingekritzelten Gesichtern von acht männlichen Mitgliedern des Ensembles.

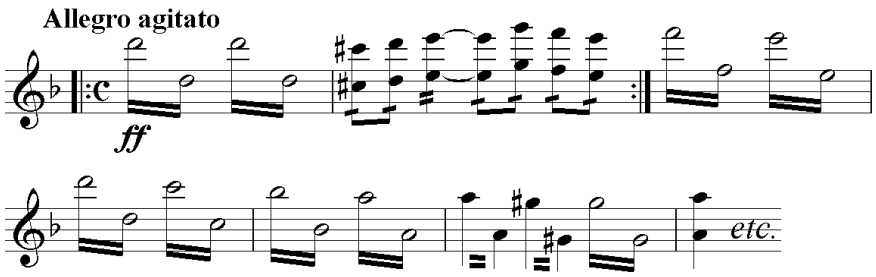
Guinevere wird ohnmächtig, als sie Elaines Brief liest. Dazu ist als Nr. 21A eine weitere Wiederholung vom letzten Satz des Marsches angegeben. Aber wenn die Musik während der Szene durchlief, fällt es schwer, dies als etwas anderes aufzufassen als einen Hinweis für den Dirigenten, dem Orchester zu signalisieren, dass die anschließende Kadenz und die Koda kurz bevorstehen. Die Königin wird fortgetragen, Artus und Mordred bleiben allein. Mordred sät den Samen des Misstrauens in des Königs Seele, und im Gespräch mit Lancelot erfährt der König dann die Wahrheit. Zwei Mal werden während dieser Szene die letzten sechs Takte von Nr. 6 gespielt und dabei als Nr. 21B und 21C, wenn der König sich auf sein Schwert bezieht, drei Mal wiederholt. Guinevere erkennt nun, dass ihre Liebe für beide verloren ist. Dann überbringt man die Meldung, dass Caerleon[20] belagert wird. Artus überlässt die Königin der Obhut Mordreds und zieht in die Schlacht. Bei seiner letzten Zeile – „My sword is drawn; I want no scabbard now!“ (Mein Schwert ist gezückt; ich bedarf seiner Scheide nicht mehr!) – müssen die Ritter laut Bühnenanweisung als Entgegnung alle ihre Schwerter ziehen, während der Vorhang fällt. Für dieses offensichtliche Tableau liefert Sullivan (als Nr. 22) sieben Takte lang Fortissi-

20 Caerleon ist einer der Orte, der als das Camelot von König Artus identifiziert wurde. Der Verfasser des ursprünglichen Artus-Manuskripts, Geoffrey of Monmouth, nennt – wie auch Wace und Layamon – als Residenzstadt des Herrschers die walisische Ortschaft Caerleon (walisisch: Caerllion; es handelte sich um ein Dorf am Ufer des Usk nördlich von Newport, heute ist es ein Stadtteil von Newport). In der Nähe von Caerleon befand sich die römische Siedlung Isca Silurum und Monmouth deutete die Ruine des antiken Amphitheaters als Caerleon. Sir Thomas Malory, der später das Material über Artus überarbeitete, sprach vom Krönungsort in „Carlion“. In den ursprünglichen Fassungen wird der Name „Camelot“ demnach noch nicht erwähnt. Dieser taucht erstmals Ende des 12. Jahrhunderts in den Schriften des französischen Dichters Chrétien de Troyes auf. Auch später zog Caerleon Schriftsteller an, die sich mit der Artus-Sage literarisch auseinandersetzten. Alfred Lord Tennyson schrieb die *Idylls of the King* in einem Haus hoch über dem Usk, das heute das „Hanbury Arms“-Pub beherbergt.

mo-Akkorde in Es-Dur (die ersten vier fast unvermeidlich „*ad lib*“ zum Wiederholen geeignet), welche Bendall zusammen mit den anderen Fragmenten, verständlicherweise ignoriert.

Vierter Akt

Der vierte Akt wurde durch einen weiteren Auszug aus *The Tempest* eingeleitet, wonach die Szene das Gefängnis der Königin auf Camelot zeigt. Hier lässt Mordred sie in dem Glauben, dass Artus tot sei, und fordert sie für sich selbst. Doch sie würde lieber sterben, als ihm nachzugeben. Wütend erklärt er, dass sie wegen ihres Verrats an Artus angeklagt werde, da sie mit Lancelot Ehebruch begangen habe. Die musikalischen Möglichkeiten einer solchen Szene wären in einer Oper gewaltig (man vergleiche nur eine ähnliche Situation zwischen Rebecca und Brian in *Ivanhoe*), aber in diesem Stück ist nicht eine Note zu hören bis die Konfrontation vorüber ist. Und dann erklingt die Nr. 24 lediglich, um den Szenenwechsel zu überbrücken. Sie besteht aus siebzehn kaum ungewöhnlichen, stürmischen Takten in d-Moll, wobei die letzten fünfzehn so lange wiederholt werden können, wie der Szenenwechsel andauert:



Bsp. 4: Sullivan, King Arthur

Auch diese Musik lässt Bendall unberücksichtigt. Die Tatsache, dass sie mit 24 nummeriert ist, führt jedoch zu der Annahme, dass es ursprünglich einen Plan gab, entweder ein kurzes Vorspiel zum Akt (wie die Nr. 8) oder eine Art von musikalischer Begleitung für die unbestreitbar dramatische Situation auf der Bühne zu komponieren.

Nachdem der Sturm vorüber ist, spielt die Szene erneut in der großen Halle, in der sich die bewaffneten Ritter versammelt haben. Mordred verurteilt Guinevere zum Tode, erlaubt ihr aber, einen Recken zu bestimmen, der sich im Einzelkampf mit ihm misst. Die zwei Takte Trompetenruf (auf einem Ton), mit denen ihr Fürsprecher angekündigt wird, sind auf die Rückseite von Nr. 24 gekritzelt und mit Nummer 24A versehen. Der Kämpfer erscheint und Guinevere wird, gefolgt von den Rittern, abgeführt. Mordred besteht darauf, vor dem Kampf die Identität seines Rivalen zu erfahren. Es stellt sich heraus, dass es Artus selbst ist. Im Kampf wird Artus tödlich verwundet und Mordred zieht sich triumphierend zurück. Artus ruft Sir Bedevere herbei und befiehlt ihm, Excalibur in den See zu werfen, aus dem es kam. Als das Schwert zum letzten Mal in Erscheinung tritt, gibt es erneut eine vollständige Wiederholung der Nr. 6 (= Nr. 25), und abermals vollzog sich das Drama von Enthüllung und Duell während

das Orchester zu schweigen hatte. Sir Gawaine tritt auf und verkündet dem König, dass Mordred und Lancelot aneinandergeraten und nun beide tot sind.

Jetzt kehrt Guinevere zurück und erfährt von der Identität ihres glücklosen Kämpen. Als sie Artus' Antlitz sieht, bricht sie zu seinen Füßen in Tränen aus. Die Gestalt von Merlin erscheint im Scheinwerferlicht über ihnen. Sterbend empfängt Artus eine Vision von Camelot, so wie es einst war, und von Guinevere in ihrer Unschuld. Dazu erklingen gedämpfte Streicher mit dem Thema des Maienliedes (Nr. 16), nun im Andante in D-Dur (6/8; Nr. 26). Bei Artus' Tod tritt eine Pause ein, nach der die Musik in derselben Tonart und demselben Tempo wieder einsetzt (Nr. 27), als Merlin seine Rückkehr prophezeit und die zukünftige Rettung Englands. Am Schluss bleibt die Bühne im Dunkel. Man erblickt nur Artus' Leichnam, der auf die Insel Avalon gebracht wird, während die Musik in den Schlusschor überleitet (Nr. 28). Dies findet sich im Klavierauszug in der Nr. 5 ab dem Buchstaben T, abgesehen davon, dass der Originalchor nur für Frauenstimmen geschrieben war, während Bendall für die Konzertfassung die tieferen Orchesterstimmen als Grundlage für die Tenor- und Bassstimmen hinzugenommen hat. Die Schwierigkeiten der zeitlichen Abstimmung mit der Bühne zeigen sich auch hier wieder. Im Autograph finden sich Notizen von George Baird, die besagen, dass an einer Stelle in der Aufführung die Takte 5-12 des Chors entfernt wurden, während an einer anderen Stelle die letzten 14 Takte wiederholt wurden! Bendall hat sich klugerweise am Ausgangsmaterial orientiert und den Schlusschor beibehalten, so wie es Sullivan ursprünglich beabsichtigt hatte.

Dasselbe kann man nicht von dem Material im Klavierauszug sagen, das unmittelbar vorausging. Zugegebenermaßen würde jeder, der die Nr. 5 im Klavierauszug sieht und das Originalmanuskript nicht kennt, sie als eine Einheit akzeptieren. Selbst Bendalls mit Bedacht gewählter Titel „Trauermarsch und Schlusschor" soll den Hörer dahingehend täuschen, es handele sich um *Arthurs* „Trauermarsch". Erst wenn man das ganze Werk untersucht, werden die wirklichen Schwierigkeiten sichtbar, auf die Bendall stieß. Verfolgen wir unsere Schritte zurück: Das wichtigste Musikstück im dritten Akt war *Elaines* Trauermarsch (Nr. 21), der nach Bedarf wiederholt wurde. Die übrige Musik war entweder eine unbedeutende Wiederholung (Nr. 21 A, B, C) oder ein irrelevantes Fragment (Nr. 22). Im 4. Akt, mit Ausnahme der Sturmszene (Nr. 24), gibt es nur einen Trompetenruf (Nr. 24A) und noch eine weitere Wiederholung (Nr. 25) bevor eine verbundene Abfolge (Nr. 26, 27, 28) das Stück zu einem Abschluss bringt. Die Nr. 21 war zu wirkungsvoll, um verloren zu gehen, aber dennoch zu kurz, um für sich alleine zu stehen, egal wie oft man sie wiederholt.

Wilfred Bendalls Lösung ist geistreich. Die Nr. 21 und der letzte Abschnitt sollen zusammen gespielt werden, doch man muss einen Weg finden, einen langen Abschnitt in D-Dur sanft aus H-Dur heraus zu entwickeln. Zuerst bemerkt man die konstante Wiederholung von Nr. 21. Sie wird zwei Mal gespielt, aber durch eine Veränderung des Leittons ist das Stück beim zweiten Mal nach G-Dur hinunter transponiert (Nr. 5 im Klavierauszug bei R). Hier kann man die ursprünglichen vier Takte mit der Koda auch in der neuen Tonart hinzufügen (Nr. 5 im Klavierauszug, vier Takte vor S).

Jetzt zeigt sich ein zweites Problem. Wir hatten einen langsamen, langen Abschnitt im 4/4-Takt und sind nun dabei, mit dem Schlusschor zu einer anderen Taktart zu wechseln (Nr. 28).

Die beiden verbindenden Teile, Nr. 26 und 27, eignen sich mit dem 6/8-Takt nicht zum marschieren, wobei der erste von ihnen schon zu einem 3/4-Takt umgewandelt wurde. Es gibt keine Möglichkeit, auch nur einen davon so wie er ist einzubinden, bloß um sehr rasch zum würdevollen 4/4-Takt zurück zu wechseln, ohne die Stimmung des Stücks völlig zu verändern. Bendall macht sich die Tatsache zunutze, dass, welche Veränderung er auch immer vornimmt, es stets eine Wiederholung bleibt. Er verzichtet komplett auf die Nr. 26 und bearbeitet die 6/8 der Nr. 27 solange, bis er zu wieder beim langsamen Marsch im 4/4-Takt ist – er erfindet sogar eine „L'istesso tempo"-Anweisung hinzu, um dem Ganzen mehr Nachdruck zu verleihen (Nr. 5 im Klavierauszug, Buchstaben S bis T). Die ganze Nummer fließt jetzt sacht und leicht dahin, ohne dass man die damit verbundene Tüftelei wahrnimmt.

Niemand würde behaupten, dass der rekonstruierte *King Arthur* ein verlorenes Meisterwerk ist. Aber feststeht, dass wenn Bendall nicht seine Rettungsaktion bald nach Sullivans Tod unternommen hätte, sich dann niemand mehr darum gekümmert hätte. Seine Rekonstruktion wurde mit einem Auge sowohl auf die Integrität einer jeden Chornummer bei einer konzertanten Aufführung als auch auf den Erhalt vieler von Sullivans ursprünglichen Absichten für die Bühnenaufführung durchgeführt. Durch beide Ziele konnte auch so viel wie möglich von Carrs Text erhalten bleiben. Es ist äußerst bedauerlich, dass Sullivans Ambitionen, eine ganze Artus-Oper zu schreiben, im Sande verliefen, denn sicherlich ist Bendalls Suite kein Ersatz. Aber die fünf von ihm herausgegebenen Chorstücke erlauben uns zumindest, viele von Sullivans Ideen in einer zusammenhängenden und musikalisch befriedigenden Form zu hören, ohne hinsichtlich der Tempi und Dauer darauf Rücksicht nehmen zu müssen, wie lange Mr. Irving denn heute Abend zum Sterben braucht.

Siehe Seite 45:
Brief der berühmten Schauspielerin Ellen Terry (1847-1928) an Arthur Sullivan vom 17. März 1889. An der Seite von Henry Irving verkörperte die Terry 1888 die Lady Macbeth in Shakespeares *Macbeth* und 1895 Guinevere in Carrs *King Arthur*. Für beide Produktionen schrieb Sullivan die Bühnenmusik.

March - 17. 89 =

22 BARKSTON GARDENS.
EARLS COURT S W

Dear Sir Arthur

I fear you may forget you promised me one of the very first copies of the Piano score of the Macbeth music: - You, most like, will get them before anyone else knows they are even ready: I'm going to Berlin in Holy week & it wd give me so much delight to take the music over to my little daughter there, & to the Hollanders - (the good folk she is staying with -) I hope you are quite well now, & writing with happiness more & fuller our music for the general happiness = I wish we were doing another big play, & that you were writing the music for it - it was lovely to have you at the Theatre:

Yours devotedly

Ellen Terry =

Wilfred Bendall

Vorwort für den Klavierauszug von *King Arthur* (Novello 1903)

Im Jahre 1894 nahm der nunmehr verstorbene Sir Arthur Sullivan einen Auftrag von Sir Henry Irving an, die Bühnenmusik zu Mr. Comyns Carrs Drama *King Arthur* zu komponieren. Das Werk wurde am 12. Januar 1895 am Lyceum Theatre herausgebracht und erwies sich als großer künstlerischer Erfolg. Nachdem das Drama abgespielt war, wurde an den Komponisten herangetragen, dass es schade wäre, wenn solch schöne Musik nicht veröffentlicht würde und der Vergessenheit anheim fallen müsste, und dass man eine Auswahl in Form einer kurzen Konzert-Kantate arrangieren könnte.

Bereits sehr früh war Sir Arthur Sullivan von der Geschichte von Artus und Guinevere fasziniert und hegte immer den Wunsch, eine große Oper zu diesem Thema zu schreiben – und tatsächlich entwarf auf seinen Wunsch hin der verstorbene Mr. Lionel Lewin einst ein Libretto. Sir Arthur blieb der Idee seiner Jugend treu und beschloss, kein Arrangement der in Frage stehenden Musik zu machen, weil er immer noch hoffte, eines Tages eine große Oper zu dem Thema zu komponieren, in die einiges dieser Musik eingearbeitet werden könnte. Er führte seinen Plan soweit aus, dass er mit Mr. Comyns Carr einen Vertrag abschloss, ein Libretto zu verfassen, das auf seinem Drama basierte. Nach dem Tod des Komponisten wurde beschlossen, auf den ursprünglichen Vorschlag hinsichtlich der Musik zurückzugreifen, und das gegenwärtige Konzertarrangement ist das Ergebnis.

Nr. 1 Chorus of the Lake Spirits (Dawn and daytime turn to night)
Nr. 2 Chorus of the Unseen Spirits (Fairest form of the the earth!)
Nr. 3 The Chaunt of the Grail (Look not to thy sword)
Nr. 4 The May Song (Ere upon its snowy bed)
Nr. 5 Funeral March and Final Chorus (Sleep, oh, sleep!)

Sullivans Kirchenmusik

In Sullivans Werkverzeichnis finden sich zahlreiche Kirchenlieder (siehe Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, Rickmansworth 1992, S. 460-462, und *Sullivan-Journal* Nr. 1, S. 26-27 sowie Ian Bradleys Beitrag „Sullivan's Hymn and Carol Tunes" im *Sir Arthur Sullivan Society Magazine* Nr. 77, Winter 2011/12, S. 29-33).

In dem Buch *SullivanPerspektiven* (Oldib-Verlag, Essen 2012) widmen sowohl William Parry („Sullivan between Secularism and Christianity") als auch unser Gründungsmitglied Ian Bradley („From Lux Eoi to Bishopgarth – A Theologian's Reflections on Sullivan's Hymn Tunes") zwei umfangreiche Essays der Beziehung von Sullivan zur Religion und zur Sakralmusik (siehe auch den Beitrag von David Eden, „Sullivan und das Christentum", im *Sullivan-Journal* Nr. 2, S. 2-9).

Auch heute noch finden sich Melodien Sullivans in englischen Kirchengesangbüchern und in Gesangbüchern der Neuapostolischen Kirche. Um einen Eindruck von der Vielseitigkeit seiner Kirchenmusik zu vermitteln, reproduzieren wir auf den folgenden Seiten einige der Kirchenlieder von Sullivan, die in dem Buch *The Hymnal of the Protestant Episcopal Church in the United States of America* von 1940 abgedruckt wurden. Darunter finden sich allgemeine Kirchenlieder („General Hymns"), Melodien, die als Wechselgesang zwischen dem Geistlichen und der Gemeinde gesungen wurden („Litany"), Lieder zu Ostern („Easter") und zu Weihnachten („Christmas").

Eine Auswahl der Kirchenmusik Sullivans findet sich auf der CD
The Hymn Makers – Arthur Seymour Sullivan (1842-1900): Nearer, My God, To Thee
(Kingsway KMCD2277)

Darauf sind folgende Musikstücke zu hören:

1. Onward! Christian Soldiers
2. Hallelujah! Hallelujah!
3. Hushed Was The Evening Hymn
4. To Thee, O Lord, Our Hearts We Raise
5. Nearer, My God To Thee
6. Lead, Kindly Light
7. Courage, Brother! Do Not Stumble
8. 'For My Sake And The Gospel's, Go'
9. Safe Home
10. Angel Voices, Ever Singing
11. I'm But A Stranger Here
12. Lord, In This Thy Mercy's Day
13. Who Trusts In God, A Strong Abode
14. The Day Thou Gavest, Lord, Is Ended

65. 65. D., with Refrain

ST. GERTRUDE — ARTHUR S. SULLIVAN, 1871

In march time

1 On-ward, Chris-tian sol - diers, March-ing as to war, With the cross of
2 At the sign of tri - umph Sa-tan's host doth flee; On, then, Chris-tian
3 Like a migh-ty ar - my Moves the Church of God; Broth-ers, we are

Je - sus Go - ing on be - fore! Christ, the roy - al Mas - ter, Leads a -
sol - diers, On to vic - to - ry! Hell's foun-da-tions quiv - er At the
tread - ing Where the saints have trod; We are not di - vid - ed, All one

gainst the foe; For-ward in - to bat - tle, See, his ban - ners go.
shout of praise; Broth-ers, lift your voic - es, Loud your an-thems raise.
bo - dy we, One in hope and doc - trine, One in cha - ri - ty.

Refrain

On - ward, Chris - tian sol - diers, March - ing as to war,

With the cross of Je - sus Go - ing on be - fore! A-men.

4 Crowns and thrones may perish,
Kingdoms rise and wane,
But the Church of Jesus
Constant will remain;
Gates of hell can never
'Gainst that Church prevail;
We have Christ's own promise,
And that cannot fail.

Refrain

5 Onward, then, ye people,
Join our happy throng;
Blend with ours your voices
In the triumph song:
Glory, laud, and honor,
Unto Christ the King;
This through countless ages
Men and angels sing.

Refrain

Amen.

SABINE BARING-GOULD, 1864

88. 84

HANFORD — ARTHUR S. SULLIVAN, 1874

Quietly

1 Je - sus, my Sa - viour, look on me, For I am wea - ry
2 Look down on me, for I am weak; I feel the toil - some
3 I am be - wil - der'd on my way, Dark and tem - pes - tuous

and op - prest; I come to cast my - self on thee: Thou art my rest.
jour-ney's length: Thine aid om - ni - po - tent I seek: Thou art my strength.
is the night; O send thou forth some cheer-ing ray! Thou art my light.

4 When Satan flings his fiery darts,
I look to thee; my terrors cease;
Thy cross a hiding-place imparts:
Thou art my peace.

5 Standing alone on Jordan's brink,
In that tremendous, latest strife,
Thou wilt not suffer me to sink:
Thou art my life.

6 Thou wilt my every want supply,
E'en to the end, whate'er befall:
Through life, in death, eternally,
Thou art my all. Amen.

A - men.

CHARLOTTE ELLIOTT, 1869, *alt.*

LITANIES

The stanzas of these hymns may be sung alternately by the minister (or a chorister) and the congregation, the last line of each stanza being sung always by the congregation.

229 Part I

77. 76

LEBBAEUS — *St. Alban's Tune Book*, 1866, har. ARTHUR S. SULLIVAN, 1874

1 God the Fa - ther, God the Son, God the Spi - rit, Three in One,
2 Fa - ther, hear thy chil-dren's call; Hum - bly at thy feet we fall,
3 Christ, be - neath thy cross, we blame All our life of sin and shame;

Hear us from thy heav'n-ly throne: Spare us, ho - ly Trin - ity.
Prod - i - gals, con - fess - ing all: We be - seech thee, hear us.
Pen - i - tent we breathe thy Name: We be - seech thee, hear us. A-men.

4 Holy Spirit, grieved and tried,
Oft forgotten and defied,
Now we mourn our stubborn pride:
We beseech thee, hear us.

5 Love, that caused us first to be,
Love, that bled upon the tree,
Love, that draws us lovingly:
We beseech thee, hear us.

94 *Second Tune* Easter

76. 76. D.

ST. KEVIN — ARTHUR SEYMOUR SULLIVAN, 1872

With animation

1 Come, ye faith - ful, raise the strain Of tri - umph - ant glad - ness;
2 'Tis the spring of souls to - day; Christ hath burst his pris - on,

God hath brought his Is - ra - el In - to joy from sad - ness;
And from three days' sleep in death As a sun hath ris - en;

Loosed from Pha - raoh's bit - ter yoke Ja - cob's sons and daugh - ters;
All the win - ter of our sins, Long and dark, is fly - ing

Led them with un - moistened foot Through the Red Sea wa - ters.
From his light, to whom we give Laud and praise un - dy - ing. A-men.

3 Now the queen of seasons, bright
With the day of splendor,
With the royal feast of feasts,
Comes its joy to render;
Comes to glad Jerusalem,
Who with true affection
Welcomes in unwearied strains
Jesus' resurrection.

4 Neither might the gates of death,
Nor the tomb's dark portal,
Nor the watchers, nor the seal
Hold thee as a mortal:
But to-day amidst thine own
Thou didst stand, bestowing
That thy peace which evermore
Passeth human knowing. Amen.

ST. JOHN of Damascus, *8th cent.; Tr.* J. M. NEALE, 1853

19 *First Tune* Christmas

C. M. D.

NOEL

English Melody, adapted by
ARTHUR SEYMOUR SULLIVAN, 1874

In moderate time

1 It came up - on the mid-night clear, That glo-rious song of old,
2 Still through the clo - ven skies they come With peace-ful wings un-furled,
*3 Yet with the woes of sin and strife The world has suf - fered long;

From an - gels bend - ing near the earth To touch their harps of gold:
And still their heav'n-ly mu - sic floats O'er all the wea - ry world;
Be - neath the heav'n-ly strain have rolled Two thou-sand years of wrong;

"Peace on the earth, good will to men, From heav'n's all - gra - cious King."
A - bove its sad and low - ly plains They bend on hov - 'ring wing,
And man, at war with man, hears not The ti - dings which they bring;

The world in sol - emn still - ness lay To hear the an - gels sing.
And ev - er o'er its Ba - bel - sounds The bless - ed an - gels sing.
O hush the noise, ye men of strife, And hear the an - gels sing!

4 O ye, beneath life's crushing load,
Whose forms are bending low,
Who toil along the climbing way
With painful steps and slow,
Look now! for glad and golden hours
Come swiftly on the wing;
O rest beside the weary road
And hear the angels sing!

5 For lo! the days are hast'ning on,
By prophets seen of old,
When with the ever-circling years
Shall come the time foretold,
When peace shall over all the earth
Its ancient splendors fling,
And the whole world give back the song
Which now the angels sing.

EDMUND HAMILTON SEARS, 1846, *alt.*

Thepakos

Interdisziplinäre Zeitschrift
für Theater und Theaterpädagogik

Seit August 2006 erscheint *Thepakos*$^{+}$. *Interdisziplinäre Zeitschrift für Theater und Theaterpädagogik* drei Mal jährlich und versucht hierbei neue Wege zu gehen. Sie belässt es nicht nur bei einer rein wissenschaftlich-theoretischen Auseinandersetzung, sondern weitet ihre Ideenschau – dem Wesen des Faches nach – auf ästhetische und praktische Bereiche aus. In der Kombination von Theorie, Praxis und Ästhetik sowie einer interdisziplinären, bunten Ausrichtung liegt der wesentliche Anspruch der Zeitschrift.
Mehr unter: http://www.oldib-verlag.de/html/thepakos.html

Eine Auswahl aus den Beiträgen:

- Bühnenkomik – Wie sie entsteht, was sie ausmacht (Mai 2012)
- Theaterpädagogische Projekte (Januar 2011)
- Theater und Schule (August/September 2010)
- Kulturarbeit mit Kindern (April/Mai 2010)
- Musiktheater-Erfahrungen am Beispiel Arthur Sullivan (August 2009)
- Regie in der Theaterpädagogik (April 2009)
- Zum Verhältnis von Authentizität und Theatralität (April/Mai 2008)

Oldib-Verlag
Waldeck 14
45133 Essen
http://www.oldib-verlag.de