Sullivan-Journal

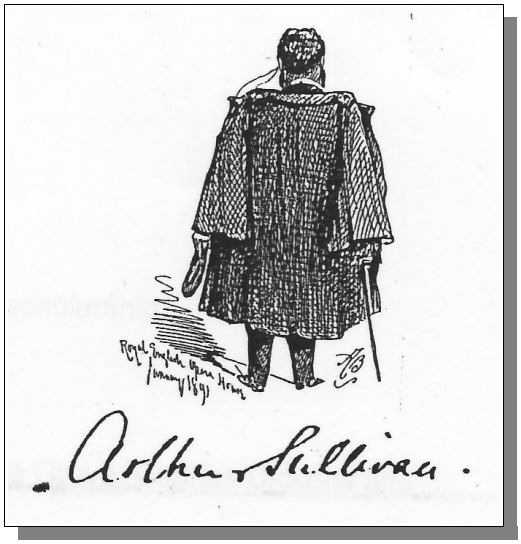
Sullivan-Journal Nr. 1 (Juni 2009)

Diese erste Ausgabe des *Sullivan-Journals* erscheint zur Gründung der Deutschen Sullivan Gesellschaft (DSG) am 6. Juni 2009 in der Internationalen Opernakademie der L'Opera Piccola in Bad Schwalbach.
Ziel der Deutschen Sullivan Gesellschaft ist die Förderung aller Bestrebungen, welche der Verbreitung und dem Verständnis des Gesamtwerks von Arthur Sullivan (1842-1900) dienen, insbesondere im deutschen Sprachraum. Dazu gehören sein Wirken als Komponist (Oper, Chor- und Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder, Part Songs, Schauspielmusik usw.) sowie als Dirigent, Musikforscher und -förderer.
Dieses Heft bietet einige grundlegende Texte zur Sullivan-Forschung, die zum Teil erstmals in deutscher Sprache erscheinen.

Inhalt

Arthur Sullivan:	Leben und Werk	2
	Über Musik (1888)	4
	Stellungnahmen zur Oper in England	15
	Werkverzeichnis	20
David Eden:	Die Unperson der britischen Musik (1992)	29
Meinhard Saremba:	Sullivan in deutschsprachigen Ländern	46
	Sullivan zum 100. Todestag (2000)	48
	Das neue Sullivan-Bild in deutschen Musiklexika (2003-06)	59
	Sullivan und die englische Oper (2009)	66
Anhang	Übersicht Oper / Instrumentation / Orchester / Interpretation	68
	Literaturhinweise und neue Publikationen (2007-2011)	74

Arthur Sullivan (1842 – 1900)



1842 13. Mai: Arthur Sullivan in London geboren
1850 erste Kompositionen
(Anthem *By the Waters of Babylon*)
1854 April: Chapel Royal
1856 Sullivan „first boy“ des Chors der Chapel Royal;
Juni: Sullivan gewinnt erstes Mendelssohn-Stipendium, September: Studium an der Royal Academy of Music
1858 September: Konservatorium in Leipzig (bis 1861)
1861 nach Rückkehr: Organist, Dirigent und Komponist
1862 5. April: Uraufführung von *The Tempest* (Shakespeare) in London (Crystal Palace; als Bühnenmusik 1864 im Prince's Theatre, Manchester); Freundschaft mit George Grove, Charles Dickens und Jenny Lind;
Herbst/Winter: Reise nach Paris, Begegnung mit Rossini
1863 Arbeit an Sinfonie; Lieder, Kirchenlieder und Kammermusik
1864 14. Mai: *L'Ile enchantée* (Ballett für Covent Garden),
8. September: *Masque of Kenilworth* in Birmingham
1866 Symphony in E, Overture in C (*In Memoriam*), Cellokonzert
1867 11. Mai: Oper *Cox and Box* (Adelphi Theatre, London);
18. Dezember: Oper *The Contrabandista* (St George's Hall, London),
Marmion (Konzertouvertüre nach Scott); Oktober: Reise nach Wien mit Grove (Sullivan entdeckt Schuberts Manuskript zu *Rosamunde*)
1869 8. September: Kantate *The Prodigal Son* in Worcester
1870 *Di ballo* (Konzertouvertüre); Beziehung zu Fanny Ronalds (1836-1911)
1871 Bühnenmusik zu *The Merchant of Venice* (Shakespeare, Prince's Theatre, Manchester);
1. Mai: Kantate *On Shore and Sea* in London (Royal Albert Hall); erste Zusammenarbeit mit Gilbert – 26. Dezember: Oper *Thespis* (Gaiety Theatre, London)
The Window or The Songs of the Wrens (Liederzyklus nach Tennyson)
1872 1. Mai: *Te Deum* (Crystal Palace, London)
1873 27. August: Oratorium *The Light of the World* in Birmingham
1874 Bühnenmusik *The Merry Wives of Windsor* (Shakespeare, Gaiety Theatre, London)
1875 Carte erteilt Auftrag zur Oper *Trial by Jury*, Uraufführung am 25. März im Royalty Theatre in London – Beginn der längeren Zusammenarbeit mit W.S. Gilbert
1876 Mai: Begründer der National Training School for Music (Leitung bis 1881, später Royal College of Music); Ehrendoktorat der Cambridge University

1877 Lied *The Lost Chord* (Proctor);
Bühnenmusik zu *Henry VIII* (Shakespeare, Theatre Royal, Manchester);
17. November: Oper *The Sorcerer* (Opéra Comique, London)
1878 25. Mai: Oper *HMS Pinafore* (Opéra Comique)
1879 Konflikt with Comedy Opera Company;
4. August: D'Oyly Carte Opera Company gegründet;
Oktober: Sullivan, Gilbert und Carte in den USA;
31. Dezember: Oper *The Pirates of Penzance* (Fifth Avenue Theater in New York);
Ehrendoktorat der Oxford University
1880 Musikalischer Leiter des Leeds Festival (bis 1898);
15. Oktober: „Sacred musical drama“ *The Martyr of Antioch* in Leeds
1881 23. April: Oper *Patience* (Opéra Comique);
10. Oktober: Savoy Theatre in London eröffnet mit *Patience*
1882 25. November: Oper *Iolanthe* (Savoy Theatre)
1883 8. Februar: Fünf-Jahres-Vertrag mit Carte;
Mai: Ritterschlag für Sullivan (*Sir* Arthur Sullivan)
1884 5. Januar: Oper *Princess Ida* (Savoy Theatre); erster großer Konflikt mit Gilbert
1885 14. März: Oper *The Mikado* (Savoy Theatre)
Sullivan wird Leiter der London Philharmonic Society (bis 1888)
1886 16. Oktober: „Dramatic cantata“ *The Golden Legend* in Leeds
1887 22. Januar: Oper *Ruddigore* (Savoy Theatre); *Ode for the Imperial Institute*
1888 Bühnenmusik zu *Macbeth* (Shakespeare, Lyceum Theatre, London);
3. Oktober: Oper *The Yeomen of the Guard* (Savoy Theatre);
19. Oktober: Rede „Über Musik“ in Birmingham
1889 zweiter großer Konflikt mit Gilbert;
7. Dezember: Oper *The Gondoliers* (Savoy Theatre)
1890 „Carpet Quarrel“ (Teppich-Streit); D'Oyly Carte baut Royal English Opera House
1891 31. Januar: Oper *Ivanhoe* eröffnet Royal English Opera House in London
1892 Januar: Carte schließt Royal English Opera;
24. September: Oper *Haddon Hall* (Savoy Theatre)
1893 7. Oktober: Oper *Utopia Limited* (Savoy Theatre)
1894 12. Dezember: Oper *The Chieftain*
(Savoy Theatre, Neufassung der Oper *The Contrabandista* von 1867)
1895 Bühnenmusik *King Arthur* (Carr, Lyceum Theatre); November: *Ivanhoe* in Berlin
1896 7. März: Oper *The Grand Duke* (Savoy Theatre)
1897 25. Mai: Ballett *Victoria and Merrie England* (Alhambra Theatre, London)
1898 28. Mai: Oper *The Beauty Stone* (Savoy Theatre)
1899 29. November: Oper *The Rose of Persia* (Savoy Theatre);
Arthur Lawrence veröffentlicht erste Sullivan-Biographie
1900 22. November: Sullivan (58) stirbt in London

Arthur Sullivan: Über Musik

[Ansprache von Arthur Sullivan in der Stadthalle in Birmingham,
gehalten am 19. Oktober 1888]

Mir wurde das Glück zuteil, zu Ihnen als Vorsitzender des Birmingham und Midland Instituts sprechen zu können, und natürlich habe ich die Musik als Thema gewählt. Ich kann kein anderes wählen. Seit ich acht Jahre alt war, habe ich mich unablässig mit Musik beschäftigt. Meine ganze Energie, meine ganze Liebe habe ich ihr geschenkt, und sie ist mir schon seit langem in Fleisch und Blut übergegangen. Der Reiz und die Triumphe meiner Kunst sind mir lieber als sonst irgendwelche anderen Reize und Triumphe. Die Musik ist mir eine Geliebte in des Wortes vollster Bedeutung; eine Geliebte, deren Befehlen ich Folge leiste, deren Gunst ich liebe und deren Sünden mich mehr bewegen als andere. Aus diesem Grund wird es Ihnen nicht schwer fallen, meine Freude zu verstehen, mit der ich zu Ihnen in dieser bedeutenden Stadt spreche; einer Stadt, die England erstmals ein Beispiel gegeben hat, wie man die Triumphe der angewandten Wissenschaft mit denen der Kunst verbindet, indem man hier – inmitten Ihrer Betriebe und Fabriken – das berühmte Birmingham Festival gegründet hat, und anschließend die Bemühungen dieser großen Stadt durch den majestätischen Säulengang jenes Tempels krönte, in dem so viele musikalische Meisterwerke von Tausenden begeisterter Verehrer erstmals gehört wurden.

Ich muss jedoch eingestehen, dass ich nur mit äußerster Zurückhaltung zu Ihnen über das Thema Musik spreche, und ich kann Sie sofort beruhigen, dass meine Ansprache sehr kurz sein wird, da ich mein ganzes Leben lang Musik gemacht und nicht darüber geredet habe. Es ist so leicht, bei einer Ansprache über Musik entweder in langweilige Gemeinplätze zu verfallen oder sich ermüdenden und für viele Hörer in einem breit gefächerten Publikum unverständlichen technischen Einzelheiten hinzugeben. Ich werde mich jedoch bemühen, diese beiden Fehler zu vermeiden, und ich hoffe, Ihnen in den wenigen Anmerkungen, mit denen ich mich an Sie wende, einigen Gedanken, die ich mir über das Thema gemacht habe, Ausdruck zu verleihen, die Sie, so glaube ich, genauso interessieren werden, wie sie mich interessiert haben.

Bei den Fortschritten, die unser Land in den letzten fünfzig Jahren gemacht hat, waren wohl keine größer als die im Bereich der Musik. Die Veröffentlichungen und Aufführungen haben in einem so außergewöhnlichen Maß zugenommen, dass die Meisterwerke – nicht nur die der alten Komponisten, sondern der ganz modernen – nun jedermann zugänglich sind; und das vielleicht mehr als in jedem anderen Land. England hat deswegen die Chance, wieder die Stellung zu erlangen, die man einst innehatte, als man vor vielen hundert Jahren als Musiknation an der Spitze Europas stand. Es war einst (ich glaube, dass selbst die teutonischsten der deutschen Historiker dies nun eingestehen) den anderen Nationen ein weites Stück voraus – doch wie wenig wissen wir selbst darüber und würdigen es entsprechend! Vor so langer Zeit, im Jahre 1230, war ein Musikstück, das ein Mönch zu Reading komponiert hatte (sein ehrenwerter Name war John of Fornsete, und das Manuskript seiner Arbeit findet man im Britischen Museum), sowohl im Melodienreichtum als auch im Ausdruck allen anderen Werken seiner Zeit weit, weit voraus. Ich meine hier natürlich den bekannten, sechsstimmigen Rundgesang „Sumer is a-cumin

in“. Bedenken Sie bitte, dass es vorher viel Jahre (um nicht zu sagen Jahrhunderte) an Studien und Fortschritten auf Seiten unserer Landsleute bedurfte, um eine herausragende Stellung zu erreichen. Aber wir brauchen uns nicht allein auf solche Andeutungen verlassen, denn es gibt Berichte, die belegen, wie sorgfältig und hingebungsvoll Musik in England seit der Herrschaft von König Alfred bis zur Reformationszeit ausgeübt wurde. Hier seien nur einige Beispiele genannt:

Im Jahre des Herrn 550 gab es eine große Zusammenkunft und einen Wettbewerb der Harfner in Conway – ein frühes Eisteddfod.

866 richtete König Alfred in Oxford eine Professur für Musik ein, und in diesen Zeiten der Angelsachsen muss es Ensemble-Musik gegeben haben, denn im Britischen Museum befindet sich das alte Bild eines Instrumentalensembles mit einer sechsaitigen Harfe, einer viersaitigen Geige, einer Trompete und einem Krummhorn. Merkwürdigerweise ist dies mit Ausnahme des Horns genau die Besetzung, die jeden Samstagabend vor einem Londoner Lokal spielt! Ich habe nicht erkennen können, ob der Hintergrund des gerade von mir erwähnten Bildes etwas Vergleichbares in der damaligen Zeit darstellt.

Sogar die Musik fing damals an, sich auf den Handel auszuwirken. Die Metallindustrie und das Tischlerhandwerk müssen schon davon profitiert haben, denn im 10. Jahrhundert gibt der Mönch Wulston eine lange Beschreibung eines vollen Orgelwerks in der Kathedrale zu Winchester, und St. Dunstan, der für sein Können in der Metallbearbeitung berühmt war, baute zur gleichen Zeit eine Orgel in Malmesbury Abbey, deren Pfeifen aus Messing waren.

Lange vor der normannischen Eroberung verwendete man den dreistimmigen Satz, der von den Chronisten als „Landessitte“ dargestellt wird. Thomas à Becket nahm bei seinem Besuch in Frankreich, wo er über die Hochzeit von Henry II. verhandelte, 250 Chorknaben mit sich, die einen dreistimmigen Satz sangen, von dem es ausdrücklich heißt, er sei „in englischer Manier, die man in Frankreich noch nie zuvor gehört hatte“.

Es ist auch eine Genugtuung zu wissen, dass in jenen Tagen Musiker gut bezahlt wurden, denn bei der Trauung der Tochter von Edward I. erhielt jeder Sänger des Königs vier Schilling – das entspricht heutzutage mindestens zwanzig Pfund. Chaucer erwähnt in seiner *Princesses' Tale* beifällig, dass kleinen Kindern das Singen ebenso beigebracht wurde wie das Lesen. Nach meiner Auffassung schwächt er den Wert seines Urteils aber dadurch etwas ab, dass er an anderer Stelle meint, jedem Landjunker sollte das Flötenspiel beigebracht werden.

Unter der Herrschaft von Edward II. hatte die Satztechnik weitere Fortschritte gemacht. Vom „Turnier zu Tottenham“ lesen wir:

> In allen Winkeln des Hauses
> Erklangen herrliche Melodien
> Sechsstimmiger Lieder.

Auch die Gründung von Militärkapellen fand in England schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt statt. Als Henry VI. gegen Frankreich in den Krieg zog, nahm er eine Kapelle von zehn Clarinospielern und anderen Instrumentalisten mit, die im Hauptquartier morgens und abends spielten. Dies ist die erste Militärkapelle, die schriftlich belegt ist. Königin Elizabeth entwickelte sie insofern weiter, dass sie auch eine Kapelle hatte, die zu ihren Mahlzeiten spielte. Diese bestand

aus zwölf Trompeten, zwei Kesselpauken, Dudelsäcken, Kornetten und Rührtrommeln, und es erstaunt mich keineswegs, wenn ich lese, dass „diese Musik die Halle für eine halbe Stunde erschallen ließ“.

Unter ihrer Regentschaft muss der Priester (wie es jetzt oft der Fall ist) der Kantor der Gemeinde gewesen sein und auch ein heiterer, netter Mensch, denn in Vernons *Suche nach Fegefeuer und Tod* aus dem Jahre 1561 schreibt der Verfasser: „Ich kannte einen Priester, der, wenn jemand von seinen Pfarrkindern heiratete, seine Sackpfeife nahm und sie damit zur Kirche geleitete, wobei er vor ihnen herging und angenehme Musik spielte. Dann legte er sein Instrument sorgfältig auf den Altar, bis er sie getraut und die Messe gelesen hatte. Danach brachte er sie auf vornehme Weise mit seiner Sackpfeife wieder heim.“

Ich könnte noch eine Menge Belege über die Vorrangstellung der englischen Musik bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts anführen, doch ich will Sie nicht mit Einzelheiten ermüden – Einzelheiten, über die Sie sich auch selbst in Ihrer ausgezeichneten öffentlichen Bibliothek informieren können, wenn Sie sich näher mit der Sache befassen möchten. Es genügt festzustellen, dass wir eindeutige Belege von der Existenz einer hochentwickelten Schule von Musiktheoretikern haben, die den Gregorianischen Gesang der Kirche unangetastet ließen und ihn zur Grundlage ihrer Harmoniebehandlung machten; die ihre Stimmen in Partituren niederschrieben, und wir wissen von einem, der die früheste überlieferte freie und wohlklingende Komposition schuf: den vorhin erwähnten Rundgesang „Sumer is a-cumin in“. Und darauf folgten eine ganze Reihe neuartiger Werke von Komponisten wie John Dunstable, der, obwohl er heute in England wenig bekannt ist, zu seiner Zeit im Ausland einen großen Ruf genoss.

Die Universitäten von Cambridge und Oxford erkannten die Bedeutung der Musik an, indem sie eine eigene Fakultät eröffneten und Doktortitel verliehen, entsprechend zu denen, die man auch schon sehr früh in Theologie, Jura und Medizin vergab. Jeanne d'Arc und ihr tragisches Ende scheinen für uns weit, weit in unserer Geschichte zurückzuliegen, aber nur dreißig Jahre nach ihrem Tod wurde in Cambridge der erste Doktortitel im Bereich Musik verliehen, und selbst heute kann man an keiner anderen europäischen Universität außer in England in Musik promovieren.

Es gibt eindeutige Hinweise darauf, dass sich die Musik bis zur Reformationszeit ständig fortentwickelte. Doch leider haben die Rosenkriege und die rücksichtslose Zerstörung, die mit der Abschaffung der Klöster einherging (in diesen harten, grausamen Zeiten die einzigen Heimstätten für alle Kunstsparten) selbst die kleinsten Anzeichen ausradiert. Dennoch steht fest, nicht nur durch die Abhandlungen und Kompositionen aus dem 14. und 15. Jahrhundert, sondern durch die Größe der Englischen Schule, der wir noch einmal um 1520 begegnen, dass in der Zwischenzeit unsere Musik wuchs und gedieh, wie alles in England wächst und gedeiht, wenn es nur im englischen Volk wurzelt.

Palestrina (von 1550 bis 1600) schrieb zweifellos bedeutendere Werke als alle seine Zeitgenossen, unsere eigenen Komponisten Tallis und Byrd eingeschlossen. Aber es ist kaum übertrieben, wenn man feststellt, dass die englischen Vorläufer von Tallis und Byrd – Edwards, Redford, Shepperd, Tye, White, Johnson und Marbecke, die zwischen 1500 und 1550 wirkten, den Vorgängern von Palestrina auf dem Kontinent weit voraus waren. Sie besaßen nämlich eine

genauso gute Technik, überragten sie aber weit in ihrer melodischen Erfindung und ihrem, wie ich es nennen würde, gesunden Menschenverstand ihrer Musik. Ihre Kompositionen zeigen eine „angenehme Verständigkeit“, eine menschliche Empfindung, eine Übereinstimmung mit den Worten und eine Entschlossenheit, wodurch sie mehr sind als bloß ein technisches, mechanisches Puzzle, was nur wenigen Komponisten auf dem Kontinent, wenn überhaupt, vor 1550 gelungen ist. Ich brauche nur den bekannten Titel des entzückenden, beliebten Madrigals „In going to my lonely bed“ (von Edwards, 1523-1566) zu nennen, um viele der hier Anwesenden davon zu überzeugen, dass das, was ich sage, stimmt. So sah unsere Situation in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus, und die nächsten fünfzig Jahre, die sich daran anschlossen, sind die Glanzzeit der englischen Musik, in der berühmte Namen wie Morley, Weekes, Wilbye, Ford, Dowland und Orlando Gibbons wie Sterne funkeln. Diese Namen mögen einigen von Ihnen unbekannt sein, aber diese Männer gab es wirklich und ihre Werke leben; sie leben nicht nur durch ihr technisches Können, ihre reine Stimmführung und die reiche Harmonik, sondern durch den Strom schöner Melodik, der durch all ihre Werke fließt – eine Melodik, die selbst uns modernen, erschöpften Kreaturen noch wahre Ohrwürmer bietet und zu der es einfach nichts Vergleichbares gibt. Diejenigen von Ihnen, die Werke wie „Silver Swan“ von Gibbons und „Since first I saw your face“ von Ford gehört haben, werden mir, da bin ich sicher, beipflichten.

Ich will nicht näher auf die Gründe eingehen, die dazu geführt haben, dass wir seit fast 200 Jahren diese hohe Stellung verloren haben, und uns so berühmten Ausländern anvertraut haben wie Händel, Haydn, Spohr, Mendelssohn (bis jetzt der Lieblingskomponist der Engländer) und der italienischen Oper, die ausschließlich die Aufmerksamkeit der vornehmen Klassen auf sich gezogen hat und sich wie ein großer Moloch über alle Bemühungen um die eigene Musik rücksichtslos hinwegsetzte und sie beiseite drückte. Nach meiner Auffassung liegt die Ursache dafür größtenteils an dem Enthusiasmus, mit dem man Handel betrieb, und an dem außergewöhnlichen Maß, mit dem religiöse und politische Kämpfe und später noch angewandte Wissenschaft unsere Energien beansprucht haben. Wir gaben uns damit zufrieden, Musik zu *kaufen*, während wir Kirchen, Dampfmaschinen, Eisenbahnen, Baumwollspinnereien, Verfassungen, Ligen gegen die Getreidezölle und Parteiausschüsse *machten*. Nun ist jedoch, wie ich bereits gesagt habe, die Lage der Dinge im Wandel begriffen – ja sie hat sich gewandelt. Und dennoch kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, dass wir erst am Eingang zum Gelobten Land stehen. Noch immer findet man Denkgewohnheiten und Wirkungsweisen, die zeigen, dass wir noch viel leisten müssen, bevor wir wieder die Musiknation werden, die wir in den fernen Jahrhunderten unserer Geschichte waren. Wir lieben die Musik wirklich, aber es ist eine geringere Leidenschaft als jene, die wir für andere Dinge des Lebens aufbringen. Wir lassen immer noch nicht davon ab, uns bei musikalischen Darbietungen zu unterhalten; immer noch kommen wir zu Konzerten zu spät, und wenn ein großes, ergreifendes Werk jedermann in Bann schlägt, bestehen wir auch oft darauf, zwanzig oder dreißig Leute zu stören und ihnen den Genuß zu rauben, weil wir nun einmal die Plätze Nummer 23, 24 und 25 gekauft haben und meinen, dass man von dieser Geldausgabe schon etwas haben muss. Und wenn wir zu spät kommen, verlassen Sie sich darauf, gehen wir natürlich auch immer bevor das Konzert zu Ende ist,

um zu demonstrieren, wie vollkommen unabhängig wir sind. Hierin halten wir es wie Charles Lamb, der, als er noch Angestellter in einem Büro in Ostindien war, von seinem Chef gefragt wurde: „Mr. Lamb, Sie kommen morgens immer so spät.“ „Ja, Sir“, entgegnete er, „aber dafür gehe ich nachmittags auch immer sehr früh.“

Mir liegt nicht daran, die Ausländer auf Kosten der Engländer zu loben, aber sowohl von den Deutschen als auch von den Franzosen können wir in dieser Hinsicht noch einiges lernen. Ich fürchte, wir müssen uns eingestehen, dass sogar heute noch in der Einstellung eines echten Briten das Geschäft, gesellschaftlicher Umgang, Politik und Sport alle noch vor der Kunst rangieren. Kunst ist eine feine Sache; es macht uns nichts aus, dafür zu bezahlen und auch gut dafür zu bezahlen. Aber wir haben nur Spaß daran, wenn sie keiner dieser Lieblingsbeschäftigungen in die Quere kommt – die Folge davon ist, dass sie oft darunter leiden muss.

Ich möchte eine unterhaltsame kleine Begebenheit erwähnen, die eine ähnliche Gleichgültigkeit in einem anderen Kunstbereich zeigt; sie wurde mir bei den Vorbereitungen zu dieser Rede zugetragen. Eine sehr bedeutende Handelsgesellschaft gab meinem Freund, Sir John Millais, eine große Geldsumme für ein schönes Bild mit einer lebensgroßen Darstellung des uns so vertrauten Burschen, der Seifenblasen aufsteigen lässt [es handelte sich um Werbung für „Pears' Soap“; Anm. d. Red.]. Die Blase ist in der Luft über dem Kopf des Jungen, und das Bild macht jedem klar, um was es geht. Es wurde jedoch noch eine zweite Reproduktion herausgebracht, und damit der Firmenname mehr auffällt, wurde die Blase überklebt, wodurch aber auch die Pointe des Bildes verloren geht.

Aber abgesehen von der Gleichgültigkeit, über die ich gesprochen habe, hatte die Musik zweifellos unter der hochmütigen Verachtung sehr zu leiden, mit der sie und ihre Verfechter von jenen behandelt wurden, die behaupteten, ihr Weg zum Ruhm würde in eine andere Richtung führen. Es stimmt schon, dass sich seit den Tagen jenes skrupellosen Adeligen, Lord Chesterfield, die Dinge sehr verändert haben. Eton, Harrow, Rugby – alle großen Schulen – haben jetzt ihre Musiklehrer, die auf der gleichen Stufe stehen wie andere Lehrer. Gehen Sie in den Kasernen in die Offiziersquartiere, und Sie werden dort Pianofortes, Geigen und Violoncelli finden, und dort wird *gute* Musik herumliegen. Laienvereinigungen, die Arm und Reich zusammenbringen, sind sehr erfolgreich. Seine Königliche Hoheit, der Herzog von Edinburgh, erzählte mir, dass sich unter den Offizieren an Bord seines Schiffes ein vollständiges Streichquartett befand – all dies verweist auf die starke innere Hinwendung der höheren Berufsstände zur Musik.

Aber trotzdem bleibt noch viel von dem alten Sauerteig übrig, und eine der bedenklichsten Entwicklungen ist eine merkwürdige affektierte Ignoranz auf Seiten vieler Männer, die eine Stellung im politischen und wissenschaftlichen Leben einnehmen – als ob die Musik für ihren erhabenen Geist eine zu banale Angelegenheit sei, um sich damit zu befassen. Bei jeder großen Tagung zum Thema Musik wird unter den Erzbischöfen, Richtern, Politikern und Finanzfachleuten jeder, der das Wort ergreift, jegliches musikalisches Wissen mit einer heimlichen Genugtuung verurteilen, wie ein Mann, der mit seinen armen Verwandten nichts zu tun haben will.

Ich bin nicht gekommen, um zu erläutern, warum die Musik gefördert werden sollte, auch nicht, um mich bei den geistig überlegeneren Leuten dafür zu entschuldigen, dass es sie gibt, und auch nicht, um bescheiden und mit verhaltenem Atem von ihren Verdiensten zu reden. Aber ich beanspruche für sie offen und stolz ihren Platz unter den großen Dingen und den großen Einflüssen in der Welt, und ich kann nur mein Bedauern für jene zum Ausdruck bringen, die ignorant und dumm genug sind, um ihre Bedeutung in der Welt und der Geschichte zu leugnen und sie nur als Zeitvertreib für die Familie betrachten, als Frauen- und Kinderkram.

Darwin schreibt in seiner *Abstammung des Menschen*: „Weder das Vergnügen an den musikalischen Tönen, noch das Vermögen, sie zu erzeugen, sind Fähigkeiten, die der Mensch im Hinblick auf seine normalen Lebensgewohnheiten unmittelbar verwenden kann.“ Physiologisch betrachtet mag er vielleicht recht haben, aber sobald man über die reinen Grundbedürfnisse hinausgeht, sobald aus der bloßen Existenz Leben wird, ist seine Aussage vollkommen falsch. Musik ist in der Tat, wie der gleiche Philosoph an anderer Stelle sagt, in das tägliche Leben eingebunden und ein Lebensbedürfnis.

An ihrer Nützlichkeit im täglichen Leben kann kein Zweifel bestehen. Was wären Gottesdienste ohne Orgelspiel und Gesang? Was wäre das Militär ohne Kapellen? Wäre die Musik bloß ein Luxus, würden die Leute dann soviel Zeit und Geld dafür aufwenden? Sie soll für uns nicht nur eine Ohrenweide sein, sondern sie ist eine *Notwendigkeit*, die bestimmte Anforderungen unseres Geistes befriedigt. Sie dringt in die Chemie unseres Geistes ein, so wie Salz in die Chemie unseres Körpers dringt. Dann und wann wird man jemanden treffen, der sagt: „Ich esse nie Salz, ich brauche das nicht.“ Na gut, man wird ihn bedauern, aber offensichtlich stimmt irgendetwas in seiner körperlichen Verfassung nicht. Wenn nun irgendjemand sich einen Ton stolzer Überheblichkeit angewöhnt hat, und damit prahlt, dass er nichts über Musik weiß und angeblich nicht in der Lage ist, einen Ton vom anderen zu unterscheiden, kann man seine Aussage mit beträchtlichen Vorbehalten einfach hinnehmen, oder daraus schließen, dass irgendetwas mit seinen körperlichen und geistigen Fähigkeiten nicht stimmt und ihm empfehlen, einen Künstler zu konsultieren.

Haben Sie nun noch ein paar Augenblicke Geduld mit mir, in denen ich kurz drei Punkte zum Thema Musik anreißen möchte: ihre Nützlichkeit, ihre Notwendigkeit für den Geist und ihren übermächtigen Einfluss in der Welt. Es ist außergewöhnlich von welch einem frühen Zeitpunkt an die Musik eine bedeutende Rolle übernommen hat. In dem Bericht über die Erschaffung der Menschen, wie wir ihn im Buch Genesis finden, wird die Gesellschaft in drei große Gruppen gegliedert: (1.) Ackerbauern, „die Zeltbewohner und Hirten“, (2.) Warenhersteller, „Schmiede, die Erz und Eisen bearbeiten“, (3.) Musiker, „Zither- und Flötenspieler“, also Streicher und Bläser. Die Musik steht dabei auf einer Stufe mit so wesentlichen Arbeiten wie Landwirtschaft und Warenproduktion. Und diesen gleichen Anteil im Getriebe der Welt hat sich die Musik bewahrt. Aber sie gehört nun einmal zum innersten Teil der menschlichen Natur, ihre Gegenwart wird oft übersehen, und sie ist uns ebenso wenig bewusst wie die Luft, die wir atmen, unser Sprechvermögen, die natürliche Bewegung unserer Muskeln oder unser Herzschlag. Sie ist ein wesentlicher Teil des menschlichen Lebens. Vom sanften Wiegenlied unserer Mutter, das uns in der Kindheit beruhigt, bis zum Klagelied, das an unserem Grab ge-

sungen wird, ist die Musik in unser Dasein eingedrungen. Sie markiert Perioden und Zeitabschnitte in unserem Leben, spornt unsere Bemühungen an, stärkt unseren Glauben, vermittelt uns Worte des Friedens und des Krieges, und übt auf uns einen Reiz und eine grenzenlose Macht aus, die wir alle spüren, obwohl wir sie nicht erklären können. Ich sage es noch einmal: Sie ist für den Geist ebenso notwendig wie Salz für den Körper.

Und nun, um die Frage der *Nützlichkeit* für unser britisches Verständnis mit Nachdruck zu verdeutlichen: Was wäre der Handel ohne die Musikbranche, ohne diese Vielzahl von Industriezweigen, die Millionen von Arbeitern, die erforderlich sind für die Herstellung von Orgeln, Klavieren und alle Arten von Blas-, Streich- und Schlaginstrumenten, für den Notenstich, den Schriftsatz und den Notendruck, für die Herstellung von Millionen Bögen Papier für das Drucken und Kopieren von Noten?

Ich will nur einen Aspekt herausgreifen, der zwar vergleichsweise klein, für Birmingham aber von besonderem Interesse ist. Haben Sie sich jemals überlegt, welche Mengen von Stahldraht für die Klavierherstellung benötigt werden? Es ist unmöglich, die aktuellen Statistiken des weltweiten Klavierhandels zu bekommen, aber ich habe einige Mühe aufgewendet, um das in Erfahrung zu bringen, und ich habe eine ungefähre Schätzung zustande gebracht. Nimmt man die Produktionszahlen der wichtigsten Herstellerländer – England, Frankreich, Deutschland, Amerika und einiger kleinerer Staaten –, dann komme ich auf eine Gesamtsumme, der zufolge jedes Jahr etwa 175.000 Klaviere produziert werden, und da die durchschnittliche Drahtmenge, die man für ein Klavier braucht, etwa 570 Fuß sind, können Sie selbst schnell überschlagen, dass dies insgesamt 18.892 Meilen Stahldraht sind! Wäre alles aus einem Stück, würde es von hier bis nach Japan und wieder zurück reichen, und selbst dann würde noch genug übrigbleiben, um damit bis nach Schottland und wieder zurück zu gelangen.

Wenn wir nun die Frage anschneiden, welchen Einfluss die Musik hat, kommen wir zu ihrer wichtigsten Aufgabe – den Bereich, wo sie ihre größte Macht ausübt. Wer vermag den unbegrenzten Einfluss der Musik auf das menschliche Gefühl zu messen? Wer kann die gewaltige Macht leugnen, die sie auf die menschlichen Leidenschaften hat? Oder jene dynamische Kraft abstreiten, die sie im Verlauf der Geschichte hatte? In der Welt der Antike findet man sie ständig im Zusammenhang mit ereignisreichen Vorfällen. In den frühesten Erzählungen der Bibel zeigt sich dieser Zusammenhang mehr als einmal. Ich werde nur auf ein Ereignis im Leben des Lamech, des vorsintflutlichen Patriarchen, hinweisen – ein Ereignis, das in den vermutlich ersten Versen der Dichtkunst, die es auf der Welt gab, dargestellt wurde. Ich möchte Sie aber daran erinnern, dass im Osten Dichtung und Musik eine dauerhaftere Bindung eingegangen sind als bei uns und dass Lamechs Dichtung wohlmöglich ihre eigene Melodie hatte. Vom Wirken des Jubal, des Erfinders der Streich- und Blasinstrumente und Ahnherrn aller ihm nachfolgenden Musiker, wurde (wie ich bereits dargelegt habe) genauso berichtet wie über die Begründer von Landwirtschaft und Technik. Von dem größten aller großen Brunnen, die die Israeliten auf ihrer Wanderschaft durch die Wüste versorgten, wird ausdrücklich berichtet, dass er zu den Klängen einer feierlichen nationalen Musik gegraben wurde. Welche Dimensionen das annahm, können wir aus den Worten der alten Erzählung kaum entnehmen, dafür aber aus dem Hinweis, dass auf besonderes Geheiß Jahwes, des großen Gesetzgebers selbst, die Führer des

Volkes und die ganze Versammlung mitsangen, und so kann man kaum noch daran zweifeln, dass es ein höchst eindrucksvolles und ergreifendes musikalisches Zeremoniell war. Uns sind die Worte, nur die bloßen Worte selbst überliefert [in 4 Moses 21, 17-18; Anm. d. Red.]:

Spring auf, Brunnen! Spring auf!
Der Brunnen, von Fürsten gegraben,
gebohrt von den Edlen des Volkes
mit dem Zepter, mit ihren Stäben.

Wäre uns doch auch noch die Musik erhalten geblieben!

In Griechenland stellen wir fest, dass schon 514 v. Chr. die erste echte politische Revolution – die Ermordung des Tyrannen Hipparchus und die Einsetzung einer freien Regierung – mit einem Lied gesegnet und möglicherweise sogar begleitet wurde, das noch erhalten ist: das Lied von Harmodius und Aristogeiton. Dieses Lied ist seit Generationen eine Parole der griechischen Jakobiner.

Auch in moderneren Zeiten hat sich die Musik ihren politischen Einfluss vollständig bewahrt. Die Reformation in Deutschland wurde durch Luthers berühmtes Kirchenlied „Ein feste Burg“ und andere seiner Choräle mit Macht vorangetrieben, von denen man ja weiß, dass sie die Bekehrung ganzer Ortschaften zum reformierten Glauben beschleunigt haben und dass sie während des letzten deutsch-französischen Krieges lebendige Symbole heldenmütiger Freude und Losungen für den nationalen Glauben waren. Während des gleichen Krieges hatte das nationale Lied von der „Wacht am Rhein“ eine Popularität und einen Einfluss, den wir nur schwer begreifen können, wenn man bedenkt, wie schwach die Melodie ist, aber dennoch ist es in dem gewaltigen nationalen Monument bei Bingen am Rhein verewigt, das 1883 errichtet wurde. Ich brauche eigentlich nur noch auf die kriegerischen Lieder der Franzosen – „Malbrouk“, „Ça ira“ und die „Marseillaise“ – verweisen, die 1790 in der Französischen Revolution eine so große Rolle gespielt haben, oder auf „Dunois the young and brave“ und den „Chant du Départ“, die bei späteren Revolutionen das Feuer auf beiden Seiten angefacht haben.

Auch wir Briten sind nicht ohne musikalische Einflüsse gewesen. Die gewaltige Macht, die die walisischen Barden ausübten, führte zu ihrer Ausrottung. Wer Carlyles *History of Cromwell* gelesen hat, wird sich an seine Schilderung der Schlacht bei Dunbar erinnern und an die Erregung, die diesen schweigsamen, zurückhaltenden Mann gezwungen hat, seine Soldaten voranzutreiben, indem er brüllte und sie den 117. Psalm brüllen ließ in jener Fassung, die noch heute in der schottischen Kirche zu einer noch immer erhaltenen Melodie gebräuchlich ist. Auf der anderen Seite hatten „The King shall enjoy his own again“ und „Bonnie Prince Charlie“ großen politischen Einfluss auf die Begeisterung und den Mut der Königstreuen. Und muss ich vor einer britischen Zuhörerschaft mehr tun, als auf jene gewaltige Melodie zu verweisen, die uns alle über die ganze weite Welt verbindet – „God Save the Queen!“

Dibdins Lieder, die einfach und melodiös sind, gewiss, haben unsere Seeleute gelehrt, was Patriotismus und Selbstverleugnung ist, und „Auld Lang Syne“ hat uns Güte, Wohlwollen und die Überwindung so mancher langen Entfremdung zwischen Freunden gebracht.

Na schön, aber das ist doch alles nur eine Sache des Gefühls, mögen manche einwenden. Ja, aber wer jene Kraft, die das Gefühl auf die menschliche Natur hat, standhaft leugnet, ist ein

blinder Narr. So mancher Politiker hat dies bereits gemerkt oder wird es noch auf seine Kosten feststellen.

Dass diese Kraft des Gefühls bereits wirklich erkannt wurde, sehen wir an der Tatsache, dass bestimmte Musikstücke wegen ihres Einflusses verboten wurden. In Polen erlaubten die Russen weder Mann noch Frau noch Kind, irgendwelche ihrer eigenen nationalen Lieder zu singen. Dadurch konnten Gefühle wachgerufen werden, die für die Eroberer gefährlich waren. Bestimmte Melodien sind für die Kapellen der Hochland-Regimenter selbst heute noch verboten, wenn sie weit weg von daheim in Kasernen im Ausland untergebracht sind. Sie wirken sich sogar auf die körperliche Verfassung vieler Männer aus; sie werden durch übergroßes Heimweh, hervorgerufen durch die Musik, krank. Und das gleiche passiert mit dem Schweizer Bauern, wenn man ihn aus seinen Bergen und Tälern herausnimmt; die geliebten Weisen des „Ranz des Vaches“ rufen ein positives Leiden hervor – echtes Heimweh.

Ich war selbst Zeuge der außergewöhnlichen Wirkung der rhythmischen Musik auf die Araber in Ägypten, vor allem bei der großen Prozession, mit der der heilige Teppich nach Mekka gebracht wurde. In einem Zelt waren fast 100 Derwische, die mit ihren Körpern unter allen möglichen Bewegungen und Verrenkungen hin- und herwiegten, und dabei immer wieder im gleichen monotonen Rhythmus sangen, bis sie ganz rasend wurden und umfielen, einige bewusstlos, andere unter heftigen Anfällen, was sie richtig gefährlich machte.

Und ist nicht unser eigener britischer Soldat ganz bewegt bei Melodien wie „The British Grenadier[s]“ und „I'm ninety-five“, die sein ganzes Wesen in Begeisterung versetzen und ihm das Gefühl geben, dass er es noch mit fünf Ausländern aufnehmen kann!

Wenn nun dieser Einfluß derart groß ist, sollte er dann nicht entsprechend gewürdigt werden und durch eine geeignete Ausbildung geregelt werden? Eine Ausbildung, die nicht für den Zweck von Aufführungen gedacht ist, sondern für eine Förderung von *kritischer Würdigung und Verstehen*. Die Schulkommission unternimmt zwar etwas, aber sie könnte noch wesentlich mehr machen. Das Parlament stellt für Musik 160.000 Pfund zur Verfügung, aber das Geld wird nicht unmittelbar für die Ausbildung verwendet – es wird als Zuteilung je nach Besucherzahlen eingebracht; was dabei herauskommt, weiß ich nicht. Ich sollte mich hier eigentlich auf meinen Freund Sir John Stainer beziehen, den Regierungsbeauftragten für die Schulen. Aber es ließe sich wirklich Großes vollbringen, wenn eine so überwältigende Summe für die Ausbildung aufgewendet würde.

Es ist bemerkenswert, wie sehr Kinder die Musik lieben – sehen Sie nur einmal, wieviel Freude sie an ihren Schulliedern und -gesängen haben. Und mit ihrer Liebe zur Musik ist es mit Beendigung der Schule nicht vorbei. Die Mädchen begleitet sie in die Fabriken, die jungen Kerle werden wichtige Mitglieder in einer der zahllosen Blaskapellen, die in letzter Zeit in den mittleren und nördlichen Landesteilen einen solchen Aufschwung genommen haben. Im Musikleben unseres Landes findet man eine gewisse Kontinuität, die gefördert und unterstützt werden sollte; am Anfang daheim, in der Dorfschule, dem Kirchenchor, der Chorvereinigung oder der Blaskapelle und in bestimmten Fällen durch ein systematisches Studium an einer unserer großen Musikschulen. Die Stadtverwaltungen sollten diese Arbeit angehen und sie in geregelte Bahnen lenken, indem sie eine Art Oberschule einrichten. Irland hat ein Sondergesetz, das den

Musikunterricht in städtischen Schulen mit Hilfe der Gemeindeabgaben verbindlich macht, aber dieses Glück ist uns in England noch nicht vergönnt. Durch unsere Gesetzgebung wird die Musik nicht nur *nicht* unterstützt, sondern sie zeigt auch eine merkwürdig spießbürgerliche Einstellung zur Musik – ich meine hier, dass die Bewilligungen für Musik und den Ausschank alkoholischer Getränke in das Ressort der gleichen Behörde fallen. Ich vermute, dass es dafür irgendeine spitzfindige Begründung gibt, aber ich begreife nicht, warum inmitten all des Niederen und Entwürdigenden, das einzige humanisierende Element, das arme, berauschte Kreaturen aus der Tiefe ihres deprimierenden, schäbigen Zustands wieder aufrichten könnte, und sei es nur für einige Augenblicke, der besonderen Genehmigung der Obrigkeit bedarf. Sie können so viel trinken wie sie wollen, aber wehe einer von ihnen singt ein Lied oder spielt eine Weise auf dem Kornett oder der Geige – schon schikaniert sie das Gesetz.

Ich frage mich, ob diese Widersinnigkeit aus der überheblichen Geringschätzung heraus entspringt, mit der viele unserer so genannten Politiker mit ihrem *ungesalzenen* Geist die Musik behandeln. Für sie war es eine Beschäftigung für die „unteren Klassen“, genau das richtige zum Trinken und Seiltanzen. Natürlich bezieht sich die Zulassung auf den *Platz* und nicht auf die Kunst, das weiß ich. Aber weder eine Gemäldegalerie noch eine Buchhandlung brauchen eine solche Genehmigung, und dabei kann der öffentlichen Moral durch Bücher und Bilder wesentlich mehr Schaden zugefügt werden als durch Musik.

Und hierin liegt eine der göttlichen Eigenschaften der Musik, nämlich dass es nicht in ihrer Macht steht, irgendetwas unmoralisches auszudrücken. In ihren zahllosen Stimmungen und überaus vielfältigen Formen findet sich für jeden etwas, und sie vermögen jede Bedeutung auszudrücken, außer einer – der unmoralischen. Die Musik kann keine unschicklichen Gedanken nahelegen, und darin ist sie vielleicht der Malerei und der Bildhauerei überlegen, die beide an Anstößiges gemahnen können und es manchmal auch wirklich darstellen. Diesen Makel kann man der Musik nicht vorwerfen; allein (ohne Worte, Darstellung oder ein beschreibendes Programm) müssen die Klänge durch ihre Unbestimmtheit unschuldig sein. Wir können Gott danken, dass es einen erhebenden und veredelnden Einfluss in der Welt gibt, der niemals, niemals seine Reinheit und Schönheit verlieren kann.

Ich bin nun am Schluss meiner Überlegungen angelangt, die ich mir bei den Vorbereitungen zu dieser Rede für Sie zurechtgelegt habe. Sie mögen vielleicht etwas ungeordnet gewesen sein, doch es war nicht beabsichtigt, auf eine bestimmte Moral zu verweisen. Ich habe versucht, Ihnen zu zeigen, dass England unter den Musiknationen einstmals im vordersten Glied stand, und ich möchte Sie nun nur dringend darum bitten, alle erdenklichen Anstrengungen zu unternehmen, um England diese Vorrangstellung wiederzugeben. Der Weg dazu besteht in der Ausbildung. Wir müssen gelernt haben, Musik zu schätzen, und ein Verständnis für Musik muss der Aufführung vorausgehen. Geben Sie uns intelligente und gebildete Hörer, und wir werden Komponisten und Interpreten hervorbringen, die ihrer würdig sind. In England wird jetzt viel getan für die höhere Ausbildung von Musikern. Am Royal College of Music leistet mein alter, verehrter Freund George Grove eine unschätzbar wertvolle Arbeit; er führt und leitet mit untrüglichem Urteilsvermögen ein hervorragendes Professorenkollegium und steckt jedermann mit seinem eigenen Enthusiasmus an. Auch dürfen wir die Dienste nicht vergessen, mit der die

Royal Academy of Music zur Musikerziehung beigetragen hat, und dass sie unter der beherzten Führung eines begabten Musikers, Dr. Mackenzie, jeden Tag ihren nützlichen Einflussbereich erweitert. Viele andere ähnliche Einrichtungen kämpfen ernsthaft und unermüdlich in dieser Schlacht für unsere Kunst, und heute Abend waren wir Zeugen des Ergebnisses dieser unermüdlichen Tatkraft, die Birmingham in so hohem Maße besitzt, wie der Aufschwung des Midland Institute zeigt, und ich bin stolz, dass die Musikerziehung hier solch eine führende Rolle einnimmt. Im Verzeichnis des Lehrkörpers lese ich viele Namen, die mir gut bekannt sind – ihre Namen sind ein Garant für die Qualität des Unterrichts. Aber es gibt ein bestimmtes Fachgebiet, für das kein Professor ernannt wurde, und das mit gutem Grund, denn ich bin sicher, dass jeder Lehrer des Kollegiums sie zum Bestandteil seiner Unterweisung macht – nämlich die Kunst des Zuhörens. Wir wollen eher gute Hörer als gleichgültige Interpreten, und mit diesem moralischen Grundsatz und mit meinem herzlichen Dank für das große Kompliment, das Sie mir dadurch gemacht haben, dass Sie so nette und aufmerksame Zuhörer waren, möchte ich schließen.

Stellungnahmen zur Oper in England

Sullivan-Vortrag im South Kensington Museum (Mai 1870)

Dieser erhaltene Auszug aus dem Entwurf zu einer Vortragsreihe Sullivans über Vokalmusik findet sich in der Pierpont Morgan Library in New York:

[...] und so sehen wir, dass jede [weibliche] Stimme durchschnittlich zwei Oktaven umfasst. Dies ist natürlich nicht als verbindlich anzusehen, da Stimmen hinsichtlich Umfang und Qualität variieren. Einige Soprane erreichen das F in den hohen Lagen und einige Altistinnen schaffen ein tiefes C, aber ich gebe offen gestanden zu, dass ich dabei nicht gerne mit ihnen im gleichen Raum wäre. Die große Arie der Königin der Nacht in der *Flauto Magico* [*Zauberflöte*], „Gli auguri dell'inferno" [„Der Hölle Rache"], wurde für eine Sängerin mit einer außergewöhnlichen Stimme geschrieben (bis hoch zum F) und wird heute üblicherweise einen ganzen Ton nach unten transponiert, selbst bei einer Sängerin wie Mademoiselle [Christine] Nilsson. Mademoiselle Ilma de Murska hat die Arie bis jetzt in der Original-Tonart gesungen und es ist natürlich eine Frage des individuellen Geschmacks, ob der Effekt angenehm ist oder nicht. Am Freitagabend hat sie mir indes erzählt, dass, da die Stimmung in England so hoch liegt, sie die Arie in Zukunft einen Ton tiefer singen wird.
Selbst wenn die Sänger diese hohen Töne beherrschen, sollten sie sie sparsam einsetzen, da die beabsichtigte Wirkung durch zu häufigen Gebrauch abgeschwächt wird und für die Ohren jeden Reiz verliert. Abgesehen davon, dass es nicht künstlerisch ist, ist es zu gewollt. Wenn ein Maler die große Gabe besitzt, Nebelschleier darzustellen oder grandiose Sonnenuntergänge, wäre es lachhaft, diese in jedem seiner Bilder unterzubringen. Und doch ist dies keineswegs absurder als das, was viele unserer Freunde – sowohl Künstler als auch Amateure – machen: Einige Sänger sind nicht zufrieden, solange sie nicht einen hohen Ton in jedes ihrer Musikstücke einbringen können, ganz gleich welchen Charakter die Musik haben mag. Und wenn sie darin bereits einen vom Komponisten eingefügten hohen Ton finden, schwelgen sie richtig darin! [...] Es ist ihnen gleichgültig, wie sie dadurch die Komposition umbringen bzw. die Absichten des armen Komponisten völlig zu Grunde richten – denn er ist immer der letzte, an den man bei solchen Gelegenheiten denkt.

Richard D'Oyly Carte (*The Era*, 4. November 1877)

Anlässlich der Uraufführung von Sullivans Oper *The Sorcerer* veröffentlichte sein Manager Richard D'Oyly Carte (1844-1901) folgendes „Manifest“:

Es ist viele Jahre her, dass ein Theaterdirektor in London, der sich musikalischen Aufführungen verschrieben hat, sich für sein Eröffnungsprogramm vollständig auf die Produkte eines englischen Autoren und Komponisten verlassen hat. Aber der Geschmack des englischen Publikums wandte sich in diese Richtung und es ist eine Tatsache, dass von allen leichten heimischen und ausländischen Opern, die in den letzten Jahren aufgeführt worden sind, die erfolgreichste das kleine Stück *Trial by Jury* gewesen war, ein Gemeinschaftswerk unseres englischen Dramatikers Herrn W.S. Gilbert und unseres englischen Komponisten Herrn Arthur Sullivan. Ich freue mich ankündigen zu können, dass ich für eine neue Oper von gewichtigerem Umfang von den oben genannten beliebten Herren sorgen konnte, womit ich glaube, eine Attraktion gesichert zu haben, die auf jeden Fall – was immer letztlich das Resultat sein mag – die Aufmerksamkeit all jener auf sich ziehen wird, die an einer musikalisch gehaltvollen Aufführung interessiert sind. Einer Aufführung, die für ihren Erfolg nur von sich selbst abhängt und nicht von einer trügerischen Zurschaustellung von Kostümen – oder eher die Abwesenheit von Kostümen – oder irgendeiner störenden Zweideutigkeit von Motiv bzw. Dialog. Zu einer solchen Veranstaltung werden, so glaube ich, viele erscheinen, die bis jetzt ferngeblieben sind, aus Angst, stundenlang stumpfsinnige und unbekömmliche Frivolität geboten zu bekommen. Autor, Komponist, Sänger und Schauspieler sind alle Engländer. Ich rufe die Öffentlichkeit auf, zu kommen und dieses Unterfangen zu unterstützen.

Sullivan im Interview (*San Francisco Chronicle*, 22. Juli 1885)

Während einer USA-Reise gab Sullivan seine wohl ausführlichsten Stellungnahmen zur Oper ab:

Wenn Werke wie *HMS Pinafore* als Kompositionen irgendwelche Ansprüche für sich geltend machen können, dann zähle ich voll und ganz auf den ernsten Unterton, der sich durch alle meine Opern zieht. Beim Ausarbeiten der Partituren halte ich mich an die Grundsätze jener Kunst, die ich bei der Arbeit an gewichtigeren Werken gelernt habe. Jeder Musiker, der die Partituren dieser komischen Opern analysiert, wird nicht vergebens nach dieser Ernsthaftigkeit und Seriosität suchen.

Frage: Stimmt es dann, dass Sie bei Ihren musikalischen Werken mehr auf Ihre Oratorien, Sinfonien und Kirchenlieder vertrauen als auf Ihre komischen Opern?

Das stimmt. Gerade auf meine Sakralmusik gründe ich meinen Ruf als Komponist. Diese Werke sind die Frucht meiner lebhaftesten Phantasie, die Kinder meiner größten Kraftanstrengung, die Ergebnisse meiner ernsthaftesten Überlegungen und unablässiger, mühevoller Arbeit.

Frage: Worauf führen Sie den Niedergang der italienischen Opernschule zurück?
Die italienische Opernschule ist tot durch die ihr eigenen Mängel. Die Werke von Verdi, Bellini, Rossini und Mercadante werden nie so gesungen wie es nötig wäre, um die Qualitäten dieser Kompositionen zu vermitteln. Der große Fehler dieser großen Komponisten war, dass sie für außergewöhnliche Stimmen schrieben. Da es diese Stimmen nicht mehr gibt, können die Werke auch nicht so aufgeführt werden, wie sie sollten. Die Silbertöne eines Mario, die göttliche Stimme der Sontag oder die himmlischen Töne der Grisi sind nur noch Erinnerung. Der Erfolg der italienischen Opern beruhte auf den wunderbaren Stimmen derer, die sie sangen. Abgesehen davon wird man bei der Analyse der großen italienischen Oper feststellen, dass in sehr vielen Fällen völlig unterschiedliche Emotionen und gänzlich entgegengesetzte Empfindungen auf ein und dieselbe Weise ausgedrückt wurden und gänzlich abhängig waren vom Sänger und dessen dramatischen Fähigkeiten, echte Leidenschaft auszudrücken. Was ich von der Wagner'schen Episode halte? Ich werde es Ihnen sagen. Wagners Erfolg beruhte größtenteils auf seinem persönlichen Einfluss, seinem eisernen Willen und seinem unermüdlichen Fleiß. Sein Hauptverdienst besteht darin, der Musikwelt die Möglichkeiten der Opernmusik aufgezeigt zu haben. Er hat uns die Verbindung von Drama und Oper gezeigt, ist aber von seiner Theorie abgewichen oder hatte in der Praxis unrecht damit, alle dramatischen Effekte in den Orchesterpart seines Werks zu legen und die Bühne und die Handlung dem Orchester unterzuordnen. Er hat uns ein Bild gezeigt, das man malen kann, aber er hat es nicht selbst gemalt.
Frage: Und was ist dann die Oper der Zukunft?
Oh, Ihre Frage legt Möglichkeiten nahe, von denen alle echten Komponisten träumen, und enthüllt ein Wunschbild, das nah und bezaubernd erscheint, aber noch weit weg liegt. Die Oper der Zukunft ist ein Kompromiss. Ich habe daran gedacht, gearbeitet, mich abgeplagt und davon geträumt. Sie kommt nicht aus der französischen Schule mit ihren prunkhaften, kitschigen Melodien, ihren sanften Licht- und Schattenwirkungen, ihren theatralischen Gesten voll Effekthascherei; nicht aus der Wagnerschen Schule mit ihrer Düsterkeit und den ernsten, ohrenzerfetzenden Arien, mit ihrem Mystizismus und ihren unechten Empfindungen; und auch nicht aus der italienischen Schule mit ihren überspannten Arien, Fiorituren und an den Haaren herbeigezogenen Effekten. Sie ist ein Kompromiss zwischen diesen dreien – eine Art eklektische Schule, eine Auswahl aus den Vorzügen der drei anderen. Ich werde selber einen Versuch machen, eine große Oper dieser neuen Schule zu schreiben. Ja, es wird ein historisches Werk sein, und es ist der Traum meines Lebens. Ich glaube nicht an Opern, die auf Göttergestalten und Mythen aufbauen. Das ist die Schuld der deutschen Schule. Es ist metaphysische Musik – es ist Philosophie. Was wir brauchen sind Handlungen, die Charaktere aus Fleisch und Blut ermöglichen, mit menschlichen Gefühlen und menschlichen Leidenschaften. Musik soll zum Herzen sprechen und nicht zum Kopf. Ein Werk in der Art, wie es mir vorschwebt, wird einige Zeit brauchen.

Sullivan im Interview (*Pall Mall Gazette, 5.* Dezember 1889):
Kurz vor der Uraufführung von Sullivans Oper *The Gondoliers* erschien als Vorbericht ein Gespräch mit Sir Arthur. Auszüge:

Frage: Kümmern Sie sich immer erst ganz zuletzt um die Ouvertüre?
Oh, ja; immer. Hamilton Clarke, der jetzt in Australien ist, half mir gewöhnlich dabei, wenn ich unter Zeitdruck stand. Erinnern Sie sich an die Ouvertüre zu the *Mikado* ? Er schrieb sie für mich. Ich arrangierte nur die Reihenfolge des Stücks – den „Mikado's March“, dann „The sun whose rays“, zuerst für Oboe und dann für Violine und Celli, zwei Oktaven entfernt und zum Schluss das Allegro. Er schrieb das ganze Ding in ein paar wenigen Stunden: tatsächlich war alles fast viel zu kunstvoll, ich musste es etwas „herunterschrauben“. Die Ouvertüre zu *Iolanthe* war auch sehr schnell geschrieben. Ich übernahm das selbst und beendete sie in weniger als zwei Tagen. Und es gab auch viel Neues darin. Sie erinnern sich bestimmt an das „Captain Shaw“ Motiv kombiniert mit den figurierten Passagen für die Holzbläser.
Frage: Und folgt die neue Ouvertüre auch einem strengen Aufbau?
Nein. Wie Sie wissen, bemühte ich mich im Falle von *The Yeomen of the Guard* darum, allerdings hat das nach dieser Premiere keine weiteren Folgen gehabt. [...] Natürlich sollte ich es in einem solchen Fall vorziehen, den ernsten Musikern einen Gefallen zu tun, aber man muss auch das breitere Publikum berücksichtigen.
Frage: Sie werden gewiss auch ein Solo für Oboe in Ihrer Einleitung haben?
Aha, damit wäre ja alles geklärt — (*lacht*) Gerade erst habe ich über diesen Punkt nachgedacht als Sie hereinkamen, aber da Sie es so formuliert haben, werde ich es dieses Mal nicht tun ... [...] Allerdings, was soll man für ein Solo nehmen, wenn nicht die Oboe? Die Klarinette ist nicht wirklich effektvoll, die Flöte kommt genau so wenig in Frage wie das Fagott; das Kornett hasse ich als Soloinstrument und Streicher würden kaum genügen. Sie sehen also, es ist ein Fall von *reductio ad* – Oboe.
Frage: Arbeiten Sie schnell?
Nun, das kommt darauf an. Manchmal schreibe ich drei oder vier Nummern täglich und manchmal brauche ich 14 Tage für ein einziges Lied. Im Juli begann ich meine neue Oper in Weybridge und arbeitete stetig fast den ganzen Herbst daran. Natürlich hatte ich eine längere Pause für das Leeds Festival. Für die komplette Orchestrierung benötigte ich etwa dreizehn Tage.
Frage: Welches der vielen Lieder für das Savoy Theatre war für Sie am schwierigsten?
Ich denke, dass „The Merryman and his Maid“ wohl eines der heikelsten war. Ich weiß noch, dass ich zwei Wochen dafür brauchte, denn nachdem ich es vertont hatte, schrieb ich es immer wieder um. Es hatte einen „House that Jack built”-Charakter, das es so knifflig machte. In jedem Vers wurde ein zusätzlicher Satz hinzugefügt, wie Sie sich bestimmt erinnern werden. Es gibt einen Vorgänger für diese Art von Musikstücken, denn Gilbert hatte die Idee von einem Lied, das er an Bord seiner Yacht hörte – eine Semannsballade, die beginnt mit:
I have a song to sing, O.
Sing me your Song, O!

Mit jedem Vers, den man sang, wurde es immer länger, genau wie bei unserem „Merryman“. Ich habe es irgendwo ausgeschrieben und sobald ich es finde, zeige ich es Ihnen.'
(*Man durchsucht Bündel von Manuskripten, findet aber die ursprüngliche Vorlage nicht mehr.*)
Frage: Und was ist mit der Musik zur neuen Oper, Sir Arthur?
Nun, ich schrieb sie so leicht und eingängig wie möglich. Es steckt weitaus mehr Arbeit darin als in *Yeomen*, denn fast alle Nummern sind schnell. Sie werden nur wenig langsame Musik darin hören. Die Folge davon ist, dass es in der Partitur mehr Seiten gibt. Ein zweiminütiges Allegro bedeutet vielleicht zwanzig Seiten, bei einem Andante-Satz hingegen braucht man nur etwa sechs. Es gibt eine Menge konzertanter Musik in dem Stück – Duette, Terzette, Quartette, Quintette usw. Trotzdem habe ich die Interessen der Solisten nicht ganz vernachlässigt. Der Tenor hat ein ziemlich langes Lied im zweiten Akt; Miss [Geraldine] Ulmar wird ein paar kurze Couplets haben; [Rutland] Barrington hat ein thematisches Lied; und auch Jessie Bond wird, glaube ich, gut bedient sein. [W. H.] Denny hat zwei Soli, aber sie sind in ihrem Charakter beide sehr leicht. Sie werden den Cachuca im zweiten Akt mögen. Er ist genau im Stil des bekannten Tanzes geschrieben, der vor einigen Jahren so populär gewesen war – tatsächlich sind sowohl der Rhythmus als auch die Noten sehr nah am Original. [...] Im ersten Akt habe ich versucht, viel italienische Farbe in meine Musik zu bringen. Sie werden dies besonders am Anfang der Oper bemerken und in dem Duett der beiden Gondoliere. Der zweite Akt wird bis zu einem gewissen Grad nach Spanien schmecken, obwohl er natürlich nicht nur aus Boleros und anderen spanischen Tanzweisen besteht.
Frage: Und das Finale des ersten Akts?
Nun, dieser Teil der Oper ist nicht ganz so ausgedehnt wie sonst, aber mir gefällt das Ergebnis sehr gut. Ich glaube, *Iolanthe* beinhaltet das längste Finale, das ich je geschrieben habe. Weiß der Himmel, wie viele Seiten ich damals vollgeschrieben habe ...
Frage: Wie ist der Arbeitsaufwand, den Sie einer Ihrer Opern zubilligen im Vergleich zu dem einer Komposition für den Konzertsaal?
Nun, man kann die zwei Sachen nicht vergleichen. Die Leute denken oft, dass ich eine dieser Savoy-Opern problemlos in sehr kurzer Zeit aus dem Ärmel schütteln kann. Aber die Wahrheit sieht ganz anders aus. Ich kann Ihnen versichern, dass meine komischen Opern – leicht und luftig, wie sie sein mögen, mehr Arbeit und Sorge verursachen als eine Kantate wie *The Golden Legend.* In letzterem Fall, sehen Sie, bin ich ganz unabhängig. Ich brauche niemanden zu berücksichtigen außer mein Orchester und meine Sänger. Es gibt kein Bühnengeschehen, um das man sich kümmern muss, ich kann meiner Wirkungen sicher sein, da ich weiß, wie alle beteiligten Komponenten meines Ausführungsapparats platziert sein werden. Es ist alles direkt und einfach. Aber wenn ich eine Oper für das Savoy schreibe, ist das total anders. Viel von der Musik muss unabänderlich neu geschrieben werden – oft mehr als einmal. Entweder passen die Sänger nicht ganz oder ich sehe, dass die Situation, wenn sie auf der Bühne Gestalt annimmt, etwas anderes erfordert, als ich erwartet hatte. Aus diesen Gründen bin auch erst dann in der Lage, mit der vollständigen Orchestrierung zu beginnen, wenn die Proben des Stücks schon weit fortgeschritten sind. Dann finde ich zum ersten Mal heraus, welche Art von Begleitung für jede Nummer wirklich gebraucht wird. Zum Beispiel könnte ich ein Quintett schreiben mit nur

ganz leichter Orchesterunterstützung. Vielleicht arrangiert Gilbert seine Sache so, dass die Sänger ganz vorne auf der Bühne sind. In diesem Fall ist alles in Ordnung. Aber wenn er es für notwendig erachtet, fünf Damen und Herren in einiger Entfernung zum Dirigenten und Orchester zu stellen, dann muss meine Begleitung weitaus deutlicher ausfallen. Sonst könnten die Sänger das Orchester nicht hören und es würde ein Riesendurcheinander geben. In dieser Oper jetzt musste ich acht Nummern neu schreiben. Nein, mein *Martyr of Antioch* und *The Golden Legend*, so merkwürdig das scheinen mag, haben mich viel weniger Nerven gekostet als meine *Pinafore* und *Pirates.* Natürlicher komme ich in genau die richtige Stimmung für diese Arbeiten durch die lange Erfahrung. Folglich weiß ich inzwischen recht gut, was das Theater und das Ensemble braucht. Aber nachdem wir nun zweistellig geworden sind – die neue Oper wird unsere zehnte – hatten wir natürlich genug Gelegenheit, um Erfahrungen zu sammeln.

Sullivan im Interview (*The Daily News*, 25 Mai 1898):

Anlässlich der Uraufführung von Sullivans Oper *The Beauty Stone* erschien unter dem Titel „The New Musical Drama At The Savoy – What Sir Arthur Sullivan Says" folgende Stellungnahme:

The Beauty Stone ist im orientalischen Stil geschrieben. Ich habe versucht, ihm eine unkonventionelle Farbe zu geben. Die übliche orientalische Einfärbung erreicht man durch bestimmte Intervalle, wie etwa die übermäßige Sekunde und die verminderte Quinte; aber ich habe eher versucht, ihm eine orientalische Färbung zu geben durch eine gewisse „Schwüle" in der Musik und indem ich eine ganz eigene Tonleiter nach griechischer Art verwendete. Sie ist wirklich meine eigene Erfindung, diese Tonskala: aber wenn Sie so wollen, können Sie auch sagen, es ist ein Kompromiss zwischen der phrygischen Tonart und der hypo-mixolydischen Tonart.

Sullivan: Werkverzeichnis

Die Werke sind chronologisch bzw. alphabetisch aufgelistet.
Ein aktuelles Verzeichnis von Standorten der Originalmanuskripte findet sich in Eden, D. / Saremba, M.: *The Cambridge Companion to Gilbert and Sullivan*, Cambridge University Press 2009.

1. Opern

- 1863 The Sapphire Necklace (Chorley; Partitur nicht erhalten)
- 1866 Cox and Box (Burnand)
- 1867 The Contrabandista (Burnand)
- 1871 Thespis (Gilbert; Partitur nicht erhalten)
- 1875 Trial by Jury (Gilbert)
- 1875 The Zoo (Stephenson)
- 1877 The Sorcerer (Gilbert)
- 1878 HMS Pinafore (Gilbert)
- 1879 The Pirates of Penzance (Gilbert)
- 1881 Patience (Gilbert)
- 1882 Iolanthe (Gilbert)
- 1884 Princess Ida (Gilbert)
- 1885 The Mikado (Gilbert)
- 1887 Ruddigore (Gilbert)
- 1888 The Yeomen of the Guard (Gilbert)
- 1889 The Gondoliers (Gilbert)
- 1891 Ivanhoe (Sturgis)
- 1892 Haddon Hall (Grundy)
- 1893 Utopia Limited (Gilbert)
- 1894 The Chieftain (Burnand)
- 1896 The Grand Duke (Gilbert)
- 1898 The Beauty Stone (Pinero/Carr)
- 1899 The Rose of Persia (Hood)
- 1900 The Emerald Isle (Hood; unvollendet)

2. Bühnenmusik, Ballette

- 1861 The Tempest (Shakespeare)
- 1864 L'Ile enchantée (Choreographie: Desplaces)
- 1871 The Merchant of Venice (Shakespeare)
- 1874 The Merry Wives of Windsor (Shakespeare)
- 1877 Henry VIII. (Shakespeare)
- 1888 Macbeth (Shakespeare)
- 1892 The Foresters (Tennyson)
- 1895 King Arthur (Carr)
- 1897 Victoria and Merrie England (Choreographie: Coppi)

3. Werke für Soli, Chor und Orchester

- 1864 Kenilworth (Chorley)
- 1869 The Prodigal Son (Bibel/Sullivan)
- 1871 On Shore and Sea (Taylor)
- 1872 Te deum laudamus, Domine salvam fac reginam (liturgisch)
- 1873 The Light of the World (Bibel/Sullivan)
- 1880 The Martyr of Antioch (Milman/Gilbert)
- 1886 Ode [Opening of the Colonial and Indian Exhibition] (Tennyson)
- 1886 The Golden Legend (Longfellow/J. Bennett)
- 1887 Ode [Imperial Institute] (Morris)
- 1900 Te deum laudamus (liturgisch)

4. Orchesterwerke

- 1858 Ouvertüre in d-Moll (Partitur nicht erhalten)
- 1860 Ouvertüre *The Feast of Roses* (Partitur nicht erhalten)
- 1863 Procession March
- 1863 Princess of Wales's March
- 1866 Sinfonie in E-Dur
- 1866 Overture in C *In Memoriam*
- 1866 Konzert für Cello und Orchester
- 1867 Konzertouvertüre *Marmion*
- 1870 Overture di ballo
- 1893 Imperial March

5. Kammermusik

- 1857 Scherzo (Klavier)
- 1857 Capriccio Nr. 2 Klavier (unvollendet)
- 1859 Streichquartett in d-Moll
- 1859 Romanze in g-Moll (Streichquartett)
- 1862 Thoughts (Klavier)
- 1865 An Idyll (Cello und Klavier)
- 1866 Allegro risoluto (Klavier)
- 1867 Day Dreams (Klavier)
- 1868 Duo Concertante (Cello und Klavier)
- 1868 Twilight (Klavier)

6. Part Songs, Carols, Chorlieder

- 1857 Madrigal ("O lady dear")
- 1857 It was a lover and his lass (Shakespeare)
- 1857 Seaside thoughts
- 1863 The last night of the year (Chorley)
- 1863 When love and beauty (Chorley, aus *The Sapphire Necklace*)
- 1867 O hush thee, my babie (Scott)
- 1867 The rainy day (Longfellow)
- 1868 *Seven Part Songs*: Evening (Houghton, nach Goethe), Joy to the victors (Scott), Parting gleams (de Vere), Echoes (T. Moore), I sing the birth (B. Jonson), The long day closes (Chorley), The beleaguered (Chorley).
- 1870 All this night (trad. Weihnachtslied)
- 1871 *Five Sacred Part-Songs*: It came upon the midnight clear; Lead, kindly light (J.H. Newman); Through sorrow's path (Kirk White); Watchman, what of the night?, The way is long and drear (Procter).
- 1876 Upon the snow-clad earth (trad. Weihnachtslied)
- 1883 Hark, what mean those holy voices? (trad. Weihnachtslied)
- 1898 Wreaths for our graves (Massey)
- 1903 Fair daffodils (Herrick)

7. Lieder

- Absent-minded Beggar, The Kipling/Enoch 1899
- Answer, The (s. Window), Tennyson
- Arabian Love Song, Shelley/Chappell 1866
- At The Window (s. Window), Tennyson
- Ay de mi, My Bird (s. Young Mother), Eliot
- Bid Me at Least Good-bye, Grundy/Chappell 1894
- Birds in the Night, Boosey 1869
- Bride from the North, Cramer 1863
- Care is All Fiddle-de-dee, Burnand/Cramer 1874
- Chorister, The, Weatherley/Metzler 1873
- Christmas Bells at Sea, Kenney/Novello 1875
- Coming Home (Duett Sop., Mezzo), Reece/Boosey 1873
- Country Guy, Scott/Ashdown 1867
- Cradle Song (s. Young Mother), (anonym)
- Distant Shore, Gilbert/Chappell 1874
- Dove Song, Brough/Boosey 1869
- E tu nol sai, Mazzucato/Chappell 1889
- Edward Grey, Tennyson/Weber 1880
- Ever, B. Moore/Chappell 1887
- First Departure, The (s. Young Mother), Monro
- From East to Western Ind. = Rosalinde
- Give, Proctor/Boosey 1867
- Golden Days, Lewin/Boosey 1872
- Gone! (s. The Window), Tennyson
- Guinevere, Lewin/Cramer 1872
- I Heard the Nightingale, Townsend/Chappell 1863

- I Wish to Tune my Quiv'ring Lyre, Byron/Boosey 1868
- I Would I Were a King, Hugo/Boosey 1878
- Ich möchte hinaus es jauchzen, Corrodi 1859
- If Doughty Deeds, Graham/Chappell 1866
- In the Summers Long Ago, (anonym)/Metzler 1867
- In the Twilight of our Love, (nach *Patience*)/Chappell 1881
- Let me Dream Again, Stephenson/Boosey 1875
- Letter, The (s. Window), Tennyson
- Lied, mit Thränen halb geschrieben, Eichendorff 1861
- Life that Lives for You, A Lewin/Boosey 1870
- Little Darling, Sleep Again, Metzler 1876
- Little Maid of Arcadee (aus *Thespis*), Gilbert/Cramer 1872
- Living Poems, Longfellow/Boosey 1874
- Longing for Home, Ingelow/Novello 1904
- Looking Back, Gray/Boosey 1870
- Looking Forward, Gray/Boosey 1873
- Lost Chord, The, Procter/Boosey 1873
- Love Laid his Sleepless Head, Swinburne/Boosey 1875
- Love that Loves Me Not, The, Gilbert/Novello 1875
- Maiden's Story, The, Embury/Chappell 1867
- Marquis de Mincepie, The, Burnand/Cramer 1874
- Marriage Morning (s. Window), Tennyson
- Mary Morison Burns/Boosey 1874
- Moon in Silent Brightness, The, Heber/Metzler 1868
- Morn, Happy Morn (Terzett), Wills/Metzler 1878
- Mother's Dream, The, Barnes/Boosey 1868
- My Child and I, Weatherley/Boosey 1901
- My Dear and Only Love, Montrose/Boosey 1874
- My Dearest Heart, Boosey 1876
- My Heart is Like a Silent Lute, Disraeli/Novello 1904
- My Love Beyond the Sea, Douglas/Metzler 1877
- Nel ciel seren (s. Venetian Serenade)
- No Answer (“The mist and the rain“, s. Window), Tennyson
- No answer (“Winds are loud and you are dumb“, s. Window), Tennyson
- None But I Can Say, Lewin/Boosey 1872
- O Fair Dove, O Fond Dove, Ingelow/Ashdown 1868
- O Israel, Novello 1855
- O Mistress Mine, Shakespeare/Metzler 1866
- O Swallow, Swallow, Tennyson/Church 1900
- O Sweet and Fair, Boosey 1868
- Oh! bella mia, Rizelli/Cramer 1873
- Oh! ma Charmante, Hugo/Cramer 1872
- Old Love Letters, Cowan/Boosey 1879
- On the Hill (s. Window), Tennyson
- Once Again, Lewin/Boosey 1872
- Orpheus with his Lute, Shakespeare/Metzler 1866
- Over the Roof, Chorley/Cramer 1866
- River, The, (anonym)/Novello 1875
- Roads Should Blossom, The, (unbekannt) 1864

- Rosalind, Shakespeare/Metzler 1866
- Sad Memories, Rowe/Metzler 1869
- Sailor's Grave, The, Lyte/Cramer 1872
- St. Agnes's Eve, Tennyson/Boosey 1879
- Shadow, A, Procter/Pater & Willis 1886
- She is Not Fair to Outward View, Coleridge/Boosey 1866
- Sigh no More, Ladies, Shakespeare/Metzler 1866
- Sisters, The (Duett), Tennyson/Weber 1881
- Sleep, My Love, Melville/Boosey 1874
- Snow Lies White, The, Ingelow/Boosey 1868
- Sometimes, Lindsay/Boosey 1877
- Spring (s. Window), Tennyson
- Sweet Day, So Cool, Herbert/Metzler 1864
- Sweet Dreamer, Farnie/Cramer 1874
- Sweethearts, Gilbert/Chappell 1875
- Tears, Idle Tears, Tennyson/Church 1900
- Tender and True, Chappell 1874
- There Sits a Bird in Yonder Tree, Barham/Cramer 1873
- Thou Art Lost to Me, (anonym)/Boosey 1865
- Thou Art Weary, Procter/Chappell 1874
- Thou'rt Passing Hence, Procter/Chappell 1874
- The One in Paradise, Poe/Novello 1904
- Troubadour, The, Scott/Boosey 1869
- Venetian Serenade – Nel ciel seren, Rizzelli/Cramer 1873
- Village Chimes, The, Rowe/Boosey 1870
- Weary Lot is Thine, Fair Maid, A, Scott/Chappell 1866
- We Gathered The Roses, Metzler 1867
- We've Ploughed Our Land, (anonym)/Novello 1875
- What Does Little Birdie Say?, Tennyson/Ashdown 1867
- When? (s. Window), Tennyson
- When Thou Art Near, Stewart/Boosey 1877
- Where is Another Sweet as my Sweet? (s. Window), Tennyson
- White Plume, The, Douglas/Weippert 1872
- Will He Come?, Procter/Boosey 1865
- Willow Song, The, Shakespeare/Metzler 1866
- Window, The (11 Lieder), Tennyson 1871
- Winter (s. Window), Tennyson
- You Sleep(engl. Version v. „E tu nol sai“), Stephenson
- Young Mother (3 Lieder), anon./Eliot/Munro/Cramer 1874

8. Kirchenmusik, Anthems usw.

I. Te deum, Jubilate, Kyrie (in D-Dur) 1866

II. Anthems

- 1850 By the waters of Babylon
- 1855 Sing unto the Lord
- 1856 Psalm 103
- 1860 We have heard with our ears
- 1864 O love the Lord
- 1867 O God, thou art worthy
- 1867 O taste and see
- 1868 Rejoice in the Lord
- 1869 Sing, O heavens
- 1871 I will worship
- 1875 I will mention thy loving-kindness
- 1877 I will sing of thy power
- 1877 Hearken unto me
- 1878 Turn thy face
- 1883 Who is like unto thee?
- 1900 I will lay me down in peace

III. Arrangements russischer Kirchenmusik

- 1874 Turn thee again
- 1874 Mercy and truth

IV. Anglikanischer Gesang für Psalm 150 (Manuskript, undatiert)

9. Kirchenlieder

- A few more years shall roll „Leominster“ 1902
- All this night bright angels sing 1902
- Art thou weary, art thou languid „Rest“ 1872
- At Thine altar, Lord, we gather „Dulce sonans“ 1874
- Be Thou with us every day „Litany, No. 3“
- Brightly gleams our banner „St. Theresa“ 1874
- Christ is risen! „Resurrexit“ 1874
- Come, Holy Ghost, our souls inspire „Veni, Creator“ 1874
- Come, ye faithful, raise the strain „St. Kevin“ 1872
- Courage, brother, do not stumble „Courage, brother“ 1872
- Crown Him with many crowns „Coronae“ 1874
- Draw nigh, and take the body of the Lord „Coena Domini“ 1874
- Father of heaven, Who hast created all „St. Francis“ 1874
- For all Thy love and goodness „Springtime“ 1902
- For ever with the Lord „Nearer Home“ 1902
- From Egypt's bondage come „Pilgrimage“ 1874
- God bless our wide Dominion „Dominion Hymn“ 1880
- Gentle Shepherd 1872
- God moves in a mysterious way „St. Nathaniel“ 1867
- God the all-terrible! King who ordainest „Ultor omnipotens“ 1874
- Great King of nations, hear our prayer „Old 137th“ 1902
- Hark, a thrilling voice is sounding „Lux eoi“ 1874
- He is gone – a cloud of light „St. Patrick“ 1874

- Holy Spirit, come in might „Light“ 1902
- Hushed was the evening hymn „Hushed was the evening hymn“ 1874
- I heard the voice of Jesus say „Audite audientes me“ 1874
- In the hour of my distress „Evelyn“ 1874
- Jesu, life of those who die „Litany, No. 2“ 1875
- Jesu, my Saviour, look on me „Hanford“ 1874
- Jesu, we are far away „Litany, No. 1“ 1875
- Let no tears to-day be shed „St. Millicent“ 1874
- Let us with a gladsome mind „Ever faithful, ever sure“ 1874
- Lord, in this, Thy mercy's day „Lacrymae“ 1872
- Lord Divine, all love excelling „Falfield“ bzw. „Formosa“ 1867
- My God, I thank Thee Who hast made „Carrow“ 1875
- Nearer, my God, to Thee „Proprior Deo“ 1872
- Of Thy love some gracious token „Of Thy Love“ bzw. „St. Lucian“ 1868
- O God, the Ruler of our race „Bishopsgarth“
- O Jesu, Thou art standing „Lux mundi“ 1872
- O King of Kings „Bishopsgarth“ 1897
- O love that wilt not let me go „“Chapel Royal“ 1902
- O Paradise! „Paradise“ 1874
- O Strength and Stay upholding all creation „Marlborough“ 1902
- O where shall rest be found „Ecclesia“ 1874
- Onward, Christian soldiers „St. Gertrude“ 1871
- Our Blest Redeemer, ere He breathed „Promissio Patris“ 1874
- Rock of Ages, cleft for me „Mount Zion“ 1867
- Safe home, safe home in port „Safe home“ 1872
- Saviour, when in dust to Thee „St. Mary Magdalene“ 1872
- Show me not only Jesus dying „Christus“ 1874
- Sing Alleluia forth in duteous praise „Holy City“ 1874
- Stars of evening, softly gleaming „Angel voices“ 1872
- Sweet Saviour, bless us ere we go „Valete“ 1874
- Tender Shepherd, Thou hast still'd „The long home“ 1872
- The homeland, the homeland „Hymn of the homeland“ 1867
- The roseate hues of early dawn „The roseate hues“ 1902
- The Saints of God, their conflict past „Saints of God“ 1874
- The Son of God goes forth to war „St. Ann“ 1869
- The strain upraise in joy and praise „The strain upraise“ 1868
- Thou God of Love, beneath Thy sheltering wings „Thou God of Love“ 1867
- Thou, to Whom the sick and dying „Bolwell“ 1902
- To mourn our dead we gather here „Victoria“ 1902
- To Thee, O Lord, our hearts we raise „Golden sheaves“ 1874
- We are but strangers here „Fatherland“ bzw. „St. Edmund“ 1872
- 'Welcome, happy morning!' age to age shall say bzw. „Fortunatus“ 1872
- When through the torn sail „Heber“ 1869
- While shepherds watched their flocks by night „Bethlehem“ 1902
- Who trusts in God, a strong abode „Constance“ 1874
- Winter reigneth o'er the land „Clarence“ 1902
- With the sweet word of peace „Parting“ 1902

10. Verschiedenes

- 1859 Kadenz für Mozarts Klavierkonzert in A-Dur KV 488 (nicht erhalten ?)
- 1869 Zusätzliche Begleitung zu Händels *Jephta*
- 1874 (?) Orchesterarrangement der russischen Nationalhymne
- 1882 Vervollständigung von John Goss' Anthem
  „There is none like unto the God of Jeshurun“
- 1886 Dreistimmiger Kanon „I am at a loss what to write in this book“
  (Eintrag in das *Livre d'or* von Baron Ferdinand de Rothschild)
- Arrangement von „God Save the Queen“ (nicht erhalten)

Herausgeber von Partituren bei „Boosey's Royal Edition“ (ab Ende der 1860er Jahre):

- Beethoven: Fidelio
- Bellini: La sonnambula
- Flotow: Martha
- Gounod: Faust
- Mozart: Don Giovanni
- Rossini: Il barbiere di Siviglia
- Verdi: Il Trovatore

In der gleichen Reihe gab Sullivan mit Josiah Pittman folgende Werke heraus:

- Auber: Le Diamantes de la couronne; Fra Diavolo; Le Domino noir; Masaniello
- Balfe: The Bohemian Girl
- Bellini: Norma; I Puritani
- Donizetti: Don Pasquale; La Favorita; Lucia di Lammermoor; Lucrezia Borgia
- Gounod: Mireille; Le Médecin malgré lui
- Meyerbeer: Dinorah; Robert le diable; Les Huguenots
- Mozart: Die Zauberflöte; Le Nozze di Figaro
- Rossini: Guillaume Tell; Semiramide
- Verdi: Un ballo in maschera; Rigoletto; La Traviata
- Wagner: Lohengrin
- Weber: Der Freischütz

Vor 1874 gab Sullivan auch für Cramer Mendelssohns *Lieder ohne Worte* heraus.

11. Publikationen

I. Beiträge zu *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 1. Auflage, 1879-89, Artikel über „Clay, Frederic“ und „Plaidy, Louis“.
II. „About Music“, Rede in Birmingham, 19. Oktober 1888.
III. Artikel „In the days of my youth“ (Nr. 34)
in der Zeitschrift *M. A. P.* (“Mainly about people“), 4. Februar 1899.

David Eden: Die Unperson der britischen Musik (1992)

[Bei dem folgenden Text handelt es sich um den Eröffnungsvortrag zur Konferenz der Sir Arthur Sullivan Society in Calver im Mai 1992 (anlässlich des 150. Geburtstags des Komponisten). David Edens Analyse lieferte erstmals Grundlagen für ein tieferes Verständnis der Rezeptionsgeschichte Sullivans. Zu weiteren Hintergründen siehe: Stradling, Robert / Hughes, Meirion: *The English Musical Renaissance 1860-1940 – Construction and Deconstruction*, London/New York 1993. David Edens Beitrag erscheint hier erstmals in deutscher Sprache. Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verfassers.]

Der Musikschriftsteller Ernest Newman war derjenige, der als Aufgabe eines Musikkritikers definierte, er solle den Komponisten klar sehen und ihn verdammt sehen. Ein solches Kritikkonzept steht nur einem selbstbewussten Zeitalter zur Verfügung, in dem man sich sicher fühlt durch den Besitz eines unanzweifelbaren Wertekatalogs. Newman hielt seinen Grundsatz im Falle Sullivans nicht ein, aber es gab keinen Mangel an zeitgenössischen Autoren, die dazu bereit waren. Die Verdammnis, die sie zu Wege brachten, war so gründlich, dass sie als gegeben hingenommen wurde, genauso wie die Verdammung von Judas Iscariot. Dennoch muss man sogar Judas seinen Standpunkt zubilligen, und auch Sullivan kann möglicherweise gerettet werden, wenn sein Fall verhandelt wird. Meine Absicht ist hier jedoch nicht, Sullivan zu verteidigen, sondern zu untersuchen, wie es ursprünglich zu diesem Verdammungsprozess kam. Es ist keine angenehme Geschichte, zeigt uns aber ein Kapitel der englischen Musikgeschichte, das erst jetzt zu seinem Ende kommt.

Die Frage nach Sullivans posthumer Reputation ist eng mit der Bewegung verbunden, die sich die Englische Musikrenaissance nennt, und mit den Leuten, die ihr Konzept darlegen. Alle Kommentatoren stimmten und stimmen immer noch im Allgemeinen darin überein, dass England für einen Großteil des 19. Jahrhunderts musikalisch gesehen, auf Irrwegen war. Kein einheimischer Komponist tauchte auf, der mit den kontinentalen Meistern hätte mithalten können, deren Werke den englischen Musikgeschmack dann dominierten: die Italiener regierten in den Opernhäusern, die Deutschen regierten in den Konzertsälen, während Händel und Gounod in den Stadthallen regierten. Die Musikerziehung in der Bevölkerung wurde weitgehend korrumpiert durch eine provinzielle und gehemmte, wenn nicht sogar geradezu spießbürgerliche Sicht der Möglichkeiten von Kunstmusik. Es ist eine pikante Frage, ob die Engländer tatsächlich schlimmer waren als die Wiener, die Haydn aus dem Musik-Klub heraus hielten, Mozart in ein billiges Grab schickten, Beethoven gestattete, von englischem (!) Geld unterstützt zu werden, Schubert vernachlässigten und Mahler ausschlossen, während Johann Strauss bewundert wurde. Dennoch versichert man uns, dass dem so war.

Die Funktion der Musikrenaissance bestand aus Sicht ihrer Vertreter darin, das Niveau englischer Musik aus ihrer Unzulänglichkeit Mitte des Jahrhunderts auf weit höhere Standards zu heben hinsichtlich der Komposition, der Wahl der literarischen Texte und des Publikumsverständnisses. Um diese Transformation zu erwirken, lehnte man sich an drei kontinentale Musiker an: Brahms, Beethoven und in geringerem Maße Wagner. Zusätzlich zu ihren natürlichen kreativen Talenten waren diese Komponisten mit einem erhabenen künstlerischen Gestaltungs-

willen und kraftvoller intellektueller Beherrschung ihres Materials ausgestattet. Mit einem Wort, sie waren beispielhaft für die charakteristische viktorianische Qualität von Ernsthaftigkeit im großen Maßstab. Musikalische Hingabe, die solche Ernsthaftigkeit hervorrief, wurde per Definition als besser betrachtet – und umgekehrt. Unter den Musikern, die zur englischen Musikrenaissance beigetragen haben, ragen zwei Namen heraus – die von Charles Villiers Stanford und Hubert Parry. Durch ihre anerzogene Seriosität in der Komposition sowie ihren Einfluss als Lehrer und Akademiker, zogen diese Männer Bewunderer und Anhänger im ganzen Land an. Beide standen hauptsächlich in der Nachfolge von Brahms, und jeder hatte eine hohe Meinung vom anderen. Der Name von Alexander Mackenzie war manchmal mit ihnen verknüpft, wie in der folgenden Bemerkung von Bernard Shaw bezüglich Stanfords *Eden* (1891):

> Wer bin ich, dass man von mir annimmt, gewichtige Musiker zu verunglimpfen? Wenn Sie daran zweifeln, dass *Eden* ein Meisterwerk ist, fragen Sie Dr. Parry und Dr. Mackenzie, und sie werden es in den Himmel heben. Sicherlich ist Dr. Mackenzies Meinung schlüssig, ist er denn nicht der Komponist von *Veni Creator*, von dem uns Professor Stanford und Dr. Parry versichern, dass es exzellente Musik ist? Sie möchten wissen, wer Parry ist? Natürlich der Komponist von *Blest Pair of Sirens*, zu dessen Verdienste Sie nur Dr. Mackenzie und Dr. Stanford befragen müssen. (1)

Die künstliche Oberflächlichkeit von Shaws Ton zeigt einen grundlegenden Punkt zu unserer aktuellen Frage, nämlich dass Stanford und Parry Verbündete waren, die Führer einer pseudo-religiösen Bewegung, sich selbst bespiegelnd und selbst beweihräuchernd. Bewegungen der einen oder anderen Art sind Dauereinrichtungen im menschlichen Leben. Im Falle von Künstlern können sie ja auch eine nützliche Funktion ausüben, indem sie Gegnern die Kraft eines gemeinsamen Ziels entgegensetzen. Wenn sie jedoch dominant werden, neigt ihre Exklusivität und Selbstbezogenheit dazu, schädliche Konsequenzen für jene zu haben, die das bevorzugte Wertesystem nicht teilen. Der Schlüssel zum Einfluss von Stanford und Parry liegt in ihrer großen Ernsthaftigkeit, in ihrer Fähigkeit, Musik in den viktorianischen intellektuellen Rahmen zu bringen, und sie mit einer gehobenen Moral auszustatten, auf die sich Parry als ethischen Idealismus bezieht.

Die ersten Wurzeln der viktorianischen Kultur der Ernsthaftigkeit lagen in der Evangelien-Bewegung der Church of England, die in den 1830er Jahren immer stärker wurde. In der Kirche selbst war J. H. Newman der herausragende Vertreter der Bewegung, dessen Seriosität ihn schließlich nach Rom brachte. Außerhalb der Kirche machte sich Carlyle zum Vertreter eines gewaltigen Evangeliums der Ernsthaftigkeit und der Arbeit als Heilmittel für Zweifel jeder Art. Arnold, Ruskin, Kingsley, George Eliot und viele andere könnten ihr Leitmotiv von Schillers Motto genommen haben, das Carlyle seinem *Past and Present* (1843) voranstellt: Ernst ist das Leben.

Eine notwendige Folge des Evangeliums der Ernsthaftigkeit muss eine Doktrin sein, die jenen, die es erfolgreich umsetzen, zu Ansehen verhilft und jene vernachlässigt, die nicht ernsthaft sind, die nicht mit ihren Seelen ringen, die nicht zur religiösen oder moralischen Erbauung beitragen, die sich nicht fragen, ob sie gerettet werden, oder, wie wir es nennen sollten, die

nicht politisch korrekt sind. Auf folgende Weise verdammt Carlyle Sir Walter Scott, „das vollkommene Beispiel für einen ungläubigen Dilettanten, der nur schreibt, um Götzen verehrende, gelangweilte Menschen zu unterhalten“:

> Das große Mysterium der Existenz war für ihn nicht groß, trieb ihn nicht in steinige Einsamkeit, um nach einer Antwort zu ringen, die man entweder findet oder man geht unter – man sieht nicht, dass er an irgendetwas glaubte; nein, er war noch nicht einmal ein Ungläubiger, sondern nahm alles ruhig hin und machte es sich in einer Welt der Konventionen bequem; die Falschen, Halbfalschen und die Wahren waren alle ähnlich darin, dass sie zugegen waren, und mehr oder weniger die Macht in ihren Händen hielten. Es war richtig, so zu fühlen, und doch auch nicht! Es steht geschrieben, „Wehe denen, die sich in Zion wohl fühlen,“ aber sicher ist es ein zweifaches Wehe für die, welche sich in Babel wohl fühlen. (2)

Es springt sofort ins Auge, welche Stellung ein Mann wie Sullivan in einem solchen von Carlyle erstellten Werteschema einnehmen muss. Sullivan fühlte sich in Babel wie zu Hause. Trotz seiner seriösen Erziehung, die ihm die Chapel Royal und das Leipziger Konservatorium aufnötigten, lebte er unter emanzipierten Aristokraten und benahm sich, als ob das Leben nur eine einzige Party wäre. Er spielte in Monte Carlo und aalte sich in Pariser Hotelbetten; die Geldsummen, die er bei Pferderennen verjubelte, hatte er durch Arbeiten für das triviale Unterhaltungstheater verdient. Wehe denen, die sich in Babel wohl fühlen! Außerdem erachtete man Sullivans Benehmen für umso sündhafter, weil er über erhabene künstlerische Gaben verfügte, die, wenn man sie ernsthaft nutzte, zu Meisterwerken der Erbauung geführt hätten.

Im Gegensatz zu Sullivan stellten Stanford und Parry Musterbeispiele für die ernsthaften Tugenden dar. Sie füllten unermüdlich die erhabenen musikalischen Formen mit Inhalt, die Brahms und Beethoven hinterlassen hatten; sie hatten einen guten literarischen Geschmack und wollten mit schneller Popularität nichts zu tun haben. Eine einzelne Passage aus der Trauerrede Parrys auf Brahms, die er vor dem Royal College of Music hielt, umreisst seine Wertvorstellungen. Es sind gute Werte, aber Parry verstand nie, dass Seriosität alleine nicht genügt:

> Das Lebenswerk [von Brahms] ist beendet und nichts kann genau so noch einmal getan werden in der Welt. – Und welchen Trost haben wir? Den wahren Trost heroischer Arbeit, die heroisch erfüllt wurde – ein nobles Leben, das unbefleckten, großzügigen Idealen gewidmet ward, gelebt zu haben. Das Wissen, dass er ein Mann war, der die erhabensten Ideale der Kunst geformt hat und sie unbeirrt durchgeführt hat, der nie mit dem Mob kokettierte oder der „Gallerie“, der die erhabene Verantwortung akzeptierte, zu wissen, was erstklassig ist, und sich selbst nie belog, indem er trügerische Schlagworte in sein Werk einflocht, um dem Fußvolk zu schmeicheln und ein bisschen billige Popularität zu gewinnen. (3)

Parry sagte man nach, von jenen, die seinen Snobismus teilten, dass er großzügiger war, als diese Gefühle es andeuten. Wenn das stimmt, dann unternahm er wenig dafür, seine Anhänger zu bremsen, die ihn und Stanford zu Carlyl'schen Helden erhoben – die Vorboten einer rein Brahms'schen Renaissance. Und unpassenderweise fiel Sullivan – mit all seiner Grazie, seinem

Charme, seinem Taktgefühl, seiner Menschlichkeit und Vorstellungskraft – in die Hände ihrer Anhänger.

Zum Zeitpunkt seines Todes im Jahre 1900 hatte sich das Klima der seriösen Stimmen – die nie wirklich vorteilhaft für ihn waren (4) – bereits eine Zeit lang gegen Sullivan gewendet. Die Todesanzeigen waren meist großzügig in der Anerkennung seiner Talente, aber die Zukunft seiner Reputation wurde von zwei Fürsprechern der englischen Musikrenaissance beschlossen – John Fuller-Maitland (1856-1936) und Ernest Walker (1870-1949), jeweils Spross von Cambridge (Stanford) und Oxford (Parry). Fuller-Maitland war der erste, der seine Meinung kundtat. Er schrieb in *Cornhill* im März 1901, und war offensichtlich verärgert über die „kritischen Äußerungen eines mehr als beweihräuchernden Tones", der in der Presse zu lesen war, und er machte sich daran, Sullivans Stellung in Bezug auf die Geschichte seiner Kunst „nüchtern zu betrachten, und mit so wenig Dogmatismus wie möglich die bleibenden Werte seines Werkes festzustellen". Der darauf folgende Artikel ist in seinem intellektuellen Gehalt nicht immer klar, aber der ernste Ursprung jenes Widerspruchs des Autors zu Sullivan wird offen dargelegt:

> Unter geringeren Männern, die immer noch unter den großen Komponisten rangieren, gibt es viele, die das höchste Niveau nur ab und zu geschafft haben, deren Leistungsvermögen es jedoch zulässt, große Höhen zu erreichen. Einige haben Werke von unerträglicher Mittelmäßigkeit hervorgebracht, vermochten aber bei einigen besonderen Gelegenheiten einen Hauch von Schönheit oder Kraft zu erlangen, was ihren Anspruch untermauern würde, unter den Großen zu rangieren. Gibt es irgendwo eine Parallele zu Sir Arthur Sullivan, der seine Karriere mit einer Arbeit begann, die ihn sofort als Genie abstempelte, dessen Höhe er während seines Lebens indes nur selten erreichte? (5)

Wie hier von Fuller-Maitland dargelegt, kann der Rang für musikalische Größe jedem, der dazu in der Lage ist, zugestanden werden, auch wenn es nur bei „bestimmten Gelegenheiten" ist. Nach diesem Kriterium besteht Sullivan den Test, denn er zeigt Genie in der Musik zu *The Tempest* und gelegentlich bei anderen – wahrscheinlich besonderen – Gelegenheiten. Dennoch verspürt Fuller-Maitland nicht den Wunsch, Sullivan in seine Definition einzubeziehen. Es gibt eine versteckte Agenda: Größe wird nur dem Ernsthaften zugestanden. Im weiteren Verlauf des Artikels argumentiert Fuller-Maitland mit einer Vielzahl von Punkten, die Sullivans Größe zeigen sollen, einschließlich „dem wundervoll ausgearbeiteten Höhepunkt" in „It is the sea" in *The Golden Legend* und „der ganz außergewöhnlichen Kraft und Unmittelbarkeit" des Duetts zwischen Rebecca und dem Templer in *Ivanhoe.* Solche Hinweise müssten doch genügen, so sollte man meinen, um zumindest zu einer milden Schlussfolgerung zu kommen. Dies geschieht jedoch nicht, denn die von Sullivan erzielten Ergebnisse waren nicht die Frucht wahrlich ernsthafter Anstrengungen. Er richtete sich nach dem Geschmack der Massen; der Geist des Kompromisses senkte seinen Standard, er griff auf Vulgäres zurück, und gewann so das Herz des Mannes auf der Straße; er produzierte *The Absent-Minded Beggar*, ein Lied, „das gewisslich unter den am unglücklichsten inspirierten Melodien rangiert, die jemals große Popularität erreichte haben."(6). Sowohl für Maitland als auch für Parry und Carlyle galt es als die ul-

timative Sünde gegen die ultimative Tugend, den Geschmack des Mannes auf der Straße zu befragen. Verdammungsurteile folgten automatisch:

> Nicht weil er sich derartige Dinge zuschulden kommen lässt, darf Sullivans Rang unter den Unsterblichen in Frage gestellt werden. Obwohl die illustren Meister der Vergangenheit niemals derart vulgäre Musik geschrieben haben, so wäre ihnen doch vergeben worden aufgrund der Wertschätzung von Schönheit und Gehalt der Mehrzahl ihrer Arbeiten. Man darf ihn in Frage stellen, weil eine derart große natürliche Begabung – Gaben, die vielleicht größer sind als bei jedem anderen Komponisten seit Purcell – sein Talent so selten in Werke investiert hat, die ihrer Wert gewesen wäre [...] Wenn der Autor von *The Golden Legend*, der Musik zu *The Tempest*, *Henry VIII* und *Macbeth* nicht mit jenen auf eine Stufe gestellt werden darf, wie kann der Komponist von *Onward Christian Soldiers* und *The Absent-Minded Beggar* einen Platz in der Musikhierarchie unter den Männern beanspruchen, die lieber dem Tode ins Auge sehen, als ihre Gesangsgewänder um einer flüchtigen Popularität willen besudeln? (7)

Da er bis 1936 lebte, hatte Fuller-Maitland die Gelegenheit mitzuerleben, wie Sullivans komische Opern überlebten. Er entschuldigte sich nicht für sein früheres Urteil, aber in seiner Autobiographie *A Doorkeeper Of Music* (1929) erkannte er zumindest, dass es nicht ausreichte:

> In Gesellschaft mit vielen anderen anspruchsvollen Musikern vermochte ich mein Bedauern darüber zum Ausdruck zu bringen, dass das Genie, das die Musik zu *The Tempest* hervorgebracht hatte, auch auf so "belanglose" Dinge wie die Savoy-Opern verwendet wurde [...] Die Savoy-Opern erschien uns nun einmal unzweifelhaft "kurzlebig" mit ihrer Vielzahl an „aktuellen" Anspielungen. (8)

Es ist vernünftig, Fuller-Maitland als einen ehrlichen Mann zu beschreiben, der seinen Idealen zu sehr zugetan war. Ernest Walkers *History of Music in England* wurde erstmals 1907 veröffentlicht. In diesem Werk wird die Geringschätzung des Brahminen für den unberührbaren Außenseiter so unverhohlen dargestellt, dass es die Grenzen der Aufgaben einer Kritik insgesamt überstieg. Nun sind aber Walkers Kommentare, so geistreich und boshaft sie sein mögen, logische Folgen seiner Hingabe an die Carlyl'schen Wertmaßstäbe. Die Quintessenz seiner Anschuldigungen ist, dass Sullivan sich selbst „auf brillante Weise" dem (besseren) Gilbert und seinen Texten unterordnete. Dadurch versäumte er es, die seriösen und heroischen Qualitäten der großen Komponisten zu erreichen:

> Schließlich ist Sullivan nur der seichte Sänger eines verlorenen Abends; mit all seinem Talent für das Melodiöse, konnte er damit nie den Rang einer wahrhaft kraftvollen Melodie von jener Art erreichen, die wie ein gutes Volkslied sowohl den Kultivierten als auch den relativ Unkultivierten gleichermaßen anspricht – immer wieder (doch hauptsächlich außerhalb der Oper) sank sie lediglich auf das Niveau von vulgärer Eingängigkeit. Er gründete seinen Erfolg eigentlich auf Werke, die durchaus extrem gut gemacht waren; doch es wäre von unschätzbar größerem Wert gewesen für die Fortdauer seiner Reputation, wenn er das selbst erkannt und sich mit Ernsthaftigkeit und Selbstkritik an die Aufgabe gemacht hätte, ein wirklich großer

> Komponist von leichter Musik für Musiker zu werden, der er sehr wohl hätte werden können. Aber Beständigkeit der künstlerischen Linie war keine seiner Begabungen und ohne die ist ein Komponist, wie gut seine technischen Fähigkeiten auch sein mögen, dazu verdammt, zu einem schiere Popularität heischenden Müßiggänger zu degenerieren. (9)

Wären dies nur die Ansichten einzelner gewesen, hätten die Denunziationen von Walker und Fuller-Maitland bald ihre natürlichen Grenzen innerhalb der allgemeinen Beurteilungen Sullivans gefunden. Die Bewegung jedoch, deren Sprecher sie waren, gewann an Einfluss bis die englische Musikrenaissance, mit Stanford und Parry als ihren Helden und Sullivan als Prügelknaben, sie als offensichtliche Wahrheit etablierten.(10) Das so gebildete Meinungsklima erhielt starke indirekte Unterstützung von Ernest Walkers allwissendem Freund Donald Tovey (1875-1940). Sullivan war bei weitem zu unbedeutend, um von Tovey wahrgenommen zu werden, aber die analytischen Methoden der Musikkritik, die er entwickelte, betonten sehr stark jene Brahms'schen Qualitäten, auf deren Grundlage Sullivan bereits als mangelhaft beurteilt war. Keiner der von Tovey beeinflussten Kommentatoren hatte viel Zeit übrig für den nach Popularität heischenden Müßiggänger:

> Vierzig Jahre lang herrschten diese Männer (Tovey und seine Anhänger) mit einer solch souveränen Autorität, dass viele Musikliebhaber sich wegen ihrer Vorlieben und Abneigungen schuldig fühlten. Eine Neigung zu Grieg konnte als ein amüsantes Faible gesehen werden bei jemandem, der jährlich nach Bayreuth pilgert oder Brahms Quartette auswendig kennt, aber zuzugeben, dass Grieg jemandes Lieblingskomponist war, hieße jede Hoffnung als musikalisch betrachtet zu werden, aufzugeben. (11)

Somit sah es bereits zu Beginn des 20. Jahrhundert düster aus für Sullivan. Seine Beliebtheit überlebte bis dahin – sie dauerte tatsächlich bis zum Zweiten Weltkrieg an –, aber der Angriff musste letztendlich seine Wirkung entfalten. Ein interessantes Dokument für diesen Angriff findet man im *Musical Herald* vom Mai 1915. Die Royal Choral Society hatte *The Golden Legend* in der Albert Hall am 20. März aufgeführt. Das von der Chorvereinigung gewählte Werk wurde in *The Times* kritisiert, woraufhin der *Musical Herald* eine Reihe von Leuten nach ihrer Meinung befragte in Bezug auf die Meriten von *The Golden Legend.* Die Antworten sind im Allgemeinen positiv für Sullivan, aber die Tatsache, dass man extra deswegen eine Umfrage durchführen musste, zeigt einen bedeutungsvollen Wandel.

Beginnen wir mit der Rezension in der *Times* – ein Beitrag von H.C. Colles, der Fuller-Maitland als Musikkritiker 1911 nachfolgte, und den Posten bis zu seinem Tod 1943 behielt. Colles war ein Schüler von Parry und der Autor einer Brahms-Monographie. Von ihm behauptete Nevil Cardus schmunzelnd, dass es schon eines chirurgischen Eingriffs bedürfe, damit er sich überhaupt an eine einzige von Parry begangene Dummheit erinnere(12):

> Die Wahl von Sullivans *Golden Legend* als das Hauptwerk für das Konzert der Royal Choral Society am Samstag war das merkwürdige Ergebnis der „Volles-Haus-um-jeden-Preis"–Politik, der die Organisatoren von Monsterkonzerten gerne zum Opfer fallen und die die ultimative Verdammung der Existenz der Albert Hall als eine

künstlerische Institution ist. Vor einigen Jahren wurde *The Golden Legend* abgöttisch verehrt und so wurde es erneut herausgebracht, denn nur sehr beliebte Werke können momentan die Albert Hall füllen.

Es kam ein recht großes Publikum zusammen, wahrscheinlich weil es viele Leute gab, die ihre Erinnerungen an ein Stück, das ihnen immer gut gefallen hat, wiederbeleben wollten, und auch viele andere, die die Sänger hören wollten, sowohl die Solisten als auch den Chor. Aber *The Golden Legend* ist wirklich tot, nicht weil das Stück vor dreißig Jahren geschrieben worden war, sondern weil es, wie viele andere heute produzierten Werke, nur repräsentiert, was zu einer bestimmten Zeit modern war. Vor dreißig Jahren hatte es Anziehungskraft, weil es den Stil der Oratorien mit der der romantischen Oper kombinierte, und nicht wegen einer immanenten, nur ihm eigenen Schönheit. Heute erscheint diese besondere Kombination ermüdend, und die Musik selbst kompensiert die formalen Mängel nicht. Es klingt eher wie schales Wiederaufwärmen von *Elijah* und *Faust* mit Einsprengseln von *Lohengrin.* Die Solisten taten ihr Bestes, um es überzeugend wirken zu lassen, während der Chor unter Sir Frederick Bridge sein Bestes tat, um überzeugt zu sein. (13)

Bevor der *Musical Herald* die Antworten zu den Anfragen druckte, erklärte man die eigenen Motive:

> Kein Musiker wird leugnen, dass diese Verunglimpfung gewaltig und übertrieben ist. Wie immer man dazu kommen mag, die Formulierungen sind ein starkes Stück und parteiisch. Wir haben den größten Respekt für die „Kensington-Fraktion“, der der Musikkritiker der *Times* angehört. Sie haben hohe Ziele und haben viel für die englische Musik getan. Aber sie sollten andere nicht abwerten.

Die „Kensington-Fraktion“, auf die sich der *Musical Herald* bezog, waren Anhänger von Parry, dessen Hauptquartier, das Royal College of Music, in Kensington lag. Von den gedruckten Antworten ist eine besonders unverblümt in ihrer Sicht auf Kensington. Der *Musical Herald* sagt, der Verfasser sei „Dirigent eines wichtigen Chores und einer Orchestergesellschaft im Norden”, hält aber seinen Namen zurück wegen der „frischen Brise“ seiner Ansichten:

> Wir haben in unserer Mitte einen sehr aktiven und aggressiven Kult von musikalischen Snobs, die, wenn ihr Einfluss ihrer hitzigen Geschwätzigkeit gleichkommt, ein wirklich schädlicher Einfluss und ein Fluch wären für die Sache und den Fortschritt der britischen Musik. [...] Es ist eine Spezies dieses hydraköpfigen Monsters „Teutonische Kultur”, wovon der Verfasser der *Times*-Kritik offensichtlich ein würdiger und versierter Apostel ist. Ich habe mehr als einmal gehört, [...] dass *The Times* lange Zeit Zweifel hatte in Bezug auf die Qualität und das Genie von Elgars Werk, und nicht willens war, demselben auch nur gerechte Anerkennung zukommen zu lassen – eine Haltung, die sich nach der Aufführung von *Gerontius* beim Niederrhein-Festival 1901 und 1902 beträchtlich änderte!

Die Kommentare in Bezug auf Elgar dienen dazu, uns daran zu erinnern, dass Sullivan nicht der Einzige war, der unter dem „aggressiven Kult“ von Stanford und Parry litt. Sir Richard Terry beispielsweise sprach von „den Akademikern, die Elgar klein hielten, bis er in den Vierzi-

gern war“, doch sie „hatten glücklicherweise keine stärkere Waffe als die allgemeine Ablehnung, die in einer systematischen Verunglimpfung ein Ventil fand“.(14) Elgar fühlte sich seinem Kollegen Sullivan verbunden genug, um Fuller-Maitlands Nachruf als „diese unflätige, unverzeihliche Episode“ zu beschreiben.(15) Es war eine besondere Leistung jener Leute, die Sullivan selbst als „Talarträger“ [„academicals“] bezeichnete – und die sich ausgerechnet in Kensington eingenistet hatten –, sich von *beiden* Genies der englischen Musik ihrer Zeit zu entfremden.

Elgars Ruf wurde letztlich von Hans Richter etabliert, der viele seiner Werke erstmals dirigierte und möglicherweise auch die Aufführungen bei den Niederrhein-Festspielen von 1901 und 1902 anregte und dadurch Elgars Ruf als einen authentischen Exponenten der Kultur prägte. Derselbe Hans Richter wird von einem anderen Korrespondenten des *Musical Herald* beschrieben, wie er sich bei einem Chor entschuldigte, ihre Zeit mit einer so wertlosen Komposition wie *The Golden Legend* zu verschwenden. (16) H.A. Fricker (1863-1943), der Dirigent der Leeds Philharmonic Society, sagte, die Society hatte *The Golden Legend* „vor etwa fünf oder sechs Jahren aufgeführt“.

> [...] wir fanden es recht altmodisch und unzeitgemäß [...] (was) den Fortschritt beweist, den die Musik in England während der letzten dreißig Jahre gemacht hat.

Der vielleicht bemerkenswerteste aller Kommentare kam von Godfrey Brown, einem Produkt von Kensington, und Dirigent der Belfast Philharmonic Society:

> Kürzlich dirigierte ich [*The Golden Legend*] mit einem Orchester und einem Chor von 400 Leuten hier in der Ulster Hall. Das große Publikum schien sich sehr an dem Konzert zu erfreuen, so auch ich. Aber zugleich fühlte ich, dass ich es nicht bedauern würde, wenn ich erst in fünf Jahren wieder damit in Berührung käme. Obwohl ich jährlich *The Messiah* in demselben Saal dirigiere und mit dem gleichen Aufwand, wird es dauern, bis dieses Werk bei mir einen ähnlichen Geschmack im Mund verursacht.

In diesen Worten sehen wir den Prozess der Veränderung offen zu Tage treten. *The Golden Legend* zog ein großes Publikum zur Ulster Hall (wie zuvor zur Royal Albert Hall) und das Publikum genoss das Werk; aber der Dirigent ward seiner überdrüssig. Die Öffentlichkeit ließ *The Golden Legend* nicht im Stich – vielmehr wurde ihr *The Golden Legend* weggenommen.

Man musste natürlich damit rechnen, dass veränderte soziale Bedingungen Programmwechsel mit sich bringen würden. Ungeachtet aller akademischen Propaganda konnten Stanfords und Parrys Werke sich nicht im Repertoire halten. Selbst Elgar litt nach dem Ersten Weltkrieg, teilweise wegen seiner mutmaßlichen deutsch-freundlichen Haltung (Interviewer: “Wo waren Elgars Freunde?” – Thomas Beecham: „Sie sind alle interniert worden.“). Hier soll jedoch nicht der natürliche Veränderungsprozess untersucht werden, sondern die vorsätzliche Polemik gegen Sullivan, die immer wieder auftauchte, da die Vertreter von Kensington ihren Zugriff auf einflussreiche Positionen festigten. Die zweite Ausgabe von *Grove's Dictionary* (1904-10) wurde von Fuller-Maitland herausgegeben; die dritte und vierte von Colles. Colles lieferte auch einen Beitrag (1934) zum siebten Band der zweiten Ausgabe des *Oxford History of Music*, in dem Sullivan im Vergleich zu Parry abgewertet wurde. Ernest Walker ging 1929 wieder zum

Angriff über mit einem Beitrag zu Percy Scholes' *Listener's History of Music* (Band 2, S. 254). Konfrontiert mit dem unleugbaren Überleben von Sullivans Opern, produzierte Walker eine neue Version seiner früheren Verdammung, indem er sagte, dass Sullivans Beitrag zu den Savoy-Opern geringer gewesen sein muss als der von Gilbert, denn seine anderen Opern hatten im Repertoire nicht überlebt, obwohl ihre musikalische Qualität dieselbe war. Scholes wiederholte Walkers Behauptungen, „nicht mit voller Überzeugung", in seinem *Oxford Companion To Music* (1938). Da der *Oxford Companion* rasch eines der bekanntesten aller Nachschlagewerke zur Musik wurde, fand Walkers trügerische Argumentation weite Verbreitung. Gleichzeitig wurde Walkers eigene *History of Music in England* als Standardwerk betrachtet. 1923 erschien sie in einer von ihm revidierten Fassung und dann nochmals 1952 von Jack Westrup überarbeitet. Westrup – kein Feind Sullivans – änderte Walkers Text dahingehend, dass die Savoy-Opern kraft der Musik überlebten, ließ aber die zitierte Passage intakt. Man hätte meinen können, dass bis 1966 die Tradition der Polemiken schwächer geworden wäre, aber in diesem Jahr veröffentlichte Frank Howes sein Buch *English Musical Renaissance.* Howes, 1891 geboren, war Student des Royal College of Music und dort seit 1938 Dozent. 1925 wurde er Assistent von Colles bei *The Times*, und nach Colles Tod 1943 der verantwortliche Musikkritiker. In anderen Worten, trotz des späten Erscheinens seines Buchs, ist Howes ein Vertreter der Kensington-Schule. Seine Diskussion berücksichtigt die Tatsache des Überlebens der Opern, schließt aber Sullivan von der Musikrenaissance aus den bekannten Gründen aus:

> Außerhalb der Savoy-Opern hat recht wenig von Sullivan überlebt. [...] Und so ist das nachträgliche Feststellen der Todesursache eine verdienstvolle Untersuchung, nicht nur, um sich des Grundes für das Dahinscheiden zu vergewissern, sondern auch um herauszufinden, warum Sullivans Musik nicht den Samen in sich trug, um zur Wiedergeburt [der englischen Musik] beizutragen, die kurz bevorstand. Der Mangel an dauerhaftem Bemühen, d. h. künstlerischem Bemühen, das nachhaltige Selbstkritik erfordert, ist verantwortlich für den Eindruck von Schwäche, für die Streifen schlechten Materials unter dem besseren Metall, und folglicherweise für die allgemeine Fragwürdigkeit, die seine Musik hinterließ. Seine Zeitgenossen lehnten seinen Hang zum Gesellschaftsleben, das Pferderennen und den sichtbaren Mangel an Seriosität ab. Ohne die vereinfachte Moral der Frauenmagazine zu übernehmen, ist es möglich zu betonen, dass die Zeitgenossen wirklich recht darin hatten, dass eine solche Neigung einen grundsätzlichen Mangel an Ernsthaftigkeit für seine Kunst implizierte. (17)

Zu dem in Publikationen ausgedrückten Missfallen der etablierten Autoren sollten wir noch das ungreifbare, vielleicht sogar wichtigere psychologische Klima der Feindseligkeit hinzufügen, das durch die Verbreitung ihrer Haltungen kreiert wurde. T.F. Dunhill, der 1893 in das Royal College of Music eingetreten war, erinnerte sich, dass es nach der Pensionierung von Sir George Grove im Oktober 1894 kaum als schicklich betrachtet wurde, in dem Gebäude Sullivans Namen auch nur zu erwähnen.(18) Wie viele der Tausende von leicht zu beeindruckenden Studenten, die das Royal College durchliefen, lernten durch Osmose, dass Sullivan ein Ausgestoßener war? Wieviel Tausende mehr hörten dasselbe in Oxford und Cambridge? Dafür braucht

man keine Zahlen, denn die Antwort ist bekannt: Die Wirkung des Propagandakrieges, den Kensington führte, machte Sullivan zur Unperson, nicht erwähnbar und nicht aufführbar, denn er wich von der Brahms'schen Leitlinie ab. Die Liebe zu Sullivan wurde zur Liebe, die den Namen nicht nennen durfte.

Wenn man diese Geschichte von Sullivans Reputation nur als Prozess betrachtet, so ist das nichts Ungewöhnliches. Geschichte wird ausnahmslos von den Gewinnern geschrieben, und die Gewinner vergeben jenen, die sie verletzt haben, nie. Auf der anderen Seite beginnt jeder Konsens mit der Meinungsbildung innerhalb einer kleinen Gruppe, die sich nach und nach in der Bevölkerung immer mehr verbreitet; auch wissenschaftliche Wahrheiten sind, solange sie Gültigkeit haben, lediglich der Konsens unter Wissenschaftlern, keine absoluten Wahrheiten an sich. Da dies so ist, bleibt die Möglichkeit einer alternativen Sichtweise immer gegeben. Im Falle von Sullivan kann man eine Tendenz zum Skeptizismus gegenüber der orthodoxen Haltung Kensingtons schon 1895 entdecken, als Henry Davey in seiner *History of English Music* Sullivan als eine gewichtige Persönlichkeit behandelte, während er Mackenzie, Stanford und Parry mit einer Höflichkeitsfloskel abtat, die sogar Bernard Shaw sich nicht zu schreiben getraut hätte: „Da keiner von ihnen einen originellen Stil entwickelt hat, ist es nicht notwendig, ihre Werke zu untersuchen.“(19) Davey (1853-1929) war ein wichtiger Erforscher der frühen englischen Musikmanuskripte. Bedeutsam ist in diesem Fall, dass er in Brighton lebte und arbeitete und somit von dem Meinungsklima sowohl der Hauptstadt als auch in den alten Universitäten weit entfernt war.

Daveys Ansichten wurden in einem Vortrag über Sullivan vor der Musical Association am 10. März 1902 noch viel detaillierter artikuliert von Charles Maclean (1843-1916). In diesem Jahr war Maclean der englische Herausgeber der International Music Society – er wurde 1911 Geschäftsführer. Er war ein begabter Linguist, der die meiste Zeit seines Lebens in Indien verbracht hatte. Maclean, der Internationalist, begann seine Kommentare zu Sullivan indem er betonte, dass die Besessenheit von einer bestimmten Art teutonischer Kultur in sich selbst ein Zeichen von englischem Provinzialismus war:

> Englands Abgeschiedenheit in der Musik während eines Großteils der Viktorianischen Zeit führte zu einer begrenzten Vorstellungen von dem, was in Europa im allgemeinen vor sich ging, während die englischen seriösen, konservativen Denkgewohnheiten sehr leicht dazu führten, um bestimmte wichtige Komponisten einen Kreis zu ziehen und alle anderen auszuschließen. [...] Die fraglichen Komponisten (fast ausschließlich deutsch) wurden als „klassisch” betrachtet, während die Musik von allen anderen als jenseits der Grenzen des Erlaubten behandelt wurde. Laut Hörensagen war man in England in der Mitte des 19. Jahrhunderts von dem teutonischen Stil ganz besessen, so dass beispielsweise eine Sonate von Kuhlau als „klassisch“ betrachtet wurde, während man eine bedeutende Oper von Bellini oder Auber als Musik minderer Art ansah. (20)

Diese Bemerkungen sind der Auftakt zu einer Diskussion über Sullivans Errungenschaften als Gestalter eines nationalen Stils. Was Maclean zum Ausdruck bringt, ist, allgemein gesagt, dass die Sonatenform – These und Antithese – im Zentrum der germanischen Musik steht, aber nicht

in dem der englischen Musik. Sullivan selbst hat während seiner ganzen Karriere nicht auf seine deutsche Ausbildung sondern auf seine englischen Wurzeln gesetzt, und damit eine Reihe von wichtigen Errungenschaften zu Wege gebracht, die Maclean wie folgt auflistet: *Kenilworth*, *In Memoriam*, *Irish Symphony*, *Overture di ballo*, *The Mikado*, *The Golden Legend*, *Macbeth*, *The Gondoliers*, *Ivanhoe*, *The Rose of Persia.* Im Gegensatz zu Walker und Maitland, drückte Maclean seine Gedanken in einer gemäßigten Sprache aus. Was er sagt, ist zumindest interessant, und könnte sogar insoweit wahr sein, als sie mit Sullivans eigenen Aussagen übereinstimmen. Auf jeden Fall ist klar, dass Macleans These eine Alternative darstellt zur dominierenden kritischen Tradition – wenn die Ideen von Walker und Maitland vorherrschten, dann nicht, weil sie die einzig möglichen Ansichten waren, sondern weil Walker und Maitland die Mythengestalter dessen waren, was schon das Establishment war.

Ähnliche Ansichten über Sullivan wie die von Charles Maclean wurden ausführlich in Büchern von B.W. Findon (1904) und H. Saxe Wyndham (1913) dargelegt. Beide Bände sind gezeichnet von den Narben der Schlacht mit Kensington. Tatsächlich musste Findon die erste Ausgabe seines Buches einstampfen, weil Stanford ihm mit einer Verleumdungsklage drohte wegen seiner Interpretation von Sullivans Entlassung als künstlerischer Leiter des Leeds Festivals in Jahre 1899.(21) Findon hatte ursprünglich Folgendes geschrieben:

> Es hatte sich eine kleine Clique von Zeitungskritikern gebildet, die ihm [Sullivan] in jeder Hinsicht feindlich gesinnt waren. Was nicht vom Stamme Kensingtons war, gefiel ihnen nicht. Jede Musik und alle Interpretationsmethoden müssen sich der Kritik aussetzen. Doch Nörgeln und Spotten waren die am leichtesten handhabbaren Waffen im Arsenal dieser Kritiker. Und sie nutzten sie gut. Sullivan war ihnen ein Dorn im Auge wegen seiner überwältigenden Popularität. Mit verschiedenen Mitteln versuchten sie, Sullivans Einfluss beim Festivalkommittee [in Leeds] zu unterminieren, und in der Öffentlichkeit Vorurteile gegen seine Position zu schüren. Im Laufe der Zeit wurde ein Gefühl der Abneigung gegen Sullivan auf bestimmten Seiten erzeugt, und Stanford wurde unverhohlen als sein möglicher Nachfolger genannt. Sir Charles Stanford war zum Dirigenten einer wichtigen musikalischen Vereinigung in West Riding berufen worden [der Leeds Philharmonic Society 1897], und seine unermüdliche Pflichterfüllung beeindruckte die geschäftsmäßigen Yorkshire-Männer zu seinen Gunsten.
>
> Sullivan hatte für Leeds so viel getan – er hatte das Festival zum Bedeutendsten im Land gemacht –, dass man ihm verzeihen kann, wenn er meinte, dass ihm dafür eine besondere Wertschätzung gebührt. Es wurden wahrscheinlich auf beiden Seiten Fehler begangen, aber gleich nach dem Festival von 1898 machten die Parteigänger von Sir Charles Stanford deutlich, dass sie ihr Bestes tun würden, um die Wahl ihres Mannes für das nächste Festival zu sichern. (22)

Hierin zeigt sich der Ursprung eines weiteren von Kensington kreierten Mythos – dem Mythos von Sullivan als schlechtem Dirigenten. Das ist jedoch ein eigenes Kapitel.(23)

Saxe Wyndham, der Geschäftsführer der Guildhall School of Music, räumt der Anfechtung des „unwürdigen Spottens über den so genannten niedrigen Standard der musikalischen Kunst, den

Sullivan geprägt hat" viel Raum ein. Auch er betont die positiven englischen Qualitäten des Komponisten und bezieht sich indirekt auf die „verbiesterten Sprüche der enttäuschten Propheten anderer Götter".(24) Aber vielleicht sollten wir uns einen Moment der Sympathie für die Eingreiftruppen von Stanford und Parry gönnen. Nachdem sie Mozart in Form von Sullivan vergiftet hatten, fanden sich diese viktorianischen Avatare Salieris augenblicklich mit Beethoven in der Form von Elgar konfrontiert. Das war, um es milde auszudrücken, ein unverdientes Glück. Im Jahre 1928 kam Unterstützung für Sullivan aus Kensington selbst, in der Form von Thomas Dunhill und seinem Buch *Sullivan's Comic Operas.* Dunhill, wie Mackenzie, versuchte sich an der leichten Oper, also war er kaum ein typisches Produkt des Royal College of Music. Da er alles aus erster Hand mitbekommen hatte, hegte Dunhill nicht die geringsten Zweifel bezüglich der Feindseligkeiten gegenüber Sullivan im Royal College. Er war jedoch höflich genug, es großzügig auf die Engstirnigkeit zurückzuführen:

> Der Verfasser dieser Zeilen, der sein Leben lang mit ernsten Musikern dieses (akademischen) Typs zu tun hatte – ja gelegentlich sogar selbst als akademisch tituliert wurde –, glaubt nicht, dass die Verunglimpfung von Sullivan im mindesten auf Eifersucht zurückzuführen war, sondern auf die völlige Ignoranz anzuerkennen, dass musikalisches Genie in jeder Art von Künstler existieren kann, nicht nur der eigenen. Sie ignorierten Sullivan als ihrer unwürdig. (25)

Dunhills erstes Kapitel, „Vornehmlich zur Verteidigung" [„Mainly in Defence"], ist die nachdrücklichste Anfechtung der Ansichten von Fuller-Maitland und Ernest Walker. Aber die Inschutznahme beschränkt sich auf Sullivans Arbeiten für das Savoy Theatre; in Bezug auf die anderen Werke des Komponisten weichen Dunhills Ansichten nicht von denen seiner Lehrer ab:

> Eines ist klar. Wir werden die wahre Bedeutung Sullivans erst dann bestimmen können, wenn wir uns dazu entschlossen haben, sein seriöses Werk vollkommen außer Acht zu lassen. Für einige versprengte Bewunderer mag es immer noch attraktiv sein, es kann sogar für andere noch eine vage Anziehungskraft haben, die seine technische Vorgehensweise studieren, aber es gehört unwiderruflich der Vergangenheit an. Nur seine komischen Opern gehören der Gegenwart und der Zukunft. (26)

Vielleicht war Dunhill trotz allem ein wahres Kind von Kensington. Für Anzeichen von Sympathie gegenüber Sullivan als Komponisten insgesamt, müssen wir weiter vorangehen bis zu seinem hundertsten Geburtstag im Jahre 1942. Das Gedenkjahr fiel in die wirren Zeiten während des Zweiten Weltkriegs und wurde von der Musikpresse nicht mit viel Interesse bedacht. Die BBC produzierte drei Sendungen in der Woche zum Hundertjährigen, darunter auch eine Aufführung von *The Golden Legend*.(27) Die *Radio Times* dieser Woche druckte einen kurzen Artikel über *The Gondoliers* von George Baker (den Don Alhambra-Darsteller in dieser Oper), aber Ralph Hill, der Herausgeber, widmete seinen wöchentlichen Musikartikel Massenet, der einen Tag vor Sullivan geboren worden war. Genauso publizierte auch *The Listener* einen Artikel über Massenet und ignorierte Sullivan völlig. Die *Musical Times* ignorierte sie beide. *Music and Letters* jedoch enthielt einen Artikel von Ian Parrot, damals Offizier im Royal Corps of Signals, den man in diesem Zusammenhang als revolutionär bezeichnen konnte. Weit davon ent-

fernt, sich selbst mehr oder weniger auf die sicheren Kommentare zu Sullivans komischen Opern zu beschränken, fand Parrot Lobendes in der *Irish Symphony*, *The Prodigal Son*, *The Golden Legend*, dem *Festival Te Deum* und *On Shore And Sea.* Er widerspricht rundweg Walkers Behauptung, dass die Musik der Savoy-Opern ohne die Worte nicht standhalten und zieht über den Komponisten ein positives Fazit:

> Es ist wahr, dass Sullivan sich verpflichtet fühlte, Oratorien zu schreiben wie alle anderen, aber er schüttelte fortwährend die ihm auferlegten Fesseln ab, weil er intensiv alle Arten von Musik studierte und auch das Ausland bereiste. Er war im Grunde genommen der Musiker mit dem weitesten Horizont in der vielleicht engstirnigsten und unoriginellsten geistigen Ausrichtung in der Musikgeschichte. (28)

Im Jahre 1942 war Eric Blom (1888-1959) der Herausgeber von *Music And Letters*. Blom – dänischer Herkunft, Schweizer von Geburt und Brite durch Einbürgerung – sollte man würdigen als jemanden, der eine bedeutende Rolle bei der Rettung Sullivans vor den Gentlemen-Gaunern von Kensington spielte. Als Herausgeber der fünften Ausgabe des *Grove* (1954) steuerte er selbst einen Artikel zu Sullivan bei, allerdings eliminierte er Saxe-Wyndhams frühere Anregung, dass Sullivans Musik, die nicht für das Savoy Theatre entstand, eines Tages ihre Popularität zurück erlangen könnte und er ignorierte diesen Teil des Werks in seinem eigenen Aufsatz. In seinem *Musical Post-Bag* (1941) hatte Blom bereits ein Plädoyer für die Aufführung von Sullivans Opern im Ausland gehalten; er trug auch einen Artikel zu Sullivan in der *International Cyclopaedia of Music and Musicians* bei, der 1939 in New York veröffentlicht wurde.

Neben diesen Diensten agierte Eric Blom als anleitender Denker und Freund von Gervase Hughes beim Verfassen des Buches *The Music of Arthur Sullivan.* Zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung 1959 spielte dieses Buch eine beinahe bahnbrechende Rolle, wenn auch nur um zu zeigen, dass Sullivan trotz allem fähig war zu komponieren. Hughes war nämlich nicht umsonst ein Schüler von Ernest Walker. Hinsichtlich seines musikalischen Ansatzes lässt sich feststellen, dass er wunderliche und pedantische Bedingungen aufstellte, die schon beinahe gefühllos waren; die Wertmaßstäbe, die angesetzt wurden, sind jene von Ernest Walker, verpackt in eine technische Sprache. Zum Beispiel ist der Höhepunkt in „The night is calm“ in der dritten Szene von *The Golden Legend,* der in dem „besonnenen” Urteil von Alexander Mackenzie „das Erhabene berührt“, für Gervase Hughes nur „eine unerwartete Überleitung zu D-Dur bevor der Höhepunkt mit einem konventionellen 6/4-Rhythmus“ erreicht wird.(29) Nach allem, was dieser Kommentar uns über seinen wahren Gehalt erzählt, könnte „The Night is Calm“ auch eine Music Hall-Nummer sein. Es finden sich weitere vergleichbare Mängel in der Wahrnehmung in diesem immer noch einzigen Buch, das sich ganz dem Musiker Sullivan widmet.

Insgesamt intelligenter ist Percy Youngs *Sir Arthur Sullivan* (1971), eine biographische Studie mit zahlreichen musikalischen Bewertungen. Young hatte Sullivan zuerst günstig bedacht in seinem *Pageant of English Music* (1939) und auch in *A History of British Music* (1967). In dem Buch über den Künstler wird eine reife psychologische Einsicht mit Sympathie für die Musik kombiniert, um ein realistisches Bild des Komponisten und seines Werks zu liefern. Percy Young gebührt das Verdienst, die Bedeutung der Shakespeare-Musik erkannt zu haben und realisiert zu haben, dass in Sullivans Fall die Arbeit für ein breites Publikum kein Verrat, son-

dern eine Erfüllung war. Vor allem werden die Qualitäten von Sullivans Musik, wie sie der Hörer tatsächlich erlebt, aufgegriffen und beschrieben; die moralischen Scheuklappen von Fuller-Maitland und die akademische Beschränktheit von Gervase Hughes wurden durch das empfängliche Ohr ersetzt:

> Leichtigkeit, Eleganz, Emanzipation von Wertvorstellungen der Mittelklasse, ein eklektisches Talent, das sowohl Impulse von Frankreich und Italien als auch aus Deutschland einbauen kann, all das ermöglichte neue Perspektiven. Als Komponist von Oratorien war Sullivan offensichtlich von Händel und Mendelssohn beeinflusst, aber bei *The Prodigal Son* und *The Martyr of Antioch* strebte er nach Charakterdarstellungen, die die Figuren um einiges von der üblichen oratorienhaften Starre der damaligen Zeit abrückten. (30)

Die Position von Percy Young ist von Nigel Burton in mehreren Artikeln in *The Musical Times,* und von Nicholas Temperley in *The Athlone History of Music in Britain* (1981) verstärkt worden. Arthur Jacobs, der sich dem Thema erstmals 1951 mit einer kurzen Monographie widmete, steuerte das beachtliche Gewicht seiner Gelehrsamkeit durch eine biographischen Studie bei, die jetzt in die zweite Auflage geht. Ohne den Prozess selbst viel weiter zu führen, weist Arthur Jacobs darauf hin, dass die Analyse von Struktur und Metamorphose der Themen in Sullivans Musik fruchtbare Resultate liefern könnte.(31)

Wenn man all diese Faktoren zusammennimmt, wird man sehen, dass das von der Kensington-Schule etablierte konventionelle Denken, obwohl es immer noch – wie im *New Grove* zum Beispiel – aggresiv tätig ist, nicht mehr allgemein akzeptiert wird. Abschließend möchte ich gerne auf die mögliche Zukunft von Sullivans Reputation blicken und mit B.W. Findon fragen, ob sie nicht ein Jahrhundert nach seinem Tod schließlich genau so hoch sein kann wie zu seinen Lebzeiten.

Wenn wir die archimedische Schraube hätten, könnten wir die Welt verändern. Wenn es wirklich einen absoluten Maßstab gäbe, der mit dem Namen Brahms etikettiert wäre, wäre es tatsächlich möglich, Sullivan deutlich zu sehen und ihn verdammt zu sehen. Aber es gibt keine solche Schraube und auch keinen solchen Maßstab. Musik, wie andere Künste, ist ein anstrengendes Betätigungsfeld, das große Unterschiede in Stil und Persönlichkeit unter den Mitwirkenden erlaubt, mit entsprechenden Geschmacksunterschieden beim Publikum. Die einzig wirklich zukunftsfähige Aufgabe der Musikkritik ist es, die Authentizität des Komponisten zu suchen und zu definieren, und die Frage, was er bevorzugt, den Antworten der Zuhörer zu überlassen. Ist J.S. Bach bedeutender als J.C. Bach? Die meisten Leute würden das so sagen, aber jeder Kritiker, der den Sohn nur wegen des Vater schmälert, würde bald seinen Ruf in Bezug auf sein Urteilsvermögen verlieren. Ebenso findet sich niemand, der jede Oper von Verdi für genau so großartig hält wie *Otello,* dennoch werden wir seine weniger bedeutenden Werke nicht herabwürdigen; wir betrachten sie mit Sympathie wegen seiner Meisterwerke und als Teil eines kreativen Kontinuums.

In Sullivans Fall gibt es keinen Grund daran zu zweifeln, dass die Meisterwerke, die ihn in Erinnerung halten werden, die komischen Opern sind, für die W.S. Gilbert die Texte lieferte. Wenn er diese Werke nicht komponiert hätte, so können wir nicht sagen, ob er andere mit ähn-

licher Wirkung geschrieben hätte. Das ist aber nicht der Punkt. Entscheidend ist, dass seine Fähigkeit, Meisterwerke zu schaffen, Sullivan dazu berechtigt, dieselbe verständnisvolle Berücksichtigung zu finden, die wir auch anderen Komponisten zukommen lassen. Bei Sullivan wie bei Verdi gibt es ein kreatives Kontinuum, das um seiner bedeutenden Werke willen erforscht und anerkannt werden muss. Nur wenn wir die Musik in vollem Umfang kennen, können wir sagen, wieviel davon unseren Geschmack trifft oder eigene Überlegungen zur Authentizität anstellen, für die wir Sullivan wertschätzen. Wir werden Sullivan erst dann vollständig kennen, wenn seine Werke angemessen aufgeführt werden und vorzugsweise durch Aufnahmen von hoher Qualität zur Verfügung stehen. Noch vor wenigen Jahren schien diese Möglichkeit in weiter Ferne zu liegen. Die heutige Situation ist anders. Zuerst das Aufkommen der Schallplatte und jetzt der Compact Disc haben ein gewaltiges Musikrepertoire einem Publikum zugänglich gemacht, das nicht länger gezwungen ist, Werturteile gutgläubig hinzunehmen. Zu gegebener Zeit werden die Aufnahmestudios bei Sullivan ankommen – tatsächlich sind sie schon jetzt dabei – und wenn dieser Prozess beendet sein wird, wird das Urteil nicht das der Mandarine sein, sondern das des Marktes, der, wie seine ganze Karriere zeigt, Sullivans Reich ist. Wenn *The Golden Legend*, das ihm 1915 weggenommen wurde, dem Publikum zurückgegeben wird, so wird es gekauft werden. Und es kann sein, dass das, was jetzt Ansicht einer Minderheit ist, letztlich als etwas voller Substanz angesehen wird und die Unperson der englischen Musik aus der Kälte zurückkommen wird.

Anmerkungen

1) The Bodley Head Bernard Shaw: *Shaw's Music,* Band 2, London 1981, S. 429.

2) Zitiert in Walter Houghton: *The Victorian Frame of Mind*, Yale University 1957, S. 227-8.

3) Hubert Parry: *College Addresses*, hrsg. v. H.C. Colles, Macmillan, London 1920; S. 45.

4) Sogar die frühesten Pressenotizen über Sullivans Werke fordern ihn auf, sich ernsthaft der Aufgabe zu widmen, sich selbst zur Größe aufzuschwingen. Siehe zum Beispiel die *Musical Gazette* (17. Juli 1858): „... beachtliches Talent, das bei vernünftiger Kultivierung eines Tages große Dinge erreichen wird.“

5) *Cornhill*, März 1901, S. 301.

6) Ibid, S. 308. Als ein Beispiel für Beiträge, die Fuller-Maitland ablehnte, siehe Vernon Blackburn: „Arthur Sullivan“ in *The Fortnightly Review*, Januar 1901, S. 81.

7) *Cornhill*, März 1901, S. 309.

8) J.A. Fuller-Maitland: *A Door-Keeper of Music*, London 1929, S. 175. Auf Seite 9 behauptet Fuller-Maitland, dass er zum Musikkritiker von *The Times* ernannt wurde (1889 „trotz der starken Opposition von Sir Arthur Sullivan, der mich als 'einen gefährlichen Mann' bezeichnete, der Brahms und Wagner bewundert.“ Sullivan irrte sich nicht, als er in Maitland „einen gefährlichen Mann“ sah, aber es ist unwahrscheinlich, dass er einen Versuch unternahm, bei der Stellenbesetzung der *Times* einzugreifen.

9) Ernest Walker: *The History of Music in England*, Oxford University Press 1907, S. 295.

10) Stanford und Parry schufen nicht die Bewegung, deren Führung sie beanspruchten; sie waren eher ihre auffallendsten Exponenten. Die Germanisierung bestimmter Bereiche des englischen Musikgeschmacks war 1870 bereits voll im Gange (siehe H.H. Statham: „The Musical Cultus of the Day“, in *The Fortnightly Review*, Juli 1870, S. 894-903).

11) Gerald Norris: *Stanford, The Cambridge Jubilee and Tchaikovsky*, David & Charles 1980, S. 510. Wie Norris zeigt, läuft die Behandlung, die Tschaikowsky von Tovey und seinen Anhängern widerfuhr, ziemlich parallel zum Umgang mit Sullivan.

12) Neville Cardus: *Autobiography*, London 1949, S. 267.

13) Zitiert in *The Musical Herald*, 1. Mai 1915, S. 204-5. Als Erklärung für diese Programmpolitik der Royal Choral Society siehe *The Musical Herald*, 1. Mai 1915, S. 215. Die Solisten in *The Golden Legend* waren Carrie Tubb, Phyllis Lett, Ivor Walte und Charles Three (*Musical Times*, März 1915).

14) Ian Parrott: *Elgar* (Master Musicians Series), Dent, London 1971; S. 21.

15) Edward Elgar: *A Future For English Music*, hrsg. v.. Percy M. Young, London 1968.

16) Der Vorfall bezieht sich vermutlich auf eine Aufführung beim Birmingham Festival von 1888. Das Festival-Komitee vergaß nicht nur, Sullivans Erlaubnis einzuholen, um das Werk überhaupt aufzuführen, es pries Hans Richters Aufführung als die erste, in der das Werk in all seiner Größe und Schönheit erklungen sein soll. Sullivan, der sich bereits öffentlich gegen die Berufung Richters in Birmingham ausgesprochen hatte, fertigte das Kommitee wirklich sehr kurz ab.

17) Frank Howes: *The English Musical Renaissance*, Seeker & Warburg, London 1966, S. 53.

18) T.F. Dunhill: *Sullivan's Comic Operas*, 2. Aufl., London 1929, S. 25.

19) Henry Davey: *History of English Music*, London 1895, S. 449.

20) Charles Maclean: „Sullivan As A National Style Builder“; Proceedings of the Musical Association XXXVIII (10. März 1902), S. 89.

21) Stanfords Unschuldsbezeugungen siehe C.V. Stanford, *Pages From An Unwritten Diary*, London 1914, S. 289 f.

22) B.W. Findon: *Sir Arthur Sullivan, His Life And Music*, London 1904; S. 165-6. Die zweite Ausgabe von Findons Buch heißt *Sir Arthur Sullivan And His Operas*.

23) Siehe Anne Stanyon: „The Great Leeds Conspiracy“, in *Sir Arthur Sullivan Society* Magazine Nr. 31 (Winter 1990), S. 9-18.

24) H. Saxe Wyndham: *Arthur Sullivan* (Bells Miniaturserie von Musikern), London 1913, S. 50.

25) T.F. Dunhill: *Sullivan's Comic Operas*, London 1929, S. 24/25.

26) Ibid., S. 235.

27) *Radio Times* 8. Mai 1942: Sonntag, 10. Mai (Home Service) 14:30 Uhr *The Golden Legend*; Mittwoch, 13. Mai (Home Service) 19:30 Uhr *The Gondoliers*; Freitag, 15. Mai (Home Service) 9:40 Uhr, BBC Chorus & Orchestra, Dirigent Clarence Raybould. George Baker (S. 4) in *Sullivan's Centenary*: „Seine Gegner – und da gibt es einige – werden sagen, dass er sein Überleben W.S. Gilbert verdankt. Ich gebe zu, dass die Zusammenarbeit unserer Erfahrung nach eine der erstaunlichsten ist, (und tatsächlich, unübertroffen an Fähigkeit und Intelligenz; doch selbst ein überzeugter Fürsprecher Gilberts wie Isaac Goldberg spricht davon, dass Sullivan 'die Lösung' für Gilberts Witz war). Es muss so sein, denn letzten Endes ist in jeder Oper bzw. jedem Musikstück die Musik das Wichtigste.“

28) *Music And Letters*, Mai 1942, S. 202-03.

29) Gervase Hughes: *The Music of Arthur Sullivan*, Macmillan, London 1959, S. 68.

30) Percy M. Young: *Sir Arthur Sullivan*, Dent, London 1971, S. 266.

31) Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician* (2. Ausgabe), Scolar Press, Aldershot 1992, S. 419.

Ich stehe in der Schuld von John Gardner, der meine Aufmerksamkeit auf das Material bezüglich der Berichterstattung über *The Golden Legend* im *Musical Herald* vom Mai 1915 lenkte. (David Eden)

Sullivan in deutschsprachigen Ländern – Verzeichnis seiner Aufenthalte

[Angaben (ohne Gewähr) nach Percy M. Young: *Sir Arthur Sullivan*, London 1971 /
Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, Aldershot 1992 /
Geoffrey Dixon: *An Index to Sir Arthur Sullivan's Diary 1876-1900*, Ayr 2007.]

Arthur Sullivan sprach nicht nur fließend deutsch, er fühlte sich der deutschen Kultur auch sehr verbunden (z. B. Musik, Vertonung deutscher Lyrik, literarische Vorlage zu *The Golden Legend* usw.). Er hat von 1858 bis 1861 in Deutschland studiert und auch danach das Land noch vielfach besucht, ebenso Österreich und die Schweiz. Dieses Verzeichnis bietet einen Überblick über die Orte, die er dabei kennen lernte.
Erste Analysen der Sullivan-Rezeption im deutschsprachigen Raum finden sich in
Saremba, M.: „In the Purgatory of Tradition: Arthur Sullivan and the English Musical Renaissance“, in Brüstle, Christa / Heldt, Guido (Hrsg.): *Music as a Bridge – Musikalische Beziehungen zwischen England und Deutschland*, Hildesheim 2005, S. 33 – 71.
und Jana Polianovskaia: „The reception of productions and translations in continental Europe“, in Eden, David / Saremba, Meinhard (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Gilbert and Sullivan*, Cambridge University Press 2009, S. 216 – 228.

Bad Alvaneu 11. August 1879, 27. August 1897
Bad Ems 13., 23-24. August 1881
Bad Gastein 16. Juli - 6. August 1898
Bad Kissingen 1875
Bad Schwalbach 22-23. August 1881
Baden-Baden September 1868, 2-3. Juli 1883
Badenweiler 3-8. Juli 1883
Basel 8-10. August 1879, 22-23. März 1884, 10-11. November 1884, 16. April 1890, 8. September 1891, 9-10. April 1893, 20. April 1897, 4. September 1897, 15. Juli 1898, 26. Juli 1899, 21. August 1899, 17. August 1900
Bayreuth 11-20. August 1897
Bellinzona 1. September 1895
Berlin 19. März - 13. April 1887, 22. November - 4. Dezember 1893, 12 - 27. November 1895, 8 – 11. Juni 1900
Bertrich 18., 21. August - 9. September 1882
Biarritz 15. März - 14. April 1899
Breisgau 10. November 1884
Bremen 22. Juni 1881
Chur 10. August 1879, 30. August 1895, 9. August 1898, 19 - 21. August 1899, 17 - 18. August 1900
Coburg Juli 1874
Cochem 29. August 1882
Dresden Sommer 1858, Oktober 1867, August 1874
Eisenach 8-9. September 1881

Flansheim (?) 2. April 1891
Frankfurt 13., 21., 24., 29., 31. August 1881, 5. September 1881, 1. Juni 1883, 19., 21., 24. September 1896, 8-9. August 1897
Franzensbad August 1874
Freiburg 10. November 1884
Gersau 8. September 1896
Getz (?) 29. November 1897
Gornergrat 30. August 1897
Göschenen 2-3. September 1891, 3. September 1897, 21- 22. August 1898, 26. Juli 1899
Günthersburg 29. August 1881
Hamburg 22-23. Juni 1881
Heidelberg 1. Juli 1883
Holzhausen 23. August 1881
Homburg 1-4. August 1881, 3-6. September 1895
Innsbruck 22- 26. August 1897, 15-16. Juli 1898, 6-9. August 1898
Kassel 5-11. September 1881
Kiel 23. Juni 1881, 14-18. Juli 1881
Koblenz 13. August 1881, 21., 29. August 1882
Köln Juli 1874, 1875, 22. Juni 1881, 11-13. August 1881, 19-21. August 1882, 31. Mai 1883, 1. Juni 1883, 21-22. November 1893, 4. Dezember 1893, 11., 27-28. November 1895, 8. August 1897
Kronberg 2., 5. Juli 1881
Leipzig September 1858 - Mai 1861, Oktober 1867, August 1874, 7-8. April 1887
Lemberg (?) 12. April 1887
Lichtenstadt (?) 8. November 1890, 17. März 1894, 8. November 1898
Luzern 18-22. März 1884, 3-8. September 1891, 2. September 1895, 2-10. September 1896
Mulhouse 8-9. November 1884
München September 1868, 11-12. September 1896, 20-22. August 1897
Nauheim 19-23. September 1896
Nürnberg 30. Juni 1883, 1. Juli 1883, 19. September 1896, 9-10. August 1897
Osnabrück 22. Juni 1881
Salzburg Oktober 1868
Splügen 31. August 1895, 28-29. August 1897
St. Moritz 2. September 1879, 25. Juli - 9. August 1896, 12. August – 1. September 1900
Thusis 11. August 1879, 31. August 1895, 22-24. Juli 1896, 1-2. September 1896, 26-31. August 1897, 9-18. August 1898, 22. August – 16. September 1900
Visp 28. August 1891
Vitznau 19-20. März 1884
Weimar Dezember 1858
Wien 5-11. Oktober 1868, 6-12. April 1889, 12-18. September 1896
Wiesbaden 22. August 1881
Zermatt 28. August - 2. September 1891
Zürich 10. August 1879, 9. November 1884, 29. August 1895

Im Jahre 1993 erschien die erste Sullivan-Biographie, die nicht auf Englisch geschrieben war – verfasst von Meinhard Saremba in deutscher Sprache. Seitdem hat der Autor diese erste Gesamtdarstellung für den deutschen Kulturraum durch viele Vorträge, Essays, Rundfunkfeatures[1] und Buchbeiträge ergänzt und präzisiert.
Die folgenden Beiträge von Meinhard Saremba zeigen neue Perspektiven der Auseinandersetzung mit Arthur Sullivan für das 21. Jahrhundert. Sie wurden in redaktionell bearbeiteten Fassungen bisher veröffentlicht in Programmheften, der Zeitschrift *Opernwelt* sowie den Neuausgaben von *Metzlers Komponistenlexikon* und *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*.

Dieser Artikel bietet die ungekürzte Version des Beitrags zum 100. Todestag Arthur Sullivans für die Zeitschrift *Opernwelt* (November 2000).

Meinhard Saremba:

Sir Arthur und Mr. Sullivan

Von der Lust und Last mit dem Komischen
Zum 100. Todestag von Arthur Sullivan

Anlässlich der Gedenktage namhafter Musiker werden gerne berühmte Kollegen zitiert, die irgendwann einmal Lobendes in einem Nebensatz haben verlauten lassen. Etwas Passendes über den Engländer Arthur Sullivan zu finden scheint schwierig zu sein, so dass einmal sogar ein fälschlicherweise Strawinsky in den Mund gelegtes Zitat in Umlauf gebracht wurde, um überhaupt irgendeine Musikkoryphäe in den Zeugenstand zu rufen. Dies ist symptomatisch für zwei Aspekte: Einerseits muss – gerade in Deutschland – Sullivan immer noch gerechtfertigt werden für Dinge, an denen er völlig unschuldig ist, andererseits ist das Element des Fiktiven in der Sullivan-Überlieferung sehr verbreitet. Zweifelhafte Anekdoten, falsch gezogene musikhistorische Entwicklungslinien und fragwürdige Interpretationsansätze haben der Sullivan-Forschung, die ohnehin erst seit den siebziger Jahren ernsthaft betrieben wird, eher geschadet. Dabei müsste gerade bei einem Künstler wie diesem die Frage folgendermaßen gestellt werden: Nicht „Wie ernst sollen wir Sullivan nehmen?“, sondern „Wie nehmen wir Sullivan ernst?“.

1 Die bisher umfassendste Darstellung erfolgte in der fünfteiligen Sendung „Der englische Komponist Arthur Sullivan“ in „Die Musik-Reihe“ im Südwestrundfunk (SWR 2; Erstsendung: 17. Juni – 15. Juli 2005). Jede Folge bietet fast eine Stunde Musik, Anmerkungen und Interviews (u. a. mit David Eden, David Russel Hulme, Sir Charles Mackerras, Ronald Corp, Sir Roger Norrington, William Parry und Robin Gordon-Powell). Auf Audio-CDs zu beziehen von: SWR Media GmbH Mitschnittdienst Baden Baden, Tel:. 07221/929-6030. Titel und Sendedaten: 1.) Die Unperson der britischen Musik (17. Juni 2005) / 2.) Um die Klangwelt in achtzig Werken (24 Juni 2005) / 3.) Der Komponist Ihrer Majestät (01 Juli 2005) / 4.) Vom Individuum und dem Allgemeingültigen (08. Juli 2005) / 5.) Auf dem Weg ins 21. Jahrhundert (15 Juli 2005).

Totgesagte leben länger

Lässt sich eine umstrittene Figur wie Arthur Sullivan zu seinem 100. Todestag am 22. November 2000 – dem Tag der Heiligen Cäcilie, der Patronin der Kirchenmusik – schlicht und ergreifend würdigen als Englands bedeutendster Komponist des 19. Jahrhunderts und als einer der größten Komponisten in der Geschichte der komischen Oper? Ja, denn er ist nicht weniger als das, ungeachtet vieler Schmähungen, des Ignorierens und des Verkitschens durch Operetten-Klischees und Musical-Einheitsbreie.

Während Musikwissenschaftler auf dem Kontinent sich durch staubige Archive wühlen und immer ältere Leichen der Operngeschichte exhumieren, um ihnen à la Frankenstein neues Leben einzuhauchen, ist ein Komponist, der gerade 100 Jahre tot ist, eigentlich noch relativ frisch. Dass sein Werk, vielen Unkenrufen zum Trotz, alles andere als tot ist, zeigt sich in der englischsprachigen Welt, wo beispielsweise die English National Opera Jonathan Millers bahnbrechend innovative *Mikado*-Inszenierung wieder ins Repertoire nimmt. Erst 1999 machte der Film *Topsy-Turvy*, den der Kultregisseur Mike Leigh über Gilbert, Sullivan, D'Oyly Carte und *The Mikado* gedreht hat, Furore. „Dies ist das beste, was Gilbert und Sullivan seit einem Jahrzehnt widerfahren ist“, jubelte Kevin Chapple, der Manager des Londoner Savoy Theatres, in einer Filmrezension für das Magazin der engagierten „Sir Arthur Sullivan Society“. (Bei genauerer Betrachtung geht Leighs Sullivan-Verständnis kaum über das der Macher von *The Story of Gilbert and Sullivan*, ein Farbfilm aus dem Jahr 1953, hinaus, zudem ist der Film mit singenden Schauspielern musikalisch eine Katastrophe.)

Durch Neueinspielungen von Charles Mackerras und Neville Marriner werden für die Bühnenwerke von Arthur Sullivan (1842-1900) und William Schwenck Gilbert (1839-1911) musikalisch hohe Standards gesetzt, aber auch sonst ist Sullivans Musik im öffentlichen Leben verankert. Nicht nur wurde dem Duo bereits Anfang der 1950er Jahre die Ehre einer Filmbiografie zuteil, es fallen immer wieder Zitate und Hinweise in Literatur und Film auf (etwa bei Tennessee Williams und James Joyce, Billy Wilders Film *Zeugin der Anklage*, einer Folge der Krimiserie *Magnum* oder dem Thriller *Die Hand an der Wiege*, dessen ganze Musik Themen Sullivans variiert). Zu Ehren von Sullivans 150. Geburtstag im Jahre 1992 gab die englische Post – Royal Mail – Sondermarken zu fünf seiner mit Gilbert produzierten Opern heraus.

In der englischen Welt sind die Werke Sullivans Teil des kulturellen Bewusstseins und des Repertoires. Im April 1995 „eroberte“ *The Yeomen of the Guard* sogar erstmals das ehrwürdige Covent Garden Opera House in einer Inszenierung der Welsh National Opera, dirigiert von Charles Mackerras; eine Produktion, die auch vom damaligen SDR im deutschen Rundfunk gesendet wurde. Hier handelt es sich also nicht um angestaubte Ausgrabungen aus den Hinterkammern düsterer Archive, sondern um Werke, die sich mehr als einmal mit Erfolg als bühnentauglich erwiesen haben.

Zu Lebzeiten war Arthur Sullivan daran gewöhnt, zu den Siegern zu gehören. Am 13. Mai 1842 in das England der noch jungen Queen Victoria hinein geboren, verzauberte er seit seinem 19. Lebensjahr ganze Generationen mit seinem melodischen Einfallsreichtum: Spross der altehrwürdigen Chapel Royal, Mendelssohn-Stipendiat, erfolgreicher Eleve am Leipziger Konservatorium, Freund von Rossini und Liszt, Mitbegründer der National Training School for Music (die später in das Royal College of Music integriert wurde), fast zwei Jahrzehnte lang Leiter des renommierten Triennial Music Festival in Leeds, mehrfacher Ehrendoktor, zum Ritter geschlagener Elitemusiker, angesehener Orchester-, Oratorien- und Opern-Komponist, begehrter Dirigent und (als Schubert-Entdecker) Musikwissenschaftler – die beachtliche Bilanz eines hoch ambitionierten Künstlers. Sein Wirken gab dem Musikleben in Großbritannien entscheidende Impulse, um sich unabhängig zu machen von der Dominanz der kontinentalen Lehranstalten. Sullivans Verdienste um die Musik in seiner Heimat machen ihn zum wichtigsten Bindeglied zwischen der Zeit von Purcell und dem Boom unter den englischen Musikern im 20. Jahrhundert.

Auf der anderen Seite steht der Bonvivant Sullivan, in dessen Persönlichkeit sich der Facettenreichtum und die Widersprüche des 19. Jahrhunderts spiegeln: Dieser Vorzeigekünstler von internationalem Rang, der noch 1899 in der ersten Biografie als „der beliebteste Komponist unserer Zeit“ gewürdigt wurde, war privat ein (unverheirateter) Salonlöwe und leidenschaftlicher Spieler, der ein Verhältnis mit einer von ihrem Gatten getrennt lebenden Amerikanerin hatte. Um sich seinen Lebensstil zu finanzieren, wandte er sich dem einträglicheren Unterhaltungstheater zu und brillierte als Komponist von komischen Opern und Vokalwerken, die populärer wurden als es das Establishment erlaubte. Sogar Caruso schmetterte noch im April 1912 mit italienischem Schmalz und schauderhaftem Akzent den Lied-Bestseller „The Lost Chord“ für eine Aufnahme in den Trichter. Eine der ersten von vielen stilistischen Verballhornungen Sullivan'scher Musik, die das einfühlsame Lied jeglicher Schubert-naher Empfindsamkeit beraubte.

In seinem produktiven Leben beging Sullivan einen entscheidenden Fehler, seinem Nachruhm zum Verhängnis: er schrieb Werke, die eine unglaubliche Breitenwirkung erzielten und keineswegs konform waren mit den hohen sittlich-religiösen Ansprüchen, die die Kulturelite mit Musik verknüpft wissen wollte. „So manche Dinge, die Mr. Arthur Sullivan tun mag, sollte Sir Arthur nicht machen“, mahnte bereits im Mai 1883, kurz nachdem Sullivan zum Ritter geschlagen worden war, ein Rezensent der *Musical Review*. „Mit anderen Worten: Es sähe wirklich mehr als merkwürdig aus, würde man in den Zeitungen die Ankündigung lesen, dass eine neue komische Oper in Vorbereitung sei mit dem Libretto von Mr. W.S. Gilbert und der Musik von Sir Arthur Sullivan. Ein Musiker, der in den Ritterstand erhoben wurde, kann schwerlich Kaufhaus-Balladen schreiben – er darf nicht wagen, sich mit etwas Geringerem als einem Anthem oder einem Madrigal die Hände schmutzig zu machen.“

Symptomatisch für Sullivans lebenslanges Dilemma ist eine Karikatur aus *Musical World*, die den Komponisten zeigt, wie er gleichzeitig an seinem bedeutendsten Werk für den Konzert-

saal, *The Golden Legend*, und an einer neuen komischen Oper, *Ruddigore*, arbeitet: „Im Fegefeuer – Sullivan in Schwierigkeiten“, lautete der Begleittext. Von den Auguren des Royal College of Music in South Kensington ging die Bewegung der so genannten „Renaissance der englischen Musik“ aus, die Komponisten-Propheten suchte, welche England – nach dem Goldenen Zeitalter englischer Musik im 16. und 17. Jahrhundert – wieder ins „Gelobte Land“ führen sollten. Doch die Kirchenchöre und *Te Deums*, die Sullivan komponierte, reichten bei weitem nicht aus, um wieder gut zu machen, dass er eher dem Sündenpfuhl Babel huldigte anstatt hehren Idealen. Schon kurz nach Sullivans Ableben setzte eine Verunglimpfung durch die englische Musikwissenschaft ein, an deren Spitze die führenden Köpfe des Royal College of Music, Hubert Parry (1848-1918) und Charles Villiers Stanford (1852-1924), sowie ihre Eleven John Fuller-Maitland (1856-1936) und Ernest Walker (1870-1949) standen.

Was Sullivan das Überleben sicherte, war die Pflege seiner Werke durch die D'Oyly Carte Opera Company. Deren Gründung durch den Impresario Richard D'Oyly Carte (1844-1901) im August 1879 war das Ergebnis von traumatischen Erfahrungen durch Copyright-Verstöße (vor allem in den USA), gegen die es im 19. Jahrhundert noch keine Handhabe gab. Man sicherte sich dadurch das alleinige Recht auf professionelle Aufführungen der Werke von Sullivan und Gilbert. Eine zunächst verständliche Reaktion, denn Sullivan, Gilbert und Carte waren auf diese Weise finanzielle Ansprüche garantiert, zudem gewährleistete es auch einen Qualitätsstandard, den keine andere Bühne erreichte. Ohne Bedenken stellte man den in den Gilbert & Sullivan-Societies engagierten Fans Material für Amateuraufführungen zur Verfügung, weil man dadurch die Musik „kontrolliert“ unters Volk bringen konnte, ohne befürchten zu müssen, ernsthafte Konkurrenz zu bekommen. Mit den Jahren entwickelte sich ein fast freundschaftliches, ja familiäres Verhältnis des D'Oyly Carte-Ensembles zu seinem Publikum, das sehr bedauerte, dass die alte Company 1982 aus finanziellen Gründen ihren Spielbetrieb einstellen musste.

Die negative Begleiterscheinung dieser ausschließlichen Konzentration auf das Werk von Sullivan und Gilbert war, dass das D'Oyly Carte-Team vor allem nach dem Tod der Gründerväter einer falsch verstandenen „Traditionspflege“ anhing, bei der es zunehmend darum ging, unangenehme Rivalen ausschalten. Als 1922 die British National Opera Company gegründet wurde, fehlten dem englischsprachigen Ensemble dadurch Repertoirestücke in der Landessprache, so dass man darauf angewiesen war, erst einmal Verdi und Mozart in Übersetzungen zu spielen. Die D'Oyly Carte Company mutierte dagegen zum „Gralshüter“: Gilberts Regiebuch wurde zur „Bibel“ vieler folgender Inszenierungen – aber was nützen Schrittfolgen, wenn der Geist, mit dem diese einst erfüllt waren, nicht mehr vorhanden ist? Die D'Oyly Carte Opera Company zementierte einen mittlerweile veralteten Aufführungsstil für über ein halbes Jahrhundert. Erst fünfzig Jahre nach Gilberts Tod durfte die Sadler's Wells Opera (der Vorläufer der English National Opera) ein Werk aus dem „Gilbert & Sullivan“-Kanon in ihr Repertoire aufnehmen: Mit Frank Hausers *Iolanthe*-Inszenierung wurden 1962 zwar noch keine neuen szenischen, dafür aber musikalische Standards gesetzt. Es gebe „keinen Grund, warum der viktorianische Aufführungsstil beibehalten werden soll, so geistreich Gilbert auch gewesen sein mag“, hieß es in *The Stage*. „Sie müssen als immer noch lebendige Zeitstücke auf die Bühne

gebracht werden, allerdings mit den Möglichkeiten und dem Zugriff der Gegenwart, genau so wie Wieland Wagner den Zugang zu den Musikdramen seines Großvaters modernisiert hat."

Erst seit Ablauf des Copyrights wird die Sullivan-Rezeption in Großbritannien durch Ansätze für eine zeitgemäße szenische Auseinandersetzung bereichert. Bis dahin hatten die Fürsprecher von Sullivan und Gilbert kaum die Möglichkeit, durch die Theaterpraxis zu beweisen, dass diese komischen Opern zum Grundbestandteil des englischen Opernrepertoires gehören *müssen* und zum „englischen Vermächtnis" von Sullivans großem italienischen Idol. Sullivan ging es in seiner Heimat wie dem Komiker, dem man keine Sterbeszene gönnte – ein Schicksal, das er mit dem Musiker teilt, der ihn dazu anregte, für das Theater zu schreiben: Gioacchino Rossini.

Es lebe der Nonkonformismus

Sullivan erwies sich als Rossinis gelehrigster „Schüler". „Ich glaube, dass er der erste war, der mich mit einer Liebe zur Bühne und allem, was mit Oper zusammenhängt, begeistert hat", sagte er über den Altmeister, den er 1862 in Paris kennen lernte. „Bis zu seinem Tod besuchte ich Rossini weiterhin jedesmal, wenn ich nach Paris kam, und nichts trübte das herzliche Verhältnis unserer Freundschaft."

Die Erfolgsstory von Sullivan und Gilbert begann 1877, als Carte den renommiertesten Komponisten des Landes und einen der führenden Dramatiker zusammenbrachte, um eine abendfüllende komische Oper herauszubringen: *The Sorcerer*. Die Werke sind die Früchte eines charakteristischen Nonkonformismus, der Tradition hat in Großbritannien. Überhaupt zeichnet sich Sullivans Stoffwahl häufig durch eine unangepasste Haltung aus: In einer Zeit, in der Theaterbesuche in den gehobenen Schichten nicht unbedingt als gesellschaftsfähig galten, schreibt er ungewöhnlich viele Bühnenmusiken zu Shakespeare-Produktionen; handlungsintensive Oratorien liegen ihm eher als Meditatives, wobei *The Martyr of Antioch*, das auch szenisch gegeben wurde, und *The Golden Legend* sogar auf nicht-sakralen Stoffen beruhen. Mit der Dramatisierung einer mittelalterlichen Legende, Hartmann von Aues *Der arme Heinrich*, machte er in *The Golden Legend* die Gestalt des Satan, der so lange aus der englischen Musikliteratur verbannt war, wieder hoffähig. Auch auf der Opernbühne, in *The Beauty Stone* (1898) wird sie zur zentralen Figur. Auffallend sind die gleichen Gestaltungselemente in Sullivans heiteren und ernsten Werken: So wie in dem Ensemble der tiefen Männerstimmen am Schluss des zweiten *Don Giovanni*-Aktes die Figuren durch eine unterschiedliche Stimmführung charakterisiert werden, formt Sullivan auch in *The Golden Legend* (z. B. in der Szene des Luzifer mit dem Chor der Pilger) vokale Portraits durch dämonisch-hämische Stakkato-Kommentare des Teufels. Mit der gleichen Technik wird in *HMS Pinafore* durch den geschickten Einsatz unterschiedlicher Gesangslinien im Finale des 1. Akts Dick Deadeye als Bösewicht ausgewiesen – ein Krüppel, der wie Richard III. oder Shylock auch eine tragische, Mitleid erweckende Figur ist. Sullivan betonte stets, wenn seine Bühnenwerke „als Kompositionen irgendwelche Ansprüche für sich geltend machen können, dann zähle ich voll und ganz auf den ernsten Unterton, der sich durch alle meine Opern zieht. Beim Ausarbeiten der Partituren halte ich mich an die Grundsätze jener Kunst, die ich bei der Arbeit an gewichtigeren Werken gelernt habe. Jeder Musiker, der die

Partituren dieser komischen Opern analysiert, wird nicht vergebens nach dieser Ernsthaftigkeit und Seriosität suchen."

Mozart'sche Variabilität, melodische Anregungen durch Mendelssohn und Schubert sowie die harmonischen und instrumentalen Einflüsse der damaligen Moderne – Liszt, Berlioz, Schumann – bilden den Hintergrund für Sullivans kompositorisches Können. Sein Versuch, mit *Ivanhoe* eine große nationale Oper zu schreiben, entsprach zwar dem, was man seinerzeit unter einem nationalen Sujet verstand, nämlich ein großer Stoff aus Britanniens Historie, allerdings wählte er eine Vorlage von Walter Scott, über den die Moralwächter des Establishments nur die Nase rümpften. Den Schiller-Spruch „Ernst ist das Leben" hatte Thomas Carlyle (1795-1881), einer der Vordenker des Kults um die doktrinäre Seriosität, als Motto für sein Buch *Past and Present* (1841) gewählt. Für ihn galt Scott als „das vollkommene Beispiel für einen ungläubigen Dilettanten, der nur schreibt, um Götzen verehrende, gelangweilte Menschen zu unterhalten". Wer Carlyles Wertekategorien huldigte, konnte auch für Sullivan nur Verachtung übrig haben. Dessen Ivanhoe ist indes das Sinnbild eines ehrenwerten ritterlichen Bürgers und das Stück ein Plädoyer für Versöhnung unter verfeindeten Gruppierungen. Zwar handelt es sich bei Sullivans *Ivanhoe* um ein Werk, das verglichen mit dem innovativen Charakter seiner komischen Opern fast schon wieder etwas altmodisch wirkt in seiner tableauxhaften Anlage – die Handlung mit ihren leicht durchschaubaren Gut-Böse-Kontrasten erinnert an zahllose ähnlich gestrickte Opern des italienischen Repertoires –, doch die Musik versprüht eine melodische Frische sowie einen harmonischen und instrumentalen Farbenreichtum, dass man Sullivan die Begeisterung für diesen Auftrag anmerkt.

Das deutlichste Beispiel für Sullivans Nonkonformismus sind natürlich die komischen Opern. Oft wird der satirische Charakter betont, doch handelte es sich ausschließlich um Satiren, wären sie, da zu sehr am Tagesgeschehen orientiert, längst veraltet. Gilbert, einer der bedeutendsten Bühnenautoren seiner Zeit, dessen Einfluss auf Pinero, Wilde und Shaw nicht zu übersehen ist, war ein sarkastischer Zyniker, dessen negativ-kritische Sicht auf die menschliche Natur den Werken eine (leider) unbegrenzte Aktualität gibt. In der von Gilbert geforderten nüchternen Darstellungsweise menschlicher Schwächen und Vergehen verschmelzen – ähnlich der Shakespear'schen Erzählstruktur – Zoten und höhere Bedeutung zu einer ausgewogenen Mischung. Das Parodistisch-Ironische versorgt den Menschen, für den die ganze von ihm erschaffene materielle Welt zum „Monstrum einer Riesenmaschine, die ihm Richtung und Tempo seines Lebens vorschreibt" (Erich Fromm) anwächst, zum Ausgleich mit einer entsprechenden Spannung und Entspannung des Lebensrhythmus. Diesem grotesken Humor ist nicht minder etwas „Hieronymus-Boshaftes" (Ernst Bloch) eigen wie etwa Morgensterns *Galgenliedern* oder englischer Nonsense-Lyrik.

Schon in den ersten Werken von Sullivan und Gilbert – ein Flop (*Thespis*) und dem Versuch eines Neubeginns (*Trial by Jury*) – deutet sich das typische „Topsy-turvydom" an. Dies bezeichnet den für die Stücke kennzeichnenden Handlungswirrwar mit seiner Nonsense-Logik. Dahinter steckt ein „Irrsinn mit Methode" im Stile der Kulminationsstrategie Rossini'scher Aktfinali, bei dem die Bühnen-Welt sinnbildlich Kopf steht für den Lebensrhythmus in einer fremdbestimmten, materialistisch orientierten Welt. Hierin zeigt sich die Hilflosigkeit des Men-

schen in einem Zeitalter der immer rasanter werdenden Industrialisierung und des Verlusts traditioneller Weltbilder und Wertvorstellungen. Der ernste Hintergrund der Werke war nun einmal das Leben in einer Epoche, in der sich die Grundlagen unserer Bürokratie-, Herrschafts- und Machtstrukturen herausbildeten, sowie die Befindlichkeit von Bürgern eines Wohlstandsstaates in einer Phase, in der sich einer der größten Entwicklungsschübe in der Zivilisationsgeschichte vollzog. (*Topsy-turvydom* – was soviel wie „wildes Durcheinander, Kuddelmuddel" bedeutet, – lautete bezeichnenderweise auch der Titel eines Einakters von Gilbert.)

In der Bühnenwelt von Sullivan und Gilbert regiert stets das Chaos des Irrealen. Die scheinbar so heile Welt bekommt nur allzu rasch Risse und der Traum verwandelt sich rasch in einen Albtraum. Nicht ohne Grund haben es alle scheinbar so biederen Dorfschönheiten faustdick hinter den Ohren – ein Mann muss her, aber nur wenn es zum eigenen Vorteil ist. Nur allzu rasch wechseln Rose Maybud (*Ruddigore*) und Phyllis (*Iolanthe*) die Verehrer. Und so munter der einleitende Hochzeitschor zu *The Sorcerer* klingen mag, die Idylle wird getrübt vom Zweifel an der Liebesfähigkeit der Menschen. Im Gegensatz zu Donizettis *L'elisir d'amore* muss bei Sullivan ein echter Liebestrank dafür sorgen, Partner auf immer aneinander zu binden. Die entsetzlichen Folgen – nach dem Genuss verliebt sich jeder in die erstbeste Person, derer er gerade angesichtig wird – lassen sich nur rückgängig machen, indem der Zauberer, Mr. Wells, Selbstmord begeht, um alle von den Wirkungen seiner Magie zu befreien. Dies ist übrigens der einzige wirklich vollzogene Selbstmord in den Opern Sullivans, in denen neben einigen versuchten Selbsttötungen (*HMS Pinafore, Pirates*, *Mikado*) der Suizid auch zur Auflösung eines Paradoxons herangezogen wird (*Ruddigore*).

„Ein Philosoph hat einmal das Komische in der Kunst als ein 'enges und unvermutetes Nebeneinander völlig unvereinbarer Dinge' charakterisiert", schrieb der Rezensent des *Examiner* und bezog dies vor allem auf die Figur des Zauberers Wells, doch die Umschreibung trifft auch auf alle weiteren komischen Opern des Duos zu. Die Bedrohung durch Todesstrafe und -gefahr ist ein ständiger Topos der Werke (*Iolanthe*, *The Mikado*, *Utopia Limited*). Grenzerfahrungen dieser Art bewirken Perspektivenwechsel in den nur vordergründig auf Rollenklischees festgelegten Figuren. Nur das Tänzeln auf Vulkanen, das Austesten der eigenen Grenzen, kann zu Selbsterkenntnis und Veränderungen führen. Der verliebte junge Alexis in *The Sorcerer* wünscht, alle Welt solle das gleiche Glück wie er selbst empfinden, und verursacht mit Hilfe eines magischen Gebräus im Dorf ein sommernachtstraumartiges Liebeschaos. Mit seinem Anspruch der Unbedingtheit stiftet Alexis aber nur Unheil und gefährdet seine eigene Liebe, weil er von seiner Verlobten verlangt, ebenfalls den Liebestrank einzunehmen, um sie für immer an sich zu binden. Der Lordkanzler wird in *Iolanthe* mit den Schatten seiner Vergangenheit konfrontiert, ebenso Robin Oakapple, der vergeblich versucht, in *Ruddigore* einem verhängnisvollen Erbe zu entgehen. Die Figuren im Liebestohuwabohu des *Mikado* begeben sich in einen fast übermenschlichen Kampf mit Gesetzesdschungel und festgefahrenen Traditionen.

Bei keinem Komponisten ist in komischen Opern der Tod so gegenwärtig wie bei Sullivan. Die Emotionspalette, die er dabei entfaltet, erinnert an Mozart. Ausgelassene Heiterkeit sind ebenso gegenwärtig wie der – frei nach Shakespeare – ultimative Schritt in „das unentdeckte Land, von des Bezirk kein Wandrer wiederkehrt". Tod und Glück liegen für Fairfax und Jack

Point in *The Yeomen of the Guard* ebenso nahe beieinander wie für Pamina und Papageno in der *Zauberflöte*. Doch den Sullivan'schen Charakteren winkt am Schluss keine Aufnahme in den esoterischen Zirkel von Eingeweihten. Ihr größter Gewinn ist ein neues Bewusstwerden ihrer selbst, das Wiedergutmachen früher begangener Fehler, der Befreiungsschlag, der zu einer neu gewonnenen Unabhängigkeit führt.

Sullivans Opernpersonal leistet die Arbeit eines Sisyphos im Kampf gegen ihre Umwelt. Die in den Stücken so häufig auftauchende Frage des Sein-oder-Nichtseins beleuchtet später Albert Camus als die Grundfrage der Existenz. Für Camus stellt der Selbstmord das einzige „wirklich ernste philosophische Problem“ schlechthin dar: „Die Entscheidung, ob das Leben sich lohne oder nicht, beantwortet die Grundfrage der Philosophie.“ Das „Gefühl für das Absurde“, dieser bedrückende „Zwiespalt zwischen dem Menschen und seinem Leben, zwischen dem Schauspieler und seinem Hintergrund, [...] zwischen dem sehnsüchtigen Geist und der enttäuschenden Welt“ führt den Menschen, der sich dessen bewußt ist, zur Revolte gegen diese Herausforderung, denn „für einen Menschen ohne Scheuklappen gibt es kein schöneres Schauspiel als die Intelligenz im Widerstreit mit einer ihm überlegenen Wirklichkeit.“ In eben diesen Kampf stürzen sich die Figuren von Sullivan und Gilbert mit einer subversiven Lust am Absurden jedesmal aufs Neue.

Auf der Suche nach der Oper der Zukunft

Sullivan selbst sah in *The Yeomen of the Guard* (1888) den Höhepunkt seines Wirkens im Bereich der komischen Oper. In diesem Werk, das sich durchaus als Sullivans „Dramma giocoso“ bezeichnen ließe, konnte er am ehesten seine Ideen von einem menschlich bewegenden Drama durchsetzen. Durch vertragliche Bindung war er in ein Produktionsschema eingebunden, in dessen Rahmen die thematische und stilistische Vielfalt geradezu erstaunlich ist. Eigentlich ähneln sich die Grundmodelle der Werke, wie sie seit *The Sorcerer* vorgegeben sind: die zumeist zweiaktige Struktur, gesprochene Dialoge und Musiknummern, Fachverteilung (z. B. ein junges und ein altes Paar, Komiker usw.) und musikalische Strukturen (Patter-Song, Madrigal, umfangreiches Finale des 1. Aktes). Eine natürliche Entwicklung, da Sullivan vorwiegend für *ein* Haus komponierte, nämlich das Savoy Theatre in London und sein Ensemble.

Sullivan war die treibende Kraft, die für neue Ideen kämpfte und mehrfach Gilberts Neuaufgüsse von Liebestrankkomödien ablehnte. Der Komponist wusste, was er wollte. „Die Oper der Zukunft ist ein Kompromiss“, war seine Überzeugung. „Sie kommt nicht aus der französischen Schule mit ihren prunkhaften, kitschigen Melodien, ihren sanften Licht- und Schattenwirkungen, ihren theatralischen Gesten voll Effekthascherei; nicht aus der Wagnerschen Schule mit ihrer Düsterkeit und den ernsten, ohrenzerfetzenden Arien, mit ihrem Mystizismus und ihren unechten Empfindungen; und auch nicht aus der italienischen Schule mit ihren überspannten Arien, Fiorituren und an den Haaren herbeigezogenen Effekten. Sie ist ein Kompromiss zwischen diesen dreien – eine Art eklektische Schule, eine Auswahl aus den Vorzügen der drei anderen.“

Sullivan wünschte sich menschlich glaubwürdige Stoffe. Gilberts galligen Humor teilte er nicht immer. Sein Humanismus zeigt sich in einfühlsamen Vertonungen bei den Arien der von Gilbert oft gnadenlos verspotteten alten Jungfern, wie etwa im Cello-Solo bei Lady Janes „Sad is that woman's lot“ (*Patience*) oder in Katishas Arie (*The Mikado*). An entscheidenden Schnittstellen der menschlichen Existenz – eine junge Frau heiratet einen zum Tode Verurteilten (*The Yeomen of the Guard*) – gewinnt die Musik eine Variabilität und Intensität, die ihresgleichen sucht.

Auf der anderen Seite gibt es auch immer wieder ausgelassene, entlarvende Momente, die jedoch stets durch das Bühnengeschehen motiviert werden. Im schmissigen Auftrittschor der Peers in *Iolanthe* werden die Hoheiten vom Sockel geholt, indem sie sich mit dem onomatopoetischen „Tantantara! Tzing! Boom!“ selbst den Marsch blasen müssen. Und bei den flotten Patter-Songs im Stile des italienischen Parlando steht die musikalische Motorik als Sinnbild für inhaltslose Phrasendrescherei der Protagonisten. Sullivan hat durchaus Sinn für Würde, doch verabscheut er selbstgefällige Arroganz. Mit einem sinnleeren Oktavsprung auf „He *is* an Englishman“ mokiert er sich in *HMS Pinafore* musikalisch über die pure „*isness*“, den Ist-Zustand dieser Tatsache; auch tragen die inbrünstigen 'E'-Melismen bei dem Wort „Englishmen“ deutlich karikierende Züge. Statt lautem Krakele setzt Selbstironie den Kontrapunkt.

Sullivan widersteht der Versuchung, lustige Szenen vordergründig heiter zu vertonen. Subtile Phrasierungsveränderungen deuten an, dass die „Three little maids“ im *Mikado* ausgefuchste Teenager sind, Yum-Yums Cleverness zeigt sich in einer kunstvollen Arie, die – wie Vieles andere – am Besten in der Originalversion zur Geltung kommt (es lebe die Einrichtung der Übertitelungsanlagen!). Originalität beansprucht nicht nur Sullivans Geschick, der gesungenen englischen Sprache eine Klangschönheit abzugewinnen, wie man es eher von der italienischen oder aus Brittens Liedschaffen gewohnt ist (Phoebes „Were I thy bride“ aus den *Yeomen* war besonders mit diesem Hintergedanken entstanden). Insbesondere seine originale Instrumentation wollte Sullivan unangetastet wissen. „Ich bedauere, dass meine Musik nicht so aufgeführt wird, wie ich sie geschrieben habe“, klagte er. „Orchesterfarben spielen in meinem Werk eine so große Rolle, dass es seinen Reiz verliert, wenn sie ihm genommen werden. Für eine sehr geringe Summe könnte ein Manager eine Ausgabe meiner Partitur erhalten, und mein Werk würde der Öffentlichkeit so vermittelt werden, wie ich es geschrieben habe, anstatt in einer entstellten Form.“

So wichtig Gilberts Anteil sein mag, ohne Sullivans Musik hätten sich die Stücke auf Dauer kaum ihren Rang sichern können. Was bei Gilbert lediglich Parodie geblieben wäre, wie etwa die Geisterszene in *Ruddigore*, wird durch Sullivan zu einem der Höhepunkte der komischen Oper des 19. Jahrhunderts, wenn groß auftrumpfende Dramatik mit der absurden Szene effektvoll kontrastiert: Die verblichenen Ahnen treten aus ihren Bildern in der Galerie und bedrängen den armen Robin, das fluchbelastete Erbe anzutreten.

Sullivan war nicht zimperlich. Als er mit dem Ensemble „A nice dilemma“ (*Trial by Jury*) das – so George Bernard Shaw – „unschuldige, zarte, anrührende, altgeliebte“ „D'un pensiero“ aus dem Finale des 1. Aktes von Bellinis *La sonnambula* karikiert, wird selbst dem hartgesottenen GBS ganz mulmig zumute. In menschlichen Krisensituationen aber, wendet Sullivan seine

ganze Kunst auf, wenn etwa in „I am so proud“ (*The Mikado*) mit kontrapunktischem Geschick drei verschiedene Melodien zu einem glanzvollen Terzett verschmelzen – musikalische Ordnung ringt mit den Widersinnigkeiten des Lebens. Erbarmungslose Respektlosigkeit gegenüber dem vermeintlich Großen und Mitgefühl mit den Zu-Kurz-Gekommenen zeichnen Sullivans Musik stets aus.

Schwieriges Erbe

Sullivan wollte sich gerade mit seinen Bühnenwerken absetzen von den Marktführern aus Italien und Frankreich sowie den seichten englischen Divertissements à la Ballad Opera und Music Hall-Vergnügungen. „Die italienische Oper hat ausschließlich die Aufmerksamkeit der vornehmen Klassen auf sich gezogen und sich wie ein großer Moloch über alle Bemühungen um die eigene Musik rücksichtslos hinweggesetzt und sie beiseite gedrückt“, bedauerte er, hatte aber – zumindest an einer Front – das Gegenmittel schon parat: „Wenn *The Sorcerer* ein Erfolg wird, dann ist das ein weiterer Nagel im Sarg der Opéra bouffe der Franzosen.“

Lortzing Opern, *Der Barbier von Bagdad* von Peter Cornelius und Wagners *Meistersinger* (für ihn „die größte komische Oper, die je geschrieben wurde“) gehören in die Ahnenreihe jener Werke, die Pate standen für Sullivans Engagement, eine nationale (komische) Oper in der Landessprache zu etablieren. Der Topsy-turvy-Humor lebt heute in den Marx Brothers, Black Adder, Mr. Bean und Monthy Python weiter. Zu britisch? Wenn überhaupt, hätten eher Amerikaner ein Recht sich darüber zu beklagen, dass die Werke „zu britisch“ seien, denn sagte nicht bereits Shaw einmal, England und Amerika seien Länder, die durch die gleiche Sprache getrennt sind? Nun, auf die Popularität der Opern von Sullivan und Gilbert in den USA angesprochen, meinte ein kanadischer Regisseur einfach: „The Americans love high-quality products.“ Die Deutschen, Österreicher und Schweizer etwa nicht?

Für Sullivan besaß die Komposition von anspruchsvoller, aber dennoch allgemein verständlicher Musik auch eine kulturpolitische Facette. Mit Hilfe einer unglaublichen Breitenwirkung konnte er weite Teile der Bevölkerung erreichen. „Den meisten englischsprachigen Musikern meiner und früherer Generationen kamen durch die Opern von Gilbert und Sullivan erstmals die Techniken der klassischen Musik zu Bewusstsein“, erinnert sich der Dirigent Charles Mackerras, der auch Präsident der „Sir Arthur Sullivan Society“ ist. „Meine Eltern und Großeltern kannten die Musik und den Text aller ihrer komischen Opern auswendig. Ich selbst lernte Opern wie *Carmen*, *Faust* (Berlioz und Gounod), *Aida* und die *Meistersinger* dadurch schätzen, dass ähnliche Verfahren auch von Sullivan in einer einfacheren Form verwendet wurden. (Man denke nur an die Ouvertüre zu *Iolanthe*, die großen Doppelchöre in *The Pirates of Penzance*, *Patience* und *Ruddigore* und Arien wie „Poor wand'ring one“ und „'Tis done! I am a bride!“.) In der Tat war Sullivan bekanntlich der Pionier, der England von seinem Ruf als das 'Land ohne Musik' befreite, sodass es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts seine Stellung als eine der führenden Musiknationen der Welt behauptet.“ Eine allgemein verständliche musikalische Sprache, die hohe Qualitätsansprüche erfüllt, trug viel dazu bei, die Ignoranz bei Politikern und Publikum zu überwinden. „Wir müssen gelernt haben, Musik zu schätzen, und ein

Verständnis für Musik muss der Aufführung vorausgehen“, wetterte Sullivan im Oktober 1888 in seiner berühmten Rede in Birmingham bei seinem Plädoyer für Kulturförderung und Volksbildung. „Geben Sie uns intelligente und gebildete Hörer, und wir werden Komponisten und Interpreten hervorbringen, die ihrer würdig sind.“ Eine kulturpolitische Debatte, die bis heute anhält.

Wenn man sich im beginnenden 21. Jahrhundert an die Devise des Tausendsassas Leonard Bernstein hält, dass „jede gute Musik ernste Musik“ ist, dann lassen sich Vorurteile früherer Generationen überwinden. Bernstein, der in allem, was er machte, ähnlich vielseitig war wie Sullivan, gab auch zu bedenken: „Ein Kunstwerk gibt keine Antwort auf Fragen, es fordert sie heraus. Seine wesentliche Bedeutung liegt in der Spannung, welche die gegensätzlichen Antworten hervorrufen.“ Die Fragen, die das Opernschaffen von Arthur Sullivan hervorruft, sind längst noch nicht alle beantwortet, geschweige denn gestellt.

* * *

Das neue Sullivan-Bild in deutschen Musiklexika (2003-06)

Der folgende Beitrag bietet die ungekürzte Textfassung des neuen Eintrags über Sullivan in der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (*MGG*), allerdings ohne das Werkverzeichnis und die bibliographischen Angaben. Eine kürzere Version, inhaltlich aber ähnlich, erschien drei Jahre zuvor in der Neufassung von *Metzlers Komponistenlexikon*.
[Quellen der Sullivan-Texte:
Horst Weber (Hrsg.): *Metzlers Komponistenlexikon*, J.B. Metzler-Verlag,
Stuttgart 2003, S. 621 – 623.
Die Musik in Geschichte und Gegenwart – MGG Personenteil, Band 16 (Strat-Vil),
Bärenreiter-Verlag, Kassel 2006, S. 262 – 267.]

Meinhard Saremba:

Sullivan in der Neuausgabe (2006) von Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)

Sullivan, Arthur Seymour
* 13. Mai 1842 in London, † 22. Nov. 1900, ebd.
Komponist, Dirigent, Musikforscher und -pädagoge.

Durch seinen Vater, den Militärkapellmeister und Musikpädagogen Thomas Sullivan (1805-1866), kam Sullivan schon von Kindesbeinen an mit Musik in Berührung. Erste Kompositionsversuche wie das Anthem *By the Waters of Babylon* gehen auf das Jahr 1850 zurück. Im Alter von zwölf Jahren wurde Sullivan Mitglied der Chapel Royal in London, bei der er von 1854 bis 1856 prägende Einflüsse empfing. Durch seine gute Stimme avancierte er zum „first boy“ des Chores und kam durch viele Auftritte erstmals mit namhaften Künstlern sowie der High Society und dem Königshaus in Kontakt. Seine Lehrer erkannten sein Talent und ermutigten ihn zu Kompositionen; einige Chorstücke wurden tatsächlich aufgeführt. Als jüngster Teilnehmer gewann Sullivan 1856 den erstmals ausgeschriebenen Mendelssohn-Wettbewerb, was ihm nach zwei weiteren Ausbildungsjahren an der Royal Academy of Music ermöglichte, ab 1858 am Konservatorium in Leipzig zu studieren. Dort fiel für Sullivan, der auch ein vielbeachteter Pianist und Dirigent war, die Entscheidung, sich in erster Linie dem Komponieren zu widmen. Das Leipziger Kulturleben bot vielfältige Anregungen; unter anderem lernte Sullivan F. Liszt kennen, der ihn im Dez. 1858 zur Uraufführung von P. Cornelius’ *Der Barbier von Bagdad* nach Weimar einlud.

Nach dem erfolgreichen Abschluss 1861 katapultierte die Londoner Aufführung seiner Bühnenmusik zu W. Shakespeares *The Tempest* im April 1862 Sullivan in die vorderste Reihe englischer Komponisten. Sullivan etablierte sich als Komponist von Orchester- und Vokalwerken, wobei ihm Organisten- und Chorleiterstellen an der St. Michael’s Church am Chester Square in London (1861-1867) und an der St. Peter’s Church in Kensington (1867-1872) ein geregeltes Einkommen verschafften. Zu den Auftragsarbeiten für die großen Musikfestivals des Landes gehörten *The Prodigal Son* für das „Three Choirs Festival“ in Worcester (1869) sowie *Kenil-*

worth (1864) und *The Light of the World* für Birmingham (1873). 1872 schrieb Sullivan ein großes *Te Deum* zur Genesung des schwer erkrankten Prinzen von Wales. Zahlreiche Liedkompositionen und Kammermusiken prägten die Anfangsphase von Sullivans Laufbahn. Beachtung fanden zudem seine Orchesterwerke, etwa die Konzertouvertüren *In Memoriam* (1866), *Marmion* (1867, nach Walter Scott) oder die *Di-ballo*-Ouvertüre (1870), sowie seine Bühnenmusiken zu Shakespeare-Dramen. Weiterhin komponierte Sullivan ein Cello-Konzert und eine Symphonie in E-Dur, die 1866 von Presse und Publikum begeistert aufgenommen wurden. Zur Förderung des englischen Nachwuchses gründete Sullivan 1876 die National Training School for Music, der er bis 1881 vorstand, bevor das Institut dann 1882 in das Royal College of Music integriert wurde. Sullivan nutzte seine Popularität zum kulturpolitischen Engagement für die Pflege des Musiklebens. Ferner fungierte er als Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft und von 1881 bis 1898 als künstlerischer Leiter des Musikfestivals in Leeds, wo er das Publikum nicht nur mit den Klassikern, sondern auch mit Werken englischer Kollegen und mit zeitgenössischer Musik vertraut machte. Als Dirigent gehört Sullivan zu den ersten Verfechtern historisch informierter Aufführungspraxis.

Durch seinen gestiegenen Lebensstandard und seine Kontakte zur High Society und der königlichen Familie benötigte Sullivan eine substanzielle Einkommensquelle, die nur das Unterhaltungstheater bieten konnte, nicht aber die Musikerziehung und das Komponieren von Oratorien und Symphonien. Der ersten Arbeit für die Bühne, dem Ballett *L'Ile enchanteé* (1864), folgten mit dem Einakter *Cox and Box* (1866) und der zweiaktigen Oper *The Contrabandista* (1867) bald frühe Versuche auf dem Gebiet der komischen Oper. Doch erst die Zusammenarbeit mit dem Dramatiker W. S. Gilbert führte zu künstlerisch anspruchsvollen Ergebnissen. Schließlich gelang es dem Impresario Richard D'Oyly Carte (1844-1901), die Kooperation beider auf eine solide Grundlage zu stellen. Carte, Sproß einer französisch-englischen Familie, war zunächst als Mitarbeiter bei dem Instrumentenhersteller Rudall, Carte & Co. tätig, gründete aber bald darauf eine eigene Künstler- und Konzertagentur. 1870 wurde Carte Manager im Royalty Theatre in Soho, das die Sängerin Selina Dolaro finanzierte, die dort vor allem selbst in den neuesten Opéras bouffes von Offenbach brillieren wollte. Carte hegte indes Pläne, eine nationale englische (komische) Oper in einem eigenen Theater zu etablieren. Das erste Werk von Sullivan und Gilbert für Carte, die einaktige Oper *Trial by Jury* (1875), wurde ein durchschlagender Erfolg. Carte gründete Ende 1876 die „Comedy Opera Company Ltd." und wurde Manager der Opéra Comique, einem kleinen Theater in der Londoner Theatermeile „Strand". Hier begann im Nov. 1877 mit der „Entirely New and Original Modern Comic Opera" *The Sorcerer* ein neues Kapitel in Londons Theatergeschichte. Diese Oper war Sullivans erster Erfolg mit einem unfangreicheren Werk für die Bühne, zudem zeichnen sich hinsichtlich der Rollen- und Orchesterbesetzung die Grundmuster der folgenden Opern ab. Durch die finanziellen Gewinne mit den Stücken von Sullivan und Gilbert wurde es Carte möglich, sich von den Geldgebern der alten Operngesellschaft zu lösen und am 4. Aug. 1879 die „D'Oyly Carte Opera Company" zu gründen. Schließlich konnte Carte es sich sogar leisten, ein eigenes Theater zu bauen. Das Londoner Savoy Theatre wurde mit einer Übernahme der Oper *Patience* (1881) aus der Opéra Comique am 10. Okt. 1881 als eines der technisch fortschritt-

lichsten Häuser seiner Zeit eröffnet. Sullivan war die treibende künstlerische Kraft, die den Theater-Routinier Gilbert dazu brachte, die Qualität der Stücke zu steigern. Am Savoy Theatre kam es nach *Iolanthe* (1882) und *Princess Ida* (1884) allerdings zu ersten Unstimmigkeiten mit Gilbert hinsichtlich der Konzeption und Gestaltung der Opern. Dennoch folgte mit der komischen Oper *The Mikado* (1885) der größte Triumph des Duos, dem sich *Ruddigore* (1887), *The Yeomen of the Guard* (1888) sowie *The Gondoliers* (1889) anschlossen.

Sullivans Spagat zwischen Theater, Kirche und Konzertsaal brachte den Komponisten in einen Zwiespalt, der sowohl sein Leben als auch die Rezeption seiner Werke prägte. Ungeachtet der Publikumserfolge musste sich Sullivan allmählich an die Kritik gewöhnen, sein Talent an Unterhaltungsmusik zu verschwenden. Da englische Bühnen keine Aufführungsmöglichkeiten für ernste Opern einheimischer Komponisten boten, schrieb Sullivan – inspiriert von H. Berlioz – parallel an dramatischen Kantaten wie *The Martyr of Antioch* (1880) und *The Golden Legend* (1886) für das Musikfestival in Leeds. Für seine Kantaten, Orchestermusik und Verdienste um das englische Musikleben empfing er die Ehrendoktorwürden der Universitäten Cambridge (1876) und Oxford (1879) sowie im Mai 1883 den Ritterschlag von Königin Viktoria.

Sullivan und Carte planten, neben der nationalen komischen Oper auch eine Oper historischen Stils zu etablieren. Für die vorgesehene große Nationaloper ließ Carte das Royal English Opera House (das heutige Palace Theatre in London) errichten. Die „romantic opera“ *Ivanhoe* (1891) nach Scotts Roman hielt sich zwar für ein Werk dieser Art lange auf dem Spielplan, jedoch standen in diesem Genre keine englischen Repertoirewerke zur Verfügung, die einen dauerhaften Spielbetrieb hätten sicherstellen können. Im Jahr 1890 kam es nach einem Streit um Finanzierungsfragen (dem so genannten „Carpet Quarrel“) zu einem mehrjährigen Bruch mit Gilbert. Während seiner letzten zehn Lebensjahre arbeitete der an einer chronischen Nierenerkrankung leidende Sullivan mit verschiedenen Librettisten zusammen. Er konnte trotz der hohen künstlerischen Qualität mit *Haddon Hall* (1892), *The Beauty Stone* (1898) und *The Rose of Persia* (1899) jedoch am Savoy Theatre nicht die gleiche Publikumsresonanz finden wie zuvor. Schließlich gelang es Carte noch einmal, Sullivan und Gilbert für zwei Opernprojekte – *Utopia Limited* (1893) und *The Grand Duke* (1896) – zusammenzubringen.

Als der herausragendste britische Musiker des 19. Jahrhunderts gab der international angesehene Arthur Sullivan mit seinen Kompositionen und seinem kulturpolitischen Engagement dem Musikleben seines Heimatlandes, das nach dem Tode Purcells in eine Krise geraten war, entscheidende neue Impulse. Er prägte mit seinen Opern, Liedern und Chorwerken die Musikbegeisterung nachfolgender Generationen und legte wichtige Grundlagen für die neue Blütezeit der englischen Musik um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert. Sullivans komische Opern gehören noch heute zum Standardrepertoire in der englischsprachigen Welt. Zwar werden seine dramatischen Kantaten seltener aufgeführt, jedoch sind sie für die Entwicklung der englischen Chormusik wesentliche Bindeglieder von Mendelssohns *Elias* bis hin zu E. Elgars Kantaten und W. Waltons *Belshazzar's Feast*.

Sullivans Herkunft und Ausbildung prägten nachhaltig sein musikalisches Idiom. Zu den Idolen seiner Jugend (G. F. Händel, W. A. Mozart und F. Mendelssohn) kamen nach seinem Studium Anregungen durch zeitgenössische kompositorische Strömungen, in erster Linie R. Schumann, F. Schubert, Berlioz und Liszt. Nach deren Vorbild entstand ein großer Teil von Sullivans Konzert- und Kammermusik. Die Freundschaft mit Liszt und G. Rossini erwies sich für sein Schaffen als besonders förderlich. Ebenso wie der italienische Erfolgskomponist arbeitete auch Sullivan parallel an ernsten, dramatischen Werken und an komischen Opern, wobei er mitunter die gleichen Gestaltungselemente verwendete, beispielsweise die Charakterisierung von Figuren durch eine unterschiedliche Stimmführung wie etwa bei den dämonischen Staccato-Kommentaren des Teufels zum Chor der Pilger in *The Golden Legend* und den Staccato-Linien des Dick Deadeye im Finale des 1. Aktes von *HMS Pinafore* (1878).

Mit den so genannten „Savoy Operas" – einem Terminus nach dem Stammhaus der Opern von Sullivan und Gilbert, der erst heute zum Synonym für ihre Werke geworden ist, ursprünglich aber alle im Savoy Theatre uraufgeführten Stücke bezeichnete – entstand die einzige gattungstypologische Neuentwicklung im englischen Drama des späten 19. Jahrhunderts. Zwischen 1871 und 1896 brachten Sullivan und Gilbert 14 komische Opern heraus, die sämtlich individuelle Gattungsbezeichnungen wie „A Dramatic Cantata" (*Trial by Jury*), „A Fairy Opera" (*Iolanthe*), „An Entirely Original Supernatural Opera" (*Ruddigore*), „New and Original Opera" (*The Yeomen of the Guard*) oder „An Original Comic Opera" (*Utopia Limited*) erhielten. Mit diesen Werken fanden die berüchtigten Pointen und kritischen Ausfälle der englischen Literatur und Bildsatire Eingang ins Musiktheater, das die Stärken und Schwächen der Bürger einer aufstrebenden, kapitalistischen Industrie- und Wohlstandsgesellschaft ins Visier nahm. Die Musik-Dialog-Struktur der komischen Opern Sullivans geht zurück auf Modelle einer Oper in der Landessprache wie man sie bei Mozart (*Die Zauberflöte* u. a.) und Lortzing (*Zar und Zimmermann* u. a.) findet. Sullivan selbst wies darauf hin, dass sich ein ernster Unterton durch seine komischen Opern ziehe, der vielfach ein tragikomisches Element in die konfliktreiche Handlung einbringt. Sullivan setzt dadurch einen wichtigen Kontrapunkt zu Gilberts mitunter überzogenen Texten und Plots. In entscheidenden Krisensituationen der menschlichen Existenz – wie im Finale des 1. Aktes und dem Quartett „When a wooer goes a-wooing" von *The Yeomen of the Guard* oder der Auseinandersetzung mit den Ahnen im 2. Akt von *Ruddigore* – steigert Sullivan die Musik durch psychologische Differenzierung und dramatische Intensität, die in der komischen Oper des 19. Jahrhunderts ihresgleichen suchen. Für die D'Oyly Carte Opera Company stellte Sullivan ein hochwertiges erstklassiges Ensemble zusammen, das ab *The Sorcerer* den Grundstamm für alle weiteren Produktionen (nicht nur der Opern mit Gilbert) bildete: Tenor und Sopran als Liebhaber, Mezzosopran und Bariton als eine weitere junge Frau nebst Galan, ein Bariton als Komiker sowie Baß und Alt für ein in die Jahre gekommenes Paar. Ungeachtet der gleich bleibenden Grundvoraussetzungen durch das feste Ensemble gelang es Sullivan, jedem Stück und jeder Figur musikalisch einen individuellen, unverwechselbaren Klangcharakter zu verleihen. Wesentlich ist das Vermeiden von Klischees: Das Stichwort „Topsy-turvydom" („wildes Durcheinander, Kuddelmuddel") umreißt jenen vielfach für die Stücke von Sullivan und Gilbert kennzeichnenden Handlungswirrwar mit seiner Nonsense-Lo-

gik, bei dem die Bühnen-Welt sinnbildlich Kopf steht für den zunehmend schneller werdenden Lebensrhythmus in einer technisierten, fremdbestimmten, materialistisch orientierten Welt.

Ein besonderes Merkmal der komischen Opern Sullivans ist die desillusionierende Struktur der Musik. Vielfach komponierte er gegen die Erwartungshaltungen: Dazu gehören etwa der überzogene Oktavsprung und die ironischen Melismen bei dem vermeintlich patriotischen Hymnus „He is an Englishman“ aus *HMS Pinafore* oder die spannungsgeladene Dramatik in der Geisterszene aus *Ruddigore*, die viele – nicht zuletzt Gilbert – in einer komischen Oper für unangebracht hielten. Die „Oper der Zukunft“, die Sullivan vorschwebte, stellte für ihn einen Kompromiss zwischen der deutschen, italienischen und französischen Schule dar. Und so parodierte er in seinen komischen Stücken einerseits schmalziges Pathos und Theaterklischees, verwendete aber auch virtuos unterschiedliche Elemente der mitteleuropäischen Oper, die ihm für seine Bühnenwerke und Oratorien geeignet erschienen, um Stimmungen und Emotionen angemessen darstellen zu können. Dafür wünschte er sich – vor allem im Bereich der komischen Oper – von seinen Librettisten menschlich glaubwürdige Stoffe. Seine empathische, humanistische Grundhaltung zeigt sich beispielsweise durch Vertonungen bei den Arien der von Gilbert oft gnadenlos verspotteten alten Jungfern, wie etwa im einfühlsamen Cello-Solo bei Lady Janes „Sad is that woman's lot“ (*Patience*) oder in Katishas Arie (*The Mikado*), bei der Stilelemente ausdrucksvoller Klagegesänge nicht parodistisch verwendet werden, sondern als Indikator emotionaler Befindlichkeit in Lebenskrisen. In dramatischen Werken dämonisiert Sullivan die Antagonisten nicht; dafür verleiht er ihnen wie etwa in der Arie des Tempelritters „Woo thou thy snowflake“ (*Ivanhoe*, 2.Akt), Individualität durch rhythmische und melodische Eigenart, sowie eine sparsam, individuell eingesetzte Instrumentierung.

Sullivans subtiler Umgang mit komplizierten metrischen Strukturen (z. B. in „The sun whose rays“ in *The Mikado* oder „Were I thy bride“ und „I have a song to sing, O“ in *The Yeomen of the Guard*) besaß Vorbildcharakter für die Vertonung englischer Lyrik. Nicht minder bemerkenswert war sein technisches Geschick, mit wenigen Instrumenten eine große Klangfülle zu erzielen (z. B. in der Ouvertüre zu *The Yeomen of the Guard*). Sullivans Kompositionsweise ist ausgerichtet an den ihm jeweils zur Verfügung stehenden Möglichkeiten: Das Savoy Theatre verfügte über ein Orchester mit 2 Flöten, 1 Oboe, 2 Klarinetten, 1 Fagott, 1 Piccolo, 2 Hörner, 2 Posaunen, 2 Kornette, 2 Pauken, Becken, kleine und große Trommel, Triangel und Streichern (ab *The Yeomen of the Guard* mit 2 Fagotten und 3 Posaunen). Nach intensiven Vorarbeiten nahm die Partitur zuweilen erst bei den Proben ihre endgültige Gestalt an, wenn beispielsweise die Positionierung der Sänger auf der Bühne eine zurückhaltendere Orchesterbesetzung erforderte. Weiter reichende Gestaltungsmöglichkeiten hatte Sullivan bei großen Opern wie *Ivanhoe* und dramatischen Kantaten wie *The Golden Legend*, bei denen es möglich war, zusätzlich noch Englischhorn, Bassklarinette, Kontrafagott, Tuba, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Harfe zu verwenden. Dennoch setzt Sullivan große Klangmassen nur sehr sparsam ein und kleidet sowohl im Theater als auch im Konzertsaal Nummern und Szenen in ein jeweils charakteristisches Klanggewand (in einem Brief vom 12. März 1889 verwendet Sullivan die Formulierung “clothed with music by me”). Der Hauptakzent liegt dabei weniger auf der Suggestionskraft immer größerer Orchesterbesetzungen (einer Tendenz, der sich Sullivan ver-

weigerte, wie er auch eine kritische Haltung gegenüber Wagner einnahm), sondern auf einem klassisch orientierten Stil-Pluralismus: klassisch hinsichtlich des transparenten Umgangs mit dem Orchesterklang (selbst bei den großen Festivalorchestern) und pluralistisch hinsichtlich der Verwendung von Stilelementen, die für die einfühlsame musikalische Charakterisierung von Figuren und Szenen durch Instrumentaleffekte, Klangfarben sowie rhythmische und melodische Entwicklung angemessen sind.

Sullivan gehört neben Alexander Mackenzie, Hubert Parry, Charles Villiers Stanford und Frederic Cowen zu den führenden Oratorienkomponisten Großbritanniens. Die Verbindung zum Musiktheater erscheint dabei als strukturelle Konstante seines Komponierens: Bereits die dramatische Kantate über die biblische Legende vom verlorenen Sohn *The Prodigal Son* weist opernhafte Elemente auf; *The Martyr of Antioch*, das auch szenisch gegeben wurde, und Sullivans Hauptwerk *The Golden Legend*, sind handlungsintensive Kantaten mit einem ausgeprägten dramatischen Gestus, die auf nicht-sakralen Stoffen beruhen. Mit der Dramatisierung einer mittelalterlichen Legende, Hartmann von Aues *Der arme Heinrich*, machte Sullivan in *The Golden Legend* die Gestalt des Satans, der so lange aus der englischen Musikliteratur verbannt war, wieder hoffähig. Sullivan greift hier Anregungen des auch von ihm selbst aufgeführten Opus *La Damnation de Faust* (1846) von Berlioz sowie Liszts *Die Glocken des Straßburger Münsters* (1874) auf. Auffallend an *The Golden Legend* ist neben manch kühnen harmonischen Wendungen vor allem die Luzifer-Gestalt, die, wie später in der Oper *The Beauty Stone*, kein bocksfüßiger, gehörnter Unhold mehr ist, sondern mal als Mönch, mal als Edelmann auftritt und musikalisch facettenreich charakterisiert wird.

Sullivans weit über hundert Lied- und Chorsätze entstanden überwiegend in den 1860er Jahren am Anfang seiner Laufbahn, wo sie ihm innerhalb des stark expandierenden Musikliebhaber-Marktes gute Verdienstmöglichkeiten boten. Sullivan schöpfte dabei zumeist aus dem Fundus klassischer und romantischer Muster, wobei die deutsch-österreichische Tradition des Kunstliedes vor allem in der Ausgestaltung des Klavierparts Vorbild für sein Liedschaffen war. Sullivan wählte zumeist anspruchsvolle Textvorlagen. Nach frühen Erfolgen mit Vertonungen von Shakespeare-Texten – am bekanntesten ist *Orpheus with his lute* (aus *Henry VIII*) –, wandte er sich den Dichtungen von Tennyson, Kipling, Hugo, Eichendorff und George Eliot zu. Vielen Liedern Sullivans ist ein volksliedhafter Ton eigen, doch experimentierte er auch immer wieder mit kompositorischen Gestaltungsmöglichkeiten, die zu für die damalige Zeit ungewohnten harmonischen und melodischen Wendungen führten. In Anlehnung an Schumanns *Dichterliebe* entstand der Liederzyklus *The Window or The Songs of the Wrens* (1871) nach Texten von Tennyson. Diesem liegt ein genauer Tonarten-Plan zugrunde; die elf Lieder zeichnen sich durch einen ausgeweiteten Klavierpart und eine Melodik aus, deren deutsche Vorbilder unverkennbar sind. Sullivans populärste Liedvertonung überhaupt – zwischen 1877 und 1902 in 500.000 Exemplaren verkauft und das erste Lied, das in England auf Phonographen zu hören war – wurde *The Lost Chord* (Text: Adelaide A. Procter).

Die Orchestermusik Sullivans zeigt deutlich den Einfluß der Ausbildung in Leipzig. In der Symphonie in E-Dur (1866) sind einige der wichtigsten Charakteristika von Sullivans Orchesterbehandlung schon vorgebildet. Während sich die Orchesterbesetzung an den Sinfonien Schu-

manns orientiert, sind Harmonik, Kontrapunktik und Phrasierung stilistisch von Mendelssohn und Schubert beeinflusst. Auch wenn in der Behandlung der Holzbläser wie bei Mendelssohn zahlreiche Solo- und Duettpassagen zu finden sind, imitiert Sullivan vorgegebene Muster nicht schematisch, sondern wahrt stets eine gewisse Flexibilität. Vor allem in seinen Konzertouvertüren zeigt sich bei der Verwendung von Posaunen und tiefen Streichinstrumenten der Einfluss von Berlioz, dessen Sakralwerke und *Grand Symphonie funèbre et triomphale* auch Sullivans große Auftragsarbeiten wie das *Festival Te Deum* (1872) und das *Boer War Te Deum* (uraufgeführt posthum 1902), in dem eine Militärkapelle zum Einsatz kommt, inspirierten. Auffallend sind zudem Instrumente, die in der deutschen Tradition nicht üblich waren. Bis 1873 (in *The Light of the World*) setzt Sullivan die Ophikleide vor allem in seinen Konzertouvertüren ein; in der *Di ballo*-Ouvertüre verbindet er das Serpent mit den Posaunen zu einem Quartett. Wenn bestimmte Instrumente für gewünschte Klangwirkungen nicht zur Verfügung stehen, greift Sullivan zu ungewöhnlichen Lösungen, indem er beispielsweise in der Sinfonie ein Englischhorn dadurch nachahmt, dass er die Oboenstimmen eine Oktave tiefer als die Klarinetten notiert. Auch in den Bühnenmusiken zeigt sich die Tendenz, massive Verdoppelungen und opulente Tutti-Wirkung sparsam einzusetzen, vielmehr führt eine flexible Handhabung wechselnder Orchesterstimmen zu einer größtmöglichen Transparenz. Dadurch sowie mit der Einbindung nationaler Stilelemente (Volkslieder, Märsche, Seemannslieder) ebnete er den Weg für Elgar, den er zu Beginn seiner Karriere unterstützte.

Der folgende Artikel entstand als Programmhefttext zu den Sullivan-Konzerten der Internationalen Opernakademie der L'Opera Piccola e.V. aus Bad Schwalbach in Ludwigshafen (25. Mai 2009) und Bad Schwalbach (6. Juni 2009).
Homepage: www.internationale-opernakademie.eu

Meinhard Saremba:

Arthur Sullivan (1842 – 1900): Auf dem Weg zur englischen Oper

„Ich versuche mir oft vorzustellen, was aus mir geworden wäre, wenn ich nie nach Deutschland gekommen wäre", schrieb Arthur Sullivan im Oktober 1860 aus Leipzig an seine Eltern. „Nicht nur ist mein musikalisches Urteilsvermögen größer und reifer geworden, sondern ich habe auch gelernt, wie gute Arbeit gemacht sein sollte. In England haben sie keine Vorstellung davon, die Orchester mit dem Maß an Feuer und farblichen Abstufungen spielen zu lassen, wie sie es hier vermögen, und genau das möchte ich erreichen: die englischen Orchester genauso perfekt zu machen wie die auf dem Kontinent, und sogar noch mehr, denn die Kraft und der Ton der unsrigen ist stärker." Sobald Sullivan sein dreijähriges Studium am Leipziger Konservatorium beendet hatte, kehrte er in seine Heimatstadt London zurück und avancierte mit kaum zwanzig Jahren im April 1862 mit der Bühnenmusik zu Shakespears *Der Sturm* zu einem der führenden britischen Komponisten. In einem Land, in dem man, wie er sagte, sich damit zufriedengab, „Musik zu kaufen" und von Händel bis Mendelssohn ausländische Komponisten hofierte, setzte er sich dafür ein, aus England „wieder die Musiknation zu machen, die wir in den fernen Jahrhunderten unserer Geschichte einmal waren". Sullivan schrieb Oratorien, dramatische Kantaten, eine Sinfonie und ein Cellokonzert, Orchester- und Bühnenmusik (vor allem zu Werken Shakespears), Part Songs (mehrstimmige Gesänge) und Lieder (darunter mit *The Window* nach Tennyson den ersten englischen Liederzyklus). Zudem etablierte er eine nationale Oper in seinem Heimatland, wobei für ihn die Errungenschaften auf dem Gebiet der deutschen Oper von Weber, Marschner und Lortzing, die er in Leipzig erleben konnte, Modellcharakter besaßen. Der endgültige Anstoß, für die Bühne zu schreiben, kam durch seine Begegnung mit Rossini, den er Ende 1862 kennen lernte, als er zusammen mit Charles Dickens nach Paris gereist war. „Ich glaube, dass Rossini der erste war, der mich mit einer Liebe zur Bühne und allem, was mit Oper zusammenhängt, begeistert hat", erinnerte sich Sullivan. „Bis zu seinem Tod besuchte ich ihn weiterhin jedes Mal, wenn ich nach Paris kam, und nichts trübte das herzliche Verhältnis unserer Freundschaft."

In der Zusammenarbeit mit dem Theatermanager Richard D'Oyly Carte schuf Sullivan zwischen 1875 und 1900 ein breites Spektrum an Werken für die Oper in englischer Sprache. Er prägte damit die unterschiedlichen Archetypen des englischen Musiktheaters in einer Epoche, in der andere britische Komponisten – sofern sie sich überhaupt damit befassten – noch Opern auf italienische Libretti schrieben oder ihre Bühnenkompositionen an deutschen Theatern uraufführen ließen. Sullivans wichtigster Librettist William Schwenck Gilbert lieferte in erster Linie Texte zu komischen Opern mit einigen aktuellen satirischen Bezügen. Der Komponist kleidete durch seine differenzierte musikalische Ausgestaltung und Instrumentierung jede einzelne Nummer und Szene in ein charakteristisches Klanggewand (1889 verwendet er in einem

Brief sogar die Formulierung "clothed with music by me"). Für die Bühne schuf Sullivan mustergültige Werke im Bereich der phantastisch-komischen Oper (*Iolanthe* 1882, *Ruddigore* 1886), der Gesellschaftskomödie (*Trial by Jury* 1875, *Patience* 1881) und der lyrisch-romantischen Oper (*The Yeomen of the Guard* 1888, *The Beauty Stone* 1898 mit Textbuch von Arthur W. Pinero). Der seinerzeit beliebte Exotismus wurde bedient in *The Mikado* (1885 eine weitere Zusammenarbeit mit Gilbert) und *The Rose of Persia* (1899 mit Basil Hoods Textbuch).

Für sein Opernschaffen strebte Sullivan stets danach, „menschlich reizvolle und glaubwürdige Geschichten" zu vertonen und in seiner Musik „das emotionale Moment nicht nur der Worte, sondern vor allem der Situation zu verstärken". Gilbert vermochte den Plänen von Sullivan und Carte, eine nationale Oper in der Landessprache zu etablieren, nicht zu folgen. Er recycelte so oft alte Ideen, dass Sullivan seines – wie er sagte – „Marionettentheaters" überdrüssig wurde. Für Projekte mit historischen Stoffen wie *Ivanhoe* (1891) und *Haddon Hall* (1892) arbeitete Sullivan mit Julian Sturgis und Sydney Grundy zusammen, Joseph Bennett schrieb das Textbuch zu der auch szenisch aufgeführten dramatischen Kantate *The Golden Legend* (1886 nach Hartmann von Aues *Der arme Heinrich*). Immerhin vermochte Sullivan 1888 Gilbert noch das Libretto zu der lyrisch-romantischen Oper *The Yeomen of the Guard* abzutrotzen, die dem Komponisten das liebste unter seinen Bühnenwerken war.

Seine künstlerischen Grundsätze als Opernkomponist formulierte Sullivan im Juli 1885 in einem Interview mit dem *San Francisco Chronicle*. „Die Oper der Zukunft ist ein Kompromiss", sagte er, „denn sie kommt nicht aus der französischen Schule mit ihren prunkhaften, kitschigen Melodien, ihren sanften Licht- und Schattenwirkungen, ihren theatralischen Gesten voll Effekthascherei; nicht aus der Wagnerschen Schule mit ihrer Düsterkeit und den ernsten, ohrenzerfetzenden Arien, mit ihrem Mystizismus und ihren unechten Empfindungen; und auch nicht aus der italienischen Schule mit ihren überspannten Arien, Fiorituren und an den Haaren herbeigezogenen Effekten. Sie ist ein Kompromiss zwischen diesen dreien – eine Auswahl aus den Vorzügen der drei anderen."

Leonard Bernsteins Grundsatz „Jede gute Musik ist ernste Musik" schien auch für Sullivan Gültigkeit zu haben. Dabei legte der englische Komponist stets Wert darauf, dass seine Werke nicht in bearbeiteter Form oder für Blaskapellen verunstaltet aufgeführt wurden, denn „Orchesterfarben spielen in meinem Werk eine so große Rolle, dass es seinen Reiz verliert, wenn sie ihm genommen werden". Auch wenn das Kulturestablishment Sullivan bereits zu Lebzeiten vorwarf, „ein Musiker, der in den Ritterstand erhoben wurde, kann schwerlich Kaufhaus-Balladen schreiben – er darf nicht wagen, sich mit etwas Geringerem als einem Anthem oder einem Madrigal die Hände schmutzig zu machen" (*Musical Review*, Mai 1883), hatte er selbst mit seinem Spagat zwischen dramatischen und unterhaltsamen Werken keine Probleme. „Wenn meine Werke als Kompositionen irgendwelche Ansprüche für sich geltend machen können, dann zähle ich voll und ganz auf den ernsten Unterton, der sich durch alle meine Opern zieht", so Sullivan. „Beim Ausarbeiten der Partituren halte ich mich an die Grundsätze jener Kunst, die ich bei der Arbeit an gewichtigeren Werken gelernt habe. Jeder Musiker, der die Partituren dieser komischen Opern analysiert, wird nicht vergebens nach dieser Ernsthaftigkeit und Seriosität suchen."

Arthur Sullivans Archetypen der englischen Oper

In einem deutschen Opernführer, der noch im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in mehreren Auflagen erschien, wird Arthur Sullivan als „der namhafteste englische Musiker der Gegenwart“ und als „Urheber der englischen Nationaloper“ bezeichnet.[2]
Die folgende Übersicht zeigt, wie Sullivan – ähnlich wie Smetana für Böhmen und Mähren – verschiedene Archetypen der englischen Oper kreierte.
[vgl. zu dieser Übersicht auch:
M. Saremba: „'We sing as one individual' ? – Popular Misconceptions of 'Gilbert and Sullivan'“, in Eden/Saremba: *The Cambridge Companion to Gilbert and Sullivan*, Cambridge University Press 2009, S. 50 – 66;
sowie zur Rezeption in England und Deutschland:
M. Saremba: „In the Purgatory of Tradition: Arthur Sullivan and the English Musical Renaissance“, in Brüstle/Heldt: *Music as a Bridge – Musikalische Beziehungen zwischen England und Deutschland*, Hildesheim 2005, S. 33 – 71 /
M. Saremba: „The Crusader in Context: Operatic Versions of *Ivanhoe* and the Berlin production 1895/96“, in Eden: *Sullivan's Ivanhoe*, Saffron Walden 2007, S. 69 – 108 /
British Opera in Retrospect, hrsg. v.d. British Music Society 1985.]

Sullivans Archetypen der englischen Oper

Einflüsse	Katalysator I: Französische Einakter (*operettes*) und *Opéra bouffe*		Katalysator II: Britische Oper im 19. Jhd. (Balfe-Wallace-Typus)
Archetyp	Antiken-Komödie	Topsy-turvydom	Nationaler Stoff, realistische Handlung
Komposition	Thespis (1871)	Cox and Box (1866)	The Sapphire Necklace / The False Heiress (1863-64)
		The Zoo (1875)	
		The Pirates of Penzance (1879)	

Englische Oper des 20. Jhd.:
Mackenzie: Knights of the Road
Stanford: Much Ado About Nothing
Britten: Paul Bunyan, Albert Herring

2 Johannes Scholtze: *Vollständiger Opernführer durch die Repertoireopern* (nebst Einführungen, geschichtlichen und biographischen Mitteilungen), S. Mode's Verlag, Berlin o. J., S. 445 und 715.

Sullivans Archetypen der englischen Oper

Einflüsse	Nationale englische (komische) Oper: Deutsche *Spieloper* (Mozart-Lortzing-Typus) Italienische *opera buffa* (Rossini-Typus) Französische *opéra comique* (Auber-Gounod-Typus)			
Archetyp	Exotisch/mediterran	Phantasiegesellschaften	Komisch-übernatürlich	Gesellschaftskomödie
Komposition	The Contrabandista (1867) / rev. The Chieftain (1894)	Princess Ida (1884)	Sorcerer (1877)	Trial by Jury (1875)
	The Mikado (1885)	Utopia Limited (1893)	Iolanthe (1883)	HMS Pinafore (1878)
	The Gondoliers (1889)	The Grand Duke (1896)	Ruddigore (1887)	Patience (1881)
	The Rose of Persia (1899)			

Englische Oper des 20. Jhd.:
Holst: Savitri, The Tale of a Wandering Scholar
Vaughan Williams: The Poisoned Kiss, Hugh the Drover, Sir John in Love
Britten: Paul Bunyan, Albert Herring

Einflüsse	„Die Oper der Zukunft ist ein Kompromiss“ (Sullivan): Französischer Stil (Berlioz, Meyerbeer) Italienischer Stil (Rossini, Donizetti, Verdi) Deutscher Stil (Weber, Cornelius, Wagner)		Halb-szenische Musikdramen – Vorbilder: Händel, Liszt, Berlioz (konzertant, auch szenisch)
Archetyp	Lyrisch-romantisch	Historisch-romantisch (englische Identifikationssymbole)	Legenden (biblisch, weltlich)
Komposition	Yeomen of the Guard (1888)	Ivanhoe (1891)	The Prodigal Son (1869)
	The Beauty Stone (1898)	Haddon Hall (1892)	The Martyr of Antioch (1880)
	The Emerald Isle (1900)		The Golden Legend (1886)

Englische Oper des 20. Jhd.:
Smyth: The Wreckers
Boughton: The Immortal Hour
Vaughan Williams: Riders to the Sea, The Pilgrim's Progress
Britten: Peter Grimes, Gloriana
Tippett: The Midsummer Marriage, New Year
Birtwistle: Gawain

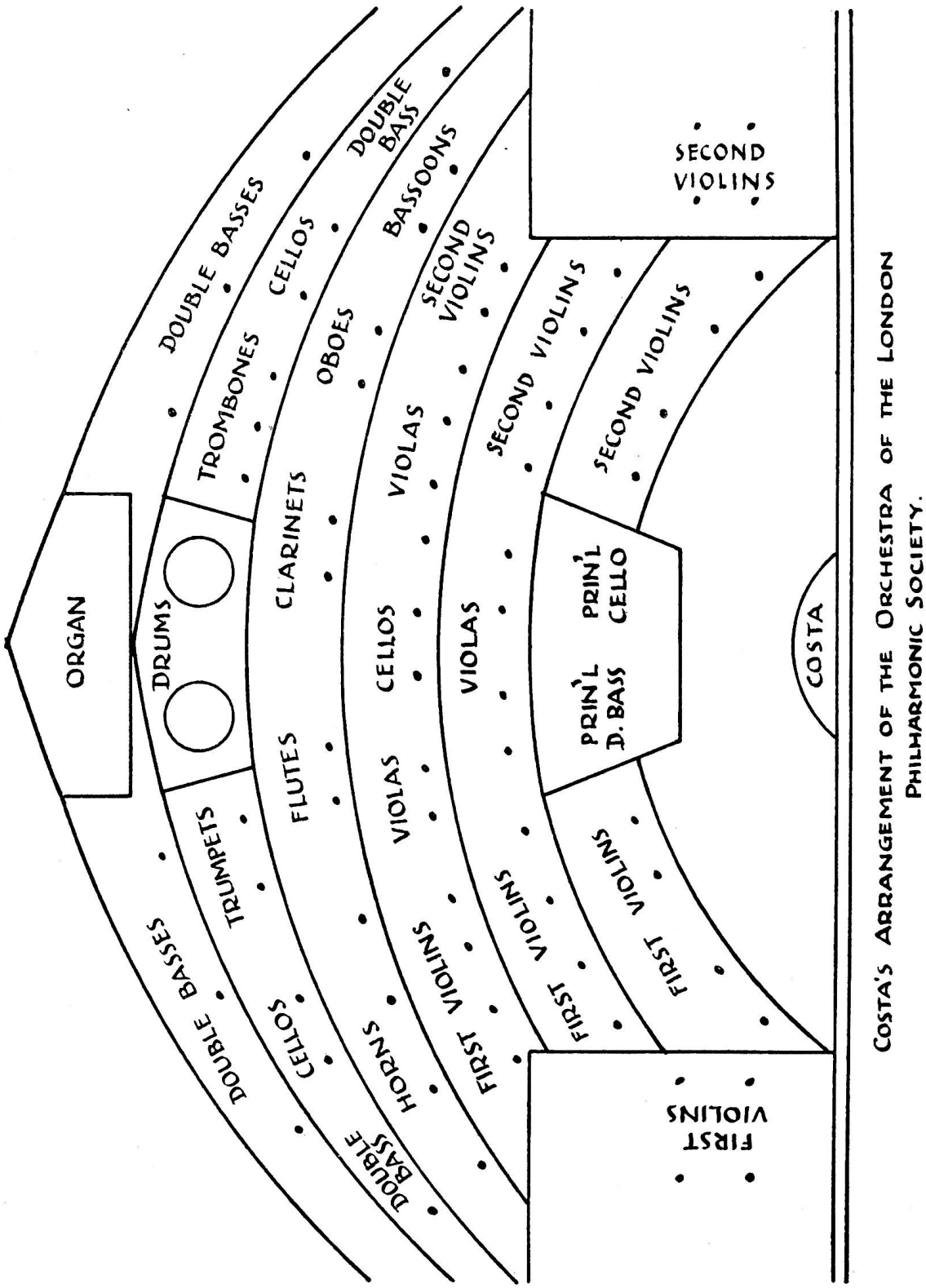
Sullivans Instrumentation

Instrumente		Holzbläser								Blechbläser				Schlag-instru-mente		Sonstiges
Titel	Jahr	Flöte	Oboe	Klarinette	Fagott	Piccolo	Englischhorn	Bassklarinette	Kontrafagott	Horn	Trompete	Posaune	Tuba / Ophikleide	Pauke	Sonstiges	
The Tempest (Bühnenmusik)	1862	2	2	2	2	1				2	2	3		2	4	
L'Ile enchantée (Ballett)	1864	2	2	2	2	1	1			4	2	3	1	1	3	Harfe
Kenilworth (Masque)	1864	2	2	2	2	1				4	2	3	1	1	4	2 Kornette, Bassposaune, Ophikleide, Harfe
Sinfonie in E-Dur	1866	2	2	2	2					4	2	3		2		
In Memoriam (Konzertouvertüre)	1866	2	2	2	2	1				4	2	3	1	2	4	Orgel, Ophikleide
Marmion (Konzertouvertüre)	1867	2	2	2	2					4	2	3	1	1		Ophikleide statt Tuba
The Contrabandista (Oper)	1867	2	1	2	1	1				2	2	2		2	1	Saxhorn in F, 2 Kornette
The Prodigal Son (Kantate)	1869	2	2	2	2	1			1	4	2	3	1	2		Orgel, Ophikleide
Overture di Ballo (Konzertouvertüre)	1870	2	2	2	2	1				4	2	3	2	2	4	Ophikleide statt Tuba und Serpent statt Tuba
On Shore and Sea (Kantate)	1871	2	2	2	2	1				4	2	3	1	2	4	Schellenbaum, Kornett, Ophikleide statt Tuba
Festival Te Deum	1872	2	2	2	2	1			1	4	2	3	1	3		Orgel, Ophikleide, Militärkapelle
The Light of the World (Oratorium)	1873	2	2	2	2			1	1	4	2	3	1	3 ?	2	Orgel, Harfe, Ophikleide
The Zoo (Oper)	1875	1	1	2	1	1				2	2	2			Var.	
Trial by Jury (Oper)	1875	1	1	2	1	1				2		2		2	3	2 Kornette
Henry VIII. (Bühnenmusik)	1877	2	2	2	2	1				4	2	3	1		4	
The Sorcerer (Oper)	1877	2	1	2	1	1				2		2		2	4	2 Kornette
HMS Pinafore (Oper)	1878	2	1	2	1	1				2		2		2	4	2 Kornette
The Pirates of Penzance (Oper)	1879	2	1	2	1	1				2		2		2	4	2 Kornette

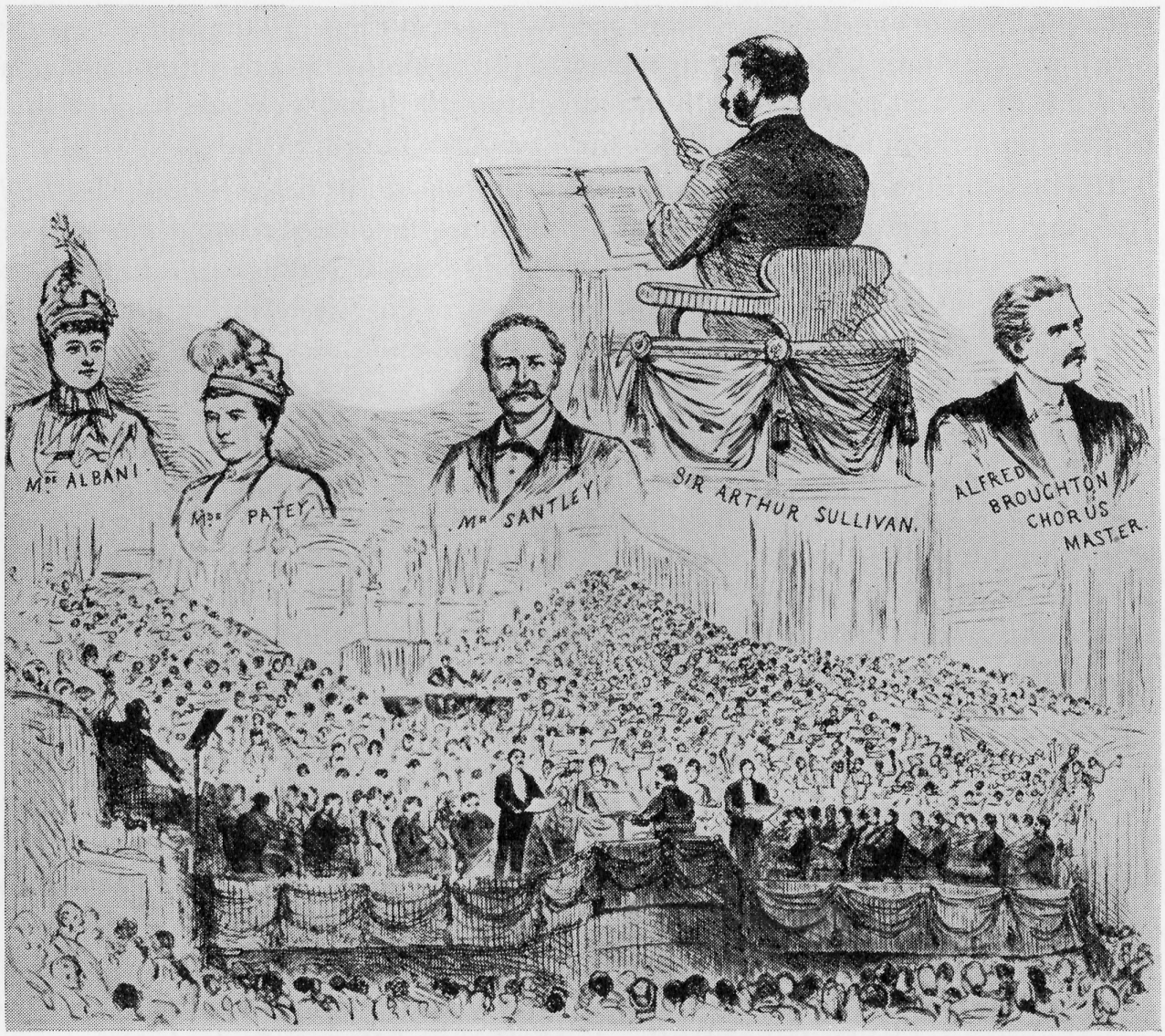
Instrumente		Holzbläser								Blechbläser				Schlag-instru-mente		Sonstiges
Titel	Jahr	Flöte	Oboe	Klarinette	Fagott	Piccolo	Englischhorn	Bassklarinette	Kontrafagott	Horn	Trompete	Posaune	Tuba / Ophikleide	Pauke	Sonstiges	
The Martyr of Antioch (dramatische Kantate)	1880	2	2	2	2	1			1	4	2	3	1	1	1	Harfe, 2 Kornette, Ophikleide, Orgel
Patience (Oper)	1881	2	1	2	1	1				2		2		2	4	2 Kornette
Iolanthe (Oper)	1882	2	1	2	1	1				2		2		2	4	2 Kornette
Princess Ida (Oper)	1884	2	1	2	1	1				2		2		2	4	2 Kornette
The Mikado (Oper)	1885	2	1	2	1	1				2		2		2	4	2 Kornette
The Golden Legend (dramatische Kantate)	1886	2	2	2	2	1	1	1	1	4	2	3	1	2	Var.	Orgel, Harfe
Ruddigore (Oper)	1887	2	1	2	1	1				2		2		2	4	2 Kornette
The Yeomen of the Guard (Oper)	1888	2	1	2	2	1				2		3		2	4	2 Kornette
Macbeth-Ouvertüre (Konzertfassung)	1888	2	2	2	2	1				4	2	3	1	2		Harfe
The Gondoliers (Oper)	1889	2	1	2	2	1				2		3		2	4	2 Kornette
Ivanhoe (Oper)	1891	2	2	2	2	1	1	1	1	4	2	3	1	2	var.	Harfe, Trompeten auf der Bühne
Haddon Hall (Oper)	1892	2	1	2	2	1				2	2	3		2	4	2 Kornette
The Foresters (Bühnenmusik)	1892	2	1	2	2	1				2					1	2 Kornette
Imperial March	1893	2	2	2	2	1		1		4	4	3		1	3	Harfe
Utopia Limited (Oper)	1893	2	1	2	2	1				2		3		2	4	2 Kornette
The Chieftain (Oper)	1894	2	1	2	2	1				2	2	3		2	2	
The Grand Duke (Oper)	1896	2	1	2	2	1				2		3		2	4	2 Kornette
The Beauty Stone (Oper)	1898	2	1	2	2	1				2		3		2	4	2 Kornette
The Rose of Persia (Oper)	1899	2	1	2	2	1				2		3		2	4	2 Kornette
Te Deum laudamus	1902	2	2	2	2	1			1	4	4	4		1	var.	Orgel, Flügelhorn, 2 Euphoniums

Orchesteraufstellung im 19. Jahrhundert

[Das Orchester der London Philharmonic Society in der Aufstellung von Sullivans Freund, dem in England ansässigen neapolitanischen Dirigenten Michele Costa (1806-1884, ab 1869 Sir Michael Costa).]



COSTA'S ARRANGEMENT OF THE ORCHESTRA OF THE LONDON PHILHARMONIC SOCIETY.

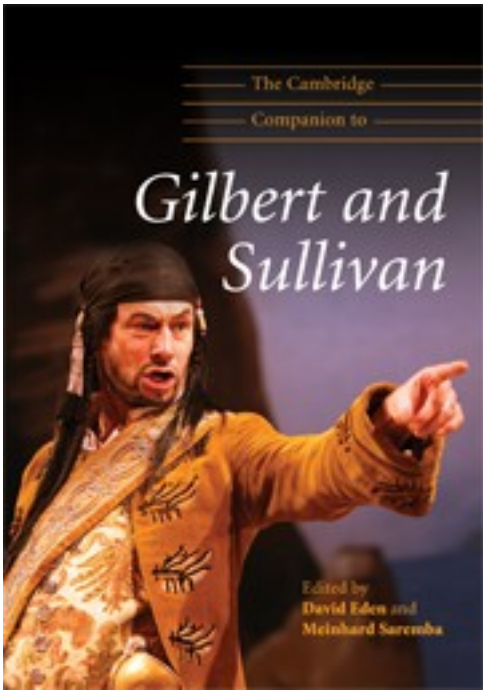


LEEDS MUSICAL FESTIVAL.

"THE GOLDEN LEGEND."

[FROM AN OCCASIONAL CORRESPONDENT.]

The Victoria Hall never presented a more animated appearance, no more eager, expectant audience ever gathered within its walls, and perhaps on no former occasion has the world-renowned "Leeds" chorus met together with stronger determination to achieve honour for itself, its work, and its conductor, than on the last morning of the Festival-week, 1886. Great as had been the triumphs in connection with noble works performed earlier in the week, it was felt on all hands that so far as the popular taste was concerned "The Golden Legend" would command an attendance and interest



Meinhard Saremba / David Eden (Hrsg.):

The Cambridge Companion to Gilbert and Sullivan

Cambridge University Press 2009

- 23 Abbildungen, 5 Tabellen, 19 Musikbeispiele
- 296 Seiten
- Format: 247 x 174 mm

Preface

Almost a century after the deaths of Sullivan and Gilbert and fifty years after the expiry of the copyright in their work a new look at the collaboration of these two brilliant men is imperative.

By taking a fundamentally musical approach this volume makes use of the latest developments in research and offers fresh insights which will open new perspectives and inspire future research, exciting investigation and thrilling performances.

This book is a piece of inter-disciplinary research which adds up to a deeper understanding of the place of the Savoy Operas in the wider operatic context.

The first part throws a light on the historic, artistic and cultural background, putting the achievements of Sullivan and Gilbert into perspective. The second part focuses on relevant aspects and details of the operas. The third part covers the reception, educational and practical aspects of the operas, the perception in other countries than England and it is concluded by a final part which looks at the laborious process of re-discovering the originals of the Savoy Operas and gives an outlook on future perspectives.

In order to remove the accumulated burden from the plot and score, we must be able to link the past to the present, the 19th to the 21st century, and find answers to the question of what can be discovered if we are prepared to look below the surface.

David Eden / Meinhard Saremba

Part I: Background

1.) Savoy Opera and its Discontents:
The Theatrical Background to a Quarrel *David Eden*

2.) Identity Crisis and the Search for English Opera:
The Savoy Theatre in the 1890s *William Parry*

3.) Resituating Gilbert and Sullivan:
The Musical and Aesthetic Context *Benedict Taylor*

4.) 'We sing as one individual' ? –
Popular Misconceptions of 'Gilbert and Sullivan' *Meinhard Saremba*

Part II: Focus

5.) The Operas in Context:
Stylistic elements – The Savoy and Beyond *Richard Silverman*

6.) The Librettos in Context: Gilbert's 'Fables in Song' *Horst Dölvers*

7.) Music and Language:
Patter Songs and the Word-Music Relationship *Laura Kasson*

8.) Standing Still and Moving Forward: *Haddon Hall*, *The Mikado* and
concepts of time in the Savoy Operas *Michael Beckerman*

9.) Musical contexts I:
Motives and Methods in Sullivan's allusions *James Brooks Kuykendall*

10.) Musical Contexts II:
Characterisation and Emotion in the Savoy Operas *Martin Yates*

Part III: Reception

11.) Topsy-turvy *Mike Leigh*

12.) Amateur tenors and choruses in public: The amateur scene *Ian Bradley*

13.) Amateur and listener experiences in performance *Stephanie E. Pitts*

14.) Tracing the Legacy in the American Musical *Raymond Knapp*

15.) The reception in Continental Europe *Jana Polianovskaia*

Part IV: Into the twenty-first century

16.) Adventures in musical detection –
Scholarship, editions, productions and the future of the Savoy Operas
David Russell Hulme

Appendix
Selected Bibliography
Index

Hardback 45 engl. Pfund (ISBN-13: 9780521888493)
Paperback 17.99 engl. Pfund (ISBN-13: 9780521716598)

http://www.cambridge.org

Sullivan-Zitate zu Inspirationsquellen, Interpretation u.a.

Ich glaube, dass [Rossini] der erste war, der mich mit einer Liebe zur Bühne und allem, was mit Oper zusammenhängt, begeistert hat.
[Lawrence, Arthur: *Sir Arthur Sullivan – Life-Story, Letters and Reminiscences*, London 1899, S. 56]

In England haben sie keine Vorstellung davon, die Orchester mit dem Maß an Feuer und farblichen Abstufungen spielen zu lassen, wie sie es hier [in Deutschland] vermögen, und genau das möchte ich erreichen: die englischen Orchester genauso perfekt zu machen wie die auf dem Kontinent, und sogar noch mehr, denn die Kraft und der Ton der unsrigen ist stärker als bei den ausländischen.
[Brief vom 31. Oktober 1860]

[*Die Meistersinger von Nürnberg*] ist nicht nur Wagners Meisterwerk, sondern die größte komische Oper, die je geschrieben wurde.
[Hermann Klein: *Thirty Years of Musical Life in London 1870-1900*, London 1930, S. 196]

Ich saß einmal mit ihm [Sullivan] in einem Konzert, in dem jemand „Einst spielt' ich mit Zepter und Krone" aus Lortzings „Zar und Zimmermann" gesungen hatte. Er versicherte mir, dass, obwohl die Darbietung nicht sonderlich gut war, das Lied mit seinem behutsamen Pathos ihn beinahe zu Tränen gerührt habe, und er fügte hinzu: „Die Macht der Musik ist doch etwas Wunderbares, wenn es mit nur ein paar schlichten Noten, die richtig zusammengefügt werden, gelingt, die zartesten Saiten in uns zum Erklingen zu bringen und auch einen hart gesottenen Burschen wie mich weich zu bekommen."
[Francesco Berger: 'Retrospects', in *Musical Opinion*, März 1929]

Wenn *The Sorcerer* ein Erfolg wird, dann ist das ein weiterer Nagel im Sarg der Opéra bouffe der Franzosen.
[Brief vom November 1877]

Mein lieber Carte, ich bedauere, Ihnen mitteilen zu müssen, dass ich bei meinem Theaterbesuch letzten Dienstag feststellen musste, dass das Orchester sowohl hinsichtlich der Größe als auch der Leistungsfähigkeit sehr stark von dem abwich, mit dem ich *Pinafore* einstudiert habe. Anscheinend fehlten zwei zweite Geigen und das ganze Orchester ist von sehr unterschiedlicher Qualität. Ich bitte Sie, zur Kenntnis zu nehmen, dass – wenn diese Mängel bis Samstag nicht behoben werden und die Leistungsfähigkeit des Orchesters nicht durch das Engagement besserer Instrumentalisten bei den Holzbläsern und Streichern verbessert wird, ich am Montagabend dem Theater die Aufführungsgenehmigung für meine Musik verweigern werde.
[Brief vom 12. September 1878]

Ich bedauere, dass meine Musik nicht so aufgeführt wird, wie ich sie geschrieben habe. Orchesterfarben spielen in meinem Werk eine so große Rolle, dass es seinen Reiz verliert, wenn sie ihm genommen werden.
[*The Saturday Musical Review*, 24 May 1879, p. 333]

Hiermit autorisiere ich Sie, alle erforderlichen Schritte zu unternehmen, um den Verkauf dieser nicht genehmigten Fassungen meiner Opern in ganz Deutschland zu unterbinden sowie, falls erforderlich, rechtliche Schritte zu unternehmen.
[Brief an Bote & Bock, 15. Januar 1887]

The Lost Chord darf als Hornpipe-Travestie weder heute noch an irgendeinem anderen Abend bei den Kasernen der Wachen aufgeführt werden. Andernfalls sehe ich mich leider gezwungen, rechtliche Schritte einzuleiten und Schadenersatz einzufordern.
[Sullivan an eine Militärkapelle (1889), zitiert nach: Jacobs: *Arthur Sullivan*, Aldershot 1992, S. 285]

Striche, Hinzufügungen, Veränderungen usf. – Ich war wütend [...] Insgesamt sehr gut. – Die Protagonisten waren allesamt Opernsänger.
[Sullivan über *The Mikado* in Berlin (1900) – Tagebuch, Berlin 8 – 9 Juni 1900.]