Sullivan-Journal

Sullivan-Journal Nr. 2 (Dezember 2009)

In der zweiten Ausgabe des *Sullivan-Journals* finden sich Beiträge zu den kulturgeschichtlichen Hintergründen von Sullivans Werk sowie Untersuchungen zu seinen Kompositionen.

Da die Deutsche Sullivan-Gesellschaft mit der Deutschen Rossini Gesellschaft assoziiert ist, befasst sich ein Beitrag mit diesen beiden Komponisten. Darüber hinaus werden Sullivans Beziehung zum Christentum beleuchtet sowie seine Opern *Princess Ida* und *The Yeomen of the Guard* näher unter die Lupe genommen.

Bei der Gründungsversammlung der DSG am 6. Juni 2009 in Bad Schwalbach erklangen zwei Lieder, die Sullivan auf deutsche Texte komponierte. Sie wurden interpretiert von der Sopranistin Jessica Fründ und dem Dirigenten und Pianisten Rhodri Britton, der dafür das Eichendorff-Lied anhand des Originalmanuskripts in eine für die Praxis brauchbare Fassung brachte. Dieses Lied findet sich im Anhang, die Noten des anderen Liedes unter: math.boisestate.edu/GaS/other_sullivan/songs/ich/mochte.pdf.

Darüber hinaus gibt es von Sullivan noch ein bisher unveröffentlichtes Lied für zwei weibliche Stimmen auf einen Text des Lübecker Lyrikers Emanuel Geibel sowie in englischer Sprache unter dem Titel „Evening“ eine mehrstimmige Vertonung (part song) von Goethes „Über allen Gipfeln ist Ruh'“ in der Übersetzung von Richard Monckton Milnes, 1st Baron Houghton (die Noten sind zu finden unter:
http://math.boisestate.edu/GaS/other_sullivan/part_songs/evening/evening.html).

Inhalt

David Eden:	Sullivan und das Christentum	2
Meinhard Saremba:	Sullivan und Rossini	10
David Russell Hulme:	*Princess Ida*	31
Martin Yates:	*The Yeomen of the Guard*	41
Anhang:	Sullivans deutsche Lieder	53
	Sullivans Familie	56

David Eden:

Sullivan und das Christentum

[Vortrag bei der Konferenz der Sir Arthur Sullivan Society in Ely vom 13. Mai 1995 (Sullivans Geburtstag). Erstmals publiziert unter dem Titel „Sullivan's Christianity“ in *Sir Arthur Sullivan Society Magazine*, No. 41, Herbst 1995, S. 22 – 28.]

Zu Beginn möchte ich Sie an einen Vortrag von Dr. Ian Bradley erinnern, den er 1990 in Calver gehalten hat, sowie an die Rundfunkreihe von Reverend Stephen Shipley, die unter dem Titel „The Imprisoned Splendour“ (Die gefangene Pracht) im Jahre 1992 im zweiten Programm der BBC lief. Ich werde mich auf einiges beziehen, was damals gesagt wurde, doch beabsichtige ich keineswegs, mit ihnen in Konkurrenz zu treten. Vielmehr habe ich vor, die Diskussion ein Stück voranzutreiben und werde Sullivans Verhältnis zum Christentum in einem neuen, möglicherweise unerwarteten Licht darstellen. Dabei muss ich vorausschicken, dass ich über keine theologischen Fachkenntnisse verfüge. Was ich vortrage, ist das Ergebnis jahrelanger Überlegungen zu Sullivans Laufbahn, seinen Stärken und Schwächen sowie – was mitunter sehr irritierend sein kann – seiner Weigerung, das zu machen, was man gemeinhin von einem Mann mit seinen Talenten erwarten würde.

Die erste Frage bezüglich Sullivans Haltung zum Christentum ist vielleicht: Warum war er kein Katholik? Seine Vorfahren waren irisch und italienisch und sowohl Irland als auch Italien sind katholische Länder. Der Großvater, Thomas Sullivan, war ein Arbeiter aus Cork, was größtenteils zum katholischen Irland gehört. Er hätte Protestant sein können, was jedoch für einen Arbeiter höchst ungewöhnlich gewesen wäre.

Ich nehme an, dass Großvater Sullivan ein Heide war in dem Sinne, dass er sich weder um den einen noch um den anderen der ortsansässigen Geistlichen kümmerte. Als er in die britische Armee eintrat, muss er mit der englischen Kirche in Kontakt gekommen sein, und zweifellos tolerierte er den Anglikanismus mangels besonderer Hingabe an den Papst. Da Thomas, Arthurs Vater, im Militärsystem aufgewachsen ist, wurde er mehr oder weniger automatisch Anglikaner, da es auch keinen elterlichen Druck gab, sich dem zu entziehen. Dasselbe gilt wahrscheinlich auch für die Familie mütterlicherseits. Obwohl sie ursprünglich italienisch geprägt war, schloss sie sich, mangels starker Überzeugungen des Gegenteils, der anglikanischen Kirche an. Wahrscheinlich konnte sie sich den Luxus religiöser Prinzipien nicht leisten, wenn man die mehr oder weniger institutionalisierte Feindschaft gegenüber Katholiken zur damaligen Zeit berücksichtigt. In der Kindheit von Arthur Sullivan impliziert sicherlich nichts einen anderen als den normalen anglikanischen Hintergrund. Wäre er wie Elgar tatsächlich als Katholik erzogen worden, dann wäre seine Karriere wahrscheinlich ganz anders verlaufen. Möglicherweise wäre er dann 1854 nicht Mitglied in der Chapel Royal geworden und hätte deswegen auch nicht 1856 das Mendelssohn Stipendium erhalten. Er hätte Erfolg gehabt, aber dieser Weg zum Erfolg wäre schwieriger gewesen und vielleicht auch verträglicher.

Wir alle kennen die Geschichte, wie Sullivan zur Chapel Royal kam, und ich werde sie nicht erneut aufwärmen. Nachdem er dort angenommen worden war, wurde er sofort Teil des angli-

kanischen Establishments, und das nicht nur bei Gemeindeangelegenheiten. Wann immer der Chor offiziell auftrat, war dies in Gegenwart der höchsten Kirchenwürdenträger und der königlichen Familien selbst. Das muss für ein Kind, das in Armut in den Straßen von Lambeth hineingeboren war, sehr beeindruckend gewesen sein. Ich glaube nicht, dass wir nach weiteren Erklärungen für seine spätere Teilnahme am aristokratischen Lebensstil suchen müssen.

Gleichzeitig wird ihm die schiere Mühelosigkeit, mit der sich diese Veränderungen vollzogen, keinen Anreiz gegeben haben, irgendetwas in der Chapel oder ihren Messen in Frage zu stellen oder zu kritisieren. Mein Eindruck ist, dass Chorknaben keine sehr spirituellen Wesen sind. Sie sehen aus wie Engel und singen göttlich, denken dabei aber wahrscheinlich an Manchester United. Sullivan war aufgrund seiner Talente außergewöhnlich, aber es gibt keinen Beweis, dass er deswegen gegenüber anderen Jungen bevorzugt behandelt wurde. Das Christentum muss für ihn eine Sache von feierlichen Zeremonien gewesen sein, bei denen wichtige Leute sich würdevoll benahmen. Hinsichtlich der Musik basierte das Repertoire der 1850er Jahre nicht wie in unserer Zeit auf den Tudor-Komponisten, sondern auf Leuten, deren Namen, zu recht oder zu unrecht heute unbedeutend sind. Thomas Helmore war ein guter und vorausschauender Lehrer, aber die großen Tage für ein Wiederbeleben der anglikanischen Musik waren noch nicht gekommen. Soweit es die christliche Lehre betrifft, können wir davon ausgehen, dass Sullivan die übliche Bibel-Erziehung genoss, und dass er die Texte bei Messen oft gehört hat. Dadurch muss er eine gute Grundlage in christlicher Lehre erhalten haben. Die Predigten, die er hörte, werden der Establishment-Funktion der Chapel Royal entsprochen haben. Das aktive religiöse Leben in der Zeit der Oxford-Bewegung oder der evangelischen Wiedererweckung wird ihn kaum berührt haben, außer dass vielleicht ihre profunde moralische Ernsthaftigkeit in der Kirchenmusik die Spontaneität hemmte. Sullivan muss sehr früh mit Alexander Pope gelernt haben, dass Schwerfälligkeit in einem göttlichen Klang heilig ist.

Ich möchte nicht auf Sullivans Zeit in Leipzig eingehen, jedoch zwei Dinge anmerken. Erstens, dass der Druck in Bezug auf moralische Ernsthaftigkeit sich gesteigert hatte aufgrund der Erziehung, die er erhielt; und zweitens, dass er öfter in die Synagoge ging, um Musik zu hören, was zeigt, dass sein geistiger Horizont weit genug war, um es ihm zu ermöglichen, den musikalischen Ausdruck anderer Glaubensrichtungen zu erforschen.

Als er 1862 nach England zurückkam, sah sich Sullivan der Notwendigkeit gegenüber, seinen Unterhalt mit Musik zu verdienen. Und in dem Moment begann er zu zeigen, wie sein Intellekt funktionierte. Ich denke, man sollte daran erinnern, dass er (a) die beruflichen Kämpfe seines Vaters miterlebt haben muss und dass (b) die Sullivans hinsichtlich des familiären Hintergrunds ärmer waren als die relativ vornehmere Herkunft eines Geschäftsinhabers, die Elgar so traumatisierte. Gleich als erstes hat Sullivan beschlossen, dass er nicht arm sein würde. Daher wandte er sich der Komposition von Musik als einer kommerziellen Aufgabe zu, und leugnete somit fast komplett die höheren und ernsten Prinzipien, in denen er erzogen worden war. Zur damaligen Zeit war es natürlich möglich, mit dem Schreiben von Musik für die Kirche in Form von Kirchenliedern und Lobgesängen für eine Gemeinde Geld zu verdienen. Demzufolge bin ich sicher, dass Sullivans bemerkenswerte Beiträge auf diesem Gebiet nur entstanden, weil er das Geld brauchte. Das muss nicht nahelegen, dass er notwendigerweise zynisch oder heuch-

lerisch war, sondern dass der Grund für sein Schreiben nichts mit religiösen Überzeugungen als solchen zu tun hatte. Wenn wir fragen, was seine religiöse Überzeugung gewesen sein mag, dann lautet die Antwort: die Musik. Sullivan war ein gewöhnlicher Anglikaner, der mitten im Viktorianischen Zeitalter aufgewachsen war, der für dessen Kirche viel schrieb, einschließlich der Nonkonformisten. Wenn Purcell ein Anthem schrieb, geschah dies wahrscheinlich um Charles II. zufrieden zu stellen, der, wie es bei Tudway heißt, „ein forscher und lebhafter Prinz war, der in der Blüte seines Lebens die Krone erhielt, dann indes rasch ermüdete von der ernsten und getragenen Art der Musik und von den Komponisten der Königlichen Kapelle verlangte, den Anthems einleitende Sinfonien usf. mit Instrumenten hinzuzufügen, und daraufhin etablierte sich eine auserlesene Zahl seiner privaten Musiker, um die Sinfonien und Ritornells, die er ausgesucht hatte, zu spielen.“ Wenn Sullivan Lobgesänge vertonte, geschah dies nicht, um einem König zu schmeicheln, der zur Musik mit den Füßen wippen wollte, sondern für einen Massenmarkt von Menschen, die allein die Vorstellung von Kirchenmusik als etwas Unterhaltsamem anstoßend fanden. Natürlich war Sullivan ein geborener Entertainer, was bedeutet, dass seine besten Qualitäten von dem Markt, für den er schrieb, gehemmt wurden. Jedoch meine ich, dass man ihn in dieser Beziehung durchaus mit Herrn Oliver Edwards im Leben von Johnson vergleichen kann, der sagte, dass er sich sehr darum bemühte, ein Philosoph zu werden, ihm aber jedes Mal der Frohsinn in die Quere kam.

Was das Oratorium betrifft, so verhält sich hier die Lage etwas anders. Sullivan schrieb genau zwei Oratorien. Wenn wir Newman Flowers Biografie glauben dürfen, beschäftigte ihn *The Prodigal Son* (Der verlorene Sohn) über drei Wochen hinweg und *The Light of the World* (Das Licht der Welt), so komplex es ist, einen Monat lang. Wir müssen uns von der Vorstellung verabschieden, dass er Jahre damit zubrachte, sich verzweifelt abzuqälen in dem Versuch, Bach und Händel auszustechen. Tatsächlich verbrachte er ein paar Monate damit, bevor er sich anderen, angenehmeren Dingen zuwandte. Wenn man sich erst *The Prodigal Son* vornimmt, sollte man bedenken, dass Stainer (der Komponist von *The Crucifixion)* es als kommerzielles Produkt gesehen hat, und als ein bewusstes und unwürdiges Bemühen um Popularität. Dies ist kein Urteil, das einem Menschen unserer Tage in den Sinn kommen würde, aber es zeigt, wie empfindlich die Viktorianer waren gegenüber Andeutungen von mehr Leichtigkeit in der Kirchenmusik und wie beengt die Regeln waren, innerhalb derer ein Komponist arbeiten konnte. Im Falle von *The Light of the World* ist es sicher richtig zu sagen, dass einige Teile, besonders am Anfang, wenig inspiriert klingen; auf der anderen Seite beinhalten einige Abschnitte auch lebendige Musik, und der Unterschied ist sehr lehrreich. Die leblosen Teile sind jene, die sich mit Theologie und christlicher Frömmigkeit beschäftigen. Sie sind leblos, weil Sullivans Verständnis dieser Angelegenheiten formeller Art war und ohne persönliche Bedeutung für ihn. Ein Beispiel dafür ist die Tenorarie „Refrain thy voice from weeping“ (Nr. 11), die man im ersten Teil findet. Die Situation ist die, dass die unschuldigen Kinder gerade massakriert worden sind und der Tenor entbietet den traditionellen Trost aus dem Buch Jeremias. Es ist eine elegante Arie, aber sie würde noch nicht einmal trösten, wenn man sich in den Finger geschnittenen hätte, geschweige denn, wenn das Baby gerade abgeschlachtet worden wäre. „Refrain thy voice“ wurde für Sims Reeves geschrieben, was damit etwas zu tun haben könnte. Die

Wahrheit aber ist viel eher, dass die wichtige Idee christlichen Trostes ohne einen bedeutenden Grad an musikalischer Hingabe von Sullivan behandelt wurde.

Auf der anderen Seite können wir „Refrain thy voice“ mit dem Sopransolo und Chor vergleichen, die in der Partitur unmittelbar vorangehen. Es handelt sich um „In Rama was there a voice heard“ (Nr. 10), der Vers von Matthäus, der sich auf das Abschlachten Unschuldiger bezieht. Hier handelt es sich um intensive und dramatische Musik, die zeigt, dass die Unzulänglichkeiten von „Refrain thy voice“ keine Unfähigkeit Sullivans darstellt. Worin besteht demnach der Unterschied? Ich meine, es ist eine Frage der Humanität. „Refrain thy voice“ ist ein abstrakter Text, der sich nicht auf eine bestimmte Zeit oder einen bestimmten Ort bezieht oder sich an einer bestimmten Person festmachen lässt. Hingegen hat „In Rama“ eine zentrale Figur, Rachel, die den Tod ihrer Kinder beweint. Sullivan reagierte auf das unmittelbar menschliche und dramatische im Text und Rachel ist auf jeden Fall eine handelnde Heldin in Bedrängnis. Das gilt auch für *The Light of the World* insgesamt. Wo das Oratorium doktrinär christlich und theologisch ist, ist es musikalisch schwerfällig; wo es menschlich und opernhaft ist, wird es lebendig. Der konsistenteste und gelungenste Abschnitt ist die Ostergeschichte im zweiten Teil, wo die Passionserzählung das Ganze in das Umfeld der Oper rückt. Ein treffendes Beispiel ist die wundervolle Arie „Lord, why hidest thou thy face?“ (Nr. 37), die von Maria im Garten am Morgen der Auferstehung gesungen wird. Sullivan reagiert auf den Frühnebel und Tau und den menschlichen Aspekt von Marias Verzweiflung wenn sie „Lover and friend hast thou cast away from me“ singt. Das ist eine Frau, die den Menschen Jesus verloren hat, keine weibliche Theologin, die die Natur des göttlichen Christus diskutiert. Etwas früher in diesem Teil gibt es einen wunderhübschen Chor, den nur jemand wie Sullivan so schreiben konnte. Es ist das „Hosannah für den Sohn Davids“. Es ist weder fromm noch langweilig, und wenn wir uns fragen warum, so ist die Antwort, dass es von Kindern gesungen werden soll, was für Sullivan bedeutet, es ist unabhängig von der Doktrin der Ernsthaftigkeit.

Ich denke, man könnte ähnliche Unterscheidungen in der gesamten Musik Sullivans finden und entdecken, dass die leblosen Teile seiner komischen Opern auf ähnliche Weise mit Abstraktionen im Text verbunden sind. Jedoch beschäftigt uns Sullivans Verhältnis zum Christentum und ich denke, wir können mit einiger Sicherheit sagen, dass er ein Mensch war, für den das Innenleben des Christentums wenig oder gar keine Bedeutung hatte. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass er jemals den Schmerz der Entfremdung von Gott spürte oder dass die Last seiner Sünden durch Sühne getilgt worden wäre. Er führte im Gegenteil ein fast vollständig weltliches Leben. Seine wirkliche Religion war wahrscheinlich die Sonnenanbetung. Das ist zumindest die Schlussfolgerung, die man aus *The Martyr of Antioch* ziehen könnte. Darin findet man eine beinahe amüsante Gegenüberstellung von wunderschöner Musik für die Anhänger des Apoll und die viel weniger lebhafte Darstellung der Christen. In dem Chor „Now glory to the God who breaks“ kommen die beiden Stränge zusammen und zeigen wie ein Bilderbuch den Unterschied zwischen Sullivan, dem geborenen Heiden und Sullivan, dem pflichtbewussten Christen. Es braucht keinen weiteren Beweis für Sullivans elementaren Mangel an Sympathie für die christlichen Institutionen seiner Tage. Wenn er überhaupt eine Kathedrale hatte, dann wahrscheinlich das Kasino in Monte Carlo (das die langweilige und stickige Atmosphäre

einer Bank besaß). Er hielt Rennpferde, hatte viele Frauengeschichten, war Kettenraucher, verschwendete sein Geld für Parties und trieb im Allgemeinen Raubbau mit seiner Gesundheit, und die Musik passte irgendwo dazwischen hinein. Das stimmt alles, dennoch behaupte ich jetzt, dass Sullivan auf seine Art ein bemerkenswerter Christ war und ich beginne mit dem Lied „The Lost Chord" (Der verklungene Ton).

Wir alle kennen und fürchten „The Lost Chord". Gerade von diesem Lied Sullivans hat jeder schon gehört und es provoziert immer dieselbe Antwort: „Oh, ja natürlich, Sullivan... *The Lost Chord*... Danke, Sullivan, Bedarf gedeckt...". Die Frage, die keiner stellt oder beantwortet ist, warum dieses bestimmte Lied so phänomenale Überlebenskräfte bewiesen hat. Offensichtlich muss die Musik eine gewisse Qualität besitzen oder sie wäre schon lange an der Kritik zugrunde gegangen. Worin liegt diese Qualität begründet? Ich meine, die Antwort lautet, dass „The Lost Chord" nicht wirklich ein Stück sentimentalen Kitsches über einen ehrenamtlichen Organisten ist, sondern die Beschreibung einer mystischen Erfahrung, die Musik als Metapher benutzt. Ich spreche hier nicht von der einzigartigen Erfahrung, die durch die großen Mystiker nach einem Leben voller Disziplin und Mühsal erlangt wird, sondern über die spontan auftretende natürliche mystische Erfahrung, die jeder haben kann. In der ersten Strophe von Adelaide A. Procters Gedicht heißt es: „Seated one day at the organ, I was weary and ill at ease" („Eines Tages saß ich an der Orgel und fühlte mich niedergeschlagen und unwohl..."). Die wichtigen Worte hier sind „niedergeschlagen und unwohl fühlen". Viele Leute, die mystische Erfahrungen beschreiben, sagen, dass ihnen diese in einer Zeit zuteil wurden, als sie müde oder krank waren oder eine unglückliche Phase durchmachten. Diese Erfahrung kommt ohne Vorwarnung und ohne ersichtlichen Grund. Plötzlich ist diese Person jedoch von großer Freude erfüllt, die mit dem Gefühl beginnt, von einem inneren Licht durchflutet zu werden. Dieses Licht ist natürlich nicht physisch und wird in der dritten Strophe des Gedichts folgendermaßen beschrieben. „It flooded the crimson twilight, like love overcoming strife" („Es durchflutete das blutrote Zwielicht, wie Liebe, die Zwist überwindet"). Dem Gefühl von Licht folgt das Gefühl intensiver Liebe oder eines Segens, in dem die Einheit aller Dinge nicht als intellektuelles Theorem erfahren wird, sondern als lebendige Wahrheit. Diese Erfahrung zieht sich durch das ganze Gedicht hindurch: „It seemed the harmonious echo from our discordant life – It quieted pain and sorrow" („Es schien das harmonische Echo unseres disharmonischen Lebens zu sein, es stillte Schmerz und Sorgen") usw. Schließlich löst sich die Erfahrung dieses Erlebnisses wieder auf, plötzlich oder langsam, aber die Person bleibt mit einer Sehnsucht nach Wiederholung derselben zurück, und bei einigen führte es tatsächlich zu einer Lebensweise, deren Zweck es ist, Einheit als Dauerzustand zu erreichen. Im Gedicht wird dies in den letzten beiden Strophen ausgedrückt: „I have sought but I seek it vainly..." („Ich suchte, aber ich suche vergebens...").

Somit ist das Gedicht „The Lost Chord" ganz klar und unmissverständlich eine Beschreibung einer natürlichen mystischen Erfahrung. Es wurde von Sullivan auch dergestalt vertont, dass es fast den Status eines Volkslieds hat. Ich glaube nicht, dass jeder, dem das Lied gefällt, ein Mystiker ist, aber ich meine, was es zu sagen hat, wird unbewusst als wertvoll erachtet. Sullivans einziger bekannter Kommentar zu dem Gedicht scheint zu sein, dass er es „interessant" fand. Das kann vieles bedeuten, zumindest aber, dass ihm das Gedicht etwas bedeutete. Hätte

es keinerlei Bedeutung, wären die musikalischen Ergebnisse genauso nichtig gewesen wie die theologischen Passagen, die wir bereits erörtert haben.

War Sullivan also ein Mystiker? Es gibt keinen wirklichen Grund, warum er nicht eine natürliche mystische Erfahrung gekannt haben sollte, vielleicht während einer seiner vielen Nierenkoliken; andererseits gibt es auch keinen weiteren Beweis zu dem Thema, außer einer Bemerkung vielleicht, die er in Bezug auf Jenny Lind nach ihrem Tod 1887 machte. Er schrieb an ihren Gatten und erzählte, er habe sie als junger Mann gehört und sagte: „Es war sie, die mich denken ließ, dass Musik göttlich sein konnte". Offensichtlich konnte ihm Jenny Lind etwas von dieser Erfahrung vermitteln, wozu die Royal Chapel nicht in der Lage war. Darüber hinaus, denke ich, dass wir an vielen Stellen in Sullivans Werk die Bestätigung haben, wenn die Sopranstimme sich über den Chor erhebt, um den Höhepunkt zu erreichen. Das unangefochtene Beispiel dafür ist „The Night is Calm" in *The Golden Legend*. Ich weiß nicht, ob es richtig wäre, diese Arie als Beweis einer mystischen Seite in Sullivan zu sehen, aber es zeigt auf jeden Fall, meine ich, dass in ihm mehr steckte, als man auf den ersten Blick wahrnimmt. Wir wären heute nicht hier beisammen, wenn Sullivan nur ein Komponist von gewöhnlicher leichter Musik gewesen wäre, wie – ich wage kaum einen Namen auszusprechen – sagen wir mal Ronald Binge oder Richard Addinsell. Mir scheint, dass es in Sullivan sowohl als Mensch als auch als Komponist eine Qualität gibt, die man nur geistig nennen kann. Diese Qualität ist nicht christlich in dem Sinne, dass sie sich nicht mit der düsteren Nachtseiten der Seele beschäftigt oder dem Mysterium der Inkarnation. Sie ist auch nicht heidnisch, da wir diesen Begriff häufig in der Bedeutung von orgiastisch oder brutal benutzen. Im Sinne der christlichen Tradition ist sie prälapsarisch[1]. In Sullivan gibt es eine schöne Qualität von Unschuld und Freude, die in die Kindheit gehört, oder die Zeit im Garten Eden bevor Adam und Eva die Sünde kennen lernten. Gute Beispiele dafür, was ich meine, sind der Tanz um die Eiche und „Fie on sinful fantasy" aus der Musik zu *The Merry Wives of Windsor* von 1874. Auf außergewöhnliche Weise besitzen diese Passagen Unschuld und Zauber, und obwohl Falstaff ein Opfer sein soll, gibt es in ihnen keine Arglist. Was wir haben, ist eine Hochstimmung, die Sullivan selbst rein genannt hätte. Adam und Eva tanzten wahrscheinlich nicht um eine Eiche im Paradies, aber um diese hätten sie tanzen können, ohne mit der Schlange überhaupt in Berührung zu kommen. Ich denke, der strittige Punkt hier ist, ob ein Prälapsarier tatsächlich ein Christ sein kann, aber die christliche Tugend der Unschuld und das Kinderherz können nicht bezweifelt werden. Dafür gibt es Jesu eigene Worte:

> Und Jesus rief ein Kind zu sich, stellte es in ihre Mitte und sprach: „Wahrlich ich sage Euch: Wenn Ihr Euch nicht bekehret und nicht werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht in das Himmelreich eingehen. Wer sich also klein macht wie dieses Kind, der ist der Größte im Himmelreich." (Matt 18; 2-4).

Ich denke, die Tendenz meines Arguments ist klar, und ich möchte nicht weiter insistieren. Trotzdem muss noch ein weiterer Punkt angeführt werden. Jeder, der Sullivan traf, bemerkte seinen Mangel an Affektiertheit und seine Bescheidenheit. Wie Gilbert 1906 selbst feststellte: „Er war so bescheiden und anspruchslos, wie ein Novize nur sein sollte, aber selten ist." Als

1 *Prälapsarisch*: Zustand des Menschen vor dem Sündenfall. [Anm. d. Hrsg.]

Sullivan mit Gilbert zusammenarbeitete, nahm er genau diese Haltung ein. Die berühmten Zwiste zwischen den beiden Männern gründeten aus Sullivans Sicht darin, dass er den potenziellen Musikbeitrag geopfert hatte, um den Erfolg des Librettos zu sichern. Aber selbst wenn er sich mit Gilbert stritt, suchte Sullivan niemals nach Vorherrschaft, und versuchte auch nie das zu negieren, was er Gilberts Herzensangelegenheit nannte. Die Tatsache, dass er Gilbert überhaupt Paroli bot, zeigt, dass er nicht töricht-naiv war, was sich und seine Talente betraf, sondern macht letztendlich sein Verhalten umso bemerkenswerter. Wieder äußere ich mich nur sehr vorsichtig – es geht immerhin um komische Oper –, aber mir scheint, das es sich hierbei um eine im Grunde genommen christliche Vorgehensweise handelt, nämlich die Erlösung Gilberts durch die „Aufopferung" von Sullivan. Es stand jederzeit in Sullivans Macht, das Libretto mit vokaler und orchestraler Klangpracht zu überschwemmen. Seine Weigerung, dies zu tun, war keine Frage von Inkompetenz, sondern von bewusster künstlerischer Entscheidung, von möglicher persönlicher Befriedigung durch das Außerachtlassen lärmender Musik zugunsten eines gehaltvollen künstlerischen Ergebnisses.

Es ist eine Anomalie unserer christlichen Kultur, dass wir Künstler, die sich so verhalten, nicht wirklich bewundern. Wir bewundern große Egos wie Mahler und Wagner, und wir sehen es als Verdienst von Verdi, dass er seine Librettisten wie Handwerker behandelte. Sullivans einfache und christliche Qualitäten von Unschuld und Bescheidenheit scheinen uns von künstlerischer Unterlegenheit zu zeugen, weil unsere Werte sich in heroischen und energischen Konzepten von Größe erheben. Es ist ohne Frage wahr, dass man – will man Sullivan bewundern – nicht versuchen sollte, ihn der heroischen und romantischen Tradition einzuverleiben, denn dazu gehört er nicht, ja, er wandte sich sogar bewusst davon ab. Bewunderung ist jedoch normalerweise nicht die Antwort, die Sullivan hervorruft. Was bei Sullivan passiert, wenn überhaupt etwas passiert, ist, dass man sich in ihn verliebt und wenn das einmal passiert ist, kommt man nur schwer wieder davon los. Sie können es auf die Melodien schieben oder die Heiterkeit, einige schieben es sowieso auf Gilbert, aber ich denke, man liebt Sullivan, weil letztendlich die Qualität seiner Musik, die durch alle anderen hindurchdringt, wirklich die des Geistes der Liebe ist. Es ist nicht die Art von Liebe, deren höchste musikalische Verwirklichung in *Tristan and Isolde* gipfelt, sondern es ist eher wie *Agape*[2] – christliche Liebe – gütig, zart und schön ohne Wollust. Als Beispiel dafür, was ich meine, beziehe ich mich auf den „Evening Song of the Maidens" aus *The Martyr of Antioch* oder vielleicht auf die Arie „The Moon and I" aus *The Mikado.* Wenn man über den Text objektiv nachdenkt, so ist er nicht im mindesten attraktiv.

2 Das griechische Verb *agapao* bedeutet „sich zufrieden geben mit etwas", aber auch „jemanden mit Achtung behandeln, bevorzugen". Die *Agape* (griechisch Αγάπη; lateinisch die *caritas*) bezeichnet ein griechisches Wort für Liebe, welches durch das Neue Testament auch außerhalb des Griechischen zum festen Begriff geworden ist, sich aber der Bedeutung nach (zeitlich schon vorher) deutlich von Eros, Stoika und Philia unterscheidet. In katholischen und evangelischen Pfarrgemeinden ist *Agape* auch die Bezeichnung eines gemeinsamen Mahles nach einem besonderen Gottesdienst, z. B. nach der Osternacht oder einer Hochzeit. Das Wort lehnt sich an das „Liebesmahl" des Frühchristentums an. Im neutestamentlichen Griechisch bedeutet Agape ohne Ausnahme Gottes reine und göttliche Liebe. Agape ist also eine bedingungslose, einseitige, befreiende, auf andere zentrierte Liebe. [Anm. d. Hrsg.]

Yum-Yum prahlt ziemlich mit ihren gewinnsüchtigen Ambitionen, aber Sullivan hat den Text so vertont, dass es ganz etwas anderes zu bedeuten scheint.

Außer diesen ästhetischen Qualitäten, die die Arie haben mag, ist das Interessante bei „The Moon and I“, dass das Stück unter Schmerzen komponiert wurde. Sullivan erzählte Rutland Barrington, dass er nicht schlafen konnte wegen seiner Nierenprobleme und so wanderte er im Zimmer umher und dachte über den Mondschein nach und schrieb dann diese Musik. Wir sind geneigt, in unserer Haltung zu Sullivans Krankheit eher vorsichtig zu sein, aber Nierenkoliken von der Art, die er durchmachte, sind die schlimmsten aller Schmerzen. Und unter diesen Schmerzen litt Sullivan immer wieder während der letzten zwanzig Jahre seines Daseins, bis er sie schließlich fürchten lernte, und er hätte alles getan, um sie zu vermeiden. Gegen Ende seines Lebens wurde er ein körperliches Wrack, und wusste genau, dass er im Sterben lag. Wie er in seinem fast letzten Tagebucheintrag schrieb, war er erstens unfähig zu arbeiten auf Grund der Krankheit und physischen Unvermögens, und zweitens auch wegen Grübeleien und nervösen Angstattacken wegen sich selbst. Wie reagierte er also? Während dieser Phase arbeitete er an einer Oper, *The Emerald Isle* (Die grüne Insel), die er jedoch nicht mehr vollenden konnte. Die meisten von uns kennen das außergewöhnlich schöne Finale des ersten Aktes, wenn die Fee Cleena die Soldaten in ihrer Höhle versammelt. Für jetzt hat jedoch „The typical Irish Pat“ (Der typisch irische Pat) mehr Bedeutung.

„The typical Irish Pat“ wurde von Sullivan nur ein paar Monate nach der Fertigstellung von Elgars *The Dream of Gerontius* komponiert. Was für ein aufschlussreicher Kontrast, könnte man sagen. Während Elgar an dieser wundervollen, tiefgründigen Meditation über den Tod arbeitete, kümmerte sich Sullivan um das schlichte kleine Stück nachgeahmten Irentums. Und dabei lag Sullivan, als er dieses Lied schrieb, tatsächlich im Sterben. Genau weiß man das nicht. Aber obwohl Sullivan persönlich von all den Konsequenzen seines Lebens niedergedrückt wurde, ist das Lied so unschuldig und fröhlich, gerade als ob es dreißig Jahre früher geschrieben worden wäre. Man könnte also sagen, dass Sullivan ein zu oberflächlicher Künstler war, um auf seinen eigenen Zustand reagieren zu können. Mir scheint, wir haben es hier mit etwas Tieferem und Ermutigenderem zu tun. Das kleine Lied erzählt uns bescheiden, aber absolut und unmissverständlich, dass es möglich ist, im Tal des Schattens des Todes fröhlich zu singen und am Ende seines Lebens einen spirituell intakten Kern zu haben. Das ist jetzt kein speziell christliches Fazit, denn es scheint nicht die Erlösung durch Christus zu beinhalten, aber einen solchen Zustand zu erreichen ist sicherlich ein essenzielles Ziel des christlichen Lebens. In diesem Sinne gestehe ich zu, dass Sullivan, der konventionelle Anglikaner, ein wahrer Christ war, und tatsächlich ein Meister des christlichen Geistes.

Meinhard Saremba:

Zwei Komiker ohne Sterbeszenen?

Anmerkungen zu Arthur Sullivan und Gioachino Rossini

[Dieser Beitrag basiert auf einem Vortrag vom 30. November 2009 über Sullivan und Rossini bei der Gilbert and Sullivan Society Basel (www.savoyards.ch) und dem Essay „Ein weites Feld – Über Gioachino Rossini und Arthur Sullivan", in Reto Müller (Hrsg.): *La Gazzetta* (Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft), 18. Jahrgang, Leipziger Universitätsverlag 2008, S. 25 – 39.]

Dass Gioachino Rossini (1792-1868) heutzutage wieder zu den angesehensten Komponisten gehört, dürfte unbestritten sein. Dafür spricht allein die Vielzahl der CD-Einspielungen seiner Werke, Aufführungen seiner auch weniger bekannten Stücke, die etablierten Rossini-Festivals in Pesaro und Bad Wildbad sowie die kritischen Editionen und zahlreichen Publikationen.[3] Arthur Sullivan (1842-1900) war im Alter von zwanzig Jahren dem berühmten Italiener erstmals begegnet. Bisher wurde dem Verhältnis von Sullivan und Rossini, der ein halbes Jahrhundert älter war, kaum Beachtung geschenkt, obwohl der Engländer selbst mehr als einmal darauf Bezug genommen hatte.[4] Dies hängt in erster Linie mit Wertvorstellungen zusammen, die verhinderten, dass man Sullivan als Englands bedeutendsten Komponisten des 19. Jahrhunderts wahrnahm. Statt dessen sah das Musikestablishment in ihm einen vom rechten Wege abgeirrten Künstler, der nicht mit genügend Inbrunst nach den höheren Weihen der Konzert- und Kirchenmusik strebte, sondern sich auch mit den Niederungen des Theaters befasste.[5] Eine einseitige Sullivan-Rezeption reduzierte den vielseitigen Musiker fast ausschließlich auf seine komischen Opern, ohne die Wechselwirkungen zum Musikleben seiner Epoche und innerhalb seines eigenen Œuvres zu berücksichti-

3 Erst vor zwei Jahren erschien eine Neuausgabe der Biographie von Richard Osborne: *Rossini*, Oxford University Press, New York 2007 (frühere deutsche Fassung: *Rossini*, List, München 1992). Empfehlenswert ist zudem Emanuele Senicis *Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge University Press 2004.

4 Nachzulesen bei M.A. von Zedlitz: *Interviews with Eminent Musicians – No. 3: Sir Arthur Sullivan*, in *The Strand Musical Magazine*, Januar - Juni 1895; Arthur Lawrence: *Sir Arthur Sullivan – Life story, Letters and Reminiscences*, Bowden, London, 1899, S. 50-55 (Reprint: New York, Da Capo Press 1980) und der Biographie, an der Sullivans Neffe Herbert („Bertie") beteiligt war: Herbert Sullivan / Newman Flower: *Sir Arthur Sullivan – His Life, Letters and Diaries*, Cassels, London 1927. Herbert Sullivan (1868-1928) war das dritte Kind und der älteste Sohn von Frederic (Arthurs Bruder) and Charlotte Sullivan. Als Fred 1877 im Alter von 39 Jahren starb, kümmerte sich Arthur Sullivan um die Witwe und ihre acht Kinder. Charlotte emigrierte 1883 mit allen Kindern – außer Herbert – in die USA. Herbert blieb in England bei seinem Onkel, der ihn im Alter von neun Jahren auf ein Internat in Brighton schickte. Obwohl es nie eine offizielle Adoption gab, wurde Herbert zu Arthur Sullivans Ziehsohn. Herbert erbte nach dessen Tod im Jahre 1900 den Großteil des Vermögens, darunter auch die Tagebücher und wichtige Manuskripte. Nach seinem eigenen Ableben 1928 ging alles an seine Witwe, die noch einmal heiratete und Mrs Elena M. Bashford wurde. Als sie 1957 verstarb, wurden die Manuskripte 1966 bei einer Auktion verkauft. (Zur Familie siehe auch den Stammbaum auf Seite 56.)

5 Siehe hierzu Robert Stradling/Meirion Hughes: *The English Musical Renaissance 1860-1940 – Construction and Deconstruction*, Routledge, London, 1993, und David Eden: „Die Unperson der britischen Musik", veröffentlicht in *Sullivan-Journal* Nr. 1 (Juni 2009), S. 29–45.

gen.[6] Was Karl Schumann noch 1988 über Rossini in einer Rezension der Oper *Mosè in Egitto* schrieb, trifft auch auf Sullivan zu – beiden „misstraut man hierzulande wie einem Komiker, dem man keine Sterbeszene gönnt".[7] Doch ebenso wie sich bei Rossini in etlichen Opern Sterbeszenen finden, ist auch Sullivans Werk nicht frei von Tragik und Tod (selbst in der vermeintlich unscheinbaren „Musical Folly" *The Zoo* versuchen Menschen, Selbstmord zu verüben). In *The Sorcerer* bringt sich John Wellington Wells, der Titelheld, in einer selbstaufopfernden „Höllenfahrt" um, damit er dem von ihm und Alexis verursachten sommernachtstraumartigen Liebeschaos ein Ende bereiten kann.[8] Und in *The Yeomen of the Guard* und *Ivanhoe* (getreu nach Scotts Vorlage) kommt es mit Herzversagen zu zwei der ungewöhnlichsten Todesfälle der Operngeschichte.

Die Begegnung – Sullivan trifft auf Rossini

In Rossinis Pariser Domizil in der Rue de la Chaussée d'Antin machten zahllose Künstler ihre Aufwartung, aber für kaum einen von ihnen wurde die Zusammenkunft zu einem so prägenden Erlebnis wie für Arthur Sullivan. Als ihn die berühmte Sängerin Pauline Viardot-Garcia, die er in Paris als Glucks Orpheus bewunderte (in der eigens für sie von Berlioz bearbeiteten Fas-

6 Zur Rezeption siehe Meinhard Saremba: „In the Purgatory of Tradition – Arthur Sullivan and the English Musical Renaissance", in: Christa Brüstle / Guido Heldt (Hrsg.): *Music as a Bridge – German-British Musical Relationships*, Olms, Hildesheim 2005, S. 33-71, sowie Meinhard Saremba: „Popular Delusion on Gilbert and Sullivan", in: David Eden / Meinhard Saremba (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Gilbert and Sullivan*, Cambridge University Press 2009. Die Wechselwirkungen in Sullivans Musik werden im gleichen Band analysiert in den Beiträgen von Richard Silverman (*Stylistic Elements: The Savoy and Beyond*), James Brooks Kuykendall (*Motives and methods in Sullivan's allusions*) und Martin Yates (*Characterisation and Emotion in the Savoy Operas*).

7 Karl Schumann: „Monumentale Feier der Melodie – Münchener Erstaufführung von Rossinis *Mosè* im Nationaltheater", in *Süddeutsche Zeitung*, 29. Februar 1988, S. 30.

8 Dies ist übrigens der einzige vollzogene Selbstmord in Sullivans komischen Opern, in denen neben einigen versuchten Selbsttötungen (außer in *The Zoo* noch in *HMS Pinafore, Pirates*, *Mikado*) der Suizid auch zur Auflösung eines Paradoxons herangezogen wird (*Ruddigore*). Für die Menschen der bewegten Epoche zwischen 1789 und 1914 konnte Thomas Mores (Morus) Vorstellung vom Überwinden des irdischen Leidens als Heilsweg zur ewigen Verheißung auf Dauer keinen Trost mehr spenden. Schon Shakespeare ließ Hamlet darüber reflektieren, in „das unentdeckte Land" einzutreten, „von des Bezirk kein Wandrer wiederkehrt". Doch, so der Dänenprinz, vor der mit eigener Hand herbeigeführten 'ewigen Ruhe' hält die Menschen nur die Angst davor zurück, „was in dem Schlaf für Träume kommen mögen", denn das Bewusstsein hindert den Menschen daran, „zu unbekannten [Übeln zu] fliehen". Diese könnten möglicherweise noch schlimmer sein als der Alptraum der Wirklichkeit selbst. Später stellt etwa für Albert Camus 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 der komischen Opern von Sullivan und Gilbert mit einer subversiven Lust am Absurden jedes Mal aufs neue.

sung), im Dezember 1862 bei Rossini einführte, stand Sullivan noch am Anfang seiner Laufbahn. Die Bühnenmusik zu Shakespeares Drama *The Tempest* (Der Sturm) hatte ihn zu einem der großen Hoffnungsträger für die englische Musik gemacht, er schrieb Kammer- und Kirchenmusik und ein Brief vom August 1862 gibt Hinweise, dass auch die Oper für ihn reizvoll sein könnte.[9] Doch erst Rossini hat die wahre Begeisterung in ihm entzündet. „Ich glaube", meinte Sullivan später über Rossinis Bedeutung für sein Schaffen, „dass er der erste war, der mich mit einer Liebe zur Bühne und allem, was mit Oper zusammenhängt, begeistert hat."[10] Die Begegnung ging weit über ein flüchtiges Händeschütteln bei einem Empfang hinaus. „Rossini empfing mich mit der größten Freundlichkeit und interessierte sich sehr für meine Komposition", erinnerte sich Sullivan. „Ich hatte meine Musik zu *The Tempest* dabei, arrangiert als Klavierduo, und diese spielten wir — Rossini und ich — zumindest teilweise für gewöhnlich jeden Morgen. Er hatte an besagter Musik Gefallen gefunden, was mich sehr freute, da man Rossini nie Unaufrichtigkeit vorwerfen konnte, zudem fürchtete er sich nie zu sagen, was er dachte, und sei sein Urteil auch noch so schwer anzunehmen. Als ich ihn verließ, bat er mich, ihm eine Kopie von allem zu schicken, was ich schrieb und ihn über alles, was ich tat, auf dem Laufenden zu halten."[11] Sullivan erhielt auch ein Porträt mit der Widmung seines Vorbildes. „Bis zu seinem Tod besuchte ich Rossini weiterhin jedes Mal, wenn ich nach Paris kam", berichtete er, „und nichts trübte das herzliche Verhältnis unserer Freundschaft."[12]

---

9 Sullivans erstes Opernprojekt wurde schließlich *The Sapphire Necklace* (Das Saphirhalskette), von dem am 13. April 1867 die Ouvertüre und zwei Nummern (Rezitativ und Gebet „Then come not yet" und die Arie „Over the roof") bei einem Konzert im Londoner Crystal Palace aufgeführt wurden. Auch wenn zumindest die Ouvertüre auch noch in anderen Konzerten gespielt wurde, ist die gesamte Partitur des allen Indizien nach vollendeten Werkes ist nicht erhalten. Unter dem Titel *The False Heiress* (Die falsche Erbin) wurde sie am 16. Juli 1868 an den Verleger Metzler für 275 Pfund verkauft. Sullivan erwarb die Partitur und „alle Rechte auf Publikation und Aufführungen" am 24. Mai 1880 zurück, überließ aber dem Verlag das Recht, die Arie „Over the roof" aus besagter Oper zu veröffentlichen und aufzuführen.

10 von Zedlitz (Anm. 4), S. 170.

11 von Zedlitz (Anm. 4), S. 170.

12 Lawrence (1899, Anm. 4), S. 50-55. Sullivan überlieferte auch amüsante Geschichten über sein Idol Rossini: „Als ich ihn eines Morgens aufsuchte, probierte er ein kleines Musikstück als ich eintrat. ‚Was ist denn das?' rief ich aus. Er antwortete mir sehr ernsthaft: ‚Mein Hund hat Geburtstag und ich schreibe jedes Jahr ein kleines Stück für ihn.'" (Tatsächlich findet sich in Rossinis *Alterssünden*-Album *Quatre hors d'œuvres* beim vierten Stück, *Les Noisette*, der Vermerk: „À ma chère Nini. Pensée d'amour à ma chienne".) Ferner erzählte Sullivan, dass der Schriftsteller Henry F. Chorley, Librettist bei seinem ersten Opernprojekt und der Masque *Kenilworth*, Bedenken hatte, Rossini vorgestellt zu werden, „weil er manchmal seine Meinungen über Rossinis Musik im *Atheneum* sehr frei heraus sagte, und nicht immer wohlwollend". Chorley schien zu glauben, dass Rossini jedes Wort gelesen habe, das er über ihn geschrieben hatte. „Ich konnte jedoch seine diesbezüglichen Skrupel zerstreuen", berichtete Sullivan, „und nahm ihn eines Morgens mit, um den Komponisten kennenzulernen. Rossini war ein korpulenter Mann mit einem vorstehenden Bauch, wie aus dem Bild, das er mir gegeben hat, ersichtlich ist. Chorley war dünn wie ein Brett, und sah aus, als hätte er keinerlei nennenswerte innere Organe. Sobald ich in das Zimmer trat, sagte ich: ‚Voilà, Maitre, je vous presente M. Chorley.' Worauf Rossini mit einer höflichen Verbeugung antwortete, ‚Je vois, avec plaisir, que monsieur n'a pas de ventre.' Chorley war total verblüfft." In der von Sullivans Neffen Herbert Sullivan 1927 veröffentlichten Biographie findet sich eine genauere Beschreibung der Gespräche: „Rossini, der alternde, freundliche Mann, mit seinem weißen Haar und dem kleinen

Es finden sich keine direkten Rossini-Zitate in Sullivans Werk, dafür aber Verbindungen und Querverweise auf den unterschiedlichsten Ebenen: sowohl biographisch als auch ästhetisch, in der Genrewahl, der Anlage großflächiger Strukturen sowie der Gestaltung einzelner Werksegmente.

Zeit, Leben, Werk – Wie sich (manche) Bilder gleichen

Sullivan berichtete, dass Rossini, „freundlich und leutselig", ihn bat, zu singen, „da jeder Komponist von Stimmen auch singen können sollte".[13] Für Sullivan kein Problem, war er doch als Vierzehnjähriger bereits „first boy" im Chor der Chapel Royal gewesen und verfügte später über eine gepflegte Bariton-Stimme.[14] Sowohl Rossini als auch Sullivan stammten aus Musikerfamilien und zeigten schon in jungen Jahren ein außerordentliches Talent, das durch den Besuch führender Musikinstitute gefördert wurde. Während Rossini im „musikalischen Hauptquartier Italiens"[15] am Liceo Musicale in Bologna eine solide Ausbildung erhielt, studierte Sullivan am angesehenen Leipziger Konservatorium. Auch wenn Großbritannien Mitte des 19. Jahrhunderts noch ein einvernehmliches Verhältnis zu Deutschland pflegte (was sich trotz verwandtschaftlicher Verbindungen in den Herrscherhäusern im Laufe von Sullivans Leben allmählich wandeln sollte[16]), wirft es kein gutes Licht auf das englische Musikleben, dass ein angehender Künstler erst im Ausland seinen letzten Schliff erhalten konnte. Als Musiker fand Rossini in Italien günstigere Bedingungen vor, die ihn schließlich in den 1820er Jahren zum berühmtesten lebenden Komponisten machten. Dass Sullivans aktive Zeit als Komponist von 1861 bis 1900 mit fast vierzig Jahren beinahe doppelt so lang war wie die von Rossini (Hauptwerk zwischen 1810 und 1829), hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass Rossini auf einer kulturellen Infrastruktur aufbauen und sich rasch innerhalb der bereits bestehenden „Opernindustrie" Italiens[17] etablieren konnte, während Sullivan in vielerlei Hinsicht erst Aufbauarbeit leisten musste. „Ich bin der Meinung, dass die Musik als Kunstgattung in England sehr bald

schwarzen Seidenkäppchen, faszinierte Sullivan. Sie spielten Duette aus der *The Tempest* Musik zusammen, und Rossini kauerte sich danach in einen niedrigen Sessel, sein Gesicht so weiß wie sein Haar im Halblicht des schlecht beleuchteten Zimmers. Dort erläuterte er mit seiner gedämpften melancholischen Stimme, was alles in der Welt der Musik passierte, so als ob er ein zurückgekehrter Geist wäre, der die Macht besitzt, hinabzublicken und die Änderungen, die die Musik erfahren würde, vorherzusehen. Er gab brillante Empfänge; Musiker, Dichter und Maler bevölkerten seinen mit Kunst angefüllten Raum. Dann ebbte das Stimmengewirr plötzlich ab – der Maestro begann zu spielen. Mit seinen rheumatischen Kniegelenken schlich er unter Schmerzen zum Piano, ließ seine Finger über die Tasten gleiten und begann ein Menuett oder improvisierte etwas von zarter Delikatesse, das verloren war, sobald das Instrument verstummte." [Sullivan / Flower (Anm. 4), S. 42-43.]

13 Sullivan / Flower (Anm. 4), S. 42 f.

14 Sullivan trat im privaten Kreis auf. Er organisierte beispielsweise im Jahre 1880 in Pontresina im Engadin eine Wohltätigkeitsvorstellung zugunsten der englischen Kirche mit seiner komischen Oper *Cox and Box*, wobei er selbst die Partie des Cox übernahm. Am Klavier begleitete Otto Goldschmidt, der Gatte von Jenny Lind.

15 Stendhal, *Rossini*, Athenäum, Frankfurt a. M. 1988, S. 93.

16 Siehe Robert K. Massie: *Die Schalen des Zorns – Großbritannien, Deutschland und das Heraufziehen des Ersten Weltkriegs*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1993.

zum Teufel gehen wird, wenn nicht ein paar begeisterte, geschickte, fähige und junge ausgebildete Musiker die Sache in die Hand nehmen", hatte Sullivan aus Leipzig geschrieben.[18] Die von ihm initiierte Gründung der National Training School for Music 1876 sowie das Komponieren der ersten bedeutenden englischen Sinfonie, des ersten englischen Liederzyklus' (*The Window* nach Tennysons Dichtung) und repertoirefähiger englischer Opern sind nur einige Beispiele für die konsequente Umsetzung seiner Einstellung.

Rossini konnte es sich leisten, mit *Guillaume Tell* (Wilhelm Tell) seine Karriere als Opernkomponist bereits mit 37 Jahren zu beenden. Zu diesem Zeitpunkt hatte er genug Geld, sodass er sich, ausgebrannt, vom Betrieb zurückzuziehen und sich um sich selbst und Famienangelegenheiten kümmern konnte.[19] Politische, soziale und kulturelle Veränderungen vollzogen sich so rasch, dass auch bereits kurz nach seinem Tod – ähnlich wie bei Sullivan – sein Ruhm verblasste. Rossinis große Zeit war die unruhige Phase nach dem Wiener Kongress, die Zeit der industriellen Revolution und des beginnenden Risorgimento[20]. Nach dem Erfolg der Oper *Semiramide* lebte Rossini größtenteils im Ausland (London 1823/24 und Paris ab Herbst 1824). Neue künstlerische Entwicklungen der italienischen und der sich neu entwickelnden deutschen Oper beargwöhnte er misstrauisch.

Sullivan lebte unter stabileren äußeren Bedingungen – er erlebte keine andere Monarchin als Königin Victoria –, jedoch brodelte es unter der Oberfläche. Das sich noch rasanter als zu Rossinis Zeit beschleunigende Lebenstempo ist treffend dargestellt in William Turners Gemälde *Rain, Steam and Speed – the Great Western Railway* (*Regen, Dampf, Geschwindigkeit*; entstanden um 1844)[21], in dem eine hochtechnisierte Gegenwart über die Natur und die alte Lebensweise hinwegrast und sie hinter sich lässt.[22]

In England gab es im Gegensatz zu Frankreich und Italien seinerzeit keine vergleichbaren gewaltsamen politischen Umwälzungen, aber politische, medizinische und kulturelle Reformen sowie einen radikalen technologischen Wandel und umwälzende Veränderungen im Welt- und

17 Siehe Giovanna Kessler: „Die Vergnügungsindustrie Italiens", in Programmheft *Donizetti: Viva la Mamma*, Württembergisches Staatstheater Stuttgart 1981/82.

18 Lawrence (1899, Anm. 4), S. 44 f. Auch Sullivans Rede über Musik vom 19. Oktober 1888 ist ein wichtiges Dokument seines kulturpolitischen Engagements; siehe Lawrence (1899, Anm. 4), S. 261-287), Saremba: *Arthur Sullivan*, Wilhelmshaven 1993, S. 328-338, und *Sullivan-Journal* Nr. 1 (Juni 2009), S. 4-14.

19 Siehe *Companion to Rossini* (Anm. 3), S. 19 f.

20 Eine weltanschaulich heterogene politische und soziale Bewegung zwischen 1815 und 1870, die für die italienischen Regionen die Vereinigung zu einem unabhängigen Nationalstaat anstrebte.

21 Der Zug der Great Western Railway war der ICE der damaligen Zeit. In Turners Darstellung rast der Zug mit rot glühendem Kessel über eine Brücke, die die Themse zwischen Taplow und Maidenhead überspannt. Die Blickrichtung ist nach Osten/London gerichtet. Vor dem Zug rennt ein Feldhase (die Natur muss vor der Technik weichen), rechts pflügt ein Bauer (Nebeneinander von industrialisiertem und agrarischen England) und links unten befahren Leute den Fluss auf einem Boot (eine altmodische Art, sich fort zu bewegen). Das Original des Gemäldes hängt in der National Gallery in London. Dieses Bild ziert auch das Cover des lesenswerten Buches von Jürgen Osterhammel: *Die Verwandlung der Welt – Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, C.H. Beck, München 2009.

22 Siehe auch: Philip Blom, *Der taumelnde Kontinent – Europa 1900-1914*, Carl Hanser Verlag, München 2009.

Rossini 1862

Sullivan 1860

Menschenbild. Auch für Sullivan und das Musikleben der damaligen Zeit brachte dies einschneidende Veränderungen mit sich (z. B. durch den Bau großer Konzertsäle wie des Crystal Palace mittels neuer Stahlkonstruktionen, durch die Veränderungen der Wahrnehmung durch elektrisches Licht – das Savoy Theatre war 1881 das erste bedeutende Theater mit dieser Neuerung –, die Erschließung neuer Publikumskreise durch die Eisenbahn, die beschleunigte Kommunikation durch das Telefon und nicht zuletzt finden Darwins umwälzende Erkenntnisse auch eine Erwähnung in *Princess Ida*). Dass diese ereignisreichen Zeiten auch krisenanfällig sind, musste Sullivan erfahren, als kurz vor der Uraufführung von *Iolanthe* seine Bank in Konkurs ging. Obwohl er gerade erst von dem (für damalige Verhältnisse horrenden) Verlust von 7.000 Pfund erfahren hatte[23], musste Sullivan in den Orchestergraben gehen, um die Premiere zu leiten – *the show must go on*! Schon lange vor Chaplins Film *Modern Times* finden sich die Menschen im Räderwerk von Industrie und Kapital wieder. Ein realistischer Hintergrund für die Topsyturvy-Welt in Sullivans komischen Opern.[24]

Die Interessen – Künstlerische Gemeinsamkeiten

Rossini und Sullivan wirkten sowohl als Dirigent als auch Komponist, wobei in ihrem umfangreichen Werkkatalog in erster Linie die Arbeiten für die Bühne auffallen. Bei Rossini ist dies

23 Zum Vergleich: Nach Informationen aus dem Tagebuch des Bruders von Helen Lenoir, Cartes zweiter Frau, verdiente er Ende 1875 als zweiter Buchhalter bei der Oriental Bank 100 Pfund jährlich. Dies galt als ein gutes Gehalt, da einige andere Londoner Banken nur 50 Pfund pro Jahr zahlten, in Schottland lediglich 30 Pfund. Premierminister Gladstone erhielt ein Jahresgehalt von etwa 7.500 Pfund, der Vater der Brontes bekam als Geistlicher jährlich 200 Pfund, die Sängerin Jessie Bond erhielt bei ihrem ersten Engagement am Savoy Theatre drei Pfund wöchentlich, während die meisten Arbeiter von weniger als zwei Pfund pro Woche leben mussten. In London beliefen sich die durchschnittlichen Lebenshaltungskosten für die Mittelklasse auf etwa 145 Pfund, es wurde erwartet, dass andere Familienmitglieder zur Unterstützung beitrugen.

24 „Topsy-turvy“ bedeutet soviel wie „drunter und drüber; auf den Kopf gestellt; wildes, chaotisches Durcheinander“.

nicht verwunderlich, weil Italien die traditionell bedeutendste Opernnation ist. In Großbritannien hingegen schätzte man in erster Linie gepflegten Lied- und Chorgesang sowie Oratorien. Im Theater wiederum zerrte ununterbrochener Gesang an den Nerven der Besucher, so dass beispielsweise bereits Purcells Werke kurz sind, wenn durchkomponiert, oder als „semi-operas" eine Mischung aus gesprochenem Bühnendrama und opernnahen musikalischen Teilen. Zudem besaßen die theatralischen musikalischen Verführungen des papistischen Italien auf der Insel nicht den gleichen Stellenwert wie die Sinfonik und Oratorienkunst Deutschlands. Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts wandelte sich in England sowohl die Einstellung, Oper als eine minderwertige Kunstform zu betrachten, als auch die Publikumsstruktur. Nicht zuletzt Königin Victoria regte durch ihr Interesse am Theater die Bürger aus dem Mittelstand und den oberen Schichten zum Nacheifern an, wodurch sie Besuche von Aufführungen sogar in diesen Kreisen gesellschaftsfähig machte.

Sullivan befasste sich mit Rossinis Werk als Interpret, Theaterbesucher und Herausgeber. Berichten zufolge spielte und parodierte er bereits in seinen Studienjahren Rossini-Kavatinen am Klavier.[25] Auf den Theaterspielplänen in London und Leipzig gehörten Opern von Rossini zum Standardrepertoire. Das erst ab 1881 regelmäßig geführte Tagebuch belegt, dass Sullivan im September 1895 *Der Barbier von Sevilla* auf der Bühne sah, im März 1889 auch das „Rossini theatre" in Venedig besuchte.

Da keine vollständigen Programmlisten vorliegen, lässt sich nicht eindeutig feststellen, ob Sullivan beispielsweise als Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft oder des Festivals in Leeds Werke von Rossini leitete (Stücke von Rossini-Zeitgenossen wie Bellini und Cherubini gehörten allemal zu seinem Repertoire). Möglicherweise geht aber die Aufführung von Rossinis *Stabat mater* durch das Ensemble der D'Oyly Carte Opera Company am Karfreitag 1884 in Sheffield auf Sullivans Anregung zurück.[26]

Als Herausgeber von Partituren für „Boosey's Royal Edition" edierte Sullivan ab Ende der 1860er Jahre Rossinis *Il barbiere di Siviglia* und in der gleichen Reihe zusammen mit Josiah Pittman Rossinis *Guillaume Tell* und *Semiramide* – als für die Musikgeschichte folgenreiche Werke drei der bedeutendsten Rossini-Opern, die Sullivan einen detaillierten Einblick vermittelten in die „Werkstatt", das Können und die Vielseitigkeit des Italieners.

Ersten Zugang zum Theater vermittelte Sullivans in England ansässiger neapolitanischer Freund Michele Costa (1806-1884, ab 1869 Sir Michael Costa).[27] Da er von 1846 bis 1869 musikalischer Leiter des Opernhauses Covent Garden war, konnte er Sullivan 1863 die Möglichkeit verschaffen, als Organist an Proben und Aufführungen teilzunehmen. Dadurch sammelte Sullivan erste Erfahrungen hinter den Kulissen, wo er unter anderem bei Rossinis *Guillaume Tell* mitwirkte. Rossinis „amatissimo figlio" Costa – der den großen Italiener als seinen

25 Vgl. Clara Kathleen Rogers (Clara Doria, geb. Barnett), *Memories of a Musical Career*, Little, Brown and Company, Boston, 1919, S. 168.

26 Die D'Oyly Carte Opera Company gastierte in Sheffield mit Sullivans Oper *Princess Ida*.

27 Siehe Pip Clayton: „Opera in London during the 19th Century: Sir Michael Andrew Augus Costa", in *The Donizetti Society Newsletter* No. 107 (June 2009), S. 14-17. Siehe auch Costas Orchesteraufstellung in *Sullivan-Journal* Nr. 1 (Juni 2009) S. 72, und Daniel J. Koury: *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century – Size, Proportions, and Seating*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan 1986.

Ziehvater betrachtete („Papà Rossini“[28]) – ist ein weiteres Bindeglied zu der italienischen Tradition des frühen 19. Jahrhunderts. Auf Michael Costas Empfehlung hin erhielt Sullivan vom Festival in Birmingham 1864 den Auftrag für die Masque *Kenilworth*, ferner trat Sullivan vermutlich durch den Einfluss Costas 1865 den Freimaurern bei.[29] Noch eine weitere in England ansässige und für Rossini wichtige Persönlichkeit förderte Sullivan: Julius Benedict (1804-1885). Er empfahl ihn für das Studium am Leipziger Konservatorium und regte beim Musikfestival in Norwich den Auftrag für die Konzertouvertüre *In Memoriam* an.

Für Komponisten war das Theater finanziell erheblich lukrativer als die Beschäftigung mit Sinfonien oder Kantaten, die viel seltener aufgeführt wurden.[30] Sullivan schrieb insgesamt zwanzig Opern (hinzu kommen eine umgearbeitete, zwei verschollene und eine unvollendete Oper), ferner Ballett- und Bühnenmusik (vor allem für Werke Shakespeares) und „dramatische Kantaten“, die – ähnlich wie Berlioz’ *La Damnation de Faust* – auch szenisch interpretiert wurden (*The Martyr of Antioch*, *The Golden Legend*). Ein Werk wie Sullivans *The Martyr of Antioch* erhielt dabei mit „sacred musical drama“ eine ebenso individuelle Bezeichnung wie Rossinis *Mosé in Egitto* als „azine tragico sacra“. Wie Rossini, der inklusive der Überarbeitungen fast vierzig Opern schuf, war auch Sullivan ein Bühnenpraktiker, der zwar, wenn die Zeit drängte, nicht wie der Italiener Ouvertüren aus seinen anderen Werke übernahm oder Mitarbeitern die Komposition der (Secco-)Rezitative überließ[31], aber oft seinen Assistenten das Ausarbeiten der Orchestervorspiele anvertraute. Zu den wichtigsten Originalkompositionen Sullivans gehören die Ouvertüren zu *Iolanthe* und *The Yeomen of the Guard*.[32]

Als die in ihren Ländern führenden Tonsetzer konnten sich Rossini und Sullivan Aufträgen nicht entziehen, Hymnen und Chorwerke für offizielle Anlässe zu komponieren. Darüber hinaus schöpften sie bei der Wahl ihrer Stoffe mitunter aus dem gleichen Reservoire an Themen und Vorlagen. Während Rossini mit *Elisabetta regina d’Inghilterra* (1815) die Ära von Elisabeth I. als Hintergrund wählte, ist Sullivans Masque *Kenilworth* (1864) eine Hommage an ihr Zeitalter. Mit *Mosè in Egitto* (1818) gestaltete Rossini einen biblischen Stoff als „azione tragico-sacra“ für die Bühne, Sullivan dramatisierte die Geschichte des verlorenen Sohnes in *The Prodigal Son* (1869) zu einer mitunter opernhaften Kantate.

Opern, die in exotischen Ländern spielen, beschäftigten beide: Rossini unter anderem in *L’Italiana in Algeri* (1813) und *Adina ossia Il califfo di Bagdad* (1818), Sullivan in *The Mikado* (1885) und *The Rose of Persia* (1899).

---

28 Siehe „Carteggio con Michele Costa“ in Cia Carlini, *Gioacchino Rossini: Lettere agli amici*, Istituti Culturali della Città di Firlo, Forlì 1993, S. 29-45 und 153-199.

29 Siehe Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, Scolar Press, Aldershot 1992, S. 40, und Meinhard Saremba: „Brother Sir Arthur Sullivan – Sullivan and Freemasonry“, in *Sir Arthur Sullivan Society Magazine*, No. 61, Winter 2005, 14-19.

30 Sullivan erhielt für seinen ersten großen Auftrag von Richard D'Oyly Carte (*The Sorcerer*) vertraglich eine Zahlung von 210 Pfund nach Ablieferung des Manuskripts, noch vor der Aufführung. Im Jahre 1880 verdiente er etwa 10.000 Pfund jährlich (davon ungefähr 7.000 Pfund durch die komischen Opern). Sullivans Einnahmen durch das Savoy Theatre beliefen sich zwischen 1879 und 1890 auf etwa 90.000 Pfund.

31 Siehe *Companion to Rossini* (Anm. 3), S. 80 ff.

32 Siehe David Russell Hulme: „Who wrote the overtures“ in *Companion* (2009, Anm. 6), S. 243.

Walter Scott war ein wichtiger Ideengeber für die Oper des 19. Jahrhunderts: Rossini komponierte mit *La donna del lago* (1819) wenige Jahre nach Erscheinen der Dichtung *The Lady of the Lake* die erste Vertonung eines Stoffes des schottischen Schriftstellers und stellte für das Pasticcio *Ivanhoé* (1826) Musik aus seinen Opern zur Verfügung.[33] Sullivan schrieb die Masque *Kenilworth*, die Konzertouvertüre *Marmion* (1867) und die Oper *Ivanhoe* (1891) sowie Lieder nach Scotts Vorlagen.

Shakespeare hatte für Rossini nicht die gleiche Bedeutung wie für Verdi (sein *Otello* von 1816 scheint mehr aus anderen Quellen gespeist), besaß aber große Bedeutung für Sullivan, der Bühnenmusik zu mehreren Stücken des Dramatikers schrieb[34] und Lieder vertonte. Mit dem „Willow Song" der Desdemona nahm er sich 1866 sogar der gleichen dramatischen Situation wie Rossini an. Man kann indes höchstens die einleitenden Arpeggien als Reminiszenz an die Harfenklänge in Rossinis Gestaltung dieser Szene in *Otello* (1816) betrachten, ansonsten hat Sullivans Vertonung einen eher volksliedhaften Charakter. Sullivan verwendet den originalen Text Shakespeares aus der 3. Szene des 4. Aktes, jedoch losgelöst von der dramatischen Situation, so dass Desdemonas Zwischenbemerkungen und ihr Erschrecken, als sie ein heftiger Windstoß unterbricht, natürlich keine Rolle spielen. Rossini hingegen gestaltet für die Bühnenhandlung eine fast zehnminütige Szene mit dem dramatischen Duktus der Seria-Oper.

Die Ästhetik – Idealismus und Gefühl

Der intensive persönliche Austausch mit Rossini legt nahe, dass Sullivans ästhetische Vorstellung zum Teil durch die Überzeugungen des Italieners geprägt wurden. Einige Äußerungen Sullivans in seinen Reden und Interviews klingen wie ein fernes Echo von Rossinis Grundsätzen.

Rossini in einem Brief an Giovanni Pacini (1866):

> Diese Kunst, die ihre alleinige Basis im „Idealismus" und „Gefühl" hat, kann sich nicht von der Zeit, in der wir leben, entfernen. Idealismus und Gefühl sind heute völlig umgeschlagen in „Dampf, Ausbeutung und Barrikaden".[35]

Sullivan (Rede „Über Musik", 1888):

> Ich will nicht näher auf die Gründe eingehen, die dazu geführt haben, dass wir seit fast 200 Jahren unsere hohe Stellung [im Musikleben] verloren haben [...] Nach

33 Eine Ausnahme bildet eine von Rossini zur Verfügung gestellte Fanfare, in der bereits das Hauptmotiv aus dem Schluss der wenige Jahre später komponierten *Wilhelm Tell*-Ouvertüre anklingt.

34 Sullivan schrieb die Bühnenmusik zu den Shakespeare-Stücken *The Tempest*, *The Merry Wives of Windsor*, *Henry VIII*, *Macbeth* und *The Merchant of Venice*. Seine Verbundenheit zu Italien brachte er unter anderem im *Kaufmann von Venedig* zum Ausdruck durch die Serenade „Nel ciel seren" und dem mit mediterranem Flair ausgestattenen Duett „How sweet the moonlight sleeps upon this bank" aus. Seine Oper *The Gondoliers* (1889) besitzt vor allem im 1. Akt den Drive der italienischen Opera buffa. Zur Analyse von Sullivans Bühnenmusik siehe Kenneth DeLong: „Sullivan's incidental music to Irving's *Macbeth*", in Richard Foulkes (Hrsg.): *Henry Irving – A Re-Evaluation of the Pre-Eminent Victorian Actor-Manager*, Ashgate, Aldershot 2008, S. 149-184.

35 Richard Osborne: *Rossini*, München, List 1992, S. 97.

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*. [...] 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? [...] Wer jene Kraft, die das Gefühl auf die menschliche Natur hat, standhaft leugnet, ist ein blinder Narr.[36]

Rossini in einem Brief an Luigi Ferrucci (1852/53) über aktuelle Entwicklungen in der Musik:

> Der Kopf wird das Herz überrennen, Wissen wird mit einer Sintflut von Noten die Kunst zu ihrem Ruin führen. Was „instrumental" genannt wird, wird das Grab für Stimme und Gefühl. Möge uns das nicht bevorstehen!!![37]

Sullivan (Interview im *San Francisco Chronicle*, 1885):

> Musik soll zum Herzen sprechen und nicht zum Kopf.[38]

Ähnlich wie Rossini hatte Sullivan ein sehr distanziertes Verhältnis zu Wagners Kunst. Sullivan schätzte *Die Meistersinger von Nürnberg*[39], misstraute aber den singenden Göttern und weihevoll wabernden Klangwogen der „Wagnerschen Schule mit ihrer Düsterkeit und den ernsten, ohrenzerfetzenden Arien, mit ihrem Mystizismus und ihren unechten Empfindungen".[40] Rossini propagierte „einfache Melodien, klarer Rhythmus" und hegte Argwohn gegen die „neuen Philosophen", da es ihrer Musik an „Ideen und Inspiration" mangelte.[41] Rossini sah sich als „letzten Klassizisten" und seine Kantilenen und Melodien wurden – unter Berufung auf Stendhal – mitunter mit der Leuchtkraft der Gemälde Raffaels (1483-1520) verglichen. Der Sullivan-Forscher William Parry setzte Sullivan eher in Bezug zur Künstlervereinigung der so genannten Präraffaeliten im 19. Jahrhundert, mit deren Mitgliedern der Komponist befreundet war (von Millais stammt auch das Sullivan-Portrait in der National Gallery).

36 Sullivan (Anm. 18).

37 Osborne (1992, Anm. 3), S. 123.

38 Jacobs (1992, Anm. 29), S. 223.

39 Sullivan: „Dies ist nicht nur Wagners Meisterwerk, sondern die größte komische Oper, die je geschrieben wurde." [Jacobs (1992, Anm. 29), S. 343.] In den *Meistersingern* findet sich auch eine musikalische Anspielung auf Rossinis Oper *Tancredi*: „Was Wagner unter welschem Tand verstand, zeigt das Werk selbst nur in einer harmlosen Form: der Rossini Melodie 'Di tanti palpiti' aus *Tancredi*, mit der die Zunft der Schneider in die Festwiese einmarschiert." (vgl. Ulrich Schreiber: *Die Kunst der Oper, Band II: Das 19. Jahrhundert*, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt a. M. 1991, S. 544).

40 Jacobs (1992, Anm. 29), S. 223.

41 Osborne (1992, Anm. 3), S. 141.

„Sullivans Instrumentierung ist sehr farbenreich, unabhängig von modernen Zusätzen und frei von einer Aufblähung der Klangmittel", konstatierte Parry in einem Interview. „In dieser Hinsicht verhält er sich fast wie die Präraffaeliten, die danach strebten, zurück zu finden zu einer reineren, farbenreicheren, schlichteren Zeit vor Raffael; hin zu einer Epoche, in der die Malerei – wie sie meinten – noch nicht durch moderne Einflüsse ruiniert war. Sullivan hat so etwas auch in seinem Bereich angestrebt. Ein anderer Aspekt, der ihn mit den Präraffaeliten verbindet, ist die Begeisterung für die dunklen Zeitalter, das Mittelalter. In seinen großen Werken wie *The Golden Legend*, *Ivanhoe*, *Haddon Hall* oder *King Arthur* vertieft er sich unablässig in eine Epoche, in der die englische Frühgeschichte entstand."[42] Zwar unterscheidet die Themenwahl Sullivan mitunter deutlich von Rossini, doch bei beiden fällt das bemerkenswerte technische Geschick auf, mit wenigen Instrumenten eine große Klangfülle zu erzielen. Sullivan nutzt die ihm jeweils zur Verfügung stehenden orchestralen Möglichkeiten optimal, die bei der Philharmonic Society und großen Musikfestivals wesentlich umfangreicher waren als im Savoy Theatre. Er setzte große Klangmassen indes nur sehr sparsam ein und kleidete sowohl im Theater als auch im Konzertsaal Nummern und Szenen in ein jeweils charakteristisches Klanggewand (1889 verwendete Sullivan in einem Brief die Formulierung "clothed with music by me"). Der Hauptakzent liegt dabei weniger auf der Suggestionskraft immer größerer Orchesterbesetzungen, sondern auf einem klassisch orientierten Stil-Pluralismus mit einfühlsamer musikalischer Charakterisierung von Figuren und Szenen, Instrumentaleffekten, Klangfarben sowie rhythmischer und melodischer Entwicklung. Rossini benötigte andere Inspirationsimpulse und beschwerte sich energisch bei Librettisten, die ihm lediglich „Verse, aber keine Situationen" lieferten. Aus jeder dieser Situationen, die mit einem Rezitativ eingeleitet werden, entsteht ein musikalisches Fresko, ein in sich geschlossenes Miniatur-Drama (sei es Arie, Duett, Terzett oder Aktfinale), bei dem die menschliche Stimme im Zentrum des dramatischen Geschehens steht. Textwiederholungen und musikalische Parallelen sind nicht nur Teil einer kompositorischen Ökonomie, sondern dienen auch der Symmetrie, Verdeutlichung und Eingängigkeit – die Oper wird zu einer wohlkalkulierten dynamischen Abfolge kontrastierender Affekte und Effekte. „Voilà, l'électricité musicale!" wurde Rossinis Musik in Paris bejubelt.[43]

Sowohl Rossini als auch Sullivan nehmen eine Gegenposition ein zu der zunehmend an Bedeutung gewinnenden „(spät-)romantischen" Opernbewegung und dem Wagner'schen Musikdrama. Rossini missbilligte den deklamatorischen Stil – „der Grabgesang für Melodie", äußerte er gegenüber Wagner bei deren Begegnung im März 1860. Doch obwohl Wagner symmetrische Perioden, durchgehaltene Rhythmen und obligatorische Kadenzen verachtete, schätzte er die freie, unabhängige und unendliche melodische Linie, die nicht ohne tiefere Bedeutung sei, so wie man es in Tells Arie „Sois immobile" aus dem 3. Akt von Rossinis letzter Oper finde. Rossini erkannte: „So schrieb ich Zukunftsmusik ohne es zu wissen."[44] Ob er mit Sullivan,

42 In der 3. Folge der fünfteiligen Rundfunk-Reihe *Der englische Komponist Arthur Sullivan* von Meinhard Saremba (Erstsendung: SWR, 1. Juli 2005; zu beziehen über SWR Mitschnittdienst Baden-Baden, Tel. 07221/929-6030).

43 Siehe Marco Beghelli: „The dramaturgy of the operas" und Philip Gossett: „Compositional methods", in *Companion to Rossini* (Anm. 3), S. 85-103 und 68-84.

44 Osborne (1992, Anm. 3), S. 130.

„mon jeune collègue“, über dieses Treffen sprach, bleibt Spekulation, unwahrscheinlich ist es nicht. Auch Sullivan setzte sich mit der zukünftigen Entwicklung der Oper auseinander. Über die Bedeutung der Melodie dürfte zwischen Rossini und Sullivan Einvernehmen bestanden haben. Für den Engländer musste „die Oper der Zukunft“ eine Verbindung verschiedener Aspekte beinhalten: „Sie kommt nicht aus der französischen Schule mit ihren prunkhaften, kitschigen Melodien, ihren sanften Licht- und Schattenwirkungen, ihren theatralischen Wirkungen voll Effekthascherei; nicht aus der Wagnerschen Schule mit ihrer Düsternis 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 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.“[45]

Die Libretti – Sprechen oder Singen?

Sullivans Wirken für die Oper ist geprägt von der Auseinandersetzung mit seinen Librettisten mit dem Ziel, der Musik eine zunehmend stärkere Bedeutung zukommen zu lassen. Rossini, der mit häufig wechselnden Textbuchautoren zusammenarbeitete, konnte seinerzeit selbstbewusst postulieren, „die Worte dienen mehr der Musik, als die Musik den Worten dient“[46], doch in einem Land, in dem auf der Bühne das gesprochene Wort mehr galt als das gesungene, musste Sullivan harte Auseinandersetzungen vor allem mit seinem Librettisten William Schwenck Gilbert durchstehen, seines Zeichens vornehmlich Autor von unterhaltsamer Lyrik, Komödien und komischen Opern, an den er durch seine Verbindung mit dem Savoy Theatre in London vertraglich weitgehend gebunden war.[47] Sullivan beklagte sich wiederholt, durch die Dominanz des Wortes auf englischen Bühnen und somit auch in Gilberts Werken sei es „der Musik nie gestattet, sich zu erheben und für sich selbst zu sprechen“. Der Komponist forderte eine „menschlich reizvolle und glaubwürdige Geschichte [...], bei der die humorvollen Worte in einer humorvollen (nicht ernsten) Situation erscheinen, und wenn die Situation zärtlich bzw. dramatisch ist, sollten die Worte ebenso sein. Das Ganze hätte dann einen Anflug von Wirklichkeit.“[48]

In seiner opernbesessenen und sangesfreudigen Heimat war für Rossini der Sprechgesang, das Rezitativ, völlig normal. Für ihn bedeutete es lediglich einen Unterschied, ob diese Passagen *trocken* von einem Tasteninstrument untermalt (recitativo secco) oder vom Orchester *begleitet* werden (recitativo accompagnato). In England sah sich Sullivan vor völlig andere Her-

45 Jacobs (1992, Anm. 29), S. 223.

46 Rossini 1836 gegenüber Antonio Zanolini; zitiert nach Luigi Rognoni: „Komischer Realismus und romantischer Subjektivismus bei Rossini“, in *Opernwelt*, Jahrbuch 1972.

47 Vgl. David Eden, *Gilbert and Sullivan – The Creative Conflict*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press 1986.

48 Sullivan / Flower (Anm. 4), S. 140.

ausforderungen gestellt: Er musste zum einen dafür sorgen, im eigenen Land *englischen* Komponisten Anerkennung zu verschaffen und zudem erst einmal repertoirefähige englische Opern entwickeln. Purcell wurde erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts wieder entdeckt. Die dominierende italienische und französische Oper war Importware und der beliebte Händel hatte lediglich Opern in italienischer Sprache hinterlassen. Die „ballad opera“ hatte, kaum dass diese „Oper-Hybride“ ohne eigenständig komponierte Musik kreiert worden war, schon ihren Höhepunkt erreicht mit *The Beggar's Opera* (1728), die der deutsche Komponist Johann Christian Pepusch an Hand populärer Melodien auf den Text von John Gay arrangierte. Beim so genannten „English ring“ handelt es sich um eine liebevolle Bezeichnung für die Opern *The Bohemian Girl* von Balfe (1843), *Maritana* von Wallace (1845) und *The Lily of Killarney* von Benedict (1862). Zwischen diesen Werken besteht jedoch keinerlei konzeptionelle Verbindung und zudem sind sie eher irisch als englisch. Julius Benedict war wie Händel gebürtiger Deutscher und vertonte Texte in verschiedenen Sprachen, der spätere amerikanische Staatsbürger William Vincent Wallace war Ire, ebenso Michael William Balfe. Balfe trat nicht nur als Sänger unter anderem an der Mailänder Scala in Rossinis *Otello* und in Paris im *Barbier von Sevilla* auf, sondern schrieb auch Opern auf italienische Libretti.

Die Oper wurde für Sullivan attraktiv, weil sie breite Publikumskreise ansprach und zudem für Künstler finanziell einträglich war. Doch zu seiner Zeit dominierte das englische Bühnendrama gegenüber einer so gut wie nicht vorhandenen englischen Oper. Dementsprechend stellte sich auch das Problem, dass es in England keine professionellen Librettisten gab wie in Italien. Die talentiertesten Schriftsteller Großbritanniens schrieben zumeist nicht für das Musiktheater oder zeigten dafür wenig Begabung (ein großer Misserfolg war beispielsweise 1893 am Savoy Theatre die komische Oper *Jane Annie* mit einem Textbuch so namhafter Autoren wie J.M. Barrie und Conan Doyle, garniert mit der Musik von Ernest Ford). Zudem musste das Secco-Rezitativ der italienischen Oper gemäß den Erwartungen der englischen Theaterbesucher durch gesprochene Dialoge ersetzt werden. Sullivan trachtete dennoch stets danach, der Musik einen größeren Stellenwert zu verschaffen und so finden sich bereits in *The Sorcerer* vom Orchester begleitete Rezitative – ähnlich wie auch Rossinis *Semiramide*, eine Oper mit der Sullivan als Herausgeber bestens vertraut war, durch ihre Orchesterrezitative eine Fortentwicklung hinsichtlich der musik-dramaturgischen Gestaltung darstellte. Um in diesem musikalischen Klima überhaupt eine Oper wie *Ivanhoe* zu schreiben – geschweige denn ein weiteres Werk dieser Art, das mehr durchkomponierte Musik enthält als Wagners *Rheingold* oder *Der fliegende Holländer* sowie die meisten Opern Rossinis und Verdis – war es ein weiter und beschwerlicher Weg.[49]

Die Dramaturgie – Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Während Rossini auf den Standardformen der italienischen Oper aufbaute – z. B. bei der Gestaltung von Arien und Duetten mit den üblichen Bestandteilen wie Rezitativ, einem darauf

49 Sullivan hat – unter Berücksichtigung der Eigenheiten des englischen Theaters – nur drei durchkomponierte Opern hinterlassen: die Einakter *Trial by Jury* und *The Zoo* (beide 1875) und die Oper *Ivanhoe* (1891).

folgenden Andante-Teil (Cavatina) und temporeicher Cabaletta –, ist Sullivan ein halbes Jahrhundert später flexibler in der Gestaltung. Rossini wurde schon zu Lebzeiten vorgeworfen, bei ihm singe ein Bauernmädchen im gleichen Stil wie eine Herzogin oder Königin (wobei man dem entgegenhalten könnte, dass dies ein sehr demokratischer Ansatz ist). Dagegen sind Sullivans Arien stets unverwechselbar (sei es in den „Patter Songs" oder auch in den Arien der Lady Jane und der Herrschertochter Katisha). Rossinis Bühnenfiguren erscheinen kaum wandlungsfähig, verschließen sich dem geradezu und bleiben zumeist „Wesen", die bestimmten Emotionen Ausdruck verleihen. Dadurch wird den Leidenschaften schlechthin Ausdruck verliehen, nicht individuellen Gefühlen.[50] Sullivans Dramaturgie ist stärker von Shakespeare geprägt und integriert vorbehaltlos sowohl ein munteres Lied in eine alles andere als heitere Oper (Friar Tuck in *Ivanhoe*) als auch eine hochdramatische Szene in eine komische Oper (Geister in *Ruddigore*). In seiner Figurengestaltung orientiert sich Sullivan an Mozart, der, anders als Rossini, den Charakteren mehr Persönlichkeit verleiht, denn die Protagonisten entfalten und entwickeln sich. Während bei Rossini Dr. Bartolo im *Barbier von Sevilla* der Typus des eifersüchtigen Alten bleibt, wird Captain Corcoran nicht nur ein lebhaftes Auftrittslied zugestanden, sondern auch eine anrührende Arie zu Beginn des 2. Aktes; ist Katisha im Finale des 1. Aktes noch die wutschnaubende Nebenbuhlerin, so wird sie im 2. Akt als verletzte, depressive Persönlichkeit gezeigt.

Die Stimmfachcharakterisierung erscheint bei Rossini weniger durchdacht als bei Sullivan. Wenn der Auftraggeber ein Opernhaus mit drei guten Tenören ist – wie bei *Otello* – kümmert den Italiener eine differenzierte Besetzung der männlichen Protagonisten wenig. Rossini scheut sich auch nicht, noch 1813 in *Aureliano in Palmira* eine Rolle für einen Kastraten zu schreiben sowie in den nächsten Jahren mehrfach Hosenrollen für Mezzosoprane oder Altistinnen wie etwa die Partie des Tankred in der gleichnamigen Oper oder Arsace in *Semiramide.* Sullivan individualisiert Stimmen: Phoebe mit ihrer großen Verführungsszene kann – ebenso wie Carmen – nur von einem Mezzosopran gesungen werden, weil die mittlere Lage bei Frauen den größten „sex appeal" besitzt.[51] Aus künstlerischen Gründen lehnte Sullivan es nach *Thespis* bewusst ab, Hosenrollen zu schreiben.

50 Vgl. Emanuele Senici: „Rossini's operatic operas", in *Companion to Rossini* (Anm. 3), S. 2 f.

51 Kraftvolle Altstimmen, wie sie für Katisha oder Dame Carruthers erforderlich waren, sind heute schwer zu finden, damals scheinen sie noch verbreitet gewesen zu sein: Eine der bedeutendsten Sängerinnen war Clara Butt (1872-1936), für die Elgar die *Sea Pictures* komponierte. Clara Butt galt als „Caruso" unter den Altistinnen und wurde von der Presse wegen ihres voluminösen Organs keineswegs ohne Grund als die „Altistin mit der Riesenstimme" gefeiert. In den *Sea Pictures* ist nicht allein Legatogesang, Textverständlichkeit und beeindruckender vokaler Aplomb gefragt, die Solistin muss sich zudem in tiefen Lagen gegen das Orchester behaupten sowie im ersten und dritten Lied mit einer dunklen Stimmlage eine hohe Tessitura bewältigen. Für ihre Verdienste um die englische Musik wurde Clara Butt 1920 zur DBE, „Dame Commander of the Order of the British Empire", erhoben. Unter ihren zahlreichen Grammophoneinspielungen gibt es auch eine Aufnahme von Sullivans „The Lost Chord".

Die Epoche – Äußere Einflüsse und deren Auswirkungen

In einer, wie eingangs bereits angedeutet, Zeit der Unsicherheiten und Wirrnisse erfolgt vor allem in Sullivans Werken mit Gilbert der Zugang von zwei Polen aus: Die bewusste und unbewußte Wirklichkeit wird einerseits reflektiert, indem das Skurrile in die Realität einbricht (z. B. *Trial by Jury*, *Patience*), andererseits durch eine Konfrontation des Realen mit der übersinnlichen Sphäre (*Iolanthe*, *Ruddigore*) oder Phantasiewelten (*Princess Ida*, *The Mikado*). Ebenso wie sich etwa in Rossinis Buffo-Opern, wo die Welt mehr als einmal Kopf steht, Unsicherheit und Chaos der Phase nach dem Wiener Kongress spiegeln, so zeigen die Werke im so genannten „Topsy-turvydom" von Sullivan und Gilbert Umbrüche und Veränderungen einer Epoche, in der die Menschen durch „vielfache Zweifel und einem erschütterten Glauben", so der Zeitzeuge John Morley[52], hin- und hergerissen waren. Bezeichnend für diese „verwandschaftlichen" Bezüge ist die englische Übertragung der Rossini-Oper *L'Italiana in Algeri*, die der Sullivan-Biograph Arthur Jacobs vorgenommen hat. Im Finale des 1. Akts wird die Zeile „Va sossopra il mio cervello" („Mein Hirn geht drunter und drüber") mit „Topsyturvy I am feeling" wiedergegeben – der absurde Chaoshumor wird zum Zeitgefühl.

Erst nach einem langen Loslösungsprozess gelang es Sullivan, sich von dem unflexiblen Gilbert frei zu machen und andere Librettisten zu gewinnen[53]. Die Oper *Ivanhoe* stellte neun Jahre vor Sullivans Tod (im Alter von nur 58 Jahren; Rossini wurde 76) einen Höhepunkt in seinem Einsatz für das englische Musiktheater und sein Ideal der zeitgenössischen Oper dar. Trotz der thematischen Überschneidung mit Rossinis Pariser Pasticcio *Ivanhoé*, ist Sullivans dreistündige, subtil instrumentierte Oper nicht damit zu vergleichen.[54] Das Gesamtkonzept einer groß angelegten Oper um Freiheitskampf und menschliche Wertvorstellungen legt eher formale und musikalische Verbindungen zu Rossinis *Guillaume Tell* (1829) nahe. Sullivans Oper steht diesem Werk näher als dem Musikdrama Wagners oder der Verismo-Oper, lässt Verweise auf Berlioz und Mussorgski zu, subsumiert in seiner stilistischen Vielseitigkeit das Theater Shakespeares und nimmt populäre „nationale Opern" wie *Porgy and Bess* vorweg.[55] Während Rossinis Oper – schon 13 Jahre vor Verdis *Nabucco* – vom Geist des Risorgimento geprägt ist, obsiegt in Sullivans *Ivanhoe* das multikulturelle England, wenn sowohl Angelsachsen und Normannen als auch Christen und Juden am Schlusschor beteiligt sind.

Die Klangdramaturgie – Tempo, Taumel und Verzweiflung

Es ist naheliegend, dass Sullivan in seinem Bestreben, der Musik einen größeren Stellenwert in seinen Opern einzuräumen, sich an den Vorbildern von umfangreicher *scena* und komplexen

52 John Morley: *Recollections*, New York, Macmillan 1917, (Nachdruck Philadelphia 1974).

53 Siehe David Eden: „Savoy Opera and its Discontents: The Theatrical Background to a Quarrel", in *Companion* (2009, Anm. 4), S. 3-21.

54 Siehe Meinhard Saremba: „The crusader in context: Operatic versions of 'Ivanhoe' and the Berlin production 1895/96", in David Eden (Hrsg.): *Sullivan's Ivanhoe*, Saffron Walden 2007, S. 69-108.

55 Vgl. Jonathan Strong, '*Ivanhoe' and continental opera*, in Eden (2007, Anm. 54), S. 66. Von der BBC-Produktion der Sullivan-Oper *Ivanhoe* aus dem Jahre 1929 könnte Gershwin gewusst haben.

Aktfinali in der Oper des frühen 19. Jahrhunderts orientierte. In seiner Analyse der tonalen und strukturellen Anlagen einiger komischer Opern Sullivans – vornehmlich *The Pirates of Penzance*, *Iolanthe* und *The Gondoliers* – kommt John C. Nelson[56] zu dem Schluss, dass Mozart ein naheliegendes Vorbild sei – wobei er die weitere Entwicklung der deutschen Oper völlig außer Acht lässt (insbesondere Weber, Marschner und Lortzing). Des Weiteren nennt er Rossini hinsichtlich des strukturellen Aufbaus, der Tempogestaltung und der unerwarteten Wendungen der Handlung, die zu drastischen Umschwüngen führen. Fragwürdig ist seine Einschätzung, dass Offenbachs Aktfinali von großer Bedeutung sind (zumal unberücksichtigt bleibt, dass Sullivan eher Auber schätzte). Zum einen wollte sich Sullivan mit seinen Opern in englischer Sprache bewusst von der französischen *opéra bouffe* absetzen, und zum anderen münden charakterische Offenbach-Finali in statischen Aufbruchsszenen (*Orphée aux enfers*, *La belle Hélène*), während Sullivans komische Opern ein vorwärtsdrängender dramatischer Impuls auszeichnet und abrupte Handlungsumschwünge und ständige Perspektivenwechsel zu chaotischen Verhältnissen führen, die erst im Laufe des 2. Aktes entwirrt werden. Bereits in *The Sorcerer* zeigt sich Sullivans Meisterschaft, das Finale des 1. Aktes, in dem die Verwicklungen kaum noch zu überschauen sind, im Geiste Rossinis zu einem dramatisch effektvollen, mitreißenden Höhepunkt zu führen. Die musikalische Sogwirkung wird nach einem „Kulminationsprinzip“ durch Steigerungen erzielt in der Art von Rossinis *Barbier von Sevilla* (Finale I) oder Mozarts *Hochzeit des Figaro* (Finale II). Dass in Sullivans Opern eher ein Nachhall von Rossini und Mozart zu vernehmen ist, liegt daran, dass seine ästhetischen Vorstellungen vornehmlich im späten 18. Jahrhundert und frühen 19. Jahrhundert zu verorten sind.[57] Wie im Schaffen von Rossini gibt es bei Sullivan eine Entwicklung hin zu größeren, komplexeren musikalischen Strukturen. Als Herausgeber von *Semiramide* war sich Sullivan der Wirkung des orchesterbegleitenden Rezitativs bewusst (statt des Secco-Rezitativs in der italienischen bzw. des Dialogs in der englischen Oper), was die Werke der 1890er Jahre wie z. B. *Ivanhoe*, *Haddon Hall*, *The Beauty Stone*, *The Rose of Persia*) deutlich zeigen.

Ein Kernaspekt der Klangdramaturgie von Rossini und Sullivan ist ein wechselseitiges Durchdringen von „buffo“- und „seria“-Elementen. Dabei handelt es sich nicht nur um einfache Übernahmen, wenn zum Beispiel Rossini sich aus Zeitgründen mitunter des traditionellen Parodieverfahrens bedient[58], während Sullivan Opernouvertüren nach seinen Angaben von seinen Mitarbeitern ausschreiben lässt und nur einige Melodien aus *Thespis* für *The Pirates of Penzance* ausschlachtet. Bedeutsamer ist, dass sich sowohl in Rossinis als auch Sullivans dramatischen als auch komischen Werken Parallelen in der Wahl der musikalischen Gestaltung finden. Allein die Einleitungsszene zu Rossinis Oper *Tancredi* und der „evening song of the maidens“ Sullivans *The Martyr of Antioch* besitzen die Leichtigkeit einer komischen Oper.

56 John C. Nelson: “Tonal and Structural Design in the Finales of the Savoy Operas, with Some Suggestions as to Derivation“, in *Indiana Theory Review*, XII/1992, 1-22.

57 Siehe Benedict Taylor: „Resituating Gilbert and Sullivan: The Musical and Aesthetic Context“, in *Companion* (2009, Anm. 4), S. 36-49.

58 Dabei wird vor allem bei Kompositionen des Barock und der Klassik die Musik eines Werkes in einem anderen Zusammenhang wieder verwendet. Rossini nutzt es z. B. beim *Barbier von Sevilla* (1816), indem er eine Ouvertüre verwendet, die ursprünglich für dramatische Opern genutzt wurde, nämlich *Aureliano in Palmira* (1813) und *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (1815).

Nicht nur verweist der musikalische Duktus von Sullivans „Heidinnen“ aus dem „sacred musical drama“ von 1880 stilistisch auf General Stanleys Töchter aus *The Pirates of Penzance* und die liebeskranken Mädchen in *Patience*; in der hochdramatischen Geisterszene aus der komischen Oper *Ruddigore* bedient sich der Engländer ähnlicher Ausdrucksmittel wie beim Prolog zu *The Golden Legend*. Sowohl Rossinis als auch Sullivans Musik bildet vielfach eine Synthese, die das Populäre mit dem Kunstvollen verbindet. Vorbild für einen solchen Zugang ist für beide Mozart[59], der etwa in seinem letzten Klavierkonzert eine schlichte Weise wie „Komm lieber Mai und mache“ verarbeitet. Für Sullivan wird Rossini bedeutend, indem er den Weg fortführt, die Welt von Seria und Buffa einander anzunähern und dadurch neue musikdramatische Ausdrucksmöglichkeiten erschließt, wenn er eine „Seria“-Ouvertüre als Vorspiel für eine komische Oper wählt, Gewitter-Musiken in Komödien krachen lässt oder Cenerentola, dem Aschenputtel, Momente von großer Innigkeit zugesteht. In Arthur Sullivans komischen Opern wird fälschlicherweise jeder Anklang an die italienische Oper für eine Parodie gehalten, die das Vorbild desavouiert. Dies ist jedoch mitnichten der Fall, weil Sullivan in erster Linie an den emotionalen Konflikten seiner Protagonisten gelegen war.[60] Der Streit des Liebespaares im Duett Ralph-Josephine „Refrain, audacious tar“ aus dem 1. Akt von *HMS Pinafore* (1878) – sie ist Tochter eines Marinekapitäns, er ein einfacher Seemann – nimmt keineswegs die italienische Oper auf die Schippe, sondern illustriert trefflich das Schwanken zwischen der zur Schau gestellten Wut und den nur zu sich selbst gesprochenen Worten uneingestandener Zuneigung. Bei vielen anderen Szenen wie der Arie der Lady Jane in *Patience*, Katishas Arie in *The Mikado*, oder Elsies Arie in *The Yeomen of the Guard* verhält es sich ähnlich: Die Musik wird zum Spiegel von Leid und Leidenschaften.

Arthur S. und Gioachino R. – Individualität, Bedeutung und Nachwirkung

Während Rossini Einfluss auf das gesamte europäische Musiktheater ausübte, prägte Sullivans Werk vor allem Großbritannien und die USA. Um musikalische Bühnenwerke in der Landessprache komponieren zu können, musste Sullivan die Archetypen, die Rossini seinerzeit verfeinerte, erst einmal für die englische Oper entwickeln (ähnlich wie Smetana in seinem Land). Katalysator war die unmittelbare Auseinandersetzung mit der Konkurrenz der französischen Oper in England. Rossini belebte die traditionellen Formen von opera buffa und opera seria, die um 1800 herum zu statisch geworden waren. Dem Italiener gelang es, ihnen neues Leben einzuhauchen durch eine flexiblere melodische Gestaltung, ausgeweitete musikalische Szenen mit Interaktion statt einer Abfolge von Arien, einem vermehrten Einsatz des Chores

59 Laut Rossini „das Idol meiner Jugend, die Verzweiflung meiner Reifezeit und der Trost meines Alters“.

60 Sullivan verwendet den Tonfall der italienischen Oper scherzhaft, wenn ein komischer Effekt durch Stilbrechung beabsichtigt ist, beispielsweise wenn auf dem Höhepunkt eines abstrusen Gerichtsstreits in *Trial by Jury* mit dem Ensemble „A nice dilemma“ Bellinis „D’un pensiero“ im Finale des 1. Aktes von *La sonnambula* verarbeitet wird. Hingegen dient in „Go away, madam“ im Finale des 1. Aktes von *Iolanthe* der Verweis auf Verdis *La forza del destino* eher der Dramatisierung als der Verballhornung.

und einer ausdrucksvollen Orchesterbehandlung, zudem wurde er der erste Komponist, der die Sängerwillkür durch das Ausschreiben von Verzierungen eindämmte.[61]

Eine englische Oper gab es hingegen noch nicht. Die programmatischen Absichten von Richard D'Oyly Carte und Arthur Sullivan werden deutlich in einer Ankündigung, die knapp zwei Wochen vor der Uraufführung der ersten abendfüllenden Oper mit Gilbert, *The Sorcerer*, am 4. November 1877 in *The Era* erschien: Darin wird ausdrücklich betont, dass das „Eröffnungsprogramm vollständig das Produkt eines englischen Autoren und Komponisten" ist, und zwar „eine neue Oper von gewichtigerem Umfang" in einer „ musikalisch gehaltvollen Darbietung" und „einer Aufführung, die für ihren Erfolg nur von sich selbst abhängt und nicht von einer trügerischen Zurschaustellung von Kostümen – oder eher der Abwesenheit von Kostümen". Nicht zuletzt sind „Autor, Komponist, Sänger und Darsteller alle Engländer".[62]

Sullivan schrieb fünf Tage nach der Premiere seiner ersten bedeutenden abendfüllenden Oper, *The Sorcerer*, hocherfreut an einen Freund: Wenn das Werk ein Erfolg werde, dann sei es „ein weiterer Nagel im Sarg der Opéra bouffe der Franzosen"[63]. Dass eine musikalische Nation, in der das Musiktheater nicht den Schwerpunkt des Kulturlebens bildet, dennoch eine nationale Oper entwickeln kann, hatte Sullivan in Deutschland anhand der romantischen Oper Webers und Marschners und der Singspiele von Mozart und Lortzing erfahren. Sullivan entwickelte die Grundmuster für die englische Oper, indem er in seiner stilistischen Bandbreite und musikalischen Konzeption weit über das hinausging, was Purcell und später einige Ballad Operas boten.[64] Die Vielfalt seines Spektrums findet eine Parallele in Rossinis Schaffen für die italienischen und französischen Bühnen.[65]

Gemeinsamkeiten fallen vornehmlich in den mittleren und größeren Strukturen auf: An Rossinis lautmalerischen Nonsense im Finale des 1. Aktes der *Italienerin in Algier* erinnert der furiose Auftrittsmarsch der Peers, die stolz lauthals ihr „Tantantara! Tzing! Boom!" schmettern. Den „unendlichen Melodien mit tieferer Bedeutung" wird unter anderem in „Come away" im Finale des 1. Aktes der unvollendeten Oper *The Emerald Isle* oder in Dorothy Vernons „When yestereve, I knelt to pray" im Finale des 1. Aktes von *Haddon Hall* gehuldigt. Mit dieser Oper sowie Werken wie *Patience*, *HMS Pinafore* oder *Trial by Jury* steht Sullivan dem „Alltags-Realismus" Mozarts indes näher (z. B. in *Le Notte di Figaro* oder *Cosí fan tutte*).

---

61 Siehe *Companion to Rossini* (Anm. 3) und Osborne (1992, Anm. 3).

62 *Companion* (2009, Anm. 6), S. 10.

63 Jacobs (1992, Anm. 29), S. 116.

64 Vgl. *Companion* (2009, Anm. 6), S. 59 und 247. Siehe auch Meinhard Saremba: "Arthur Sullivan – Auf dem Weg zur englischen Oper", in *Sullivan-Journal* Nr. 1 (Juni 2009), S. 66-69.

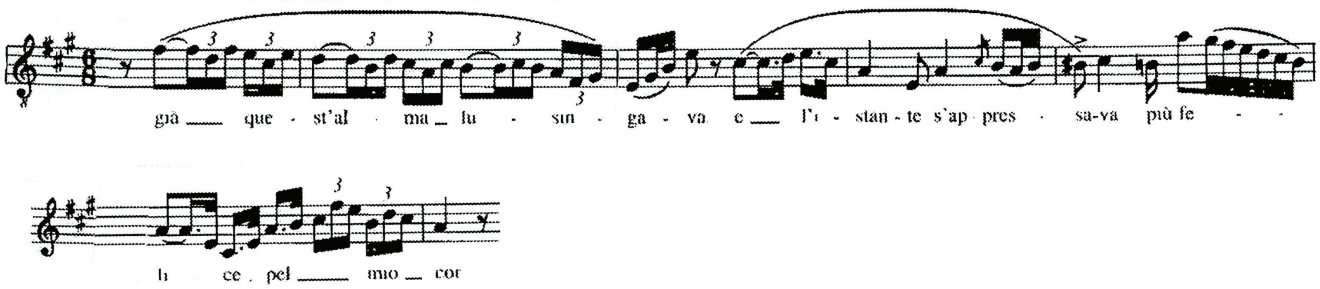
65 Ähnlich wie bei Sullivans Werken, finden sich auch bei Rossini individuelle, die Opern charakterisierende Werkbezeichnungen, beispielsweise: farsa comica (*La scala di seta,* 1812), commedia (*Il barbiere di Siviglia*, 1816), dramma giocoso (*L'equivoco stravagante*, 1811; *La Cenerentola,* 1817; *Il viaggio a Reims,* 1825), melodramma (*La gazza ladra,* 1817; *La donna del lago,* 1819), melodramma giocoso (*L'Italiana in Algeri*, 1813), melodramma eroico (*Tancredi*, 1813), melodramma tragico (*Semiramide*, 1823), dramma (*Elisabetta, regina d'Inghilterra*, 1815; *Otello,* 1816; *Armida*, 1817), azine tragico-sacra (*Mosè in Egitto*, 1818), tragédie lyrique (*Le siege de Corinthe*,1826, revidierte Fassung des melodramma *Maometto II*. von 1819), opéra (*Moise et Pharaon*, 1827 rev. von *Mosè in Egitto*); *Guillaume Tell*, 1829), opéra comique (*Le Comte Ory*, 1828).

Auch wenn für das Opernverständnis Sullivans etliche Besonderheiten in Rossinis Werken entscheidend waren – die melodische Sprache, die Ausweitung der musikalischen Szene und die Bedeutung des Orchesters –, so gibt es doch wesentliche Unterschiede: Sullivan lehnte nicht nur Hosenrollen aus dramaturgischen Gründen ab, sondern wollte auch einen natürlichen Sprachduktus zum Erklingen bringen. Sullivan strebte eine Wahrhaftigkeit des Ausdrucks an, bei dem der von ihm als „Bauernhofeffekt" kritisierte, lediglich sich selbst genügende Ziergesang der französischen und italienischen Opern keinen Platz mehr finden durfte.

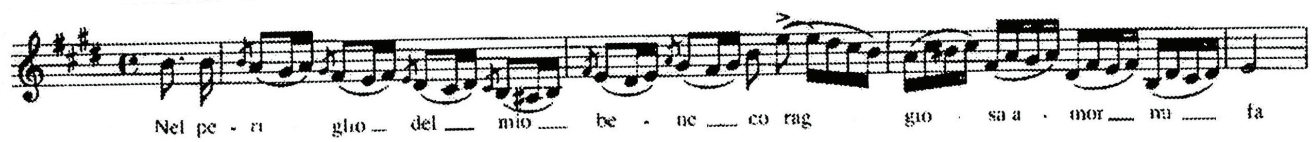
Rossinis musikalische Komik besteht laut Luigi Rognoni „ja fast immer in der rhythmisch-melodischen ‚Entstellung' des Wortes"[66], hingegen bleibt bei Sullivan bis hin zum „Plapper-Terzett" in *Ruddigore* der Text stets verständlich und erhält eine ausgesprochen individuelle Ausgestaltung.[67] In seinen komischen Opern gibt es „Aufzählungssongs" (z. B. „I am the very model of a modern Major General" aus *The Pirates of Penzance*) und „erzählende Songs" (z.B. den Alptraumbericht in *Iolanthe*). Neben der ausgefeilten musikalischen Textgestaltung – das maschinengewehrartige Herausschleudern von Fakten des Generalmajors und der nervöse, schwankende Ton bei der Erinnerung an einen bösen Traum – fällt auch die differenzierte Instrumentierung auf. Wieviel Beachtung Sullivan dem Rhythmus und der Textverständlichkeit schenke, analysierte Robert Fink an Hand der Skizzen und Vorstudien des Komponisten.[68]

Folglich gibt es besonders bei der Vertonung von Worten eine abweichende Vorgehensweise. Zu der von ihm geforderten Glaubwürdigkeit der Geschehnisse gehörte für Sullivan auch, dass die Äußerungen der Bühnenfiguren verständlich bleiben – ein durchaus moderner Ansatz, der bis hin zu Benjamin Britten reicht. Bei Rossini hingegen heben rhythmische, mechanisierte Wiederholungen vielmehr den Unterschied zwischen dem Bühnengeschehen und dem wahren Leben noch hervor. Im Gegensatz zu Sullivan löst Rossini die Bedeutung einzelner Worte auf, indem er noch einzelne Silben auf mehrere Noten verteilt:

Bsp. 1: Rossini: Semiramide, Arie des Idreno, „La speranza più soave"



Bsp. 2: Rossini: L'Italiana in Algeri, Rondo der Isabella, „Pensa alla patria"



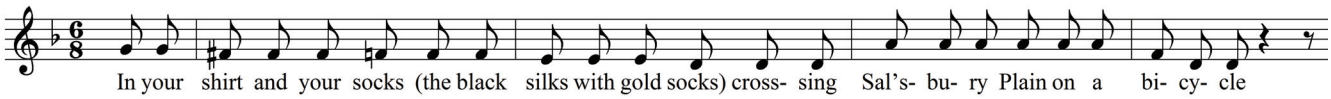
66 Rognoni (Anm. 46).

67 Laura Kasson: „Patter Songs and the Word-Music Relationship", in *Companion* (2009, Anm. 6), S. 98-108.

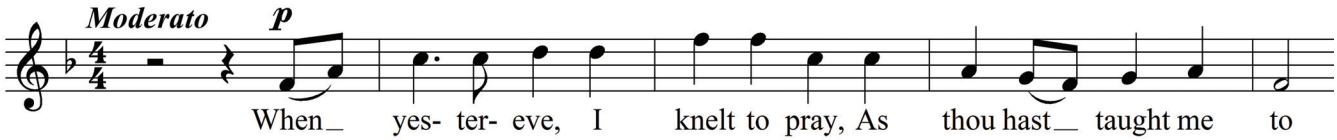
68 Robert Fink: „Rhythm and Text Setting", in *The Mikado*", in *19th Century Music*, Bd. XIV, Nr. 1, Sommer 1990, S. 31-47.

Sullivan bedient sich sowohl in den Arien als auch den so genannten Patter-Songs zumeist einer Eine-Note-pro-Silbe-Kompositionsweise, um den Text hervorzuheben.

Bsp. 3: Sullivan: Iolanthe, Arie des Lord Chancellor, „When you're lying awake“



Bsp. 4: Sullivan: Haddon Hall, Finale des 1. Aktes



Diese Vorgehensweise findet sich sowohl in den leidenschaftlichen Arien von Josephine und Elsie als auch in der Alptraum-Erzählung des Lord Chancellor. Beim Auftrittslied des Generalmajors in *The Pirates of Penzance* beispielsweise prasseln die Worte auf die Hörer ein wie Kugeln aus einem Maschinengewehr[69], was besonders deutlich wird, in einer historischen Aufnahme mit Charles Workman[70] aus dem Kriegsjahr 1915.

Zu diesem Zeitpunkt waren beide Komponisten bereits Geschichte. Bereits in der Phase als Sullivan sich als Opernkomponist einen Namen machte, begann Rossinis Ruhm allmählich zu verblassen. Wie bei Rossini fanden später auch bei Sullivan die unterhaltsamen Werke bei der Nachwelt mehr Beachtung als die dramatischen Werke. Noch Anfang des 20. Jahrhunderts dürften insbesondere in der englischsprachigen Welt viele Musikfreunde eher mit Sullivans „patter songs“, den Plapper-Liedern aus seinen Opern, vertraut gewesen sein als mit den italienischen Parlando-Zungenbrechern in Rossinis Werken. Symptomatisch für die Reduktion auf

69 Er singt ja auch „I have learnt what progress has been made in modern gunnery“. Sullivans Vertonung ist äußerst vorausschauend: Bereits die im Amerikanischen Bürgerkrieg vereinzelt eingesetzte „Gatling Gun“ ließ sich der Erfinder Richard Gatling 1865 patentieren. Bei diesem Vorläufer des modernen Maschinengewehr wurde der Lademechanismus durch eine Handkurbel angetrieben, wodurch es – für damalige Verhältnisse kaum vorstellbar – 200 Schuss pro Minute abfeuern konnte. Ein neuartiges Modell, das in den 1880er Jahren auch in Massenproduktion hergestellt wurde, stellte 1885 der in den USA geborene, aber in London verstorbene Sir Hiram Stevens Maxim (1840 – 1916) vor: die so genannte automatische Maxim-Mitrailleuse, bei dem der Rückstoß eines Schusses genutzt wurde, um die leere Patronenhülse auszuwerfen, die Feder zu spannen und eine neue Patrone in die Kammer zu laden (Rückstoßlader). In den britischen Kolonialkriegen in Afrika bewährte sich das Maxim-MG, so dass alle Militärmächte um die Jahrhundertwende das Maschinengewehr einführten. Andere Konstrukteure, John Moses Browning mit seinem Colt Modell 1895, Benjamin Hotchkiss auf der Basis der Erfindung des österreichischen Barons Freiherr Adolf Odkolek von Újezd, Colonel Isaac Lewis und andere entwickelten Maschinengewehre als Gasdrucklader.

70 Der englische Bariton Charles Herbert Workman (1873-1923) war seit 1894 Mitglied der D'Oyly Carte Opera Company. Im März 1896 sang er bei der Uraufführung von *The Grand Duke* die kleine Rolle des Ben Hashbaz.

die komischen Opern, blieben in Deutschland mit der Zeit lediglich *Der Mikado* und *Der Barbier von Sevilla* ein Begriff.

Nichtsdestotrotz kann man die Vermutung wagen: Wenn Rossini nach Sullivans eigenem Bekunden ihn „mit einer Liebe zur Bühne und allem, was mit Oper zusammenhängt, begeistert hat“, dann stand der Italiener Pate für die von Arthur Sullivan entwickelten Stilrichtungen der englischen Oper, die – ähnlich wie viele Werke Rossinis – erst in den letzten Jahrzehnten einer neuen Betrachtung und Würdigung unterzogen werden. Ähnlich wie bei Sullivan, hatte auch der Ruf Rossinis vor allem nach seinem Tod 1868 Schaden genommen. Zu Zeiten Sullivans ist die Trennung, um nicht zu sagen: der Bruch zwischen ernster und unterhaltender Musik, wie er sich etwa 30 bis 40 Jahre nach Mozarts Tod allmählich vollzog, längst ein Faktum. In die 1880er Jahre fällt der „Tiefpunkt des Rossini-Verständnisses“, so Richard Osborne, der bis zum Ersten Weltkrieg andauert.[71] Der zukünftigen Forschung bleibt es überlassen, der bisher wenig beachteten wechselseitigen Beeinflussung von ernster und leichter Muse, wie man sie sowohl bei Rossini als auch bei Sullivan findet, nachzugehen. Darüber hinaus bliebe die These zu überprüfen, ob Sullivan – zumindest in der englischsprachigen Welt – zu einer erneuten Wertschätzung Rossinis beitrug, da die Generation, die mit seiner Musik aufwuchs, später Rossini wieder entdeckte. Wenn die Vertrautheit mit Sullivans Werken die Sinne schärfte, das Bewusstsein für Rossinis Klangwelt öffnete und somit half, wenigstens in der angelsächsischen Welt Rossini wieder zu etablieren, dann hätte Sullivan das, was er einst als Inspiration empfangen hat, auf Umwegen wieder zurückgegeben.

71 Siehe Osborne (1992, Anm. 3), S. 146 ff.; ferner Hans-Christian Worbs: „Halbgott oder Antichrist? – Zur frühen Rossini-Rezeption in Deutschland und Österreich“, in *Das Orchester*, April 2002, S. 30-35, sowie Stradling / Hughes (Anm. 5).

David Russell Hulme:

Über das Originalmanuskript von *Princess Ida*

[Erstmals publiziert unter dem Titel „*Princess Ida* – Some notes on the autograph score“ im Sonderheft *Princess Ida – A Booklet to Commemorate the Centenary of the first production*, Sir Arthur Sullivan Society 1984, S. 45 – 52.]

Es passt ziemlich gut, dass das vollständige Autograph der Partitur von Gilbert und Sullivans komischer Oper *Princess Ida*, die ja eine nette Parodie auf die Erziehung und Ausbildung von Frauen ist, ihren Weg gefunden hat zu einer historischen Stätte universitären Lernens wie Oxford. An der dortigen Universität befindet sich das Manuskript in der „Bodleian Library“ (Signatur: MS.Don.c.89). Am 13. Juni 1966 war es bei einer Auktion von Sotheby und Co. als Nr. 184 zusammen mit vielen anderen wertvollen Sullivan-Materialien, in einem Verkauf versteigert worden, der von Charles Russel and Co. organisiert worden war, die im Auftrag von Mrs. Grandcourt handelten, der Tochter von Mrs. E.M. Bashford, die früher die Frau von Herbert Sullivan war, dem Neffen und Erben des Komponisten. Um sicherzustellen, dass so viele Manuskripte wie möglich in Großbritannien blieben, wurde ein Fonds geschaffen, und mit dem Geld, das diesem Fonds zur Verfügung gestellt wurde, kaufte man das Autograph von *Princess Ida* für 4.500 englische Pfund. Der Katalog der Bodleian-Bibliothek notiert, dass das Manuskript von „The Friends of the Bodleian Library“ mit Unterstützung des Sullivan-Manuskript-Fonds, Sir Hugh Wontner, Dame Bridget D'Oyly Carte und Mr Victor Allcord gestiftet wurde.

Das Manuskript ist in einem grünen, halb-saffianen Einband gebunden, der bei den meisten von Sullivans Autographen üblich ist und obwohl das Leder abgewetzt ist, ist der Rücken immer noch intakt. Die Partitur selbst besteht aus 171 Folianten von rechteckigem Manuskript-Papier und zwei kleineren zusätzlich eingefügten Stücken, auf denen die Fanfaren geschrieben sind. (Vor *Princess Ida* hatte Sullivan hochkantiges Foliantenpapier bevorzugt, aber seit diesem Werk benutzte er das rechteckige Format.) Das meiste Papier hat achtzehn Notenlinien pro Seite. Es gibt kein Wasserzeichen, hat aber eine Blindprägung in der oberen linken Ecke: „Iard-Esnault, 25 Rue Feydeau, Paris“. Das vierte Musikstück[72] wurde von einem Kopisten auf Papier von anderer Herstellung geschrieben und es gibt auch ein paar Seiten in Sullivans Handschrift auf nicht geprägten Seiten mit zwanzig Notenlinien. Es ist fast sicher, dass die Partitur einige Zeit nach der ersten Aufführung gebunden wurde, wobei an vielen Stellen einige der Anweisungen, die am Rande der Seiten geschrieben wurden, auf Grund von Beschneidungen teilweise verloren gegangen sind.

Es entsprach Sullivans üblicher Vorgehensweise, einen, wie er es nannte, „Rahmen“ zu schaffen, bevor er mit der Instrumentierung begann. Dies geschah in zwei Schritten: Zunächst wurden lediglich die Taktstriche eingetragen und in der oberen rechten Ecke, am Anfang einer Musiknummer, fügte Sullivan oft dazugehörende Anweisungen ein in Form eines arithmetischen Bruchs: 8/18 sollte beispielsweise bedeuten, dass es sich um Papier mit achtzehn Notenlinien und 8 Taktstrichen auf der Seite handelt. In *Princess Ida* wird diese Anfangsarbeit von George Baird unternommen, der im Allgemeinen nach der Fertigstellung die Worte „Rahmen gemacht“ und seine Initialen auf die erste Seite jeder

72 Chor „From the distant panorama“.

Nummer schrieb. Baird war Sullivans Hauptkopist, der viele Jahre mit dem Komponisten zusammenarbeitete. Seine Handschrift zeigt sich in den Partituren von *Cox and Box* bis zu *The Grand Duke*. Manchmal erstreckt sich die Unterstützung durch den Kopisten bis hin zu den Vorbereitungen von Notenschlüsseln, Instrumentenbezeichnungen usw.

Der zweite Schritt bei der Erstellung des „Rahmens" beinhaltete das Einfügen der Singstimmen, vielleicht mit einer ersten Zeile im Instrumentalteil für die Geigen als melodische Vorgabe. Diese Aufgabe übernahm Sullivan selbst, obwohl es auch einige Teile von *Princess Ida* gibt, wo ein Kopist das für ihn erledigte, z. B. bei „O Goddess wise".

Kalligraphische Beweise lassen vermuten, dass Sullivan bei der Vorbereitung der Partitur von mindestens zwei Leuten unterstützt wurde. Eine Bemerkung im Bodleian-Katalog weist dem Werk drei Kopisten zu, das entspricht aber nicht meiner Auffassung. Ich kann bestätigen, dass Einiges an dem Werk in der Handschrift von George Baird notiert ist. Über die Identität des zweiten Kopisten kann ich nur spekulieren. Bairds Sohn half beim Kopieren, also könnte er bei der *Princess Ida*-Partitur dabei gewesen sein. Das Manuskript ist gewiss nicht von François Cellier, dem musikalischen Leiter des Savoy Theatre. Ich bin jedoch ziemlich sicher, dass er für das Einfügen der beiden Fanfaren (nach „Expressive glances" im ersten Akt und „Death to the invader" im dritten Akt) verantwortlich war, die auf den zwei kleinen Zetteln in die Partitur zu finden sind. Offensichtlich waren sie von Sullivan gutgeheißen worden, denn im Gegensatz zu jenen, die in *Patience* und *The Mikado* verwendet wurden, waren sie in der ersten Ausgabe des Klavierauszugs abgedruckt.

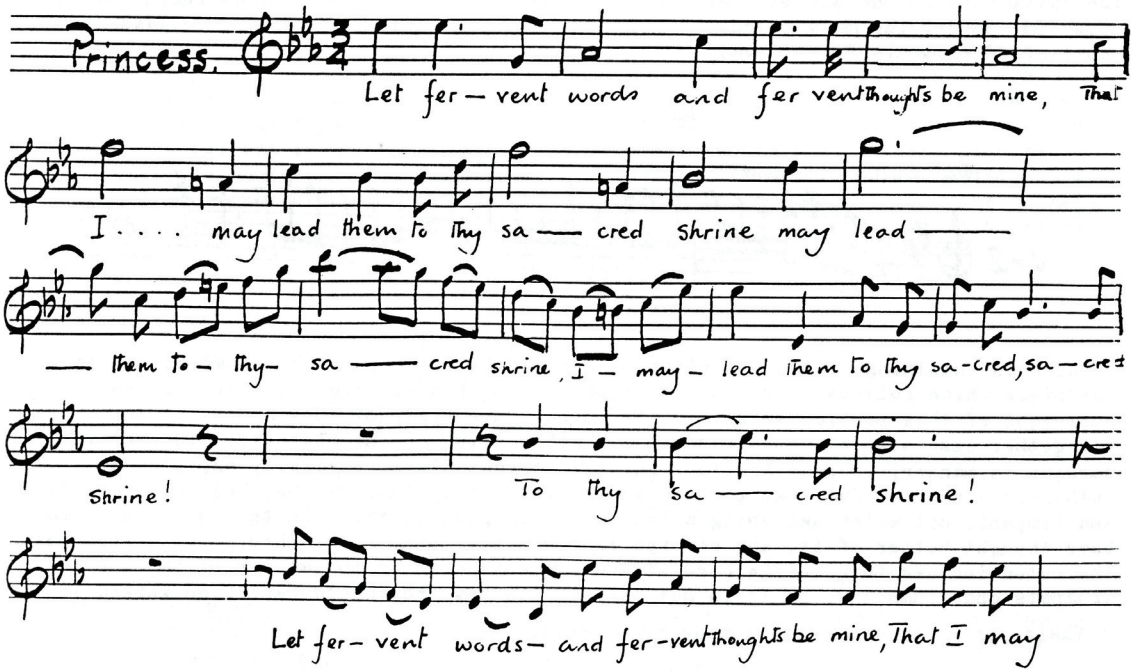
Sullivan scheint sich für die Vervollständigung seiner Orchesterpartituren nie viel Zeit gelassen zu haben und folglich griff er oft auf verschiedene Formen musikalischer Kurzschrift zurück. Die konventionellen Zeichen für eine Taktwiederholung oder eine musikalische Anweisung innerhalb eines Taktes findet man reichlich, ebenso wie Anweisungen wie „col viol 1mo" oder „col 1mo in 8ve", wenn Instrumente unisono oder in Oktaven spielen. Wenn im Allgemeinen eine Passage mehr als einmal in einer Nummer auftauchte, wurden die Instrumentalstimmen nur beim ersten Auftreten ausgeschrieben. Die Takte waren nummeriert oder mit Buchstaben versehen – für gewöhnlich mit blauem Stift wie in *Princess Ida* – und wenn sich die Passage wiederholte, dann wurden sie in die passenden Taktabschnitte als Hinweis für den Kopisten eingefügt. Außer bei internen Wiederholungen innerhalb einer bestimmten Musiknummer, gibt es auch Teile der Partitur, die als Ganzes übertragen wurden, um eine vollständige oder den Teil einer anderen Nummer zu bilden. Bei *Princess Ida* veranlasste Sullivan, dass jede dieser Passagen in die Partitur geschrieben wurde.

Dies wurde bei der Orchestereinleitung so gemacht, zu der beide Kopisten mit der Transkription von parallelem Material aus anderen Teilen der Partitur beitrugen. Alle Stücke in dieser Einleitung, die nicht von anderer Stelle aus dem Werk kopiert wurden, stammen jedoch aus Sullivans Hand. Dies zeigt, dass der gesamte Satz vollständig Sullivans Arbeit ist, wie Roger Harris feststellte.

Das Autograph von *Princess Ida* ist keine Fundstelle für verlorene oder vergessene Musik, aber es enthält einige Passagen, die vom Komponisten bei der Instrumentierung des Werks verworfen worden waren. Der Vokalpart von „0 Goddess Wise" (Nr. 10) wurde, wie bereits erwähnt, vom Kopisten in den Rahmen eingefügt und beinhaltet einen großen Teil von Material, den Sullivan zu entfernen beschloss. Das erste Notenbeispiel zeigt die Originalfassung des Vokalparts von Takt 31 an. Es gab offensichtlich noch mehr, aber die Fortsetzung auf einer neuen Seite existiert nicht mehr. Man fragt sich,

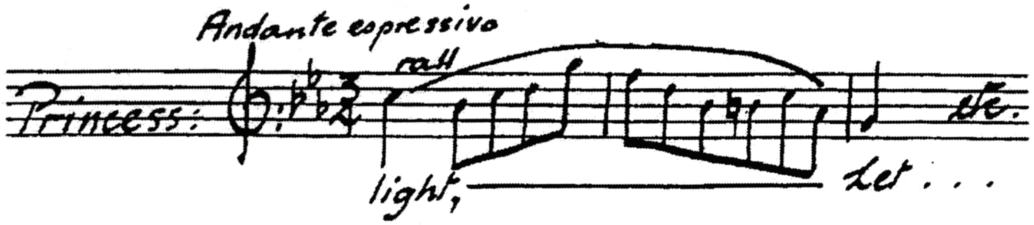
ob vielleicht Gilbert an den ausgedehnten Textwiederholungen Anstoss genommen hat. Auf jeden Fall hat das Stück von Sullivans Straffungen profitiert.

Bsp. 1: Princess Ida Nr. 10 „O Goddess Wise“

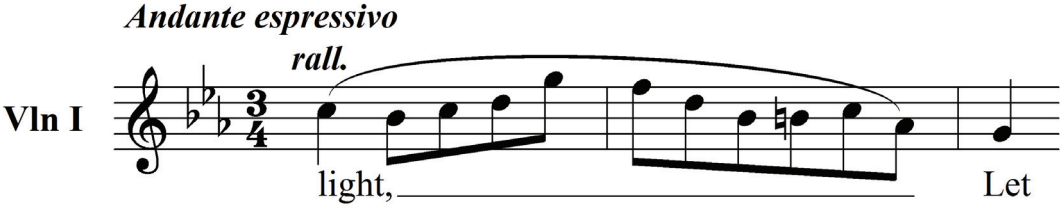


Passend hierzu füge ich auch die Originalfassung von Takt 21 und 22 an (Bsp. 2a). Die Änderungen (Bsp. 2b) wurden vom Komponisten in roter Tinte vorgenommen, und da die überarbeitete Form in der Orchestereinleitung Verwendung findet, geschah diese Änderung wahrscheinlich vor der Uraufführung.

Bsp. 2a: Princess Ida Nr. 10 „O Goddess Wise“, Originalfassung



Bsp. 2b: Princess Ida Nr. 10 „O Goddess Wise“, Klavierauszug

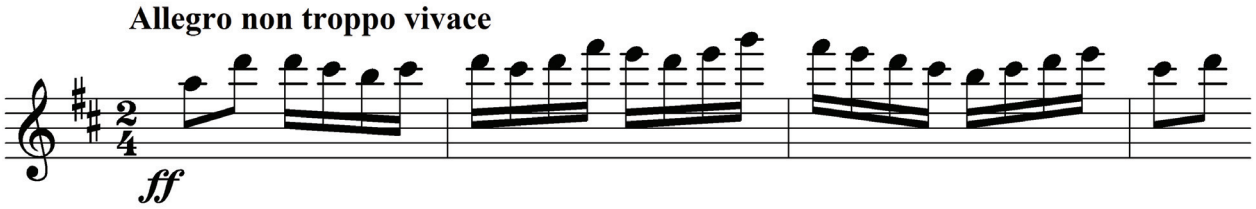


Aus Platzgründen können hier nicht alle kleineren Änderungen, die in dem Manuskript vorgenommen wurden, aufgelistet werden, aber jene, die Sullivan in Hilarions Solo „Whom thou hast chained“ im Finale des 2. Aktes eingefügt hat (Bsp. 3), lässt vermuten, dass Henry Bracy, der ursprüngliche Darsteller von Hilarion, mit diesem besonders hohen B Probleme gehabt haben könnte. Die Alternative war ein weniger wünschenswertes Hilfsmittel, und die erste Ausgabe des Klavierauszugs greift auf die Originalversion zurück.

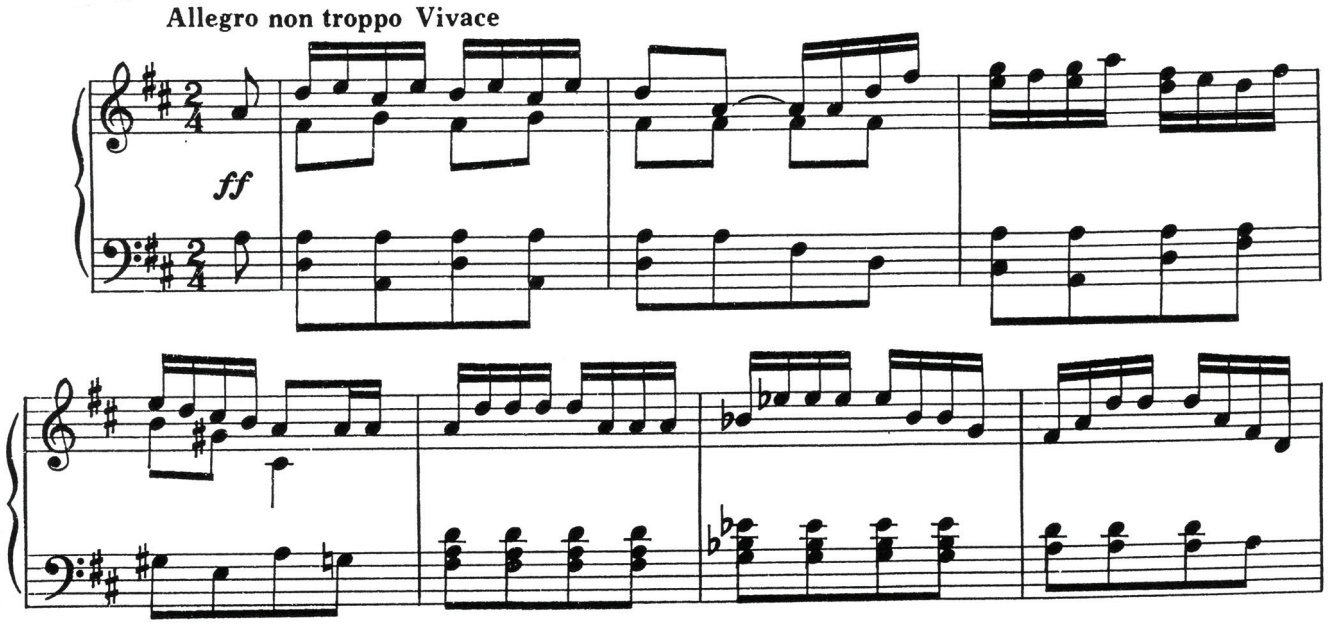
Bsp. 3: Princess Ida, Finale des 2. Aktes

Zunächst war das Instrumentalvorspiel zu „When anger spreads his wing“ (Nr. 24) nur vier Takte lang im Gegensatz zu den jetzigen acht Takten. Sullivan hatte schon die Gesangsstimmen in das ganze Stück eingetragen sowie die ersten Geigen in Einleitung und Koda, bevor er seine Pläne änderte. Der ursprüngliche Beginn (Bsp. 4a) klang ganz anders als das, was wir heute kennen (Bsp. 4b). Er taucht auch als Koda wieder auf, die in der endgültigen Version fehlt. Wahrscheinlich waren die zusätzlichen Takte im Vorspiel notwendig für den Ablauf während der Aufführung, denn vier Takte bieten nicht viel Zeit, um den Männerchor singbereit auf die Bühne zu bringen. Vielleicht war Sullivan aber auch nur unzufrieden mit seinem ersten Einfall.

Bsp. 4a: Princess Ida Nr. 24 Vorspiel „When anger spreads his wing“, Originalfassung



Bsp. 4b: Princess Ida Nr. 24 Vorspiel „When anger spreads his wing“, Klavierauszug



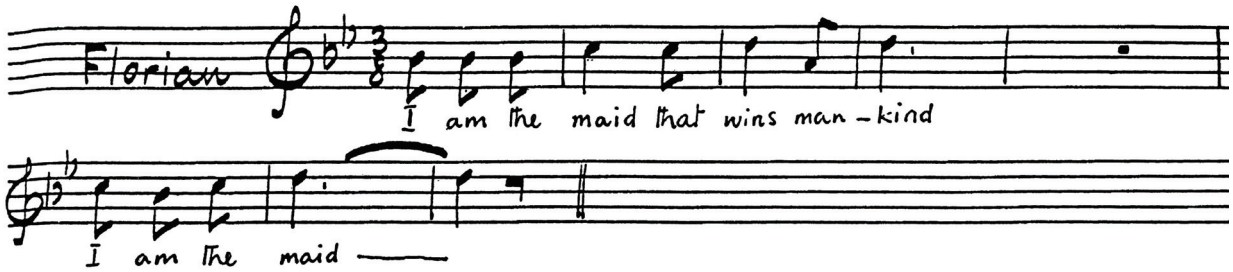
Der Beginn dieser Musiknummer hat es etwas von Händel, aber erst in dem darauf folgenden Stück, „This helmet I suppose“ (Nr. 25), finden wir Sullivans schönste Parodie dieses besonderen Stils. „We sounded the trumpet“ (*Cox and Box*) bietet ähnliches, ist jedoch insgesamt weniger anspruchsvoll. Sullivans Instrumentierung ist nicht im barocken Stil gehalten, wohingegen Aracs Arie nur für Streicher gesetzt ist und geschickt einen authentischen Wohlklang einfängt. Sullivan wollte ursprünglich Stimmen für Flöten, Oboe, Fagott, Hörner und Pauken hinzufügen, aber nachdem er dafür

einige Noten in den Tuttipassagen ausprobiert hatte, besann er sich eines Besseren und trug „Wind tacet throughout“ in die Partitur ein: „Die Holzbläser schweigen während des gesamten Musikstücks“. Vielleicht bestand die ursprüngliche Absicht darin, die Kornett- und Paukenparts in barockem Stil von Trompeten und Trommel erklingen zu lassen, obwohl es nicht leicht ist auszumachen, wie sie eingearbeitet worden wären.[73] Auf jeden Fall wären Trompeten und Trommel auch ziemlich untypisch in einem G-Dur-Stück von Händel gewesen. Falls Authentizität das Ziel gewesen wäre, so war das Auslassen von Holzbläsern und Pauken ein weiser Entschluss. Es ist bedauerlich, dass die Bläser- und Trommelpassagen nicht vollendet und erst danach entfernt wurden, sonst hätten wir sehen können, wie Sullivan die Sache ausgeführt hätte.

Die einzige Passage, die nach der Instrumentierung gestrichen wurde, war eine eher überflüssige Wiederholung von Psyche und den drei Männern in den letzten vier Takten der ersten beiden Strophen von „A lady fair“ (Nr. 15). Diese Takte kommen in der ersten Ausgabe des Klavierauszugs nicht vor und sind wahrscheinlich vor der Uraufführung gestrichen worden. Der für diese Aufführung zum Verkauf angebotene Text des Librettos gibt keinen Hinweis, denn er lässt eine ähnliche Ensemblepassage am Ende der dritten Strophe aus, die nicht entfernt wurde.

Ein Teil von Florians Solo in „I am a maiden“ (Nr. 13) kann durchaus nach der ersten Aufführung geändert worden sein. Dass die erste Ausgabe des Klavierauszugs – veröffentlicht wahrscheinlich in der dritten Februarwoche, etwa sechs Wochen nach der Premiere – jene Lesart übernimmt, die Sullivan im Autograph gelöscht hatte, befürwortet eine solche Auffassung. Die fragliche Passage erstreckt sich von Takt 133 bis zu Takt 140. Die ersetzende Zeile, die in dem Manuskript mit Tinte geschrieben ist, zeigt Notenbeispiel 5. Die Oboenpassage, die die revidierte Zeile doppelt, kann auch nach der ersten Aufführung modifiziert worden sein.

Bsp. 5: Princess Ida Nr. 13 Terzett Cyril-Hilarion-Florian



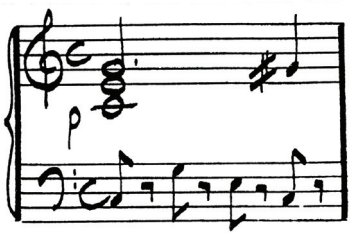
Als eine kurze Musiksequenz gebraucht wurde, um einen Abgang zu überbrücken, benutzte Sullivan normalerweise geeignete Musik von anderen Stellen aus der Partitur. Solche Stücke wurden in den Erstausgaben des Klavierauszugs für gewöhnlich weggelassen, und tatsächlich sind zwei solche Passagen in der Erstausgabe von *Princess Ida* nicht zu finden. Keine wird im Autograph der Partitur ausgeschrieben, aber Bleistift-Anweisungen verdeutlichen die Intention. Im 2. Akt[74] nach Idas Worten „Maidens follow me“ lauten Gilberts Anweisungen: „Prinzessin und Mädchen ab, den Refrain des Chors 'And thus to empyrean heights' singend“. Der heutige

73 Die Stimmen enthalten Generalpausen nach dem einleitenden Tutti.

74 Ursprünglich bestand Princess Ida aus einem Prolog und zwei Akten. So war es im Libretto der Uraufführung abgedruckt. Die zweite Auflage des Librettos und die erste Ausgabe des Klavierauszugs verzeichnen drei Akte, so wie auch das Manuskript der Partitur.

Klavierauszug von Chappell enthält eine Nr. 10a, das die Erfordernisse in Übereinstimmung mit Sullivans Direktiven erfüllt. Während des 3. Akts sieht die Bühnenanweisung so aus: „Alle ab außer der Prinzessin, den Refrain von 'Death to the invader' ganz leise singend“. Im Autograph skizzierte Sullivan einen Takt für Streicher (Bsp. 6) mit der Anweisung: „Reprise acht Takte vor dem *animato*“, wahrscheinlich, um vor der *animato*-Passage selbst aufzuhören. Das wäre vom ganzen Chor gesungen worden, wahrscheinlich während der ersten fünf Takte mit den zweiten Sopranstimmen harmonisiert. Das kleine Ausgangsstück ist als solches nie veröffentlicht worden, und soweit ich weiß, auch nie aufgeführt worden.

Bsp. 6: Princess Ida, 3. Akt Autograph



Der Chappell-Klavierauszug beinhaltet die Arie „Come, mighty Must!“ (Nr. 11), die bei den Aufführungen der D'Oyly Carte Opera Company üblicherweise weggelassen wurde, ändert aber die Reihenfolge einiger Nummern im dritten Akt, so dass das Ganze mit der von ihr gebotenen überarbeiteten Fassung übereinstimmt. In der autographen Gesamtpartitur und der ersten Ausgabe des Klavierauszugs ist „Whene'er I spoke' mit Nr. 23 beziffert, „I built upon a rock“ mit Nr. 22 und „When anger spreads his wing“ wird durch Dialoge von „This helmet I suppose“ getrennt.

Für diese Revision mag es Gründe gegeben haben, jedoch kann es an dieser Stelle nicht darum gehen, sie zu beurteilen. Hinsichtlich der Überarbeitungen möchte ich mich eher der Vielzahl von Änderungen bei der Instrumentierung zuwenden, die im Manuskript mit Bleistift eingetragen sind. Einige dieser Änderungen können von Sullivans Hand sein – es ist schwierig, sicher zu sein, wenn man es mit einem kleinen, skizzenhaften Fragment einer Handschrift zu tun hat –, aber die große Mehrheit ist es nicht. Sullivan machte durchaus einige Änderungen bei den Instrumentalstücken, sogar nachdem das Werk veröffentlicht worden war, doch viele davon wurden nicht in das Partitur-Autograph eingefügt. Diejenigen, die eingetragen wurden, sind nicht immer in seiner Handschrift. Auf dieser Grundlage könnte man dazu neigen, alle Bleistiftverbesserungen als authentisch anzusehen, wäre da nicht die Tatsache, dass mehrere dieser Änderungen die Wirkung des Originals in einem Ausmaß beeinträchtigen, das man sich schwerlich vorstellen mag, dass Sullivan damit etwas zu tun gehabt haben könnte.

Das Hinzufügen des Solohorns zur Oboenzeile 16 Takte vor dem Ende der Einleitung, und die ausgehaltenen Cs für die Bratschen, die in die Takte 5 und 6 von „Would you know the kind of maid“ eingefügt wurden, sind wirkungsvolle Änderungen; dasselbe kann man nicht von der leeren Quinte in den Hörnern sagen zu Beginn von „They intend to send a wire“ oder den Streicherpassagen, die unter dem *ad lib*-Oboensolo in der Einleitung eingefügt wurden.

Wenn Sullivan nicht verantwortlich war für diese Neuorchestrierung, wer war es dann? Man ist geneigt, sie auf die Wiederaufnahme von *Princess Ida* im Jahre 1919 zu datieren, die von Geoffrey Toye dirigiert wurde. Toye ist ganz sicherlich für viele Änderungen in der Instrumentierung von *Ruddigore* verantwortlich, als diese Oper kurz danach wieder aufgeführt wurde. Hinsichtlich *Princess Ida* besteht die Schwierigkeit jedoch darin, dass einige der Überarbeitungen so aussehen, als ob sie aus seiner Feder stammten, doch ist keine davon – soweit ich das beurteilen kann – bei der 1924 unter Aufsicht der

D'Oyly Carte Company entstandenen Aufnahme zu hören. Bei *Ruddigore* hingegen sind die nachträglichen Änderungen sehr wohl in der Einspielung von 1924 dokumentiert. Über Harry Norris (Musikalischer Leiter 1919-1929) weiß man, dass er bei „A lady fair" in den Hörnern eine Gegenmelodie eingefügt hat[75], aber sie ist weder unter den Hinzufügungen zum Originalmanuskript zu finden noch hört man sie in der Aufnahme von 1924, die er leitete. Außerdem scheint diese Musik nicht in seiner Handschrift abgefasst zu sein.[76]

Als Malcolm Sargent 1926 die musikalische Leitung der D'Oyly Carte Company für die Spielzeit am Prince's Theatre übernahm, hat er viel Mühe darauf verwendet sicherzustellen, dass die Gesangsnoten und insbesondere die Instrumentierung authentisch waren.[77] Er duldete, dass einige Änderungen am Manuskript von *Princess Ida* auch in seine Aufnahme des Werks Eingang fanden und diese entdeckt man auch im Notenmaterial der D'Oyly Carte Company wieder.[78] Man könnte daraus schließen, dass Sargent in der Lage war, die Authentizität einiger Änderungen anhand früheren Notenmaterials und unter zu Rate ziehen altgedienter Mitglieder des D'Oyly Carte-Ensembles zu belegen. Das mag vielleicht der Fall gewesen sein, aber dass er einige der angeblichen „Verbesserungen" Toyes[79] bei *Ruddigore* sowohl in Aufführungen (seiner elektrischen Aufnahme von 1931 nach zu urteilen) als auch in dem Notenmaterial gestattete, lässt mich daran zweifeln, ob er immer so gewissenhaft war wie es sein Ruf erwarten lässt. Eine wissenschaftliche Edition der Partitur ist offensichtlich dringend vonnöten, aber es wird Schwierigkeiten geben, eine absolut definitive Lesart zu präsentieren.

Von Detailproblemen abgesehen, verlangt *Princess Ida* die normalen bescheidenen Kräfte der meisten von Sullivans komischen Opern: zwei Flöten (die zweite verdoppelt als Piccolo), Oboe, zwei Klarinetten, Fagott, zwei Hörner, zwei Kornette, zwei Posaunen, Schlaginstrumente (wahrscheinlich ein Musiker) und Streicher. Für die meisten Nummern reicht ein Orchester bestehend aus Holzbläsern, Hörnern und Streichern, und vieles was für sie geschrieben ist, ist typisch für Sullivans Vorgehensweise. Beispielsweise gibt es viele Stellen, an denen ausgehaltene Klarinetten-, Hörner- und Fagottstimmen mit einer leichten Streicherbegleitung versehen sind, oder wo Holzbläserinstrumente geschickt kurze Passagen der gesungenen Melodie verdoppeln. In Sullivans Instrumentierung wimmelt es von solchen und anderen regelmäßig wahrnehmbaren Merkmalen; und da seine Partituren in erster Linie vom Orchester her verstanden wurden, muss man darin Facetten seiner musikalischen Persönlichkeit erkennen.

Thomas Dunhill hat angemerkt, dass *Princess Ida* „eine der intimsten und individuellsten Arbeiten von Sullivan" ist.[80] Da insbesondere das Orchester im Zentrum des kreativen Prozesses des Komponisten steht, überrascht es nicht, dass bestimmte Elemente dieser Intimität und Individualität in der Instrumentalbehandlung offenbar werden. Es gibt eine Fülle an Kontrapunktik in den Streichern und den Holzbläserpassagen, die, verbunden mit einer gewissen Zurückhaltung, vielfach einem kammermusikähnlichen Gefüge nahe kommt. Das zeigt sich be-

75 Guy Carrell: „A Wandering Minstrel Disguised as a First Horn", in *The Savoyard*, vol 8, No. 1, Mai 1969.

76 Ich schulde der verstorbenen Mrs. Doris Norris Dank für die Beispiele der Handschrift ihres Ehemannes.

77 Siehe Charles Reid: *Malcolm Sargent – A Biography*, London 1968.

78 Mein Dank geht an Mr. Wilfred Hambleton von der D'Oyly Carte-Bibliothek für Information und Hilfe in Bezug auf das Orchestermaterial.

79 Toyes Revisionen sind mit Bleistift in das Manuskript der *Ruddigore*-Partitur eingetragen (kopiert von George Baird), das dem D'Oyly Carte Opera Trust Ltd. gehörte.

80 Thomas F. Dunhill: *Sullivan's Comic Operas*, London 1928, S. 112.

sonders in Cyrils Arie „Would you know the kind of maid“ deutlich, und es überrascht keineswegs, wenn Gervase Hughes darauf hinweist, dass das Material für diese Nummer aus Sullivans früher *Romanze* für Streichquartett entnommen worden sein könnte[81], obwohl die nachfolgende „Entdeckung“ des Stücks belegt, das dem nicht so gewesen ist.

Solch nachhaltige kontrapunktische Komplexität zeigt das Äußerste von Sullivans Tendenzen in diese Richtung. Viel typischer für die komische Oper als Ganzem ist ein Detail, das in der Behandlung der Orchesterstimmen, zum Beispiel bei „I am a maiden“ offensichtlich wird. Hier, wie in „Now wouldn't you like to rule“, bemerkt man besonders die ausgeprägte, wohlgeformte Basslinie. Eine zart hineingewobene Kontrapunktik bereichert die Textur im Übermaß, was sich im Klavierauszug nur teilweise andeutet: Es gibt keine Hinweise auf Details wie die kleine sich schlängelnde Phrase für Fagott, die in der dritten Strophe von „Expressive glances“ (Takte 40-42) eingeführt wird oder die absteigende Passage für Holzbläser, die durch die geschäftigen Streichfiguren in Hildebrands „Some years ago“ (Takt 29 ff.) tänzelt.

Der zweite Akt ist besonders reich an subtilen Wechselspielen zwischen Stimmen und Instrumenten. Das Wesen dieser Wechselwirkung erklärt zum großen Teil jenes Element der Intimität, das normalerweise eher mit Kammermusik assoziiert wird, die ein so bestimmendes Merkmal von Sullivans Partitur ist. Ein augenfälliges Beispiel hiervon wird in der ersten Nummer des zweiten Akts von Psyches „If you'd climb the Helicon“ geliefert, wo die Solostimme gegen die komplexen und filigranen Streicher gesetzt ist – Geigen und Bratschen nahe beieinander in drei Stimmen aufgeteilt, unterstützt von den Pizzicato-Arpeggien in den Celli.

Dieselbe Feinsinnigkeit zeigt sich auch im 30-taktigen Abschnitt, der bei Takt 41 des Terzetts „Gently gently“ (Nr. 12) beginnt. Erneut meint Gervase Hughes, dass ein Streichquartett für diese Passagen herhalten musste.[82] Bestimmt wäre das meiste davon keineswegs fehl am Platz in einer Kammermusik von, sagen wir, Mendelssohn. Bis auf eine kurze Sequenz (Takte 49-53), wo die Flöte und die Klarinette in Oktaven von den ersten Geigen die oberste Zeile übernehmen, ist die Musik im Wesentlichen bereits mit den Streichern komplett. Tatsächlich hatte Sullivan ursprünglich die ersten Violinen bei diesen fünf Takten auch dabei, strich dies aber in der autographen Partitur zu Gunsten der aktuellen Ausführung – ein Hinweis, der der Ansicht Glaubwürdigkeit verleiht, dass er von einem früheren Streicherstück transkribierte.

Wenn man das Finale des zweiten Akts untersucht, findet man einen ausgedehnten Abschnitt (60 Takte), bei dem Parlando-Stimmen geschickt in eine leicht instrumentierte, melodisch unabhängige Orchestertextur eingewoben wurden. Diese Technik war natürlich üblich in der italienischen Oper des neunzehnten Jahrhunderts, jedoch waren bei Sullivan vor *Princess Ida* solche Passagen eher selten, obwohl *Cox and Box* ein paar gute Beispiele dafür bietet. (Ein ausgedehnter Abschnitt, das so genannte „Gambling Duet“ wurde nebst einem Großteil anderen Materials gestrichen, als die D'Oyly Carte Company das Stück 1922 in ihr Repertoire übernahm.[83] Sie kommt in der aktuellen Ausgabe des Klavierauszugs nicht vor[84], sie behält jedoch den Parlando-Austausch vor dem „Rataplan“-Terzett,Nr. 6, bei.) Tatsächlich zeigt Sullivan erst

81 Gervase Hughes: *The Music of Arthur Sullivan*, London 1960, S. 147.

82 Hughes (Anm. 81), S. 147.

83 Siehe frühere Partituren: Boosey & Co. (vor 1921) – ohne Archivnummer.

84 Boosey & Hawkes, ohne Jahresangabe (aber nach 1921) – Archivnummer H10416.

bei späteren Werken ab *The Yeomen of the Guard* Interesse an dieser Zugangsweise. Ein diesbezüglich besonders bemerkenswertes Charakteristikum in *Princess Ida* ist die Art und Weise, wie eine Phrase von Hildebrands vorausgehendem Solo (Klavierauszug S. 157, Takte 1-5), im Orchester sequenziell entwickelt wird.

Die Zurückhaltung, die Dunhill besonders bei *Princess Ida* bemerkte, zeigt sich besonders bei den Blechbläserstimmen. Das soll nicht heißen, dass bei diesen Instrumenten in den Tutti-Abschnitten auf ihre traditionellere Rolle verzichtet wird. Man nehme beispielsweise den Beginn von „Now hearken to my strict command", wo das Kornett und die Posaune die Harmonien ausfüllen und den begleitenden Rhythmus betonen; auch das bemerkenswerte kleine Zwischenspiel aus „A lady fair", in dem die zweite Posaune die Vierteltakte spielt, während die erste Posaune und die Kornette die Akkorde gegen den Takt liefern. So etwas gehört nun mal für die Blechbläser in einer komischen Oper einfach dazu. In *Princess Ida* finden sich jedoch darüber hinaus noch eine zunehmende Sensibilität des Komponisten bei der Behandlung des „Schwermetalls" und beinhaltet somit einige der am feinsten konzipierten Passagen für Kornette und Posaunen als einem homogenen vierstimmigen Satz.

Der offensichtlichste Fall findet sich in „I built upon a rock", wo die Begleitung von beinahe herben *solistischen* Blechbläserakkorden dem Solo der Prinzessin eine passende Schwere vermitteln. Im völligen Gegenteil dazu stehen die spitzen Pianissimo-Akkorde (auf dem zweiten und vierten Vierteltaktschlag jedes Takts) bei der Einleitung von „They intend to send a wire to the moon". Dann wieder gibt es subtile Einsprengsel von Blechbläserfarben während der Chorpassagen von „Expressive glances". Es lohnt sich wirklich, die Orchesterzusammensetzung zu analysieren (Takte 12-14). Die Celli liefern einen Hintergrund von Pizzicato-Arpeggios, mit harmonischer Unterstützung von Kornetten, Posaunen und Pizzicati der Bratschen auf dem ersten und dritten Vierteltaktschlag. Dann verdoppelt die erste Klarinette die Sopranzeile, während darüber geteilte Violinen spielen (violin II *divisi*) mit einer Soloflöte, die die ersten Geigen bei der Melodie verdoppelt. Wenn man zu diesem Dreieck und Pizzicato in den Kontrabässen auf dem ersten Schlag des Takts ein ausgehaltenes zweites Horn (mit dem ersten Horn ab Takt 14) hinzufügt, ist das Bild komplett.

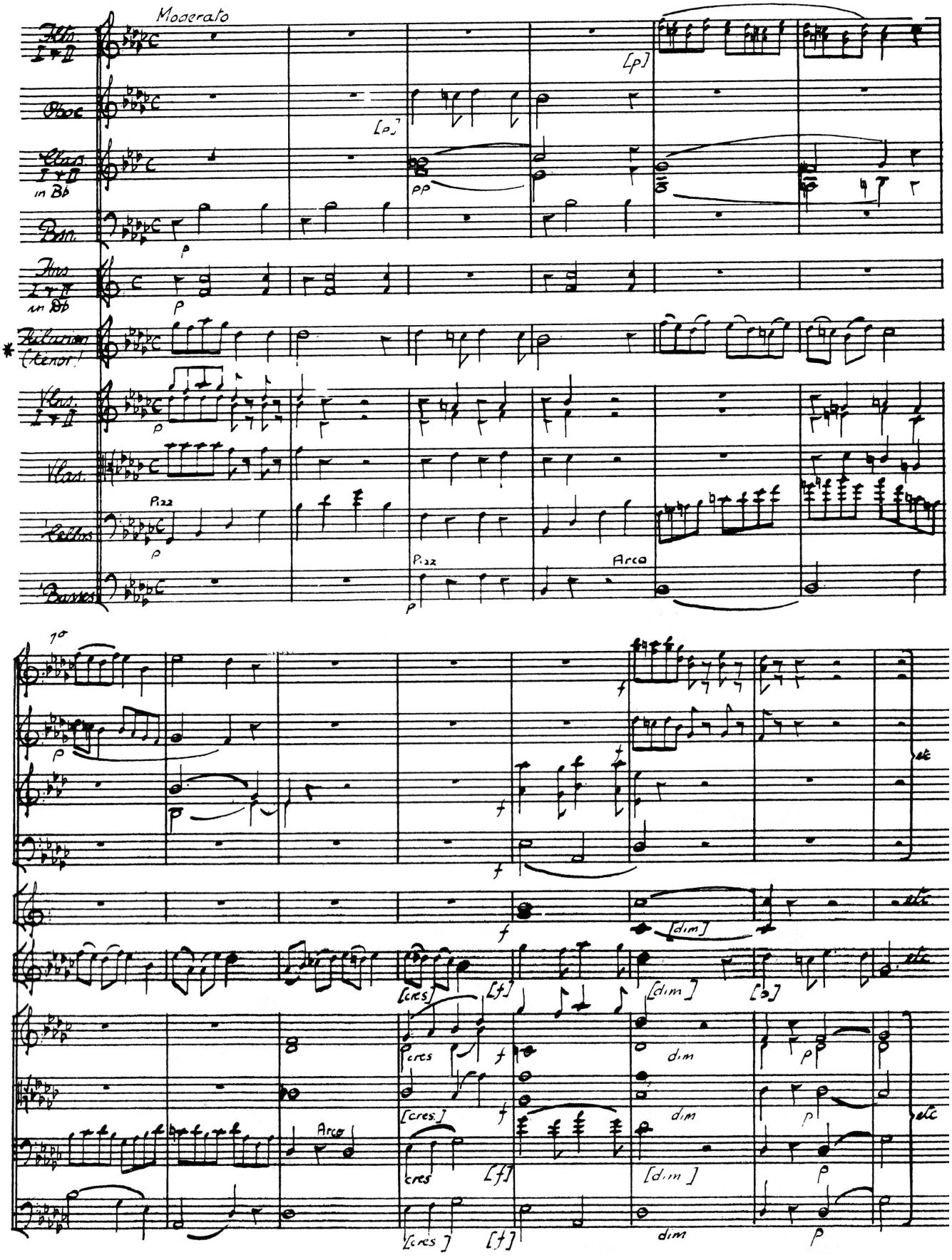
Wenn man die Textur auf diese Weise zerlegt analysiert, bekommt man einen wertvollen Einblick in Sullivans zunehmende Beherrschung von subtilen ineinander verwobenen Klangfarben, was teilweise das „Funkeln" erklärt, das Gervase Hughes treffenderweise in den späteren Werken des Komponisten bemerkte.[85]

Sullivans Instrumentierung zeichnet sich nicht durch eine Brillanz aus wie man sie etwa mit Chabriers *Espana* assoziieren würde, ein Werk, das nur wenige Monate vor *Princess Ida* uraufgeführt wurde. Vielmehr besaß Sullivan, wie es Percy M. Young richtig bemerkte, „ein besonderes, ganz individuelles Talent für Ausdruck durch ruhige Farben [...], seine Kunstfertigkeit ähnelte der eines Malers mit Tusche- oder Wasserfarben".[86] Wenn man nach Anzeichen für Größe in Sullivans Musik sucht, so findet man sie bestimmt in den subtil variierenden Nuancen seines instrumentalen Gewebes. Erst ein ausreichend langes Zitat vermag etwas von dieser seltenen Sensibilität in seiner Kunst zu illustrieren (Bsp. 7). Es stammt aus Hilarions Arie „Ida was a twelvemonth old" (Takt 10 ff.), doch nicht, weil diese Passage außergewöhnlich ist, sondern weil sie in vielerlei Hinsicht typisch ist. In einer solchen Instrumen-

85 Hughes (Anm. 81), S. 96.
86 Percy M. Young: Sir Arthur Sullivan, London 1971, S. 178.

tierung findet sich eine Feinsinnigkeit und Transparenz, die an Mozart erinnert. Wie so vieles von Sullivans Musik, nimmt man diese Passage am besten wahr, wenn man sie von demselben interpretatorischen Standpunkt aus betrachtet, den man einer Mozart-Aufführung entgegenbringt.

Bsp. 7: Princess Ida Nr. 3, Arie des Hilarion



Martin Yates:

Musikalische Einheitlichkeit in der *Yeomen*-Partitur

[Erstmals publiziert unter dem Titel „Musical Unity in the *Yeomen* Score“ im Sonderheft *The Yeomen of the Guard – A Booklet to Commemorate the Centenary of the first production*, Sir Arthur Sullivan Society 1988, S. 22 – 31.]

In seinem Buch *The Music of Arthur Sullivan* äußert sich Gervase Hughes über die bemerkenswerte Qualität der Musik in *The Yeomen of the Guard*: „[...] hier ist Sullivan eine unpersönliche Charakterisierung gelungen, denn die Atmosphäre des düsteren alten Towers durchdringt die Musik auf unbestimmbare Weise, vom ersten Takt der Ouvertüre bis zum abschließenden *dénouement*.“ Wer die Oper gehört hat, erkennt die Wahrheit dieser Aussage und kann nur darüber spekulieren, wie es Sullivan gelang, eine derartige Einheit zu erreichen. Vielleicht gelang es durch einen unterbewussten Mechanismus während des Komponierens: das berühmte 1 % Inspiration. Oder war dies absichtlich so angelegt und damit Teil der 99% harter Arbeit? Was auch immer die Antwort sei, in den *Yeomen* findet sich eine Fülle von verschieden eingesetzter Melodieführungen in unterschiedlichen Farben und Klängen der Tonarten, ausgestattet mit reicher Harmonie und emotionalem Orchestersatz. Dies alles kommt zusammen, um dem Ohr des Zuhörers das Gefühl der Einheit besonders deutlich zu machen.

Sullivan gab zu, sehr viel Zeit und Mühe in die Komposition der *Yeomen* investiert zu haben und er begann zu jener Zeit gerade damit, seine Aufmerksamkeit mehr den ernsten Opern zuzuwenden, in denen sich die genannten verschiedenartigen musikalischen Elemente auf einem nachhaltigeren und mehr durchdachten Niveau bewegen könnten. Daher gibt es wohl durchaus Grund, zu glauben, dass die 99% harte Arbeit beim Komponieren der *Yeomen* zu der bemerkenswerten Atmosphäre und Charakterisierung führte, die Hughes so bewunderte. Was das eine Prozent an Inspiration betrifft, so wird dies nie zu definieren sein.

Das Tower-Motiv

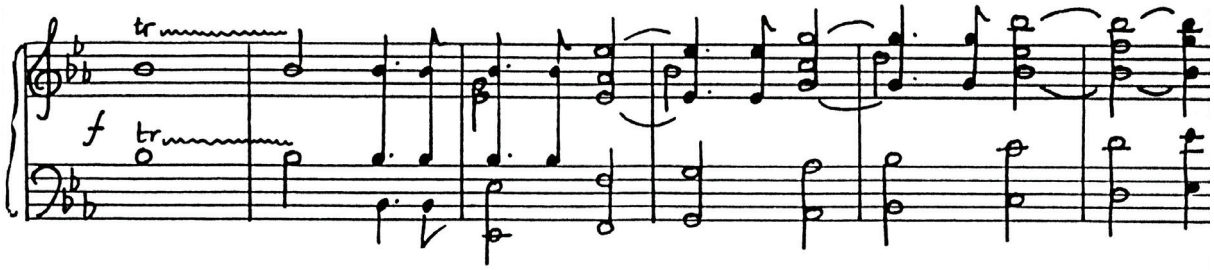
Eines der hauptsächlichen Verbindungselemente der Partitur ist das so genannte „Tower“-Motiv, das die Ouvertüre einleitet und die ganze Oper hindurch an verschiedenen Stellen eingesetzt wird. Dies Motiv steht für keine Figur, sondern für das unpersönliche Gebäude des Towers selbst sowie für seinen Einfluss und die Handlungen der Personen, die in seinem Schatten leben. Dadurch, dass es Sullivan schon gleich an den Anfang des Werks stellt, schafft er einen Hör-Eindruck, der sich durch die gesamte Oper zieht. Wir scheinen seine Gegenwart zu spüren, selbst wenn die dazugehörigen Noten nicht gespielt werden. Der Grund dafür liegt darin, dass es die Anforderungen an ein erfolgreiches Motiv erfüllt: es ist einfach – und ist daher bei einer Wiederholung sehr leicht erkennbar – und es hat bestimmte Eigenschaften, die sich gut weiter entwickeln lassen. Sullivan lag es nicht, Wagner zu kopieren, aber ebenso wie die Motive des *Ring*-Zyklus die erforderlichen Bedingungen perfekt erfüllen – und Wagner sie

immer wieder seinen Anforderungen anpasst – so hat auch das Tower-Motiv bestimmte Eigenschaften, welche die ganze Oper hindurch hörbare Echos finden.

Das Thema wird mehrmals fast exakt wiederholt, am eindrücklichsten als Überleitung zur Arie der Dame Carruthers (Nr. 3), der Einleitung zum Finale des ersten Aktes, während Merylls „Ye Tower Warders“ (Finale I, Takt 31 ff., bei dem jedes Mal eine Verzierung der Violine eine weitere Dimension hinzufügt) und schließlich nach dem Abfeuern der Arkebuse im 2. Akt (vor „Hark“ What was that, sir?“). Das Thema erscheint dann nicht wieder.

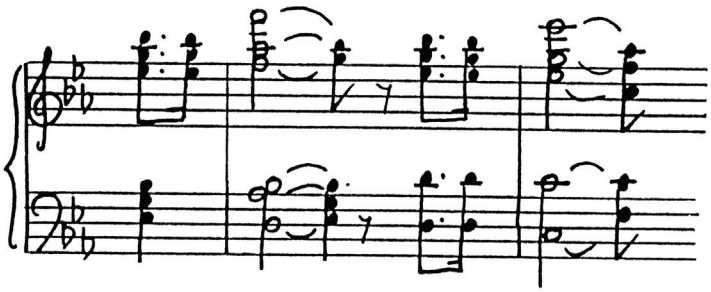
Das Motiv ist auf einem Tonika-Dreiklang in Es-Dur aufgebaut, zunächst mit einer Quarte von der Dominante B, die sich dann zur Tonika Es bewegt, dann eine Terz zum G, gefolgt von einer weiteren Terz zu B. Aber am meisten beeindruckt den Zuhörer die Aufwärtsbewegung, sowohl in der Melodie als auch im Bass:

Bsp. 1: The Yeomen of the Guard, Das Tower-Motiv



Dies ist der Hauptteil des Themas, aber dann bemerkt der Zuhörer zwei fallende Phrasierungen, bei denen jedes Mal das Intervall einer Quinte betont wird. Dies entwickelt sich aus der Einleitung zu Dame Carruthers’ Arie, wo dem Intervall einer Quinte das Intervall einer Quarte folgt:

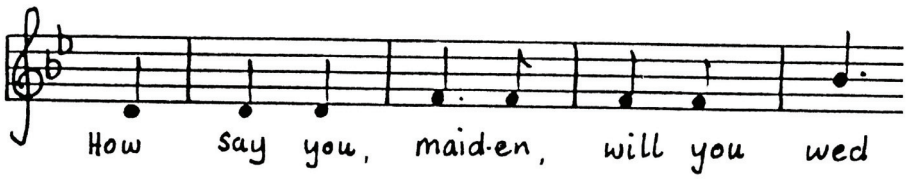
Bsp. 2: The Yeomen of the Guard, Arie der Dame Carruthers (Nr. 3)



Auf diese Weise hat Sullivan zwei Merkmale geschaffen, die einem musikalischen Ohr ebenso auffallen wie die Melodie selbst: das nach oben gehende Hauptmotiv und die betonten Intervalle, die folgen.

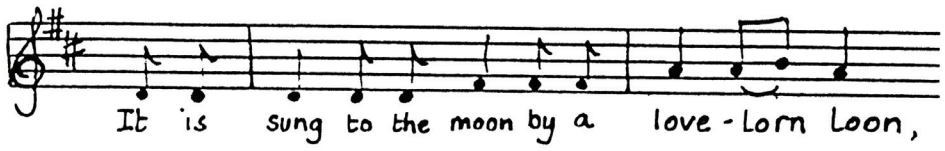
Diese beiden Merkmale finden im gesamten Werk durchgehend musikalische Echos. An mehreren Stellen der Oper werden wir deutlich an das Tower-Motiv erinnert, und zwar durch Melodien, die Sullivan auf einem Dreiklang aufbaut. Eine Melodie wie die folgende:

Bsp. 3: The Yeomen of the Guard, Terzett Elsie-Jack Point-Lieutenant (Nr. 8)



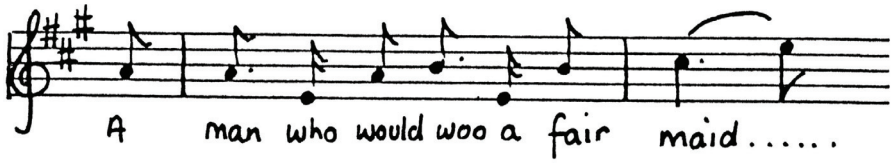
oder

Bsp. 4: The Yeomen of the Guard, Duett Elsie-Jack Point (Nr. 7)



oder

Bsp. 5: The Yeomen of the Guard, Terzett Fairfax-Elsie-Phoebe (Nr. 19)

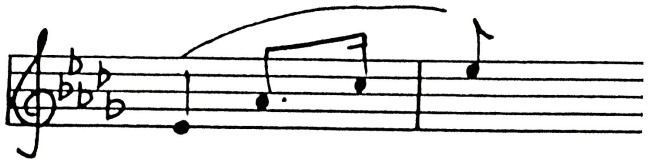


Jedesmal hat die Melodie die Form einer mit dem Motiv verbundenen Aufwärtsbewegung. Das Muster eines aufsteigenden Dreiklangs ist auch ein Merkmal im Zwischenspiel in „Alas I waver to and fro“ (Nr. 4):

Bsp. 6: The Yeomen of the Guard, Terzett Phoebe-Leonard-Meryll (Nr. 4)

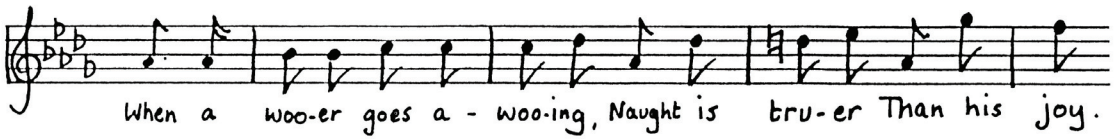
und ist schon angelegt in Fairfax' „Is life a boon?“ (Nr. 5):

Bsp. 7: The Yeomen of the Guard, Arie des Fairfax (Nr. 5)



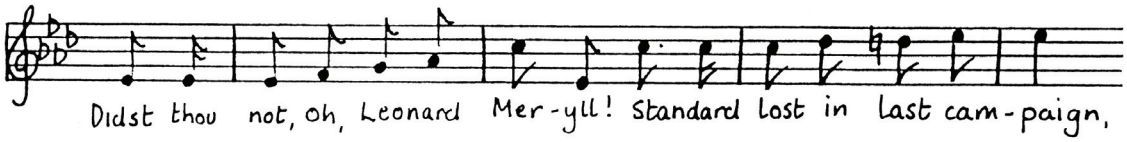
In mehreren Gesangsnummern tritt das aufsteigende Muster der Noten deutlich hervor, nicht basierend auf einem Dreiklang, sondern auf schrittweise durchgeführten Intervallen, wie Jack Points „I've wisdom from the East“ (Nr. 9) und das Quartett (Nr. 20):

Bsp. 8: The Yeomen of the Guard, Quartett Elsie-Phoebe-Fairfax-Jack Point (Nr. 20)



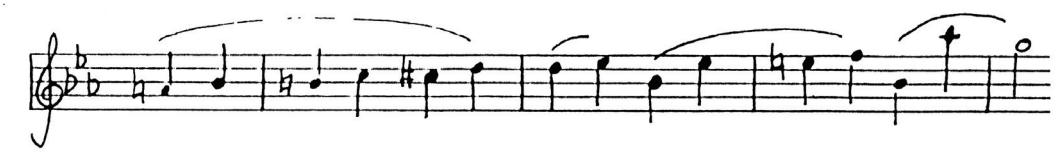
Im Finale des 1. Aktes finden wir eine sehr ähnliche Melodie, wenn der Erste Yeoman „Didst thou not, O Leonard Meryll?“ anstimmt – sogar zu einem fallenden Intervall in der Mitte der Phrase:

Bsp. 9: The Yeomen of the Guard, Finale des 1. Aktes (Nr. 12 Beginn)



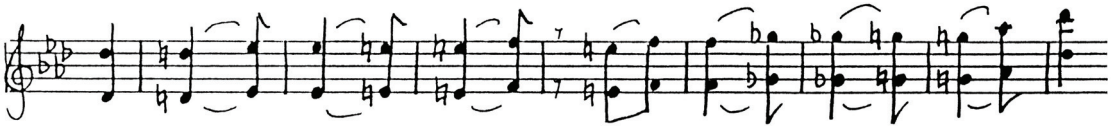
Diese Ähnlichkeit wird noch schärfer betont, wenn in der Ouvertüre die Melodie weiter ausgeführt wird, obwohl sie hier chromatischer geworden ist:

Bsp. 10: The Yeomen of the Guard, Ouvertüre



Ein ähnliches Muster der aufsteigenden Chromatik zeigt sich wieder im Mittelteil von „Alas I waver to and fro“ (Nr. 4):

Bsp. 11: The Yeomen of the Guard, Terzett Phoebe-Leonard-Meryll (Nr. 4)

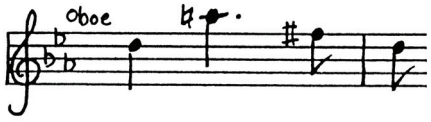


Chromatik betont auch besonders Phoebes Phrase „melancholy flute“ in „Were I thy bride“ (Nr. 11) und Jack Points Worte „Food for fishes only fitted“ (Nr. 20) zeigen ebenso eine eindrucksvoll fallende Chromatik und Harmonie in ihrer Phrase.

Die betonten Intervalle, die dem Hauptteil des Motivs in der Ouvertüre folgen, zeigen auch ein Phänomen, das häufig auftaucht: die Verwendung eines einfachen Melodiebogens; ein aufsteigendes Intervall, meistens eine Quinte oder Quarte, gefolgt von einem absteigenden Intervall. Dieses kann zwar variieren, aber bleibt doch noch längere Zeit im Ohr und im Gedächtnis.

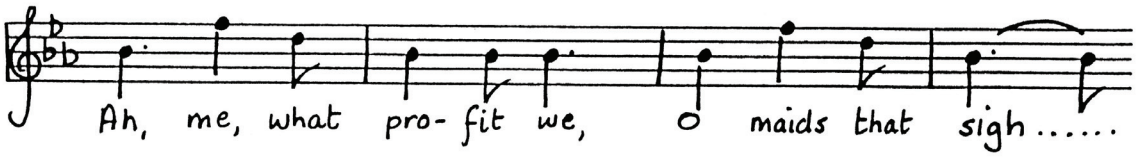
Das Quintenintervall scheint dabei besonders beherrschend zu sein. In der Ouvertüre, kurz nach dem Eröffnungsteil, stellt die Oboe die folgende Phrase vor (es handelt sich hier um einen Zwischenteil, der übrigens mit Noten aus dem Ende der Einleitung zu „Strange Adventure“ im 2. Akt endet):

Bsp. 12: The Yeomen of the Guard, Ouvertüre



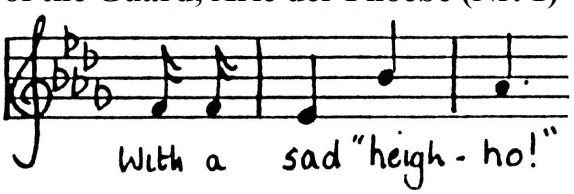
Rhythmisch gekürzt, ist dies dieselbe Melodieführung wie Elsies „Ah me what profit we?“ (in Nr. 10) – eine Phrase, auf der Sullivan die ganze Arie aufbaut:

Bsp. 13: The Yeomen of the Guard, Arie der Elsie (Nr. 10)

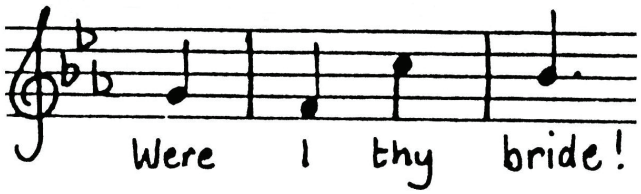


Phoebes Schlusszeile „Sad heigh-ho“ aus ihrer Auftrittsarie (Nr. 1) wiederholt sich in „Were I thy bride“ (Nr. 11) und dem „Temptation“-Terzett, dem „Versuchungs-Terzett“ (Nr. 8); alle drei Intervalle fallen wieder auf die Dominante zurück, die ersten beiden nach Modulationen:

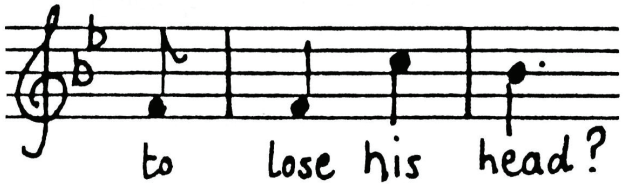
Bsp. 14: The Yeomen of the Guard, Arie der Phoebe (Nr. 1)



Bsp. 15: The Yeomen of the Guard, Arie der Phoebe (Nr. 11)



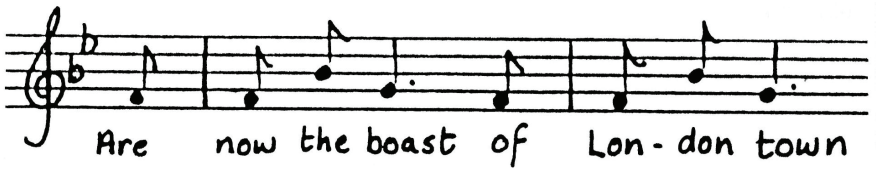
Bsp. 16: The Yeomen of the Guard, Terzett Elsie-Jack Point-Lieutenant (Nr. 8)



Das erste Intervall einer zu verschiedenen Noten absteigenden Quarte ruft einen ähnlich gefühlsgeladenen Effekt hervor. Phoebes abschließendes „maid's heigh-ho" aus ihrer ersten Arie findet ihr genaues Echo in Merylls „A laughing boy"[87]:

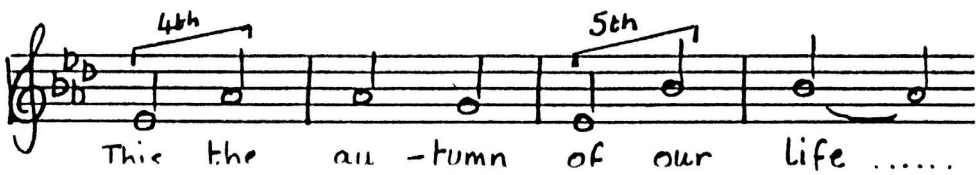
Bsp. 17: The Yeomen of the Guard, Arie der Phoebe (Nr. 1)

Bsp. 18: The Yeomen of the Guard, Arie des Meryll (Nr. 3a)



Elsies wunderbar ausdrucksvolle Melodie, die sich im „Versuchungs-Terzett" als Oberstimme über die anderen schwingt, hat als erstes Intervall eine Quarte, und dasselbe Notenmuster tritt auch bei den Worten „You on Elsie are to call" in dem „Cock and Bull"-Duett (Nr. 15) und zu Beginn von „Is life a boon?" und „A laughing boy" auf. „This the autumn of our life" (Yeomen-Ensemble in 1. Akt, Nr. 2) nutzt abwechselnd sowohl Quarten als auch Quinten:

Bsp. 19: The Yeomen of the Guard, Chor der Yeomen (Nr. 2)

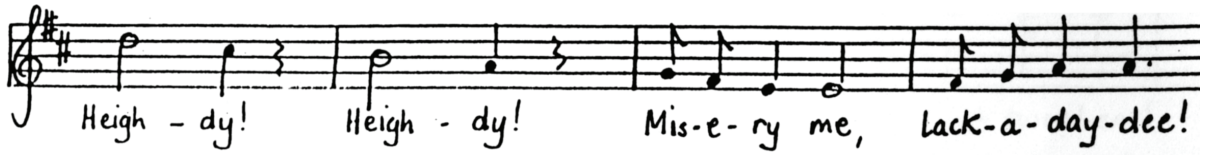


Die letzten beiden fallenden Noten entwickeln ein Eigenleben, wenn sie als die empfindsamsten aller musikalischen „Seufzer" genutzt werden. Phoebes „heigh-ho" und „Ah me" aus ihrer

87 Merylls Arie erklang bei der Uraufführung, wurde dann aber gestrichen. Gelegentlich wurde sie später bei Aufführungen eingefügt, jedoch nicht bei Produktionen der alten D'Oyly Carte Opera Company (1879-1982). Die Arie, die ihren Platz im 1. Akt hat zwischen der Arie der Dame Carruthers und dem nachfolgenden Terzett, ist zu hören auf der CD-Einspielung der New D'Oyly Carte Company (1988-2003): *The Yeomen of the Guard*, Dirigent: John Owen Edwards, Sony Classical S2K 58901. [Anm. d. Hrsg.]

ersten Arie finden ihr Echo in der musikalischen Behandlung von Elsies „Ah me“ (in Nr. 10) und vor allem in den „Heigh-dys“ in „I have a song to sing-O“ (Nr. 7), wo die beiden abfallenden Noten das Pathos des Refrains perfekt ausdrücken:

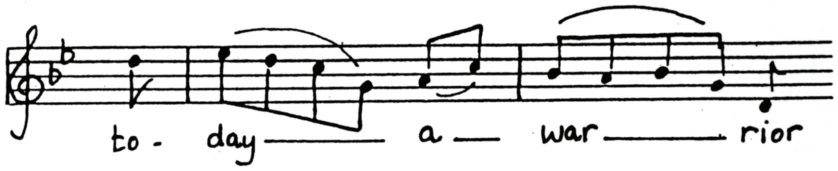
Bsp. 20: The Yeomen of the Guard, Duett Elsie-Jack Point (Nr. 7)



Rhythmisch erinnern diese Phrasen an die fallenden Noten aus der Einleitung zu Dame Carruthers Arie (siehe oben, Notenbeispiel 2).

Ein melodisches Merkmal, das sich in mehreren Gesangsnummern findet, ist eine ausgesprochen „blumige“ Vokallinie auf bestimmten Höhepunkten. Man entdeckt sie in Dame Carruthers Arie, besonders beim Text der Männerstimmen „I keep my silent watch and ward“ und in „A laughing boy“ singt Meryll:

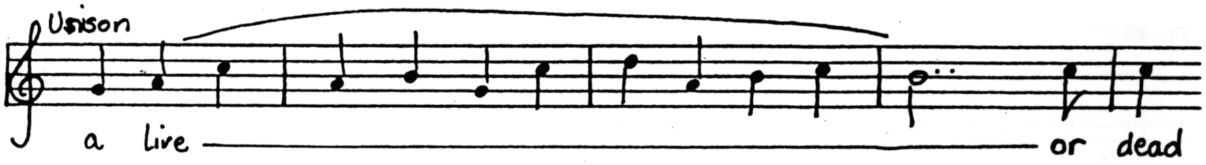
Bsp. 21: The Yeomen of the Guard, Arie des Meryll (Nr. 3a)



Blumig wird es auch wieder in Fairfax’ „Free from his fetters grim“ (Nr. 16) bei den Worten „Is not one so tied?“ und während der Abschlussphrasen dieser Arie.

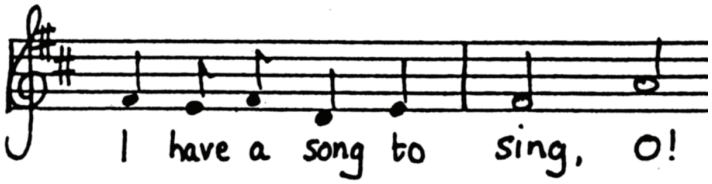
Man erinnert sich auch wieder an dieses Merkmal bei der herrlichen Stelle im Finale des 1. Aktes, wenn der Chor von Mehrstimmigkeit zum Unisono wechselt in der Phrase:

Bsp. 22: The Yeomen of the Guard, Finale des 1. Aktes (Nr. 12 Schluss)



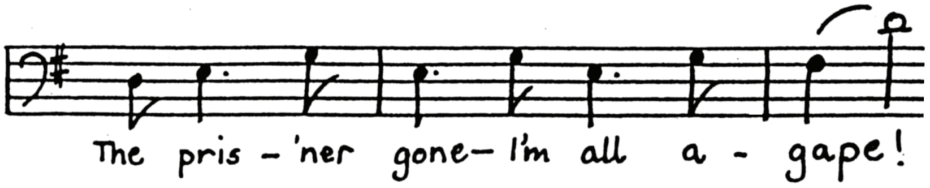
Das Damenterzett im Finale zum 2. Akt hat einen wunderbaren Melodiebogen für „happiness“ und „joy“. Elsie selbst hat den größten Anteil an expressiven Melodieführungen. Besonders ihre Arie im 1. Akt ist reich an ausdrucksvoller Melodik, und ihre Bitte an Leonard im 2. Akt endet mit einem „blumigen“ Höhepunkt, der ursprünglich einfacher gesetzt war. Verschiedene weitere Nummern enthalten Beispiele für melodische Phrasen mit Noten, die am Ende geradezu abzuheben scheinen. „A man who would woo“ (siehe oben, Notenbeispiel 5) zeigt dies besonders gut. Aber es ist auch im Duett zwischen Elsie und Point (Nr. 7) anzutreffen:

Bsp. 23: The Yeomen of the Guard, Duett Elsie-Jack-Point (Nr. 7)



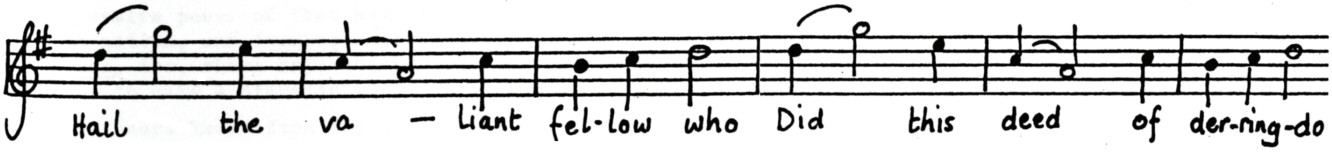
und ebenso im Chor der Mädchen, der das Finale des 2. Aktes eröffnet, „Comes the pretty young bride“ und im Finale des 1. Aktes, wo es Merylls Überraschung perfekt ausdrückt:

Bsp. 24: The Yeomen of the Guard, Finale des 1. Aktes (Nr. 12 Schluss)



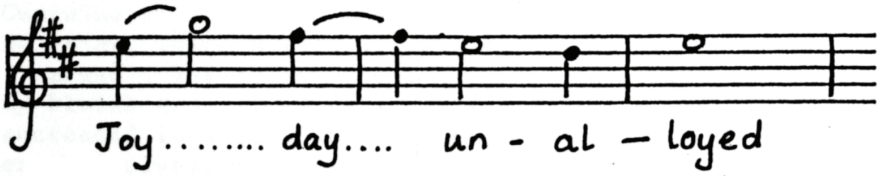
Mehrmals hat der Chor eine Phrase, wo die Sopranstimme in der Mitte der Zeile „abhebt“:

Bsp. 25: The Yeomen of the Guard, Ensemble (Nr. 18)



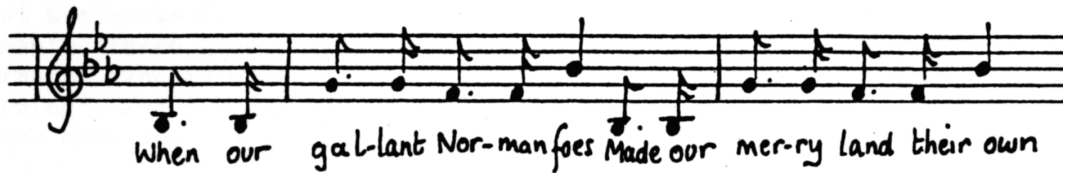
Dies findet sein Echo im Finale mit:

Bsp. 26: The Yeomen of the Guard, Finale des 2. Aktes (Nr. 22)



Einige rhythmische Merkmale benutzt Sullivan, um besondere Stimmungen zu schaffen oder Situationen zu charakterisieren. Punktierte Noten werden durchgängig verwendet, um einen militärischen Eindruck von „Kriegsruhm“ oder „großen Heldentaten“ hervorzurufen. So finden wir sie als wichtigen Teil des Tower-Motivs und von Dame Carruthers Arie (Nr. 3):

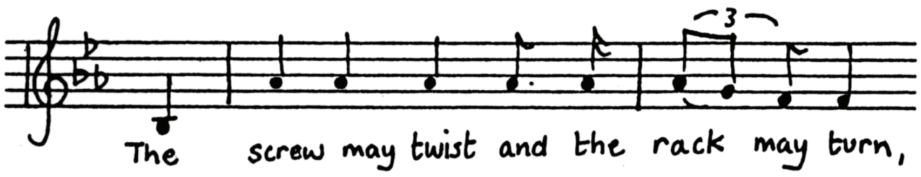
Bsp. 27: The Yeomen of the Guard, Arie der Dame Carruthers (Nr. 3)



Der Marsch aufs Schafott (in Nr. 12), der die Überleitung bildet zu Elsies „Oh mercy thou whose smile“ hat ebenfalls punktierte Noten, um die eindrucksvollen Emotionen der Szene auszudrücken. In dem Yeomen-Abschnitt „In the autumn of our life“ (in Nr. 2) werden die punktierten Noten mit einem anderen Merkmal kombiniert, nämlich Triolen. Hier verknüpft Sullivan erfolgreich diese beiden rhythmischen Elemente und schafft so volltönend herrliche Musik, die zugleich Traurigkeit und Stärke spüren lässt.

Die beiden Elemente werden erneut verknüpft in „A laughing boy“ und „Is life a boon?“, wo die Triolen die Hauptbegleitung bilden; sie tauchen wieder auf in den Trompetenstößen beim Finale des 2. Aktes and tragen dort eindrucksvoll zum Ende dieser Phrase bei:

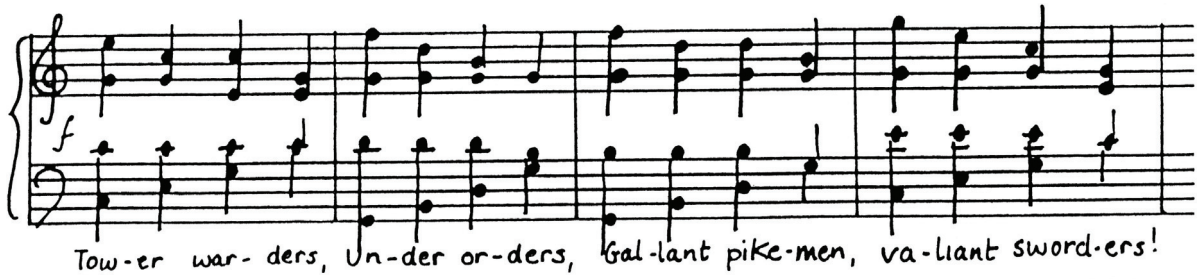
Bsp. 28: The Yeomen of the Guard, Arie der Dame Carruthers (Nr. 3)



Wer an der Wirkung der Triolen zweifelt, braucht die Phrase nur ohne diese zu singen, um sofort zu bemerken, dass ein wichtiges Element dadurch verschwunden ist.

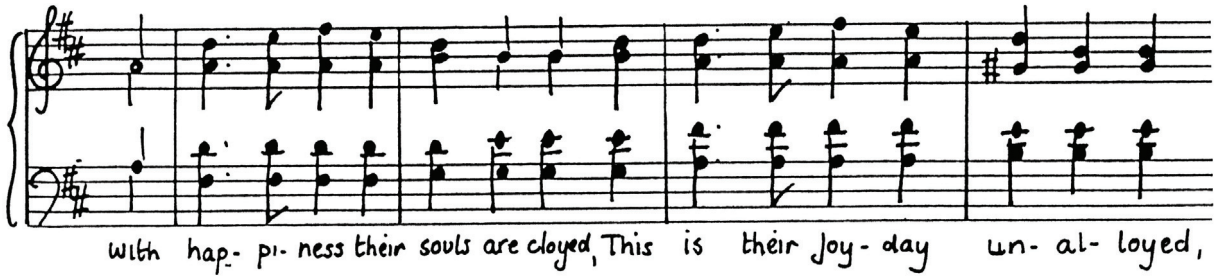
Viel von dem kriegerischen Charakter der Musik liegt in der Taktierung, die den Viererrhythmus des Marsches wiedergibt. Der 4/4-Takt sowie der 3/4-Takt werden sehr häufig eingesetzt, ebenso wie der 6/8-Takt in Zweierschlägen.

Bsp. 29: The Yeomen of the Guard, Chor (Nr. 2)



Die geradlinige Viervierteltel-Harmonie dieses Chors (Nr. 2) findet ihr Echo in ähnlichen Bearbeitungen solcher Stücke, wie zum Beispiel dem Chor, der den 1. Akt beschließt: „All frenzied with despair", der „Bravely done" - Abschnitt, der Wilfreds und Jack Points Duett (Nr. 15) folgt, und dem Chor im Finale:

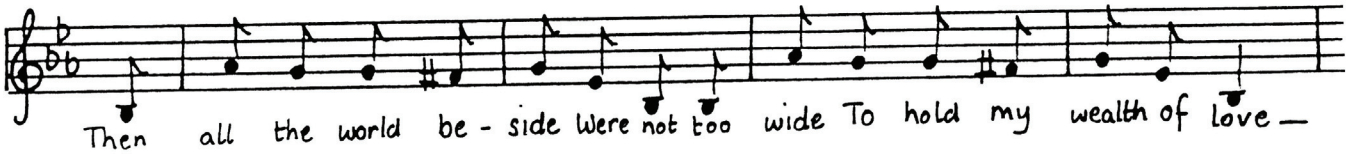
Bsp. 30: The Yeomen of the Guard, Finale des 2. Aktes (Nr. 22)



In diesen Teilen werden häufig Noten wiederholt und betonen so den hüpfenden Rhythmus der Melodieführung, so dass sie fast ein eigenständiges Merkmal werden.

Dasselbe Gefühl wird durch den rhythmischen Satz der Stücke im 2/4-Takt angesprochen, wie in "Were I thy bride" (Nr. 11, wo einige der Intervalle mit denen aus dem Beispiel 29 identisch sind), und „When maiden loves" (Nr. 1), das nicht nur in derselben Tonart steht, sondern auch eine ähnliche Begleitung hat wie „When a wooer goes a-wooing" (Nr. 20).

Bsp. 31: The Yeomen of the Guard, Arie der Phoebe (Nr. 11)



Obwohl diese regelmäßigen Taktarten vorherrschen, kommt es beim Zuhörer doch nicht zu dem Gefühl, alles sei das gleiche, weil es Sullivan gelingt, eine Fülle verschiedener Effekte und Kontraste zu erzielen, zum Beispiel in den „meno mosso"-Abschnitten („Tis but a little word" in Phoebes Lied am Spinnrad (Nr. 1).

Der 3/4-Takt wird eingesetzt für das verschmitzt martialische „A laughing boy" und das sanft dahinfließende „Free from his fetters grim" (Nr. 16). Sullivan benutzt diese Taktart auch im Terzett der Frauen- und Männerstimmen „Up and down and in and out" (Chor zu Beginn des 2. Aktes, Nr. 13), um dem Dreierrhythmus der Frauen (9/8-Takt) zu entsprechen. Wieder haben die Damen ein ähnliches 9/8-Muster – eine fließende Melodie, die von regelmäßig schlagenden Akkorden begleitet wird – bei „Comes the pretty young bride" (Nr. 22). Der 3/8-Takt

(Schlag auf 1) wird eingesetzt, um die nervöse Eile zu unterstreichen bei „Alas I waver“ (Nr. 4) und ebenso den mitreißenden Rhythmus des “Cock and Bull“-Duetts (Nr. 15). Noch bemerkenswerter ist der Choreinsatz beim Auftritt von Elsie und Jack Point (Nr. 6); dort pendelt er zwischen 5/4 und 3/4 und gibt damit sehr gut die Aufregung der Menschenmenge wieder.

Der Einsatz bestimmter Tonarten als verbindendes Element

Es besteht kein Zweifel daran, dass Sullivan bereits eine sehr ausgefeilte Technik im Einsatz von Tonarten beherrschte, als er begann, *The Yeomen of the Guard* zu komponieren. Die Wahl einer bestimmten Tonart für ein Gesangsstück war kein Zufall, sondern sehr bewusst auf die Wirkung der jeweiligen Tonart hin ausgelegt. Die Werke aus Sullivans reiferen Jahren zeigen eine Fülle von Beispielen hierfür, wobei besonders *Ivanhoe* von Sullivans Verständnis der einzelnen Tonarten Zeugnis ablegt. Auch die *Yeomen*-Partitur zeigt, wie Tonarten bewusst gewählt wurden, um die dramatische Handlung aufzugreifen und sie zu ergänzen. In einigen Fällen sorgen sie sogar für einen speziellen musikalischen Effekt.

Komponisten haben oft versucht zu erklären, welche Gefühle durch bestimmte Tonarten ausgelöst werden, indem sie dieser Tonart eine bestimmte „Farbe“ gaben. Da dies jedoch dem persönlichen Geschmack überlassen bleibt, konnte die Forschung nicht beweisen, ob es tatsächlich eine emotionale Verbindung zwischen einer bestimmten Tonart-Farbe und anderen musikalischen Wirkungsweisen gibt. Egal welche Theorien schon über „helle“ und „dunkle“ Tonarten aufgestellt wurden – für gewöhnlich machte man danach den Unterschied, ob es sich um Kreuz- oder B-Tonarten handelte – und obwohl Sullivan anscheinend niemals über seine eigenen Gefühle gesprochen hat, wird doch aus der Art, wie er Tonarten einsetzt, deutlich, dass er bewusst oder unbewusst davon überzeugt war, dass Tonarten bestimmte farbliche Eigenschaften haben. Dies leuchtet einem besonders ein, wenn man beim Reden über die Tonarten in den *Yeomen* diesen Tonarten bestimmte Farben zuordnet, auch wenn Sullivan selbst sie sich so nicht vorgestellt haben sollte.

Zwei russische Komponisten, die über die Farben von Tonarten geschrieben haben, waren Rimski-Korsakow und Skrjabin; und es ist ganz erstaunlich, wie häufig die Farbe, welche von den beiden einer bestimmten Tonart zugeteilt wird, Sullivans Farbe in den *Yeomen* entspricht. B-Tonarten dominieren im 1. Akt und tragen zur düsteren Atmosphäre bei. Die Haupttonart der Oper ist Es-Dur. Die Ouvertüre steht in Es-Dur und ebenso die Arie von Dame Carruthers (Nr. 3). Mehrere weitere Solos stehen ebenfalls in dieser Tonart und der ihr verwandten Tonart B-Dur, die Sullivan für „A laughing boy“ (Nr. „3A“), das „Versuchungs-Terzett“ (Nr. 8) und “Night has spread” (Nr. 13) verwendet. Rimski-Korsakow hat diesen beiden Tonarten ein dunkles, bedrückendes Blaugrau zugewiesen. Dies ist die perfekte Farbe für die düstere Atmosphäre, die es Sullivan zu schaffen gelingt. Die andere Tonart, die Sullivan in Verbindung mit den Yeomen selbst benutzt, ebenso wie in dem Terzett „Alas I waver to and fro“ (Nr. 4) ist As-Dur, eine Tonart, die sowohl Rimski-Korsakow als auch Skrjabin als gräulich oder dunkellila bezeichnen – ganz sicher eine Farbe, die der Stimmung in „This the autumn of our life“ (Nr. 2) entspricht.

Eine andere häufig verwendete Tonart ist Des-Dur. Diese erscheint in vier kompletten Stücken der Oper und in einem Teil des Finales zum 2. Akt. Die Russen gaben ihr als Farbe ein düsteres warmes Violett, und Sullivan schätzte diese Tonart offenbar sehr, weil sie sich durch alle seine Werke zieht, wenn es um besonders tiefe Gefühle geht: Katishas „Hearts do not break“ (*Mikado*), Dame Hannahs „There grew a little flower“ (*Ruddigore*) und „The night is calm“ (*The Golden Legend*) sind alle in Des-Dur. Es überrascht nicht, diese Tonart in *The Yeomen of the Guard* zu finden für Phoebes “When maiden loves” (Nr. 1), “When a wooer goes a wooing” (Nr. 20) und für Elsies flehentliche Bitte an Fairfax im Finale des 2. Aktes. Mit erheblich weniger gefühlsmäßiger Wirkung kommt sie vor in „Is life a boon“ (Nr. 5) und „Rapture, rapture“ (Nr. 21).

Eine der Ausnahmen zu den B-Tonarten ist das C-Dur in „Tower Warders“ (Nr. 2). Diese Tonart wird auch immer wieder im Finale des I. Akts verwendet, wo der Trauermarsch (in c-Moll) sich in C-Dur verwandelt, als Elsie für alle fleht „Immured within these walls“ und nach all der Aufregung, die auf die Flucht von Fairfax folgt (in b), endet das Finale in C-Dur mit dem Chor „All frenzied with despair they rave“. Es ist interessant, dass die beiden Russen sich über die Farbe dieser Tonart nicht einig sind: Rimski-Korsakow nennt sie weiß und Skrjabin rot. Zusätzlich nennt Skrjabin F-Dur rot, eine andere Tonart, in der der Chor singt. Wie auch immer Sullivan dies gesehen haben mag, war diese Tonart für ihn sicher eine besondere, weil mehrere wichtige Werke von ihm in C-Dur stehen oder in dieser Tonart beginnen (wie etwa *Ivanhoe*). Vielleicht sah er sie als rot, denn dies passt sicher zur Stimmung in *Yeomen.*

Das Manuskript zeigt, dass Sullivan ursprünglich D-Dur als Tonart für das Duett „I have a song to sing-O“ (Nr. 7) ausgewählt hatte. Rimski-Korsakow und Skrjabin waren sich einig darin, dass sie diese Tonart gelb nannten, und wenn man zum Beispiel an den sonnigen Eröffnungschor in *The Gondoliers* denkt, dann muss Sullivan dies sicher auch gefühlt haben. Ganz offensichtlich sieht er das Paar als bunte Eindringlinge in die düstere Tower-Atmosphäre. Darum ist es eigentlich völlig falsch, dass das Duett nun in Es-Dur steht, weil es Sullivans Absicht zerstört. Die Veränderung zu Es-Dur könnte später von jemand anderem vorgenommen worden sein, vielleicht wegen der Stimmlage. Das Manuskript ist jedenfalls definitiv in D-Dur, und so sollte es auch wieder hergestellt werden, besonders auch weil die vorausgehende Musik unter dem Dialog in A-Dur endet, der Dominante von D-Dur. Noch wichtiger: die Reprise des Duetts am Ende der Oper ist in D-Dur. Jack Points zweites Stück im 1. Akt „I've wisdom from the East“ (Nr. 9) ist auch in D-Dur. Später ist „A Private Buffoon“ (Nr. 14) in Es-Dur, vielleicht weil Point über Spaßmacher im allgemeinen singt und nicht so sehr über sich selbst. Daher singt er in der Tonart des Towers, ebenso wie Elsie („I am a bride“, Nr. 10), als sie im Tower verheiratet wird.

Die „helle goldbraune“ Farbe des G-Dur setzt Sullivan ein um das Verhältnis zwischen Wilfred und Jack Point zu kennzeichnen, wie in dem „Cock and Bull“-Duett (Nr. 15), und wenn sie dann mit ihrer Lügengeschichte beginnen („Like a ghost his vigil keeping“), verstärkt Sullivan dies Verhältnis durch eine ähnliche musikalische Technik: die „nickenden“ Phrasen in „I’ve jibe and joke“ (Nr. 9) und die kurze Fagottstelle vor dieser Arie werden wieder aufgegriffen durch die abwechselnd spielenden Flöten- und Piccolo-Stimmen im „Cock and Bull“-Duett,

und dies wiederum findet ein Echo durch die Einwürfe von den beiden im Duett über die angebliche Tötung von Fairfax (in Nr. 18).

Eine bemerkenswerte Verwendung von Tonarten für eine tiefere Bedeutung als reiner Kontrast oder als Farbe findet sich zweimal im Verlauf des 2. Aktes, wobei jedes Mal die Figur der Phoebe besonders charakterisiert wird. In „A man who would woo“ (Nr. 19) und dem folgenden Quartett (Nr.20) gibt Sullivan Phoebe einen Vers in einer abweichenden Tonart. Obwohl er diesen Kunstgriff allgemein in den Opern verwendet – zum Beispiel hat „A regular royal Queen“ (*The Gondoliers*) drei verschiedene Tonarten innerhalb des Quartetts – so zeigt sich dies bei den *Yeomen* als raffinierter musikalischer und dramatischer Effekt, weil es die Figuren von den übrigen dadurch abgrenzt. Im Terzett singen Elsie und Fairfax in A-Dur, während Phoebe in F-Dur singt. Im Quartett sind die Beiträge von Elsie, Fairfax und Point (wenn dort auch mit chromatischer Variation) in Des-Dur, während Phoebe in cis-moll beginnt und in A-Dur endet und dabei eine Melodie hat, die die Umkehr von Elsies Originalmelodie ist. So hat Sullivan durch den Einsatz von Tonart und Melodie Phoebe von dem Verhältnis zwischen Elsie und Fairfax distanziert und gezeigt, dass sie noch mehr „outsider“ ist als der arme Jack Point.

Einheit durch Instrumentierung

Ein besonderes Gefühl von musikalischer Einheit wird durch die Instrumentierung erreicht. In dieser Partitur „kleidet“ Sullivan seine Lieder nicht nur in ein passendes orchestrales Gewand, sondern bedient sich seiner Erfahrungen aus *The Golden Legend* und benutzt ganz offen bestimmte Instrumentengruppen zum Erzielen eines emotionalen Effekts.

Die Holzbläser werden – wie immer – besonders sensibel eingesetzt, was schon damals (1888) der *Daily Telegraph* besonders vermerkte, aber die vorherrschenden Orchesterfarben in *The Yeomen of the Guard* sind die Streicher und Blechbläser, die viel zur Atmosphäre der Oper beitragen. Beide kommen in der Ouvertüre voll zur Geltung, und danach verwendet sie Sullivan dementsprechend: das Blech für beeindruckende Harmonie und die Streicher in schmückenden Läufen. Die Kombination eines vierstimmigen Männerchors mit entsprechenden Harmonien im Blech hat genau die Fülle, die für die Partitur erforderlich ist, und in „This the autumn of our life” (Nr. 2) und dem Beginn des Finales zum 1. Akt, werden diese Kräfte zusammengeführt und sorgen, zusammen mit dem sichtbaren Rot der Yeomen-Uniform auf der Bühne für einen herrlichen theatralischen Effekt.

Es sind jedoch die Streicher, mit denen Sullivan den größten Schwerpunkt setzt, weil er sie in dieser Oper viel eindrucksvoller und kreativer als zuvor einsetzt. Der Effekt der phantastischen Fülle von einstimmig spielenden Streichern zu Beginn des 2. Aktes ist eine von Sullivans ganz offenen romantischen Gesten, und dass er im Finale des 2. Aktes Geigen und Bratschen benutzt, um den drei Damen noch eine vierte Linie hinzuzufügen, ist extrem sensibel gehandhabt. Wenn man dann noch die künstlerische Ausführung der Geigenbegleitung zu Merylls „Ye Tower warders“ (in 12) nimmt, Shadbolts „From dim midnight to eleven at night“ (in Nr. 12), die Läufe in Elsies Arie (Nr. 10), den kurzen kontrapunktischen Abschnitt in „Alas I waver“ (Nr. 4), den Dialog Fairfax-Phoebe im Finale der I. Aktes, die Pizzicato-Streicher, die „Free

from his fetters“ (Nr. 16) aufhellen und den „Spinnradeffekt“ der Bratschen in Phoebes Lied (Nr. 1), dann haben wir Streicherkomposition und meisterhafte musikalische Handwerkskunst im besten Sinne vor uns, die konsequent eingesetzt wird, um den Handlungsverlauf des Dramas aufzunehmen und wiederzugeben.

So kann man viele Elemente aus der Partitur auswählen, die – wenn man sie zusammen in den Schmelztiegel der Komposition gibt – sich alle zur Einheitlichkeit der Partitur von *The Yeomen of the Guard* zusammenfügen; indem wir einige von ihnen identifizieren, gelingt es uns bis zu einem gewissen Grad zu erklären, warum die düstere Atmosphäre, die durch die Musik entsteht, während der ganzen Oper aufrecht erhalten und noch intensiviert wird. Jedes Stück passt genau an seine vorgesehene Stelle, und gerade deshalb merken wir, dass auch ein ursprünglich gestrichenes Lied wie „A laughing boy“ sich immer noch im Zusammenhang richtig anfühlt, weil es Merkmale aufweist, die andere Lieder ebenfalls haben.

Es ist gefährlich, bestimmte Elemente zu betonen, weil Sullivan viele im Lauf seiner Opern allgemein benutzte, zum Beispiel Ähnlichkeiten von Melodien, die auf einem Dreiklang aufbauen. Wenn man diese jedoch unter dem Gesichtspunkt von Harmonie und Instrumentierung betrachtet, nehmen die Melodien eine eigene Gestalt innerhalb des Rahmens eines bestimmten Werkes an, und dies macht einen großen Unterschied aus zwischen der einen Melodie und einer ähnlichen.

Einige musikalische Gesten sind zu bedeutsam, als dass sie reiner Zufall sein könnten. Das Erscheinen identischer musikalischer Phrasen ist quasi ein hörbarer Prüfstein, der auf den Zuhörer einwirkt und in ihm ein Gefühl von Einheit erweckt, ebenso wie die punktierten Noten durchgängig innerhalb der Oper das kriegerische Element betonen. Sullivans interessante Verwendung verschiedener Tonarten für bestimmte Figuren oder Situationen muss auch als wichtiges Element gesehen werden, das zur musikalischen Einheit beiträgt.

Die Tatsache, dass Sullivan eine Ouvertüre nach klassischem Muster lieferte, die ein wesentlicher Teil des dramatischen Gerüsts ist, und dass er ein aussagekräftiges Motiv durch das ganze Werk hindurch benutzte, zeigt die Bedeutung, die er seinem Teil der Zusammenarbeit beimaß. Sein Gebrauch des Motivs zeigt auch, wie klar er Gilberts dramatischen Entwurf verstand, Jack Point am Ende der Oper zur Hauptperson zu machen. Das Motiv taucht im 2. Akt weniger auf, weil die dramatische Handlung persönlicher und sensibler wird, und erst als eine allgemeine Szene eingeführt wird („Hark! what was that, sir?“, Nr. 18), muss das Motiv verwendet werden. Indem er es aus dem abschließenden Höhepunkt der Oper herauslässt, zeigt Sullivan mit großer Sicherheit und Geschicklichkeit, dass das Drama sich vom Unpersönlichen – dem Tower – zum Persönlichen gekehrt hat: dem Schicksal des armen Jack Point. Diese dramatische Wandlung wird schon in der Ouvertüre wiedergegeben, die nicht mit dem Towermotiv, sondern mit Points „Private Buffoon“-Thema endet.

Es ist genau diese Intuition, die Sullivans Beitrag so wertvoll macht. Die Geschichte, mit ihrer ruhig-philosophischen Stimmung und „realistischen“ Figuren, kombiniert mit einem historischen Hintergrund, der Sullivan so sehr ansprach, brachte das Beste auf ganz nachhaltige Weise in ihm zum Vorschein und macht so *The Yeomen of the Guard* zu einem seiner wertvollsten Werke. *(Übersetzung aus dem Englischen: Swantje Altmüller-Gagelmann)*

Sullivans deutsche Lieder

Arthur Sullivan vertonte zwei Sololieder auf deutsche Texte. Das Manuskript zu „Ich möchte hinaus es jauchzen“ ist datiert auf den 3. Dezember 1859. Der Text stammt von dem schweizer Dichter August Corrodi (geb. 27. Februar 1826 in Zürich; gest. 15. August 1885 in Hottingen). Nachdem dieser zwei Jahre Theologie in Zürich und Basel studiert hatte, besuchte er von 1847 bis 1851 die Kunstakademie in München. Anschließend arbeitete er als Lehrer für Zeichnen an der höheren Stadtschule in Winterthur. Als Autor veröffentlichte er Bücher in Schweizerdeutsch, Novellen, Lustspiele und Gedichte, übersetzte aber auch Werke des schottischen Schriftstellers Robert Burns in den Zürcher Dialekt.[88] Sullivan lernte seine Werke in Leipzig durch einen 1853 erschienenen Gedichtband kennen. Auf der Suche nach einem geeigneten Lied für die Altstimme der befreundeten Rosamund Barnett[89] wählte der damals 17-jährige Engländer die Nr. 5 aus dem Zyklus *Mädchenlieder*. Rosamund heiratete später den englischen Schriftsteller R. E. Francillion. Ihr Neffe entdeckte Mitte der 1940er Jahre das Manuskript und einige Briefe Sullivans an Rosamund und ihre Schwester Clara im Nachlass wieder.[90] Die erste bekannte öffentliche Darbietung des Liedes erfolgte am 15. April 1978, gesungen von der ungarischen Sopranistin Eva Csapó.[91] Die erste deutsche Sängerin, die das Lied öffentlich gesungen hat, dürfte Jessica Fründ gewesen, die es zusammen mit dem Dirigenten und Pianisten Rhodri Britton am 6. Juni 2009 bei anlässlich der Gründungsversammlung der Deutschen Sullivan-Gesellschaft in der Opernakademie Bad Schwalbach vortrug. Zudem erklang dort Sullivans Eichendorff-Vertonung „Lied mit Thränen halb geschrieben“, dessen Text aus dem dritten Gedicht des sechsteiligen Zyklus „Der verliebte Reisende“ (1810/12) stammt. Joseph von Eichendorff (geb. 10. März 1788 Schloss Lubowitz bei Ratibor, Oberschlesien; gest. 26. November 1857 in Neiße, Oberschlesien) war einer der bedeutendsten und meistvertonten deutschen Schriftsteller. Das vom März 1861 datierte Lied entstand in Sullivans letzten Wochen am Leipziger Konservatorium, während er das Orchestermaterial von *The Tempest* (*Der Sturm*) für die Aufführung bei der „Haupt-Prüfung“ korrigierte. Unter den Noten des Liedes ist die Zeile „Zum Andenken an Deinen aufrichtigen Freund! Arthur S. Sullivan“ hinzugefügt. Im Gegensatz zu dem anderen Lied ist der oder die Widmungsträger(in) unbekannt. Die erste belegte Aufführung des Liedes erfolgte durch Jessica Fründ und Rhodri Britton am 6. Juni 2009. Da alle bisherigen Transkriptionen des Notentextes unzuverlässig waren, hat Rhodri Britton anhand einer Kopie des Originalmanuskripts aus der Pierpont Morgan Library in New York eine für die Praxis brauchbare Fassung erstellt. Der Abdruck auf den Seiten 58-59 erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Rhodri Britton.

---

88 Zu seinen Publikationen gehören: *De Herr Professer. Idyll aus dem Züribiet* (1858), *De Herr Vikari. Winteridyll usem Züripiet* (1858), *De Herr Doktor. Herbstidyll usem Züripiet* (1860, dramatisiert 1872), die Novellen *Dur und Moll* (1855), *Waldleben* (1856) und die Lustspiele *De Ritchnecht* (1873) und *Die Maler* (1875). Corrodis Nachlass wird von den Sondersammlungen der Winterthurer Bibliotheken verwahrt. Literatur: Rudolf Hunziker / Paul Schaffner: *August Corrodi als Dichter und Maler – Ein Gedenkbuch*, Vogel, Winterthur 1930.

89 Schwester von Clara, die später ihre Erinnerungen veröffentlichte, in denen auch Sullivan während seiner Studienzeit in Leipzig beschrieben wird (siehe Anm. 25).

90 Vgl. Tony Obrist: „Sullivan and the Swiss Connection“, in *Ciba-Geigy Journal*, 2/75, Basel 1975.

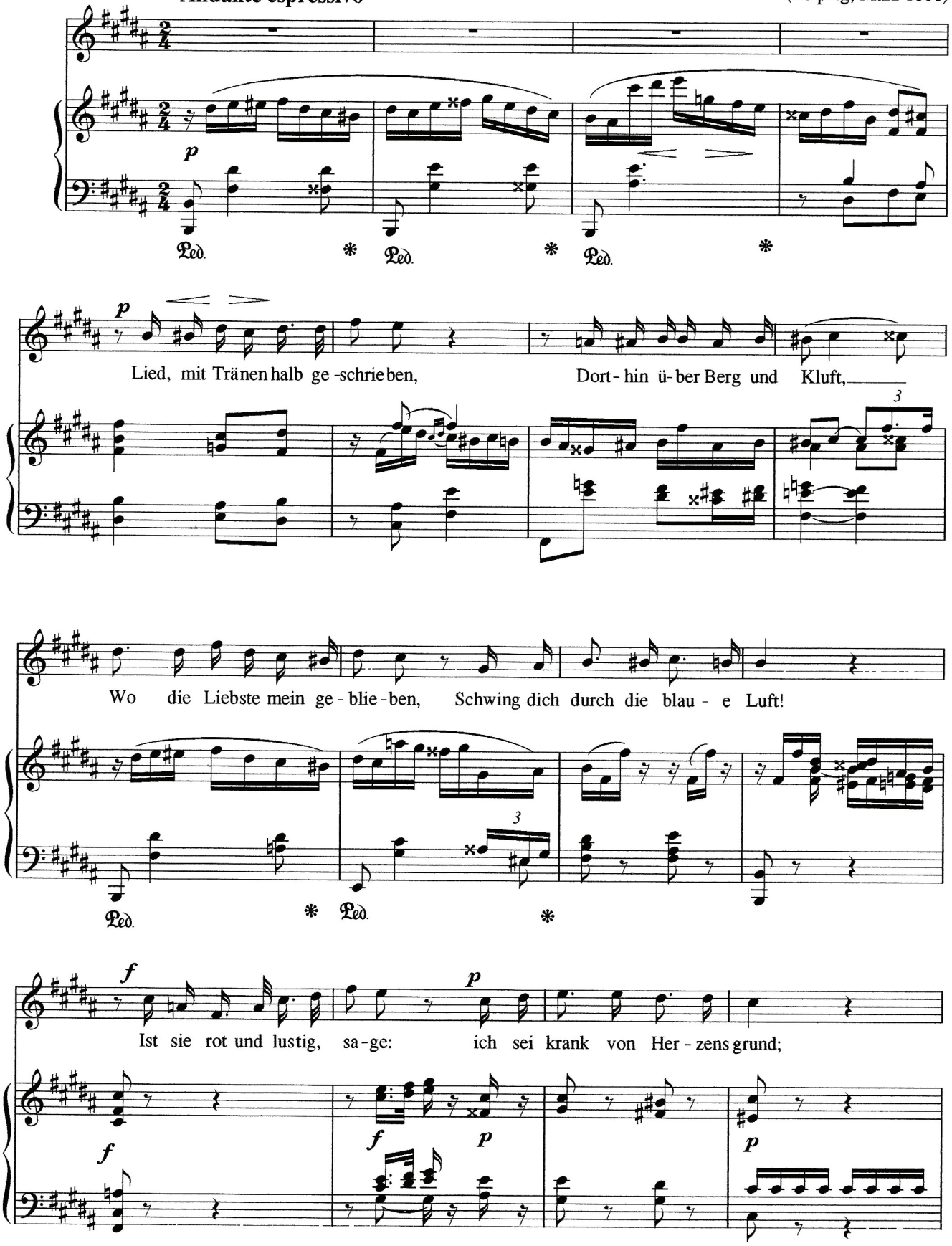
91 Die Aufnahme des Schweizer Radio DRS ist auch zu hören in der zweiten Folge (Erstsendung: 24. Juni 2005) der 5-teiligen SWR-Radioreihe über Sullivan (siehe Anm. 42).

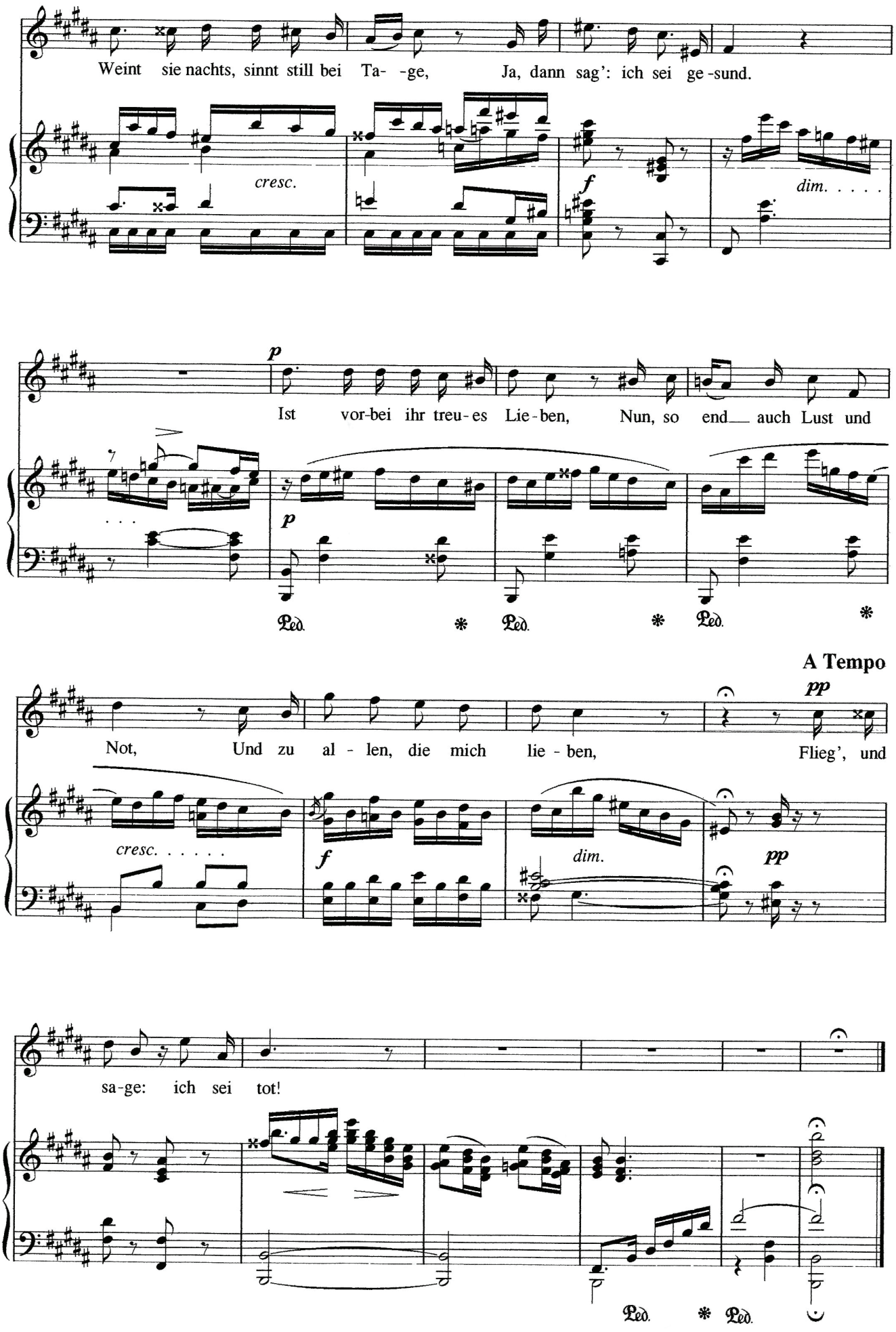
Lied, mit Tränen halb geschrieben

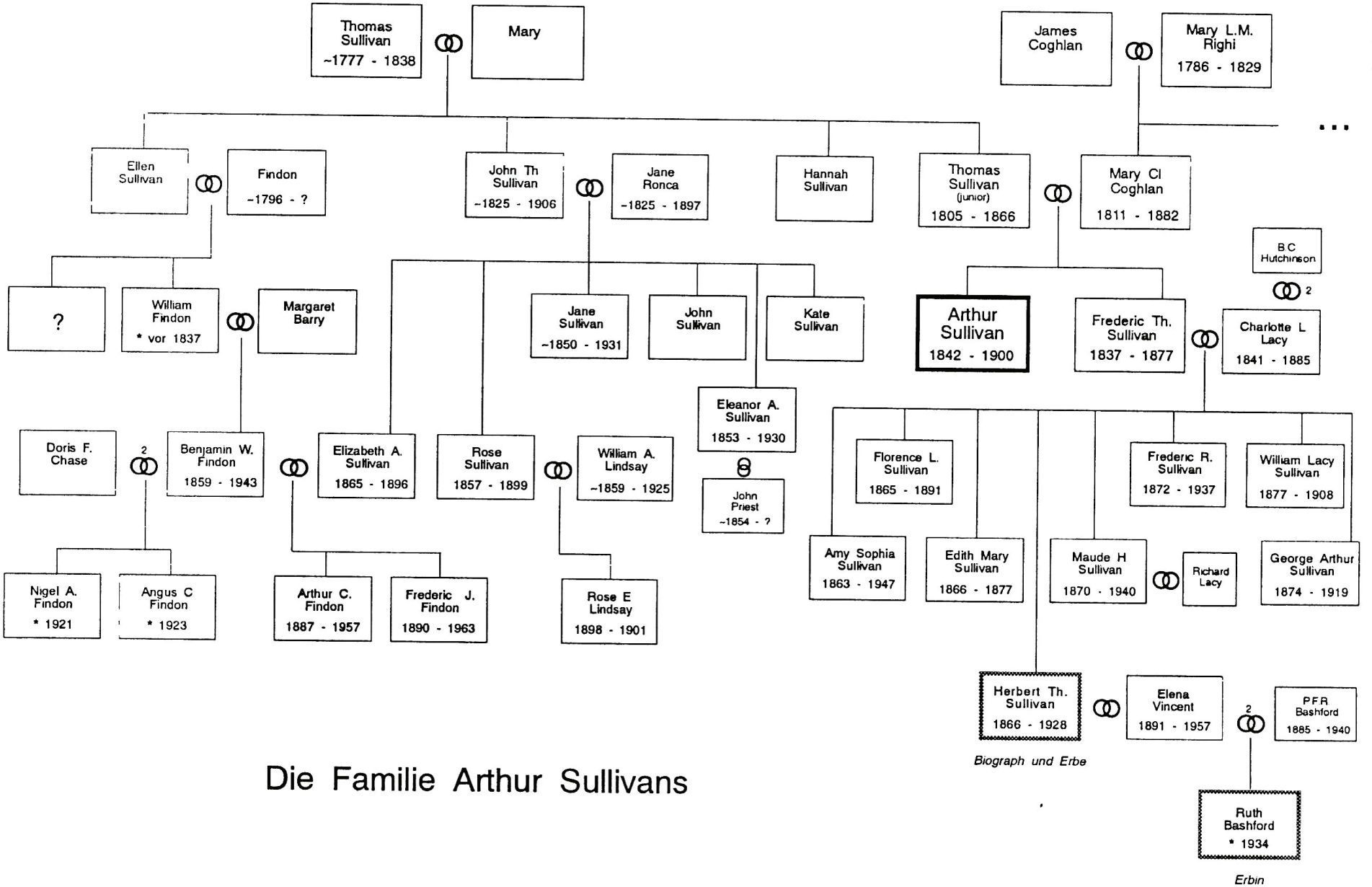
J. von Eichendorff

Arthur Sullivan
(Leipzig, März 1861)

Andante espressivo




Weint sie nachts, sinnt still bei Ta- -ge, Ja, dann sag': ich sei ge-sund.
cresc.
f
dim.
p
Ist vor-bei ihr treu-es Lie-ben, Nun, so end_ auch Lust und
p
Ped. * Ped. * Ped. *
A Tempo
pp
Not, Und zu al - len, die mich lie - ben, Flieg', und
cresc.
f
dim.
pp
sa-ge: ich sei tot!
Ped. * Ped.



Die Familie Arthur Sullivans