Sullivan-Journal

Sullivan-Journal Nr. 14 (Dezember 2015)

In den vergangenen sechs Jahren seit ihrer Gründung hat die DSG mit gut 820 Seiten im *Sullivan-Journal* und gut 770 Seiten in der Buchreihe *SullivanPerspektiven* umfangreiche Informationen zu Sullivans Leben, Werk und Wirken vorgelegt. Dabei spielten auch immer wieder Sullivans Bezüge zu anderen Komponisten eine Rolle, die bisher noch zu wenig beachtet wurden – darunter beispielsweise Beethoven, Britten, Delius, Elgar, Lortzing, Marschner, Purcell, Rossini, Schubert, Schumann, Vaughan Williams und Wagner.

In dieser Ausgabe beleuchtet der amerikanische Komponist und Musikwissenschaftler Richard Silverman die wichtigen Verbindungen zwischen Berlioz und Sullivan. Der Franzose war einer der einflussreichsten Musiker des 19. Jahrhunderts. In seiner bedeutenden Instrumentationslehre analysierte er den Tonumfang, die Klangfarben und die Ausdrucksmöglichkeiten der Orchesterinstrumente. Seine Einflüsse sind ein wesentlicher Aspekt von Sullivans Kompositionstechnik.

Darüber hinaus spielen die historischen Hintergründe in der Oper *The Sorcerer* eine Rolle: Der Australier Alex Scutt untersucht die Rolle des Klerus im England des 19. Jahrhunderts, dessen Vertreter Dr. Daly, der Vikar des Dorfes Ploverleigh, einer der Protagonisten des Werks ist.

Inhalt

Richard Silverman:	Sullivan und Berlioz	2
Alex Scutt:	Der englische Klerus in Sullivans Oper *The Sorcerer*	46

Richard Silverman

Sullivan, Berlioz und die *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*

[Dieser Artikel ist ein Originalbeitrag. Lesenswerte Essays zu Sullivans Instrumentationskunst finden sich darüber hinaus in Richard Silvermans Analysen „The operas in context: stylistic elements – the Savoy and beyond" in Eden/Saremba (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Gilbert & Sullivan*, Cambridge University Press 2009, S. 69-84; und „Stilelemente von Sullivans Musik und deren Interpretation" in Tadday (Hrsg.): *Arthur Sullivan*, München 2011, S. 85-104.]

„Berlioz stellt gegenüber allen anderen Komponisten den führenden Repräsentanten der ‚Programm-Musik' dar, und hinterließ deutliche, sehr detaillierte Erklärungen zum Inhalt seiner Werke, damit der Hörer verständnisvoll lauschen könne und in seiner Vorstellung die äußerlichen Gegenstände, die seine Musik assoziieren soll, vor sich habe. Was das Wissen um einzelne Instrumente und wie man sie effektvoll in Gruppen vereint, betrifft, ebenso die Wärme der Imagination und die Brillanz der Farben und seine kühnen Kombinationen und fantastischen Stimmungen, die manchmal bis an die Grenze zum Exzentrischen gehen, ist er ein Koloss unter den modernen Musikern."[1] Dies schrieb George Upton im Jahr 1886. Ferdinand Hiller bezeichnete Berlioz als einen Komponisten, der „nicht in unser musicalisches Sonnensystem" gehöre, „er gehört nicht zu den Planeten, weder zu den großen, noch zu den kleinen. Ein Komet war er – weithin leuchtend, etwas unheimlich anzuschauen, bald wieder verschwindend; – seine Erscheinung wird aber unvergessen bleiben." [2]

In London wurde 1903 Berlioz' hundertster Geburtstag durch eine Serie von Konzerten gefeiert, die von Weingartner und Richter dirigiert wurden. Kritiker behaupteten sinngemäß, dass Berlioz besser instrumentieren als komponieren konnte. Zu seinen Lebzeiten war nicht mal dieses zweifelhafte Kompliment allgemein anerkannt, am wenigsten in seinem eigenen Land. „Berlioz verkuppelt Instrumente, dass es ein Geheul ergibt, wenn sie zusammengezwungen werden, er donnert, er wütet ohne Blitz und Sturm. Herr Berlioz ist bizarr und unordentlich, denn ihm fehlt es an Inspiration und Können, er ist gewalttätig, denn er hat keine vernünftigen Argumente anzubieten; er möchte uns verblüffen, denn er weiß nicht, wie er uns verzaubern soll [...] In seinen seltsamen Kompositionen ist nichts als Krach, Unordnung, eine krankhafte und sterile Aufregung."[3]

Berlioz war der Autor des berühmten *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (*Großes Lehrbuch von der modernen Instrumentation und Orchestrierung*). Dieses

[1] Nicolas Slominsky (Hrsg): *Lexicon of Musical Invective*, Colemen-Ross, New York 1965, S. 59.

[2] Ferdinand Hiller: *Künstlerleben*, M. Du Mont-Schauberg, Köln 1880, S. 143.

[3] Jacques Barzun: *Berlioz and his Century*, The World Publishing Company, Cleveland and New York 1956, S. 118.

1843 erstmals erschienene Buch[4] war das einflussreichste Werk seiner Art vor Rimski-Korsakows *Grundlagen der Orchestration*.[5] Berlioz' eigener Instrumentalstil ist so stark charakteristisch, dass er sich von allen seinen Zeitgenossen ganz klar unterscheidet. Er spielte weder ein Orchester- noch ein Tasteninstrument. Es gibt niemals irgendeine Andeutung von vorläufiger Klavier-Skizze. Seine Instrumentierung entspringt ganz und gar seiner bemerkenswerten akustischen Fantasie. Sein Stil ist grundsätzlich geradlinig, durchwoben mit melodischen Fäden – oft mit scharfen Klangfarben oder dem Aufeinanderprallen gegensätzlicher Instrumentengruppen –, die vor dem Hintergrund wohlklingender Streicher-Strukturen dominieren.

Wenige spätere Komponisten klingen ähnlich. Hugo Piersons Orchesterstil ist zeitweise stark von Berlioz beeinflusst. Liszt, der sich in Weimar für Berlioz einsetzte, scheint ebenfalls von der Denkweise des französischen Meisters beeinflusst, wenn auch das Ergebnis oft nicht zufriedenstellend ist. Skeptisch bin ich gegenüber Raffs Behauptung, dass er Liszts Tondichtungen orchestriert hätte. Möglicherweise hat er technische Hilfestellung geleistet, aber Raff war ein Meister der Orchestrierung. Sein eigener reichhaltiger, satter Klang unterscheidet sich sehr von Liszts kargem (und manchmal trockenem) Orchestersound.

Dieser Artikel wendet sich der Frage zu, ob Sullivan von Berlioz' Instrumentationslehre beeinflusst war. Die Musik von Berlioz war im London von Sullivans Jugendzeit durchaus nicht unpopulär. Der französische Meister besuchte die britische Hauptstadt fünf Mal zwischen 1847 und 1855. Er dirigierte eigene Werke neben denen anderer Komponisten. Sullivan komponierte als Teenager Orchesterwerke [*Ouvertüre in C*, *Timon von Athen* (1857), *Ouvertüre in D* (1858)] bevor er nach Leipzig ging. Diese Partituren sind verloren gegangen, daher können wir über ihren Stil nur Vermutungen anstellen. Wenn man die große Mendelssohn-Begeisterung in England in Betracht zieht, so kann man wohl annehmen, dass Sullivans Jugendbemühungen im selben Stil instrumentiert waren wie *Die Hebriden*, *Ein Sommernachtstraum* usw. Mendelssohns Einfluss wird in Leipzig unter der Mentorschaft von Rietz noch zugenommen haben und weiterentwickelt worden sein. Julius Rietz war ein Gefolgsmann von Mendelssohn und lehrte Komposition und Instrumentation am Leipziger Konservatorium. Ein anderer enger Mitstreiter Mendelssohns war der Professor für Violine und Dirigieren Ferdinand David.

Mendelssohns eigene Meinung über Berlioz war alles andere als wohlwollend: „Berlioz verzerrt, ohne einen Funken Talent; im Finstern herumtappend, der sich für den Schöpfer einer neuen Welt hält, – dabei die grässlichsten Sachen schreibt und nichts träumt und denkt, als Beethoven, Schiller und Goethe; zugleich von einer grenzenlosen Eitelkeit und auf Mozart und

---

[4] Hector Berlioz: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, op.10; Schonenberger, Paris o. J. (1843/44); die erweiterte Ausgabe erschien 1855 auch beim Pariser Verlag Schonenberger; nach 1860 bei Lemoine in Paris.

[5] Die deutsche Fassung von Rimski-Korsakows (1844-1908) Основы оркестровки bzw. *Principes d'orchestration* erschien neun Jahre nach der russischen und französischen Erstveröffentlichung 1922 als *Grundlagen der Orchestration – mit Notenbeispielen aus eigenen Werken* beim Russischen Musikverlag, übersetzt von Alexander Elukhen.

Haydn vornehm herabsehend, sodass mir sein ganzer Enthusiasmus zweifelhaft wird.“[6] Es ist unwahrscheinlich, dass Rietz während des Kompositionsunterrichts auf Berlioz’ Lehre verwiesen hat. Sullivan komponierte 1860 eine Konzertouvertüre in Leipzig: *Das Rosenfest*. Rezensenten wiesen darauf hin, sie wäre „ganz im Mendelssohn’schen Style gedacht“ bzw. „Herr Sullivan arbeitet noch überwiegend mit Mendelssohn’schem Gedankenmaterial“.[7]

Während andere Komponisten, z. B. Grieg und Delius ihren Aufenthalt in Leipzig nicht lohnend fanden, verbrachte Sullivan dort drei glückliche und fruchtbare Jahre. Er kehrte nach Großbritannien zurück mit einer gediegenen Ausbildung für eine Karriere als Komponist und Dirigent. Zwischen 1866 und 1870 komponierte er eine Sinfonie und drei Konzertouvertüren. Sie zeigen klar den Einfluss von Mendelssohn, aber auch von Schumann. Gibt es Details in diesen Partituren, die auf einen Einfluss von Berlioz’ Musik oder seinen Schriften, genauer gesagt seiner Instrumentationslehre hinweisen?

Studien über Sullivans Orchesterstil, mit Schwerpunkt auf den Werken seiner prägenden Jugendjahre, legen nahe, dass er mit der Musik von Berlioz sehr vertraut war. Er lernte Wertvolles aus dessen Partituren und scheint auch einige Ratschläge seiner *Traité d’instrumentation* befolgt zu haben. Berlioz’ *Instrumentationslehre*[8] ist Ausdruck der Philosophie des Komponisten bezüglich des Orchesterstils. Sie beschreibt die verschiedenen Instrumente nicht nur vom Standpunkt der Technik aus, sondern auch vom Charakter ihres Klanges. Das Buch behandelt weniger das „wie“ – im Gegensatz zum Lehrbuch von Rimski-Korsakow, das Ratschläge liefert, welche Instrumente gut zusammenpassen oder wie man einen volltönenden Bläserklang herstellt. Einige Ratschläge hat Berlioz aus den Werken früherer Meister, im Besonderen Beethovens, gezogen. Er selbst folgt seinen eigenen Lehrsätzen indes nicht immer. Manche Teile, wie der über die Flöte, sind zu allgemein, als dass sie von praktischem Nutzen wären.

Bevor man die *Instrumentationslehre* unter die Lupe nimmt, muss man sich klarmachen, für welche Ensemble-Größe Berlioz komponiert hat. Verglichen mit den bescheidenen Besetzungen, die seine deutschen Zeitgenossen voraussetzten, waren Berlioz’ Anforderungen bombastisch. Exotische Instrumente wie Piccoloflöte und Englischhorn spielten zusammen mit vier Fagotten und einer Bläsergruppe, die vier Hörner, zwei Trompeten, drei Kornette, drei Posaunen und eine oder zwei Tuba-Vorläufer, wie das Serpent, die Ophikleide oder die Buccina beinhalteten und einer Schlagzeuggruppe, die mehr Instrumente zählte als die traditionellen Pauken.

---

[6] Felix Mendelssohn Bartholdy: „Brief an seine Familie aus Rom vom 29. März 1831“, in: *Reisebriefe*, hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy, Verlag Hermann Mendelssohn, Leipzig 1882.

[7] *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 52, Nr. 23, 1. Juni 1860, S. 205; und *Signale für die musikalische Welt*, 18. Jg., 2. Juni 1860, S. 325. Zu Sullivans Konzertouvertüre *Das Rosenfest* siehe auch *Sullivan-Journal* Nr. 11, Juni 2014, S. 9 ff.

[8] Hector Berlioz: *The Treatise on Instrumentation*, übersetzt von Theodore Front (Dover Publications, Inc., New York 1991). Sämtliche Zitate dieses Artikels hat der Autor aus diesem Band ohne Seitenangabe übernommen. Die Übersetzerin nutzte außerdem das französische Original: *Grand traité d’instrumentation et d’orchestration modernes*, hrsg. von Peter Bloom, Bärenreiter, Kassel/Basel/London 2003.

Verglichen damit schrieben die deutschen Zeitgenossen von Berlioz für bescheidene Kräfte. Weber verwendete drei Posaunen in seinen Ouvertüren, aber nicht in seinen zwei Sinfonien. Mendelssohn verlangte Posaunen in seinen beiden geistlich inspirierten Sinfonien, der Sinfoniekantate „Lobgesang“ und der Sinfonie Nr. 5 (*Reformations-Sinfonie*). Letztere benötigt nur zwei Hörner. Mendelssohn erscheint ausgesprochen verschwenderisch, wenn er für die Konzertouvertüre *Meeresstille und glückliche Fahrt* drei Trompeten sowie ein Serpent und doppeltes Fagott fordert, gleichwohl gibt es nur zwei Hörner und keine Posaunen. Schumann nutzte Posaunen in allen seinen Sinfonien, ebenso Goetz in seiner einzigen erhaltenen Sinfonie. Volkmann verwendete Posaunen in seiner ersten Sinfonie, aber nicht in seiner zweiten. Kurzum, keiner dieser Komponisten fordert Posaunen und Tuba, und erst recht nicht ein Paar Kornette zusätzlich zum traditionellen Paar Trompeten.

Wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf den in Leipzig ausgebildeten Sullivan lenken, sehen wir, dass seine Sinfonie die gleiche Besetzung aufweist wie die von Schumann. Allerdings verlangen seine drei erhaltenen frühen Konzertouvertüren ein Instrument, welches in Deutschland nie populär war: die Ophikleide. Dieses Instrument erschien in Paris im Jahre 1817.[9] Es war eine technologische Verbesserung des hölzernen Serpents. Die Ophikleide war langgestreckter als das kurvige Serpent und bei ihm waren die Grifflöcher durch Metall ersetzt und mit gepolsterten Klappen verschlossen. Als die Orchester mit den gewachsenen dramatischen Anforderungen der Romantik größer wurden, bezogen Komponisten mehr Blechbläser – Posaunen und zusätzlicher Hörner – mit ein und waren auf der Suche nach einem starken Bass-Instrument für die Blechbläsergruppe.

„Gegen Ende des 18. Jahrhunderts und zu Beginn des letzten Jahrhunderts scheinen die Komponisten ein leistungsstarkes Blasinstrument vermisst zu haben, das flexibler war als die Bass-Posaune“, schrieb Adam Carse. „Ihre Auswahl war zunächst beschränkt auf das Serpent oder Kontrafagott und später stand für diesen Wunsch auch die Ophikleide zur Verfügung und schließlich auch die Tuba. Es ging ihnen weniger um die Tonqualität irgendeines dieser Instrumente, als um die Klangstärke im Bassregister, die sie benötigten, also machten sie sich dasjenige Instrument zunutze, das sich in ihrer Gegend finden ließ.“ [10]

So wie das Kontrafagott in Frankreich kaum bekannt war,[11] machte die Ophikleide kaum Fortschritte in Deutschland. Ihr begrenzter Gebrauch wurde von der Entwicklung der Tuba verdrängt. Wie Berlioz beobachtete, hat „die Basstuba […] die Ophikleide in Preußen völlig entthront, wenn sie denn überhaupt, was ich jedoch bezweifle, dort jemals regiert haben sollte.“[12]

---

[9] Daniel J. Koury: *Orchestral Practices in the 19th Century*, UMI Research Press, Ann Arbor 1986, S. 99.

[10] Adam Carse: *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*, W. Heffer & Sons, Ltd., Cambridge 1948, S. 34.

[11] ebenda, S. 35.

[12] ebenda, S. 43. Offener Brief von Berlioz an das *Journal des Débats* vom 8. November 1843, in *Grand traité*, Fußnote S. 353.

Musikbeispiele in Berlioz' *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*:

Beethoven

Fidelio, 2. Akt, „Nur hurtig fort, nur frisch gegraben" (Kontrabass), „Und spür' ich nicht linde" (Oboe) / 3. Sinfonie, 3. Satz, Trio, Takt 166–260 (Horn); 4. Satz, Takt 348–372 (Oboe) / 4. Sinfonie, 2. Satz, Takt 26–34 (Geige), 96–104 (Pauken) / 5. Sinfonie, 1. Satz, Takt 398–423 (Geige); 2. Satz, Takt 1–11 (Bratsche); 3. Satz, Takt 281–302 (Fagott), 302–316 (Geigenpizzicato), 317–373 und Takt 1–4 im 4. Satz (Pauke) / 6. Sinfonie, 3. Satz, Takt 87–122 (Oboe); 4. Satz [Sturm], Takt 45–70 (Kontrabass), 93–108 (Piccolo) / 7. Sinfonie, 1. Satz, Takt 300–310 (Oboe); 2. Satz, Takt 147–183 (Trompete); 3. Satz, Takt 181–208 (Horn) / Klavierkonzert Nr. 5, 2. Satz, Takt 64–82 (Klavier)

Gluck

Alceste (frz. Fassung), 1. Akt (Flöte), „Apollon est sensible à nos gémissements" (Geigentremolo), „Divinités du Styx" (Posaune); 2. Akt „Caron t'appelle" (Horn) / *Alceste* (ital, Fassung), 2. Akt „Chi mi parla!" (Geige, con sordino) / Armide, 3. Akt „Venez, venez, haine implacable" (Oboe), „Suis l'amour puisque tu le veux" (Stimmen) / *Iphigénie en Aulide*, 1. Akt „Peuvent-ils ordonner qu"un père" (Oboe); 2. Akt „Vengeons et la nature" (Posaune) / *Iphigénie en Tauride*, 1. Akt Vorspiel (Trompete; Piccolo); 1. Akt Ballett (Triangel), 1. Akt „O songe affreux" (Stimmen), 1. Akt „Les dieux apaisent leur courroux" (Becken); 2. Akt „Le calme rentre dans mon cœur" (Bratsche); 4. Akt „Chaste fille de Latone" (Stimmen) / *Orphée et Euridice*, 2. Akt Ballet 2 (Pantomime) (Flöte), 2. Akt „Que la peur, la terreur" (Kontrabass)

Halévy

La Juive, 4. Akt (Englischhorn)

Meyerbeer

Les Huguenots, 1. Akt „Ah, quel spectacle enchanteur" (Viola d'amore solo); 2. Akt „Jeunes beautés sous ce feuillage" (Fagott); 4. Akt „Tu l'as dit" (Englischhorn), „Entends tu ces sons funèbres" (Glocken); 5. Akt „Savez vous qu'en joignant vos mains" (Bassklarinette) / *Robert le Diable*, 3. Akt (Gong; Fagott); 5. Akt „O mon fils" (Kornett)

Méhul

Phrosine et Mélidore, „Jules, tu seras mon vengeur" (Horn)

Mozart

„Ave verum corpus" (Stimmen) / *Don Giovanni*, 2. Akt „Deh vieni alla finestra" (Mandoline) / *Die Zauberflöte*, 2. Akt „O Isis und Osiris" (Posaune), „Das klinget so herrlich" (Glockenspiel)

Rossini

Guillaume Tell, 3. Akt „Sois immobile" (Stimmen), „A nos chants viens mêler" (Stimmen)

Spontini

La Vestale, 2. Akt „Toi que j'implore avec effroi" (Stimmen); 3. Akt „Périsse la Vestale impie" (Posaune)

Weber

Der Freischütz, Ouvertüre, Takt 87–129 (Klarinette); 2. Akt „Leise, leise, fromme Weise" (Cello) / *Oberon*, Ouvertüre, Takt 14–22 (Cello)

In der von Richard Strauss 1905 überarbeiteten Fassung in deutscher Sprache wird auch ausgiebig aus Opern von Wagner zitiert.

Sullivan komponierte also in den 1860er Jahren eher für ein aussterbendes französisches Instrument, die Ophikleide, als eine Basstuba besorgen zu lassen. Er muss daher an dem seltsamen Klang dieser Neuerung aus der Ära von Berlioz etwas gefunden haben. In einem Brief an die Philharmonische Gesellschaft schrieb er, dass seine neue Ouvertüre (*Marmion*) nur ein zusätzliches Instrument erfordern würde; eine „awful ophicleide“ (schreckliche Ophikleide), aus der er das Wortspiel „awfiklide“ bildete.[13] Noch auffallender ist die Instrumentation der *Overture di Ballo*, für die er nicht zwei Tuben, wie ein moderner Zusatz angibt, sondern eine Ophikleide und ein Serpent verlangt! England war eine Art Naturschutzgebiet, wo die Wollhaarmammute des Instrumentenreiches ihre letzte Schlacht kämpften. In der Tat war noch 1880 im Orchester des Crystal Palace eine Ophikleide vorhanden.[14] Andererseits verschwand das Serpent (oder „Serpente“, wie Sullivan es schrieb) schon zu Berlioz’ Zeiten. In der originalen Partitur der *Symphonie fantastique* forderte Berlioz noch Ophikleide und Serpent.[15] Wenn man letzteres das „Dies Irae“ intonieren hört, kann man die spukhafte Wirkung erahnen, die sich Berlioz vorstellte; und auch wie wenig der weiche Klang der modernen Tuba zu dieser Musik passt. Folgendermaßen beschrieb Berlioz das Serpent in seiner Instrumentenlehre: „Das seinem Wesen nach barbarische Timbre dieses Instruments würde besser zu den blutigen Riten von Druiden passen als zu denen der Katholischen Kirche, wo es immer noch benutzt wird…“ und „[…] es verträgt sich schlecht mit den anderen Klangfarben von Orchester und Stimmen.“[16] Einige Jahre später führte die Eulenberg-Ausgabe der *Symphonie fantastique* zwei Ophikleiden in der Besetzung. Die spätere Bereitkopf-Härtel-Edition verlangt zwei Tuben.

Vorher war die *Messe solennelle* für Serpent und Buccina geschrieben worden, aber Sullivan wird dieses „verloren gegangene“ Werk nicht gekannt haben, da es erst spät im zwanzigsten Jahrhundert wieder auftauchte. Sullivan war in der Lage, für das fast ausgestorbene Serpent zu schreiben, da ein Spieler dieses Instruments zu dem Birminghamer Orchester gehörte, welches die Ouvertüre in Auftrag gegeben hatte.[17] In der Instrumentationslehre gab Berlioz praktische Ratschläge zum Gebrauch der Ophikleide. „Die Praxis einiger Meister heutzutage, die drei Posaunen und Ophikleide […] als ein Quartett behandeln, ist vielleicht nicht über jede Kritik erhaben. Die Klangfarbe der Posaunen, die so aufdringlich und dominant ist, passt gar nicht zu jener der Ophikleide und ich halte es für besser, wenn die Ophikleide lediglich die Unterstimme verdoppelt, oder zumindest sollte der Komponist eine ordentliche Bassstimme schreiben, indem er die Partien der drei Posaunen so gestaltet, als sollten sie allein gehört werden.“[18]

---

[13] Robin Gordon-Powell (Hrsg.): *Arthur Sullivan, Marmion Overture, full score*, The Amber Ring, London 2003, S. VII.

[14] Koury: *Orchestral Practices in the 19th Century*, S. 99.

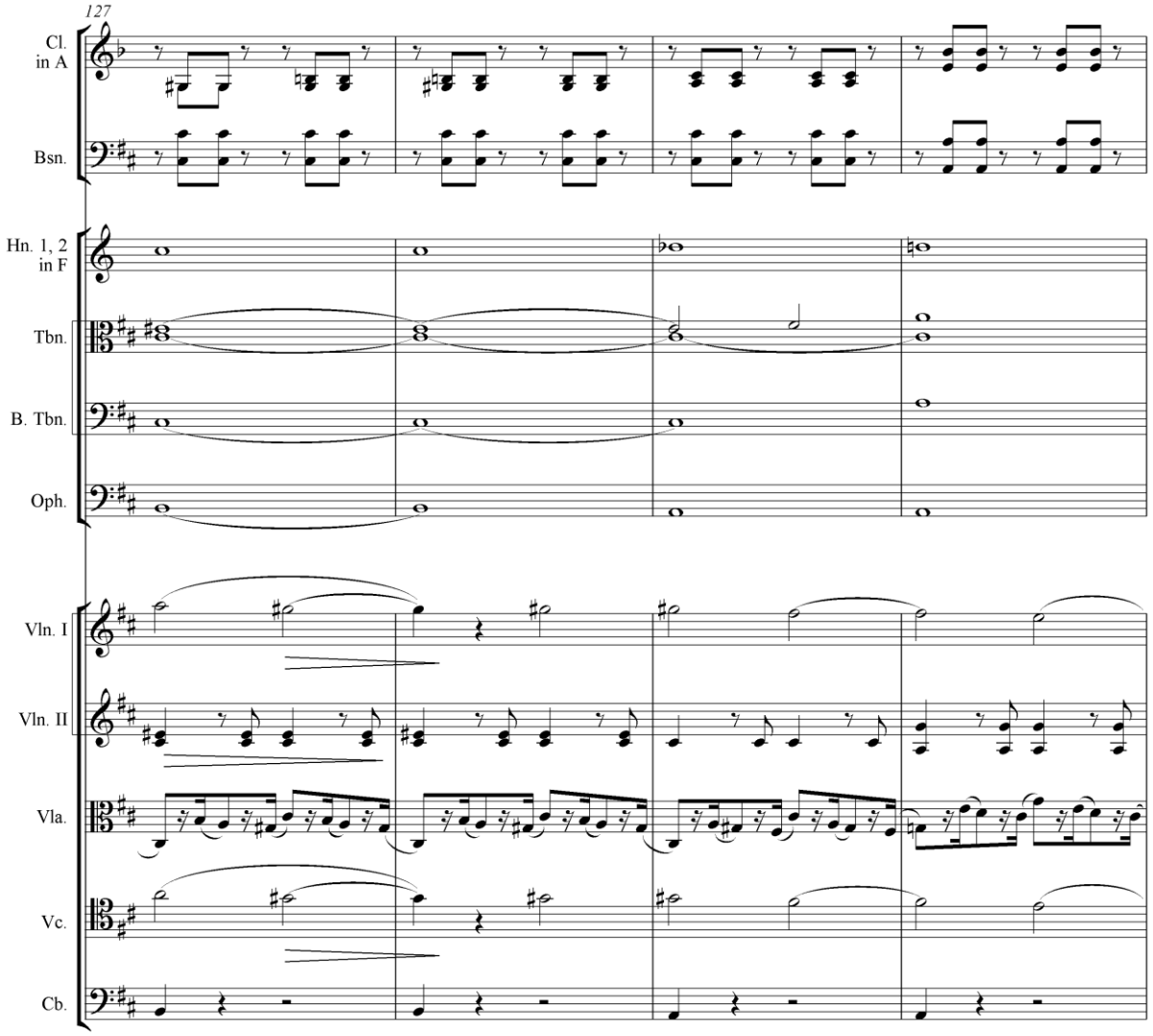
[15] Zu hören in Roger Norringtons erster Einspielung der *Symphonie fantastique* vom März 1988 mit den von ihm gegründeten London Classical Players (erschienen bei Virgin Classics). Auch bei der 1993 entstandenen Einspielung von John Eliot Gardiner mit dem Orchestre Revolutionnaire et Romantiques verwendete man Ophikleide und Serpent (Philips 434 402-2).

[16] Berlioz: *Grand traité*, S. 355.

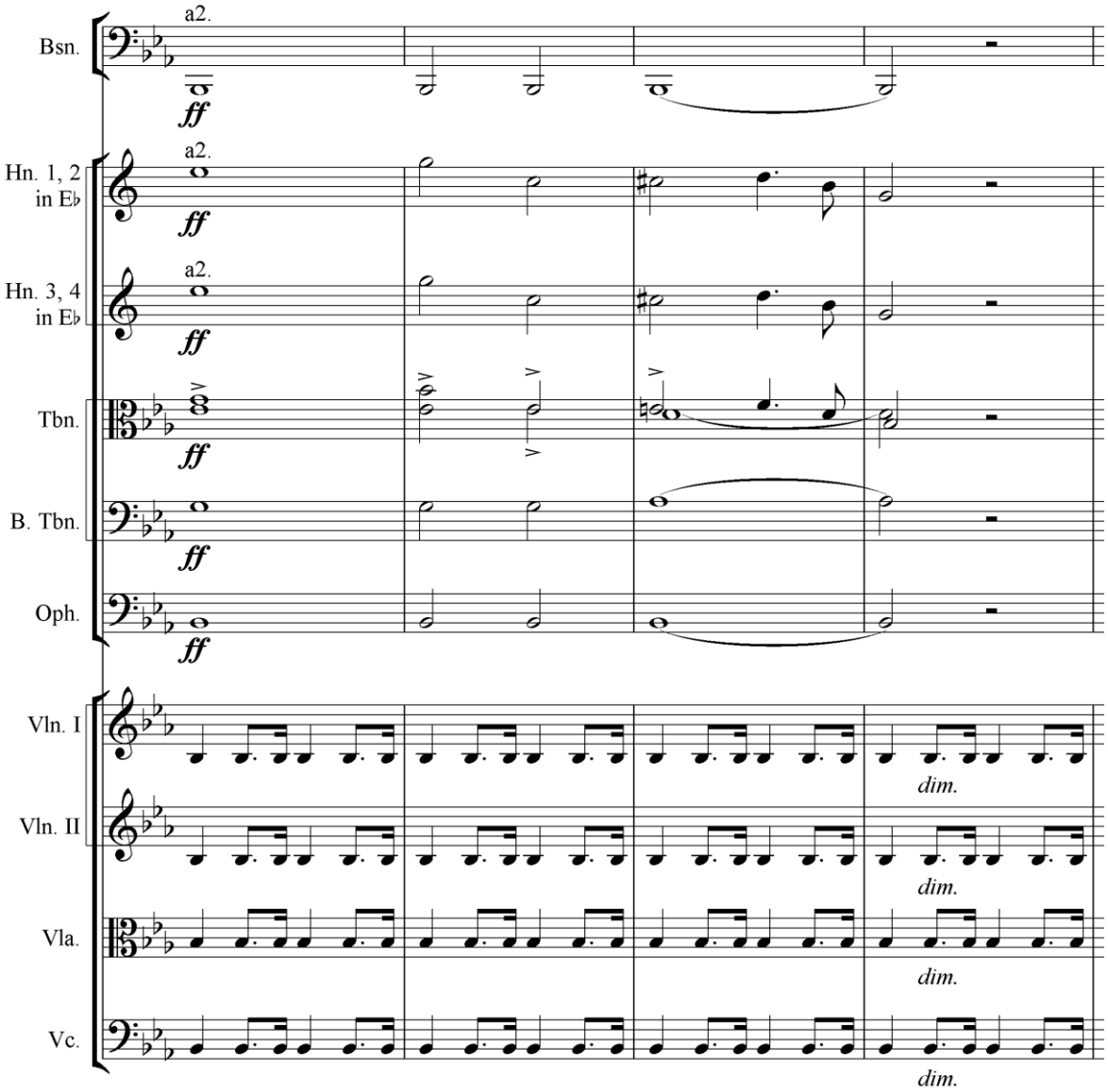
[17] Roger Harris (Hrsg.): *Arthur Sullivan, Overture di Ballo*, R. Clyde, Chorleywood 1985, S. I.

[18] Berlioz: *Grand traité*, S. 340.

In der *Overture di Ballo* spielt die Ophikleide, wenn sie zusammen mit den Posaunen eingesetzt wird, die Stimme der dritten Posaune mit, meistens eine Oktave tiefer und gelegentlich unisono. Im Takt 371 formt die Ophikleide gemeinsam mit den Posaunen ein Quartett, aber hier wird sie eine Oktave tiefer vom Serpent verdoppelt. In *Marmion* und *In Memoriam* verdoppelt Sullivan die Bassposaune generell eine Oktave tiefer durch die Ophikleide, aber es gibt einige Abweichungen von Berlioz' Ratschlägen, besonders in Passagen, wo harmonischer Druck sich dramatisch entlädt.



Bsp. 1: Sullivan, Marmion



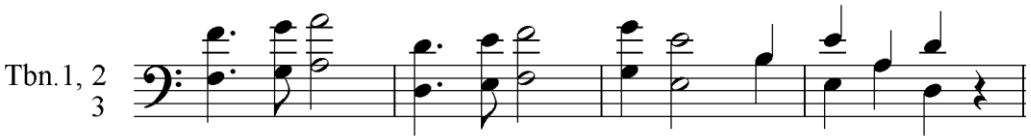
Bsp. 2: Sullivan, In Memoriam

Berlioz schätzte die Posaune hoch. Er beschrieb ihren Klang mit Adjektiven wie edel, ernst und machtvoll. Posaunen könnten religiöse Rituale ausdrücken, Ruhe, Imposanz bis hin zu den ekstatischen Schreien eine Orgie.[19] Berlioz merkte an, dass Beethoven manchmal für zwei Posaunen schrieb, empfahl aber den Gebrauch von dreien. Eine einzige Posaune sei fehl am Platz, da ihr Klang wirkungsvoller in Harmonie mit anderen Instrumenten wäre. Berlioz führt den Chor der Priester in Mozarts *Zauberflöte* als ein Beispiel an, wie Posaunen, die unisono oder im harmonischen Satz spielen, im Mezzoforte einen Klang religiöser Art produzieren. Berlioz zitiert auch Gluck, Weber und Spontini. Schuberts gewichtiger Gebrauch der Posaunen, so essenziell für die Feierlichkeit in der „Unvollendeten“ und für das Majestätische der Großen C-Dur-Sinfonie, werden in der *Instrumentationslehre* nicht genannt. Natürlich konnte Berlioz die „Unvollendete“ gar nicht kennen, weder 1843 noch 1855 (revidierte Ausgabe), aber die Große Sinfonie in C-Dur war 1839 vom Gewandhausorchester unter Mendelssohns Leitung aufgeführt worden.

[19] Berlioz: *Grand traité*, S. 308.

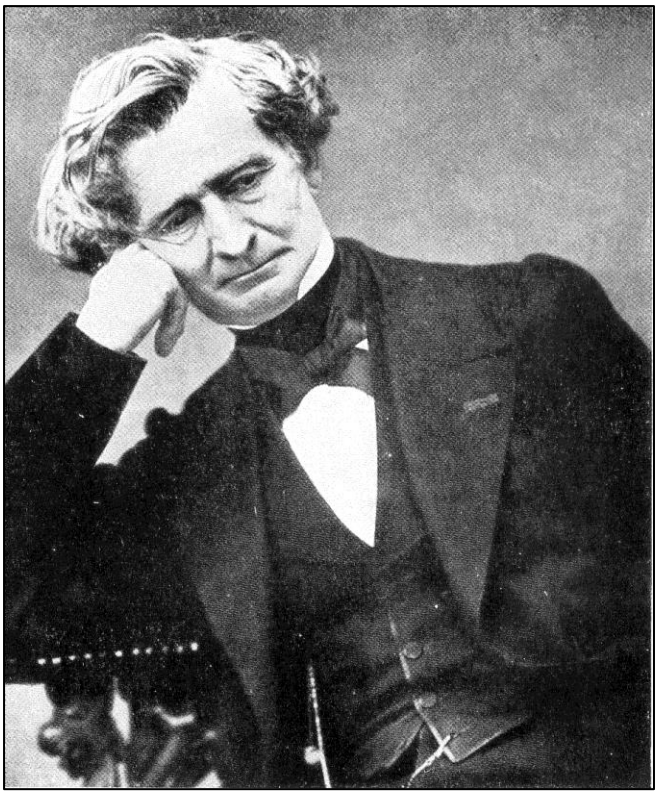
Es lassen sich viele prominente Posaunenpassagen in Berlioz' Musik zitieren. Ich möchte die folgenden beiden Beispiele als besonders bemerkenswert herausstellen:

Zum Einen in der „symphonie dramatique" *Roméo et Juliette* fügen im ersten Satz drei Posaunen (I und II unisono und III in der Oktave) forsch ihre Melodie in einem aggressiven Ton voll instrumentaler Durchschlagskraft hinzu.



Bsp. 3: Berlioz, Roméo et Juliette

Beharrlichkeit wird in einer ganz anderen Weise im zweiten Satz der *Grande symphonie funèbre et triomphale* erreicht. In der „Oraison funèbre" intoniert eine Solo-Posaune einen gespenstischen Grabgesang (siehe Musikbeispiel 4, S. 12-15).

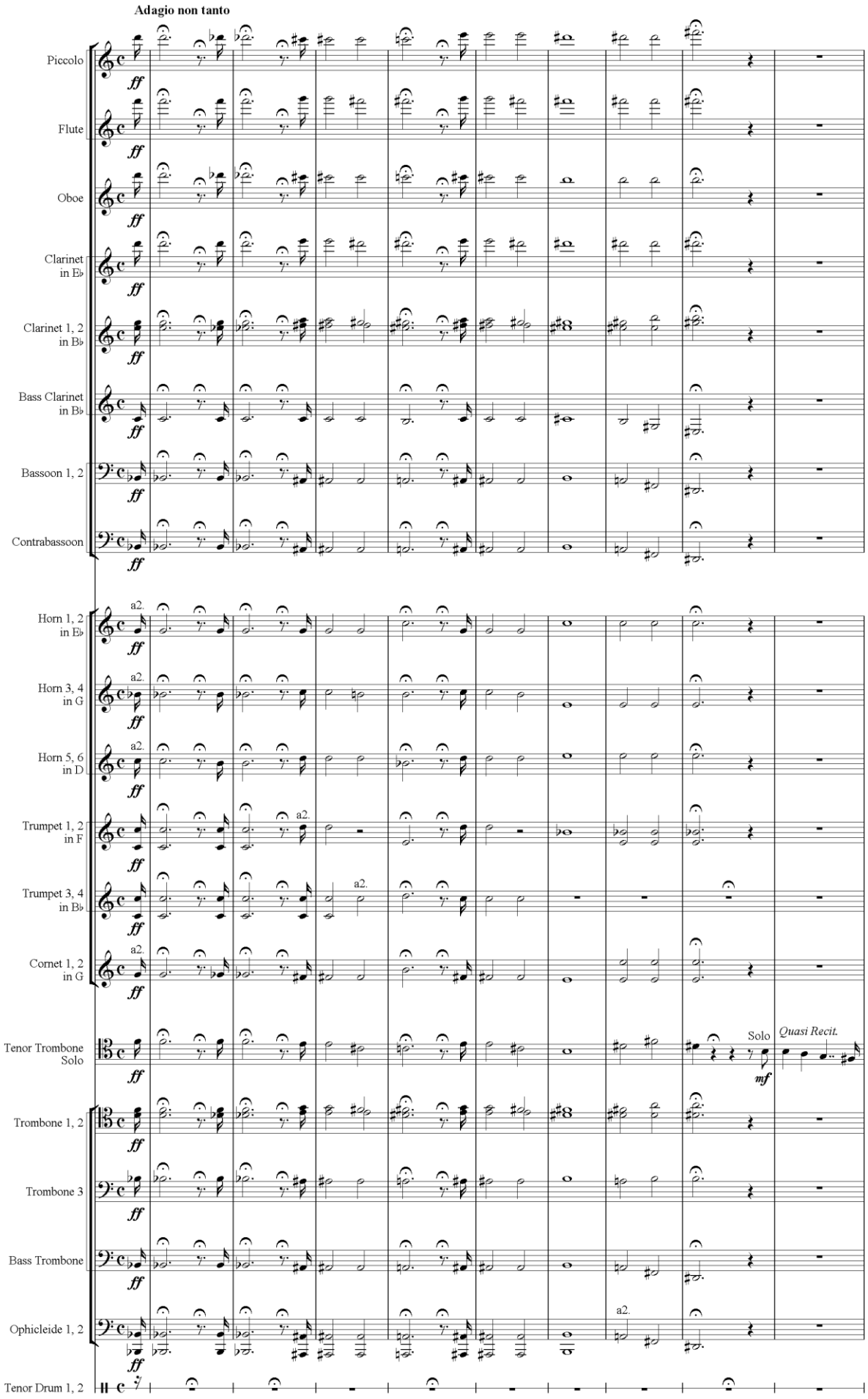


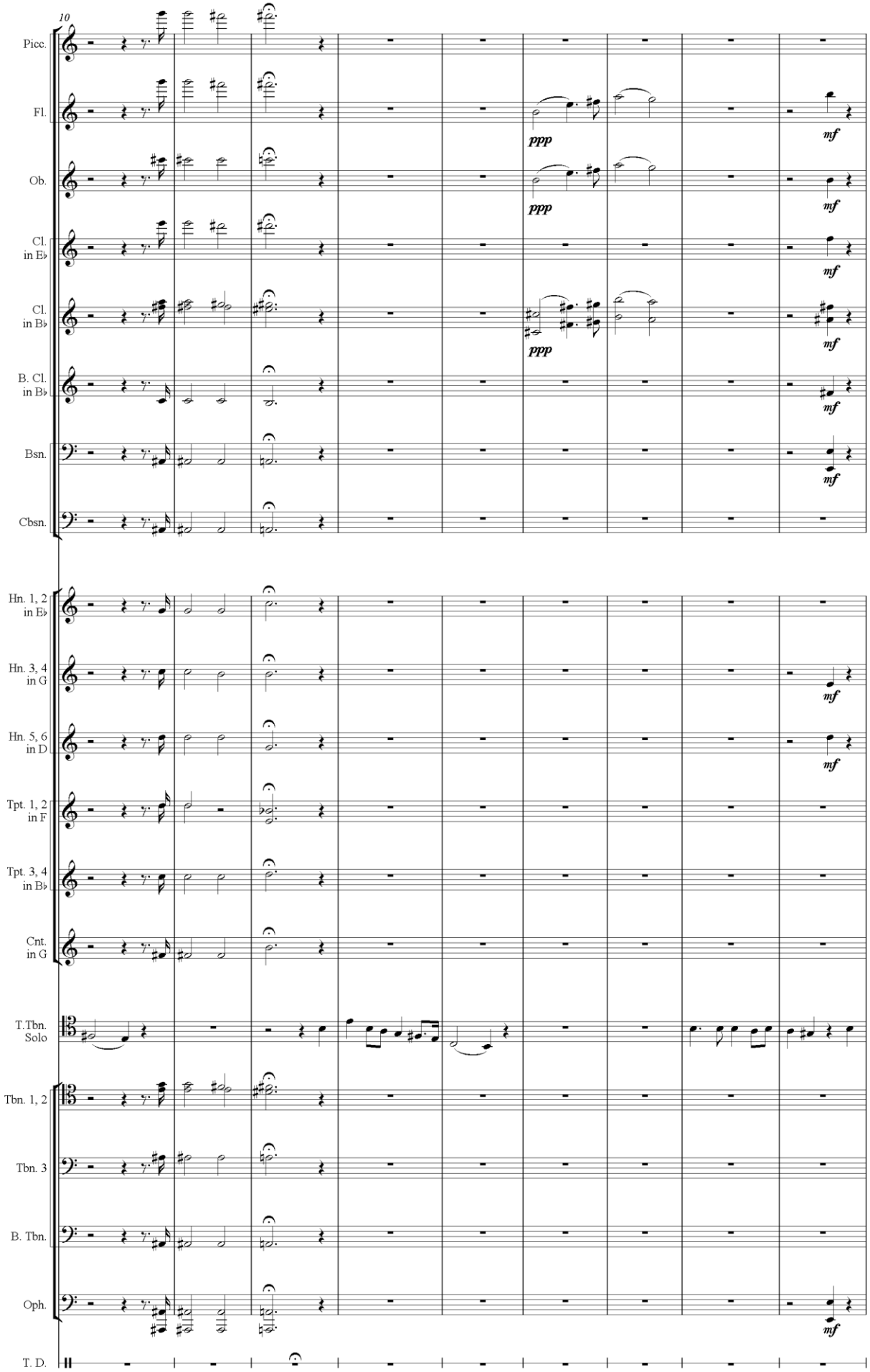
Hector Berlioz (1803-1869)

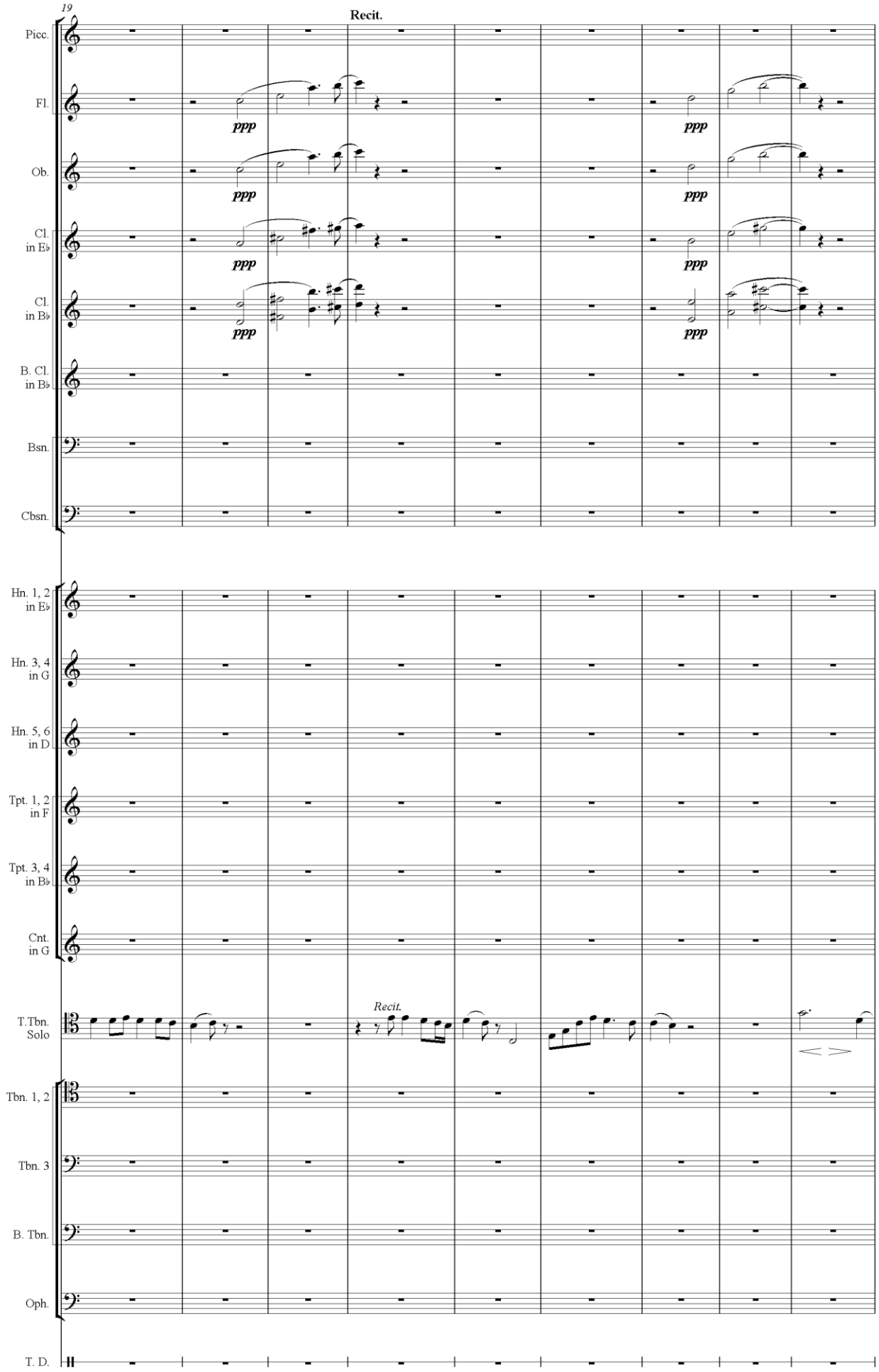
Titelbild der Instrumentationslehre (1855)

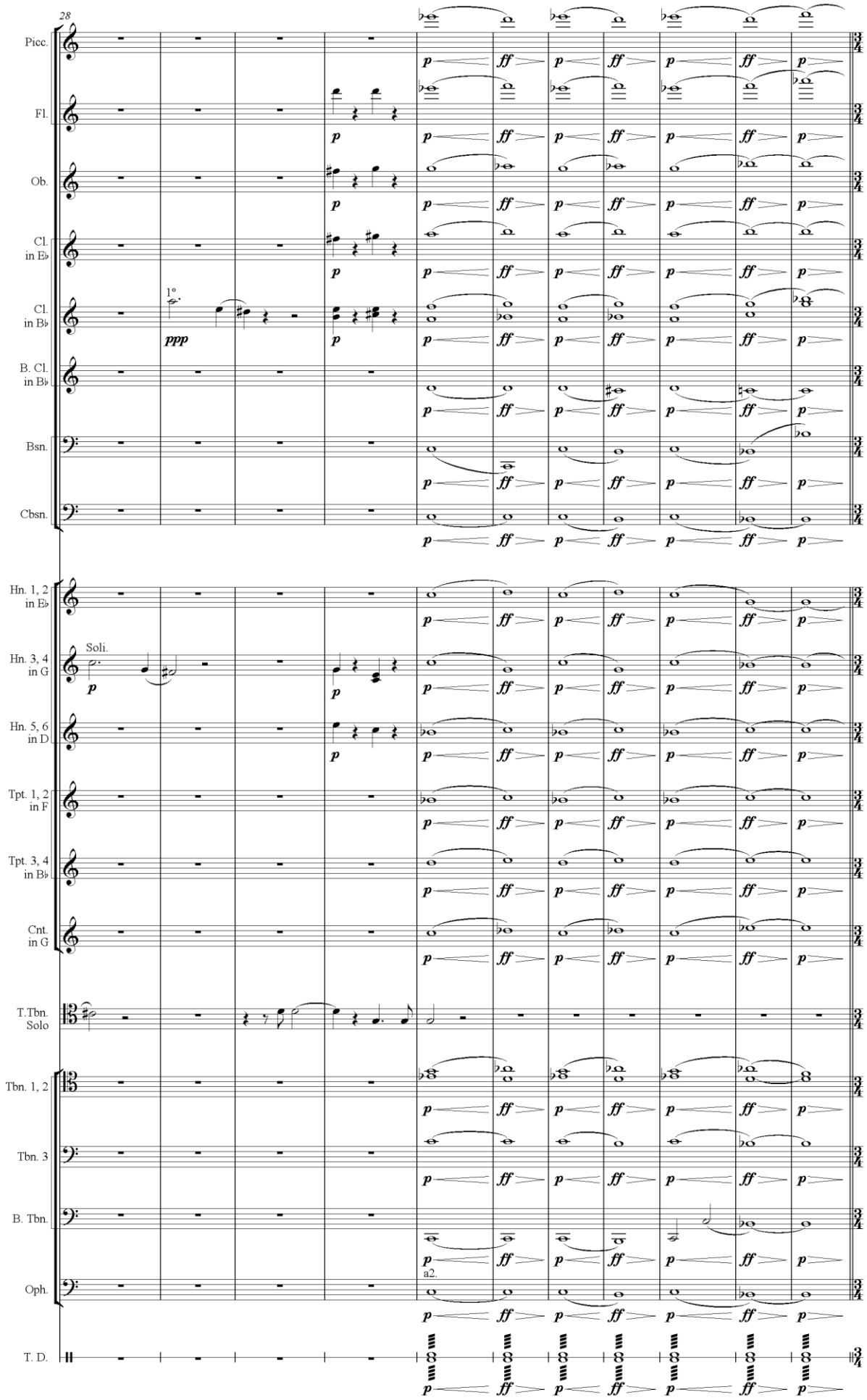
Zeitgenössische Karikatur von Grandville zu Berlioz und seiner Musik. Grandville versah das Bild 1846 mit dem Kommentar: „Glücklicherweise ist der Saal solide, der hält das aus!“

Sullivan arbeitet 1886 an *The Golden Legend* und *Ruddigore*.


Adagio non tanto
Piccolo
Flute
Oboe
Clarinet in E♭
Clarinet 1, 2 in B♭
Bass Clarinet in B♭
Bassoon 1, 2
Contrabassoon
Horn 1, 2 in E♭
Horn 3, 4 in G
Horn 5, 6 in D
Trumpet 1, 2 in F
Trumpet 3, 4 in B♭
Cornet 1, 2 in G
Tenor Trombone Solo
Trombone 1, 2
Trombone 3
Bass Trombone
Ophicleide 1, 2
Tenor Drum 1, 2
ff
a2.
Solo
mf
Quasi Recit.


10
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. in E♭
Cl. in B♭
B. Cl. in B♭
Bsn.
Cbsn.
Hn. 1, 2 in E♭
Hn. 3, 4 in G
Hn. 5, 6 in D
Tpt. 1, 2 in F
Tpt. 3, 4 in B♭
Cnt. in G
T.Tbn. Solo
Tbn. 1, 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Oph.
T. D.
ppp
mf


19
Recit.
Picc.
Fl.
ppp
Ob.
Cl. in E♭
Cl. in B♭
B. Cl. in B♭
Bsn.
Cbsn.
Hn. 1, 2 in E♭
Hn. 3, 4 in G
Hn. 5, 6 in D
Tpt. 1, 2 in F
Tpt. 3, 4 in B♭
Cnt. in G
T.Tbn. Solo
Recit.
Tbn. 1, 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Oph.
T. D.



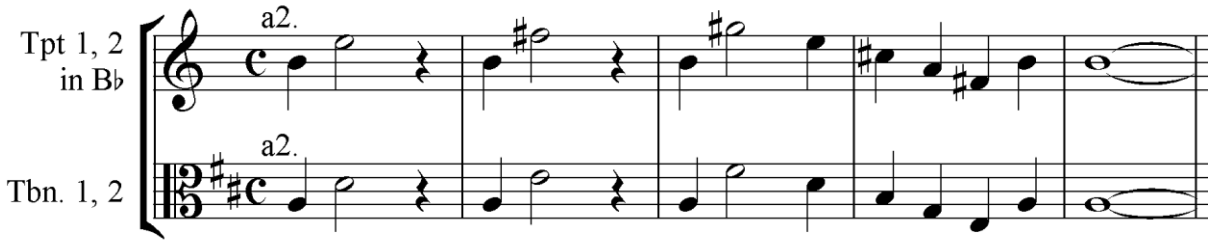
Bsp. 4: Berlioz, Grande symphonie funèbre et triomphale

Berlioz plädiert in seiner *Instrumentationslehre* und seiner Musik sehr stark für eine neue und vitale Rolle der Posaune im Sinfonieorchester. Statt eine untergeordnete Position im Bläsersatz einzunehmen, bringt sie ihr Gewicht und ihre Tiefe in den allgemeinen Klang ein. Die Posaunen in Berlioz' Orchester sind entscheidende Protagonisten der Dramatik.

Die überlieferten Partituren von Sullivan beinhalten immer Posaunen. Für das kompakte Orchester seiner komischen Opern benutzt er jeweils zwei, von *Cox and Box* an bis einschließlich *Ruddygore*. In *The Yeoman of the Guard* entsteht aus der Hinzunahme einer dritten Posaune (und eines zweiten Fagottes) ein beachtlicher Zuwachs an Kraft und Klangfülle. Die *Irish Symphony* und die Konzert-Ouvertüren verlangen das gewöhnliche Trio. Die Schreibweise von Schubert in seiner Großen C-Dur-Sinfonie mit Posaune hat offensichtlich einen großen Einfluss auf die *Irish Symphony* gehabt, besonders in den Außensätzen. Tatsächlich dominiert die Posaune den Bläsersatz in Schuberts Orchesterwerken, da sie nur zwei Hörner beinhalten. (Der durch Horn und Posaune gestützte männliche Geisterchor in der Schauspielmusik zu *Rosamunde*, den Sullivan kurz zuvor wiederentdeckt hatte, inspirierte 1871 offensichtlich einen ähnlich geschriebenen Männerchor in *On Shore and Sea*: die Nr. 8 „With a will, oh brothers, with one will for all".)

Sullivans lyrische Verwendung der Posaunen im langsamen Satz der Sinfonie ist eine andere Angelegenheit. Die Stimmung mag die einer „unterdrückten Klage" sein, die Berlioz in seiner Instrumentationslehre erwähnt. Schubert schreibt nicht in dieser Art für Posaunen. Im langsamen Satz der „Unvollendeten" unterbrechen die Posaunen die lyrische Stimmung wie Hammerschläge eines grausamen Schicksals, hüllen die Musik in ein Leichentuch der Verzweiflung. Sullivan begann seine *Irish Symphony* 1863. Sie wurde nicht vor 1866 aufgeführt, ein Jahr nach der Premiere von Schuberts lange verlorener b-Moll-Sinfonie. Im langsamen Satz der Großen C-Dur-Sinfonie – eigentlich vor der „Unvollendeten" komponiert – unterbrechen die Posaunen auch die zuversichtliche Stimmung des „Andante con moto" mit Wutausbrüchen und Schmerzensschreien.

In *Marmion* zeigt die Führung der Posaune den Einfluss von Berlioz. Das kühn von zwei Posaunen und zwei Trompeten in Oktaven proklamierte Eröffnungsthema zeigt einen Einfluss von *Roméo et Juliette*. Wenn das Andante der Introduktion weitergeht, spielen zwei Posaunen „unisono bzw. in Harmonie im langsamen Tempo" eine führende Rolle abwechselnd mit einem Paar Holzbläsern.



Bsp. 5: Sullivan, Marmion

Berlioz schreibt, dass der Klang der Posaunen einen sanften, religiösen Charakter annehmen kann. Die Rolle der Posaune in *In Memoriam* ist ein ausgezeichnetes Beispiel für diese Eigenschaft. In dem Abschnitt, der mit Takt 271 beginnt und mit Takt 313 endet, intonieren die Po-

saunen – und die Ophikleide – eine der berührendsten Passagen in Sullivans Œuvre. Die Eigenschaften, die Berlioz auflistet, „hohe musikalische Poesie, feierliche Haltung und sanfte religiöse Töne, Düsternis“ sind in dieser höchst eindrücklichen Musik gegenwärtig. Während die emotionale Intensität zunehmend gesteigert wird, gehen die Posaunen von würdevoller Klage zur Verzweiflung und der schrecklichen Endgültigkeit des Todes über.

Bevor wir uns von der Posaune abwenden, muss noch ihre machtvolle Nutzung in der Sturmmusik im Vorspiel zu *The Tempest* erwähnt werden. Das war Sullivans erster Versuch, stürmisches Wetter abzubilden. Erst Jahrzehnte später wird er wieder mit ähnlicher Wucht die aufgepeitschten Elemente darstellen im Prolog zu *The Golden Legend*.

Als Komponist für Posaune stimmt Sullivan weitgehend überein mit Berlioz in seiner Hochschätzung der Vielseitigkeit im Timbre und dem emotionalen Ausdruck, derer dieses Instrument fähig ist und der Wichtigkeit, diese Charakteristika zu nutzen, indem man ihr eine prominente Rolle zuweist.

Berlioz erwärmt sich in seiner Bewunderung für die Trompete: „nobel und durchschlagend“, „stolz“ und „vornehm“[20] sind nur einige der Attribute, die er ihr zubilligt. Er beklagt, dass vor Beethoven und Weber die Trompete nur eine untergeordnete Rolle spielte, selbst bei Mozart. Ihre Aufgabe war es, Füllsel zu sein oder rhythmische Muster zu wiederholen. Natürlich war die Trompete vor der Erfindung des Ventils – außer in den sehr hohen Tönen ihres Registers – sehr eingeschränkt in der Fähigkeit zu nicht-triadischen Themen. Diese Erfindung gab der Trompete die Freiheit ein führendes Melodieinstrument zu werden, wenn der Komponist es wünschte. Viele Komponisten zögerten, die traditionelle Funktion der Trompete als Fanfare und Stütze für laute Akkorde zu verlassen.

In seiner Revision und Aktualisierung von Berlioz’ *Instrumentationslehre* hat Richard Strauss hinzugefügt: „Ich kann nicht verhehlen, dass diese Art der Trompetenverwendung als melodieführenden Instrumentes (also Trompete allein mit Unterlegung einer einfachen Begleitung) mir ein Greuel ist.“[21] Ohne die Heftigkeit der Aversion zu teilen warnt Kent Wheeler Kennan ebenfalls vor dem Gebrauch der Trompete als Melodieinstrument. „Obwohl sie auch mehr lyrische Melodien spielen kann, liegt eine gewisse Gefahr darin, wenn die Melodie ein stark romantisches Gefühl ausdrückt; die Trompete könnte dann ein bisschen übertrieben klingen, etwas zu sehr an den ‚Herz und Blumen‘-Typus des Kornett-Solos erinnern.“[22] Kennan bemerkt auch, dass das Kornett selten in Orchesterwerken benutzt wird, mit Ausnahme französischer Partituren. Berlioz gebrauchte das Kornett regelmäßig. Meistens verlangt seine Musik ein Paar von ihnen zusätzlich zu einem Paar von Trompeten. Trotzdem schreibt er abwertend über das Kornett: Ihm „fehlt die Würde der Trompete“. Es ist „unverzichtbar in Kompositionen

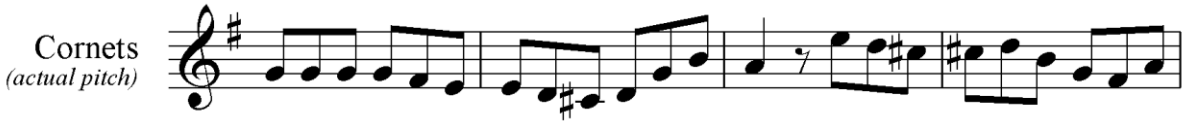
[20] Berlioz: *Grand traité*, S. 286.

[21] Richard Strauss (Hrsg): *Instrumentationslehre von Hector Berlioz ergänzt und revidiert von Richard Strauss*, C.F. Peters, Leipzig 1905, S. 318.

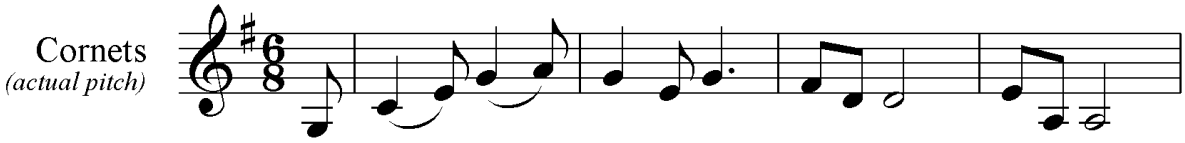
[22] Kent Wheeler Kennan: *The Technique of Orchestration*, Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs 1952, S. 133-134.

zweiter Ordnung“.[23] Seinem sanften Timbre fehlt der „Adel des Horns“. Fröhliche Melodien degenerieren, von diesem Instrument gespielt, zu Trivialitäten.

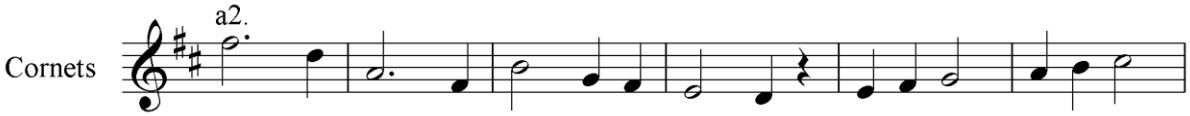
In Berlioz’ Sicht erlaubt der sanfte Ton des Instruments ihm, sich gut in den Bläser-Chor einzufügen. Allerdings folgt Berlioz nicht immer seinem eigenen Ratschlag. Der ausgedehnte Solopart im zweiten Satz der *Symphonie fantastique* ist eine Ausnahme. Aber eine Untersuchung der Partituren von Berlioz zeigt, dass hohe Bläser-Parts, die eine herausstechende besondere Geläufigkeit erfordern oder eine Melodie führen müssen, grundsätzlich den Kornetten gegeben werden.



Bsp. 6: Berlioz, Symphonie fantastique



Bsp. 7: Berlioz, Symphonie fantastique



Bsp. 8: Berlioz, Symphonie fantastique

Sullivan nutzt das Kornett selten außerhalb des Orchesters seiner komischen Opern, wo sein schwächerer Ton das kleine Ensemble nicht übertönt. In *The Golden Legend* verdoppelt er die Trompeten mit einem Paar von Kornetten. Sullivan wollte das zusätzliche Gewicht ohne zu viel Brillanz zum Bläserchor hinzufügen. In den folgenden späten Werken verlangt Sullivan größeren Aufwand. Der *Imperial March* von 1893 erfordert vier Trompeten (und keine Kornette), Bassklarinette, Harfe, drei Schlagwerker und zwei Tuben zusätzlich zum Standardorchester. Sullivans letztes Werk, das *Boer War Te Deum* (das 1902 posthum uraufgeführte *Te Deum* zur Beendigung des Burenkriegs) ist das exotischste in Beziehung auf die Instrumentation. Dieses Stück, gedacht für öffentliche Veranstaltungen, scheint klar beeinflusst von Berlioz’ Werken in diesem Genre: dem *Te Deum*, wo eine Orgel mit dem Orchester konkurriert und der *Symphonie funèbre et triomphale*, wo Orchester und Chor vereint werden. In seinem letzten Werk sucht Sullivan noch einmal den Klang seiner Jugend auf, die Militärkapelle, die sein Vater dirigiert hatte. Das *Boer War Te Deum* ist instrumentiert für vier Kornette, zwei Trompeten, zwei Flügelhörner, vier Hörner, zwei Tenorhörner, vier Posaunen, zwei Euphoniums, zwei Basstuben, Pauken, Streicher, Chor und Orgel. So großartig dieses Ensemble erscheint, es gibt sich eher bescheiden im Vergleich zu dem gargantuesken Aufwand, den Berlioz für seine *Symphonie funèbre et triomphale* verlangt: 4 Piccoloflöten, 5 Flöten, 5 Oboen, 5 Es-Klarinetten,

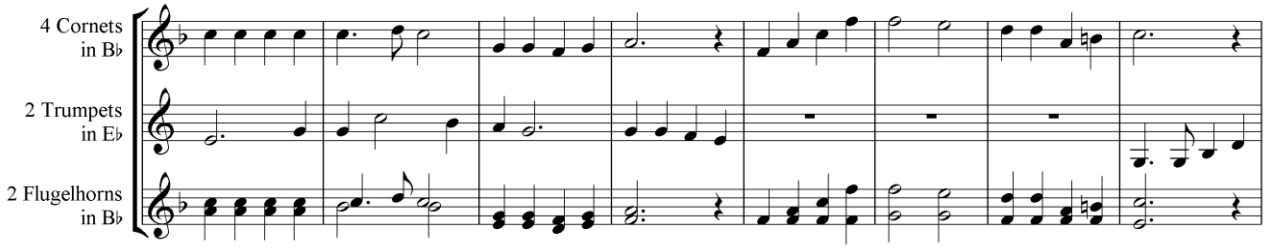
[23] Berlioz: *Grand traité*, S. 296.

blowing themselves to pieces, & ~~deluding~~ labouring
under the delusion that they are entertaining the
public – But I must say you have shown great
judgment in discarding Bassoons, for of what
earthly use are they amidst the noise of trumpets
& trombones, Euphoniums &c.? besides the Bassoon
is a purely Orchestral instrument, & in my
opinion utterly out of place in a Military Band.
The Althorn on the contrary although of a very
sweet & charming tone, tells much more, mixes
better with the other instruments, & is capable
of quite the same effect more execution. Your
selection seems to me to be very judicious, but of
course I cannot speak much on that subject as
you are far in advance of me ~~on that subject~~
in such things – I must get you to teach me
more about Military Instrumentation when
I come back, for I am very weak on that point.
Most of the Bands I have seen in Germany seem
to be all Brass, I must confess they do play
splendidly & it has a most glorious effect –

Brief aus Leipzig von Arthur Sullivan an seinen Vater Thomas vom 31. März 1860
(The Morgan Library & Museum, New York)

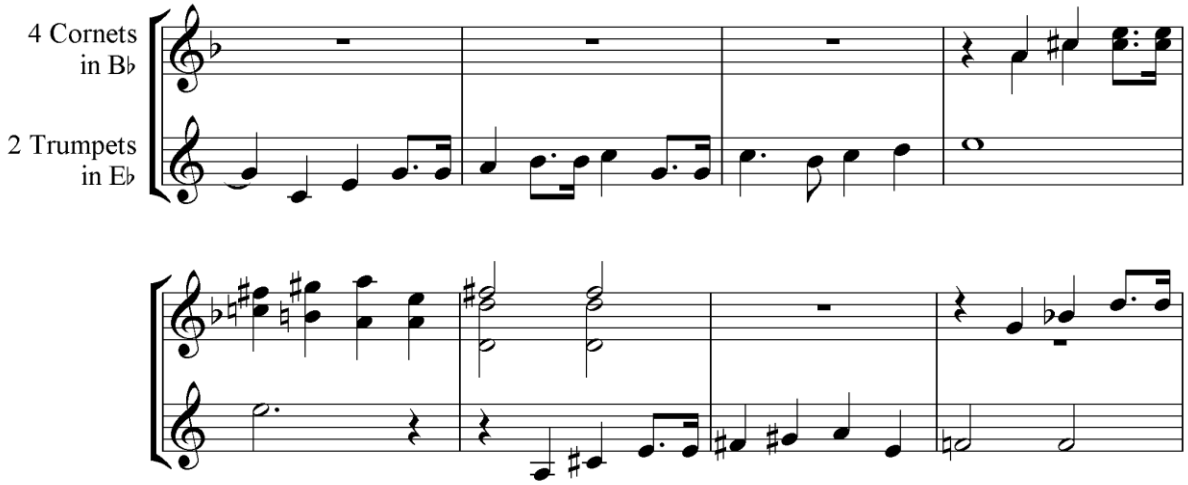
Auch in einem späteren Schreiben vom 25. April 1860 nahm Sullivan auf Instrumente von Militärkapellen in Deutschland Bezug. Über seinen Besuch in Dresden berichtet er: „Eines der größten Vergnügen war für mich, eine Militärkapelle spielen zu hören. Mir ist aufgefallen, dass die meisten Regimentskapellen nur aus Blasinstrumenten bestehen + ich muss gestehen, dass ich dies für Militärmusik auch vorziehe. In der Kapelle, die ich in Dresden hörte, gab es 44 Männer. Der Kapellmeister stand in der Mitte + dirigierte (natürlich in Uniform). Man hat die *Jubel-Ouvertüre* von Weber vorzüglich gespielt – ich war erstaunt darüber, wie sie diese flotten Geigenstellen auf ihre Weise schafften. Man verwendete zumeist hochwertige Instrumente, um 8 Hörner, 5 oder 6 Euphoniums zu umgehen endlos Alphörner, Kornette usw. + Dinger, die für mich wie Signalhörner aus Messing aussahen. Ich weiß nicht, ob es tatsächlich welche waren. Wäre ich länger dort geblieben, hätte ich mich natürlich dem Kapellmeister bzw. dem ‚Herrn Musikdirector', wie man ihn hier nennt, vorgestellt + mir von ihm die ganze Besetzung seiner Kapelle geben lassen, da ich weiß, dass Du gerne mehr darüber erfahren möchtest."

26 B-Klarinetten, 2 Bassklarinetten, 8 Fagotte, Kontrafagott, 12 Hörner, 8 Trompeten, 4 Kornette, 11 Posaunen und 6 Tuben, plus Chor im dritten Satz. Im *Boer War Te Deum* behandelt Sullivan die Kornette und Trompeten als unterschiedene Elemente mit verschiedenen Rollen. Die Kornette haben die höheren Stellen und die prominenteren Melodie-Parts. In „The Glorious Company of the Apostles“ verdoppelt ein Kornett den Chor, ebenso auch in „The Goodly Fellowship of the Prophets“. Im letzten Teil des Werkes mit der Melodie von Sullivans Kirchenlied „Onward, Christian Soldiers“ taucht das Thema aus dem Hintergrund auf und wird von den Kornetten und Flügelhörnern stolz verkündet. Die Trompeten spielen eine Gegenmelodie.



Bsp. 9: Sullivan, Boer War Te Deum

In anderen Passagen wechseln sich Kornett und Trompete ab.



Bsp. 10: Sullivan, Boer War Te Deum

Im Allgemeinen spielt die Trompete mehr Gegenthemen und Akkorde, aber wenn eine Melodie unterhalb des Kornett-Umfangs liegt, so gibt Sullivan sie den Trompeten.

Was die Savoy-Opern betrifft, so gibt es zwei auffallende Kornett-Soli, die Berlioz sicherlich rot angestrichen hätte. Beide wurden nicht von Sullivan persönlich geschrieben, aber auf seine Veranlassung hin. Das Kornett-Solo in der originalen *Ruddygore*-Ouvertüre stammt aus dem von Hamilton Clarke zusammengestellten Potpourri. Vielleicht ließ Sullivan diesem erfahrenen Arrangeur freie Hand, aber sicherlich erteilte er seinem Musterschüler Eugen d’Albert detaillierte Instruktionen bei der Komposition der Ouvertüre zu *Patience*.

Einige wichtige Trompeten-Passagen bei Sullivan, ausgedehnt oder kurz, sind der folgenden ähnlich: Kurz vor dem Schluss der *Irish Symphony* übernehmen die Trompeten die Melodie und erheben sich über dem Orchester wie Sonnenstrahlen, die durch Wolken brechen. In der

Ouvertüre in C (*In Memoriam*) spielt eine Solo-Trompete über Hörnern, Klarinetten, Fagotten und tiefen Streichern trauervoll einen Hymnus (Takt 21-36). In der *Marmion*-Ouvertüre verkünden zwei Trompeten im Unisono plus Klarinette und Flöte eines der Hauptthemen des Werkes in der folgenden Tutti-Stelle (siehe Musikbeispiel 11, S. 22):

A

MANUAL OF ORCHESTRATION:

DESIGNED ESPECIALLY TO ENABLE AMATEURS TO FOLLOW INTELLIGENTLY THE PERFORMANCE OF ORCHESTRAL MUSIC.

BY

HAMILTON CLARKE,
MUS.BAC. OXON.

With an Appendix containing details as to the structure, compass, and peculiarities of the various instruments of the orchestra, by

GEO. OAKEY,
MUS.BAC. CANTAB.

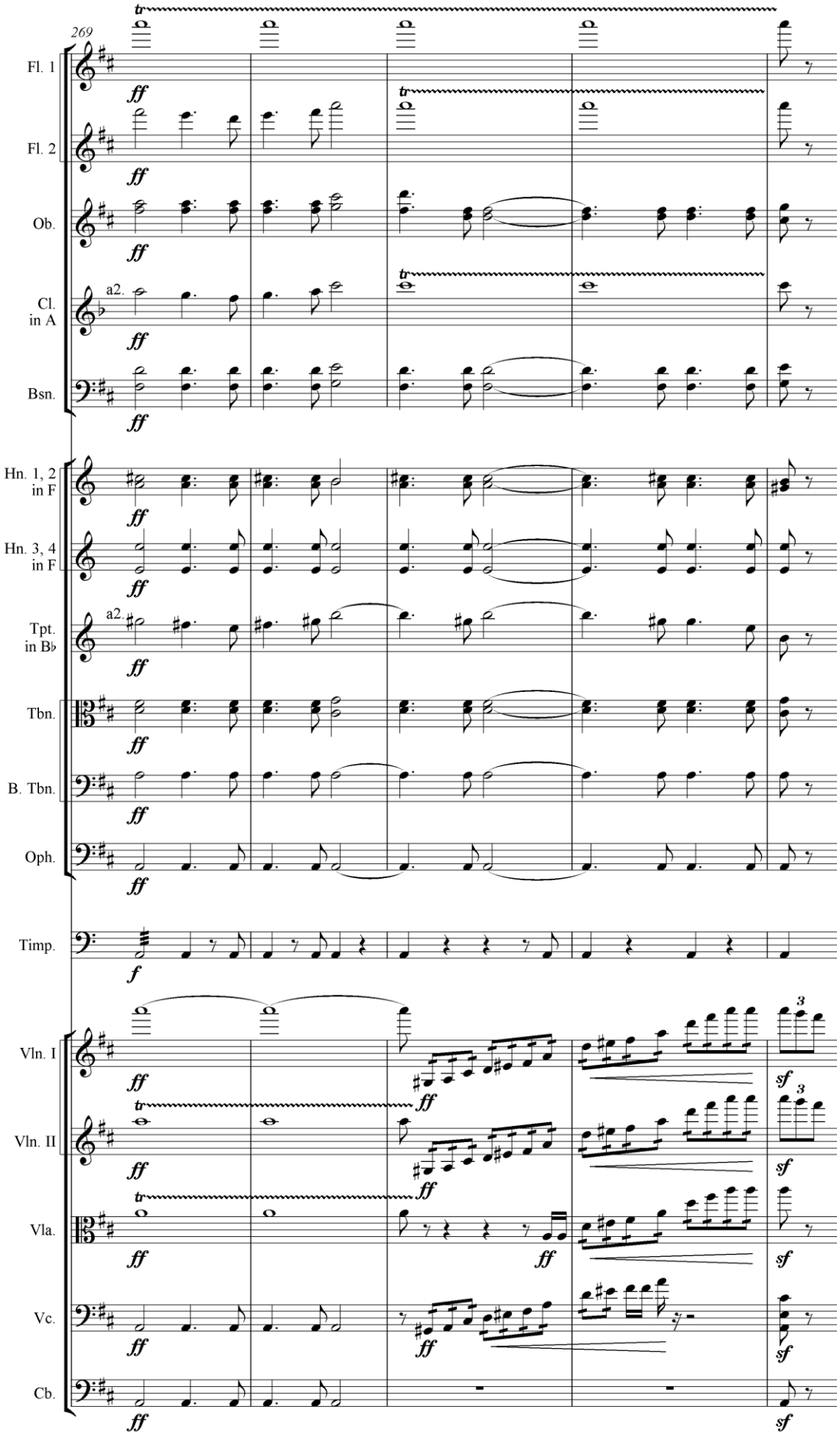
London:
J. CURWEN & SONS, 8 & 9 WARWICK LANE, E.C.

Price One Shilling and Sixpence.

CONTENTS.

CHAP.		PAGES
	Introduction	1—3
I.	A First General Glance at the Orchestra	4—10
II.	Proportions of the Orchestra	11—16
III.	Proportions (*continued*)	17—24
IV.	The Stringed Instruments	25—28
V.	Stringed Instruments (*continued*)	29—37
VI.	The Wood-Wind; the Flute, and Piccolo	38—42
VII.	The Oboe	43—45
VIII.	The Clarinet	46—50
IX.	The Bassoon and Contra-fagotto	51—54
X.	The Corno-Inglese	55—56
XI.	Brass Instruments; the Horn	57—62
XII.	The Trumpet and Cornet	63—66
XIII.	The Trombone	67—69
XIV.	The Ophecleide, Euphonium, &c., and Drums	70—73
XV.	Combination of the Instruments	74—78
XVI.	Combination (*continued*)	79—88
XVII.	Further Combinations	89—97
XVIII.	Conclusion	98—100
	Appendix	101—124

Der englische Dirigent, Komponist und Organist Hamilton Clarke (1840-1912) war für einige Jahre Assistent von Arthur Sullivan. Für die Uraufführungen von *The Mikado* und *Ruddigore* arrangierte er die Ouvertüren. Als die komische Oper *The Sorcerer* 1884 am Savoy Theatre wiederaufgenommen wurde, stellte er auch hierfür eine Ouvertüre zusammen, die den „Graceful Dance“ aus Sullivans Bühnenmusik zu Shakespeares *Henry VIII* ersetzte, die bei den ersten Aufführungen als Orchestervorspiel verwendet wurde. Im Jahr 1888 veröffentlichte Hamilton Clarke das Buch *A Manual of Orchestration*.



Bsp. 11: Sullivan, Marmion

Dieses Beispiel ist aus dem Durchführungsteil, und zwar aus der langen Passage von Takt 195 bis 359, die auf der einzigen im Handel erhältlichen Aufnahme gestrichen worden ist.[24] Im Schlusssatz „Vouchsafe o Lord“ des *Festival Te Deum* von 1872 spielt eine Solotrompete den St. Anne-Hymnus gegen die Fuge im Chor. In der Einleitung zu *The Martyr of Antioch* hört man die Trompete gegen gedämpfte Streicher die Melodie spielen, die am Ende des Werks das Thema von Margaritas letzter Arie sein wird. Die Bühnenmusik zu *Henry VIII* wird von Trompetenpassagen dominiert: Die Trompete, die den Beginn des März verkündet, das Trompetenduett im Mittelteil des „Graceful Dance“ und die ausgedehnte Kornett-Melodie in der „Water Music“, die mehr für eine Kapelle als für ein Orchester komponiert zu sein scheint. Sullivans melodischer Gebrauch der Trompete stimmt mit den Hinweisen von Berlioz überein. Wie er für Trompete komponiert, kann man auch im Kontext der erweiterten Orchester-Palette betrachten, die sich in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhundert entwickelt und manifestiert hat in den Werken von Komponisten wie Tschaikowsky, Dvořák, Chausson, Mahler und Skrjabin. Trotzdem stammt Sullivans mutiger Bläsereinsatz eher von der besonderen Vorliebe der Briten für Blaskapellen. Nicht nur war er mit einer Militärkapelle aufgewachsen, auch war der Einfluss dieser Kapellenorchestrierung bereits Teil der britischen Tradition in der Instrumentierung. Das Trio aus dem dritten Satz der zweiten g-moll-Sinfonie, op. 43, von William Sterndale Bennet ist ein Paradebeispiel. Sein Kapellengeschmetter wurde keineswegs als unorthodox in einer klassischen Sinfonie angesehen. „Beim Trio fällt die Besetzung auf, welche nur für Bläser ist. Dies scheint eine Praxis in der Royal Academy of Music gewesen zu sein, denn George Macfarren macht in seiner Symphonie in f-Moll von 1833 das gleiche.“[25]

Bemerkenswert ist, dass, obwohl Sullivans Sinfonie und Bennetts Sinfonie in g-moll gleichzeitig entstanden sind, der jüngere Komponist die Militärmusik-Tradition der Royal Academy of Music im Scherzo zitiert. Sullivan nutzt nicht so sehr die forsche Bläser-Klangfülle, sondern setzt vorsichtig gedämpfte Streicher und sanfte Holzbläser-Lyrismen ein. Die geisterhaft schöne Passage im romantischen Tonfall befördert den Hörer auf eine magische Reise in die Anderswelt der irisch-keltischen Mythologie nach „Tír na nÓg“ (dem „Land der ewigen Jugend“).

Die britische Begeisterung für den vollen Bläserklang reicht klar zurück in so frühe Jahre wie die Händel-Ära. Mozart, der hoffte, seine Finanzen aufbessern zu können in dem Land, das schon Händel und Haydn Ruhm und Geld eingebracht hatte, war sich der britischen Vorliebe für Bläserfülle bewusst. Mozarts Schüler Neal Zaslaw „erwähnte, dass Mozart 1788 noch ver-

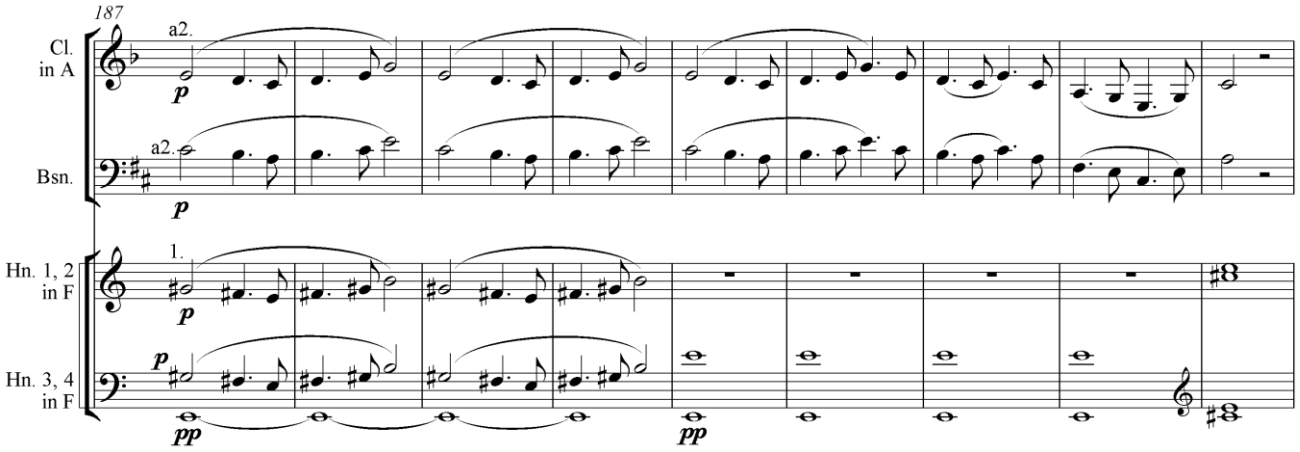
[24] Die 1976 entstandene Aufnahme mit dem Royal Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Royston Nash findet sich u. a. im Bonusteil auf der Decca-Einspielung von *Utopia Limited*. Im Jahr 2005 spielte Roger Norrington die *Marmion*-Ouvertüre mit dem Radiosinfonieorchester Stuttgart in der im 19. Jahrhundert üblichen Orchesteraufstellung für den Rundfunk ein. Auch hier gibt es die von Sullivan autorisierte Kürzung für die Verwendung des Werks als Vorspiel zu Carrs Schauspiel *King Arthur* (zur Interpretation siehe Roger Norrington: „Sullivan’s Orchestral Sound World“, in Gier/Saremba/Taylor (Hrsg.): *SullivanPerspektiven I*, Essen 2012, S. 87-94).

[25] Ich bin Peter Horton dankbar für den Hinweis, dass Charles Lucas dies in seiner dritten Sinfonie bekämpft hat. (Lewis Foreman, Anmerkungen zur CD-Einspielung – Sterndale Bennett: Symphony in G; Potter: 7. Symphony, 2005, Denmark Classico № 634.)

suchte, einen Besuch in England vorzubereiten. Haydn und Händel waren die meistgespielten Komponisten in England. Das Hadyn-artige Finale der 38. und die Händelschen Donnerschläge in dem fugenhaften Finale der 41. Sinfonie mögen zeigen, dass Mozart ein zukünftiges Potential für diese Aufgabe besaß, die über die aktuellen Wiener Umstände hinausging.“[26]

Berlioz beschreibt das Waldhorn als ein edles und melancholisches Instrument. Er merkt ebenfalls an, wie gut es mit dem Rest des Ensembles verschmilzt, und dass es eine nützliche Rolle spielen und dabei unbemerkt bleiben kann. Sehr treffend nennt er Weber den größten Meister unter den Hornkomponisten und führt die romantischen Schattierungen des *Oberon*, der *Euryanthe* und des *Freischütz* an. Berlioz beschreibt ebenfalls den Unterschied zwischen dem reinen Ton des Waldhorns und dem Jagdhorn, welches mittels einer gröberen Tongebung vom Waldhorn nachgeahmt werden kann.

Verglichen mit seiner unbekümmerten Nutzung der Trompete zeigt sich Sullivan in der Behandlung des Horns eher vorsichtig. Er gibt ihm oft die oben zitierte nützliche, aber nur unterstützende Rolle. In der *Ouvertüre in C* (*In Memoriam*) verdoppeln ein Paar Hörner die Solo-Trompete eine Oktave tiefer während der „Andante religioso“-Introduktion. Sie fügen der Melodie Gewicht hinzu, werden neben der charakteristischen Trompetenstimme aber kaum wahrgenommen. Andererseits haben die Hörner einen bemerkenswert hohen Anteil an der Akkordbildung. Auch in *Marmion* leisten sie bedeutende harmonische Arbeit. Ihre wichtigste melodische Rolle haben sie zum Ende der Exposition, wenn ein Paar von ihnen ein sehnsüchtiges Motiv spielt, das schließlich die Ouvertüre beendet. Sullivan mildert die Bloßstellung des Horns durch Verdopplung mit einem Paar von Klarinetten und Fagotten.



Bsp. 12: Sullivan, Marmion

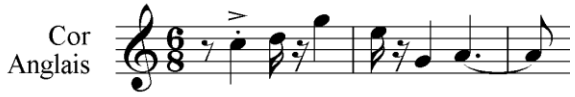
In der Coda haben alle vier Hörner das Thema, aber auch hier verdoppeln die Klarinetten. Die Fagotte kommen erst für die Schlussphase hinzu. In späteren Werken gibt Sullivan den Hörner mehr Gelegenheiten, ihren edlen und melancholischen Charakter zu offenbaren. Später kann man sie in der zweiten Szene von *The Golden Legend* hören, wenn Ursula am Grab ihrer Tochter sinniert. Im ersten Akt von *Ivanhoe* begleitet die Noblesse der Hörner die Angelsachsen,

[26] William Malloch: Anmerkungen zur CD-Einspielung – Mozart: Symphonies Nr. 40 und 41, 1986, Cleveland, Telarc CD-80139.

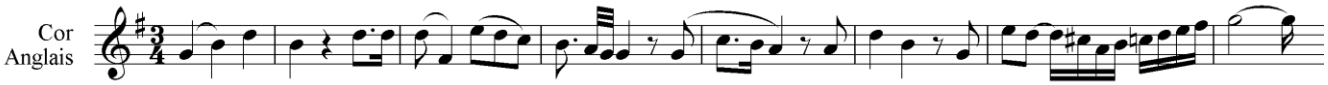
während ihr melancholisches Timbre Rowenas Lied an den Mond koloriert. Bei dem von Blechbläsern dominierten *Boer War Te Deum* sind es die Waldhörner und Tenorhörner, die zuerst die Melodie von „Onward Christian Soldiers“ im letzten Teil des Werkes spielen (Probenbuchstabe S).

Jagdmusik ist eine Seltenheit in Sullivans Werk. In seinem letzten Orchesterstück, dem Ballett *Victoria and Merry England*, gibt es eine Szene mit dem Jäger Herne, aber das Jagdhorn-Timbre des Waldhorn muss man sich hinzudenken, weil die handschriftliche Partitur und die Orchestersuite, die aus diesem Abschnitt entstanden, verloren gegangen sind. In der zweiten Szene des dritten Akts der Oper *Ivanhoe* zeigt das Wald-Ambiente die Hörner in Jagd-Stimmung. Speisen die Männer von Locksley (Robin Hood) gebratenes Wildbret, wenn sie gerade nicht fleißig mit der Umverteilung von Gütern beschäftigt sind?

Bei den Holzbläsern misst Berlioz den unterschiedlichen Instrumenten diverse Eigenschaften bei, aber nur einem davon gibt er ständig wichtige Soli und zwar dem Englischhorn. Er beschreibt seinen Klang als verträumt und melancholisch. Dann zitiert er Beispiele aus Halévys Oper *La Juive*, aber er erwähnt nicht die beiden Englischhörner in Haydns Sinfonie Nr. 22 in Es-Dur „Der Philosoph“ (möglicherweise kannte er dieses Werk nicht). Berlioz schrieb bemerkenswerte Soli für dieses Instrument in der *Symphonie fantastique*, *Harold en Italie* und einigen Ouvertüren, zum Beispiel *Le carnaval romain*.



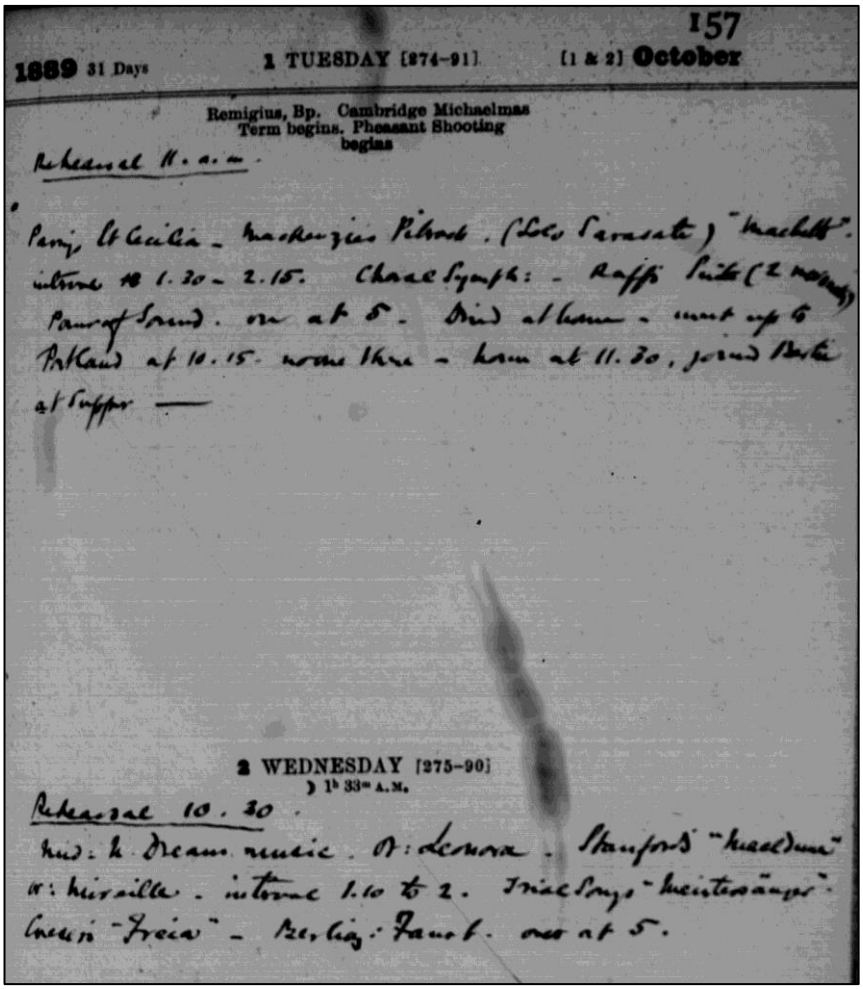
Bsp. 13: Berlioz, Symphonie fantastique



Bsp. 14: Berlioz, Le carnaval romain

Sullivan nutzte das Englischhorn selten. Wenn er es tat, lehnte er sich eng an das Beispiel von Berlioz an. In „My Redeemer and my Lord“ aus der zweiten Szene von *The Golden Legend* spielt das Englischhorn im Duett mit dem Sopran. Außerdem hört man das Englischhorn im Orchesterfinale des Duetts in der sechsten Szene – eine Liebesszene, die ebenso gespenstisch wie leidenschaftlich eine ferne Vergangenheit heraufbeschwört. Berlioz bemerkt, dass das Englischhorn anderen Instrumenten überlegen wäre beim „wieder Erwecken der Bilder und Gefühle der Vergangenheit“.[27] In *Ivanhoe* wird die Arie der Rebecca, „Lord of our chosen race“, ebenfalls mit einem Englischhorn-Solo verknüpft.

[27] Berlioz: *Grand Traité*, S. 178.



157

1889 31 Days — 1 TUESDAY [274–91] — [1 & 2] October

Remigius, Bp. Cambridge Michaelmas Term begins. Pheasant Shooting begins

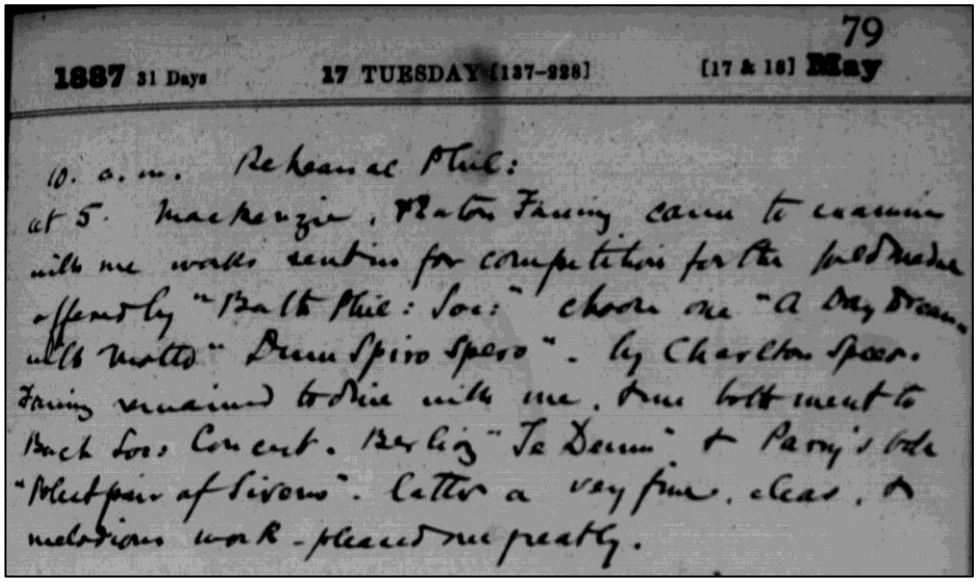
Rehearsal 11. a.m.

Parry, St Cecilia – Mackenzie's Pibroch. (Solo Sarasate) "Macbeth". interval 1.30 – 2.15. Choral Symph: – Raffi Suite (2 movements) Pan of Sound. on at 5. Dined at home – went up to Portland at 10.15. no one there – home at 11.30, joined Bertie at Supper —

2 WEDNESDAY [275–90]
☽ 1h 33m A.M.

Rehearsal 10.30.

Mid: N. Dream music. Or: Leonora. Stanford's "Mealdune" or: Mireille. interval 1.10 to 2. Trial Songs "Meistersänger". Coreers "Freia" – Berlioz: Faust. on at 5.

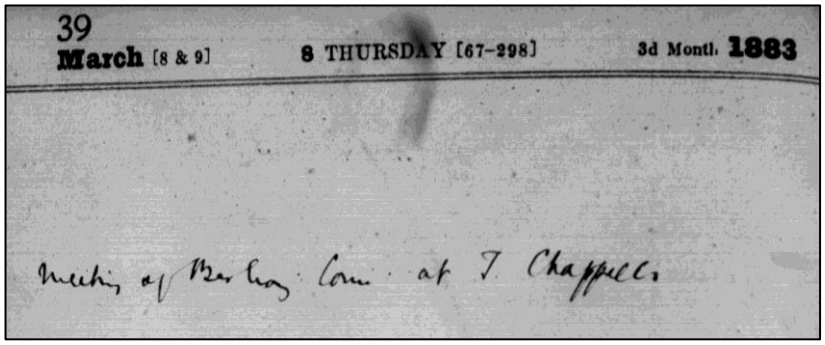


79

1887 31 Days — 17 TUESDAY [137–228] — [17 & 18] May

10. a.m. Rehearsal Phil:

at 5. Mackenzie, Eaton Faning came to examine with me works sent in for competition for the Gold Medal offered by "Bath Phil: Soc:" choose one "A Day Dream" with motto "Dum Spiro Spero". by Charlton Speer. Faning remained to dine with me, & we both went to Bach Soc: Concert. Berlioz "Te Deum" & Parry's bdn "Blest pair of Sirens". Latter a very fine, clear, & melodious work – pleased me greatly.



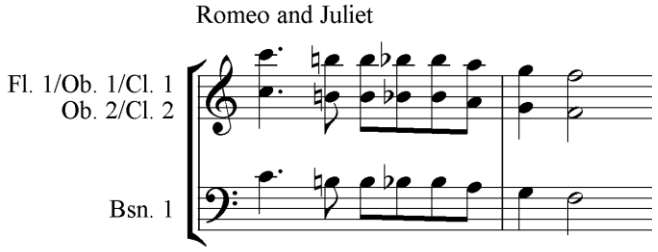
39

March [8 & 9] — 8 THURSDAY [67–298] — 3d Month 1883

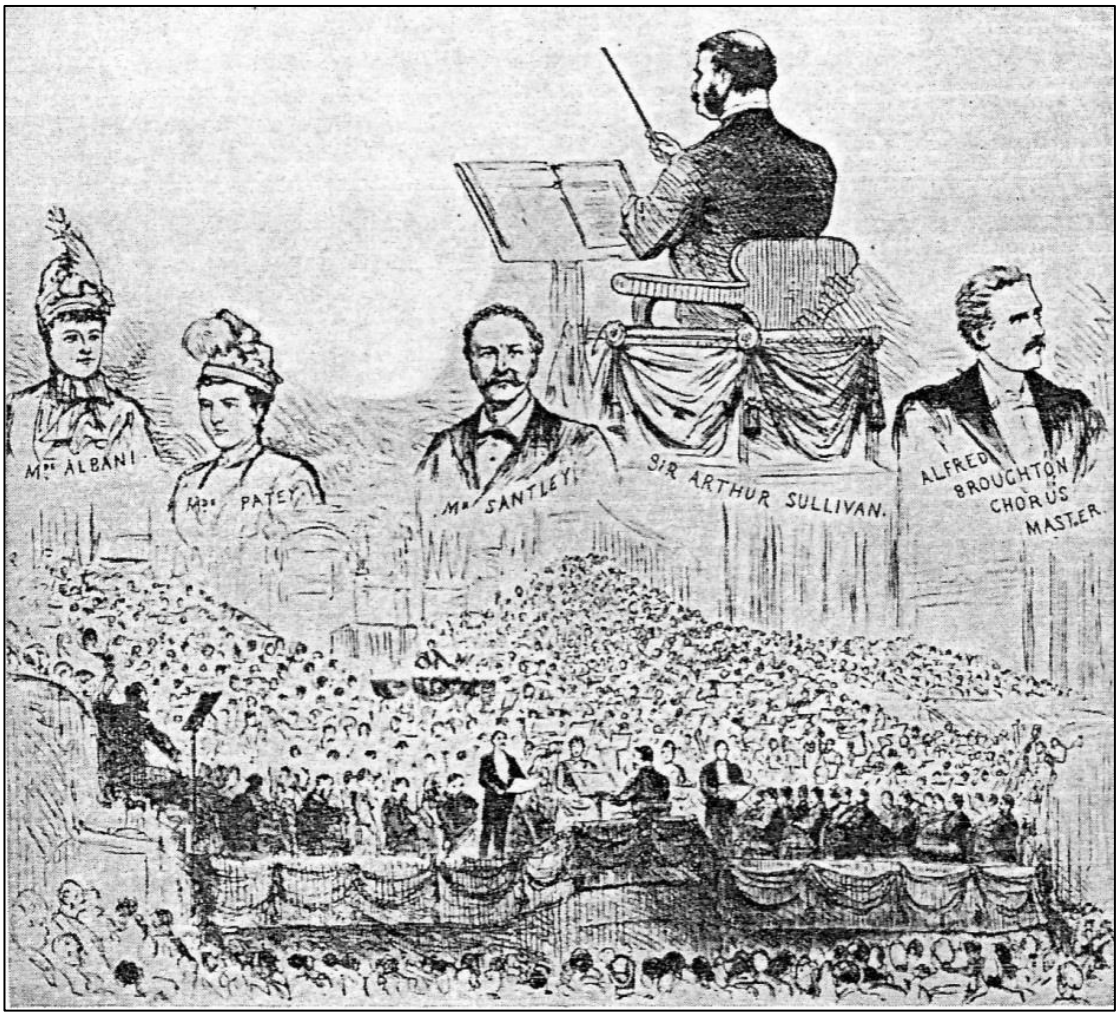
Meeting of Berlioz Com. at T. Chappell's

Berlioz in Sullivans Tagebüchern
(Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University)

Abgesehen vom Englischhorn tendiert Berlioz dazu, Bläser-Melodien an Kombinationen von mehreren Instrumenten zu übergeben (siehe Musikbeispiele 15 a, S. 27, und 15 b, S. 30-31).



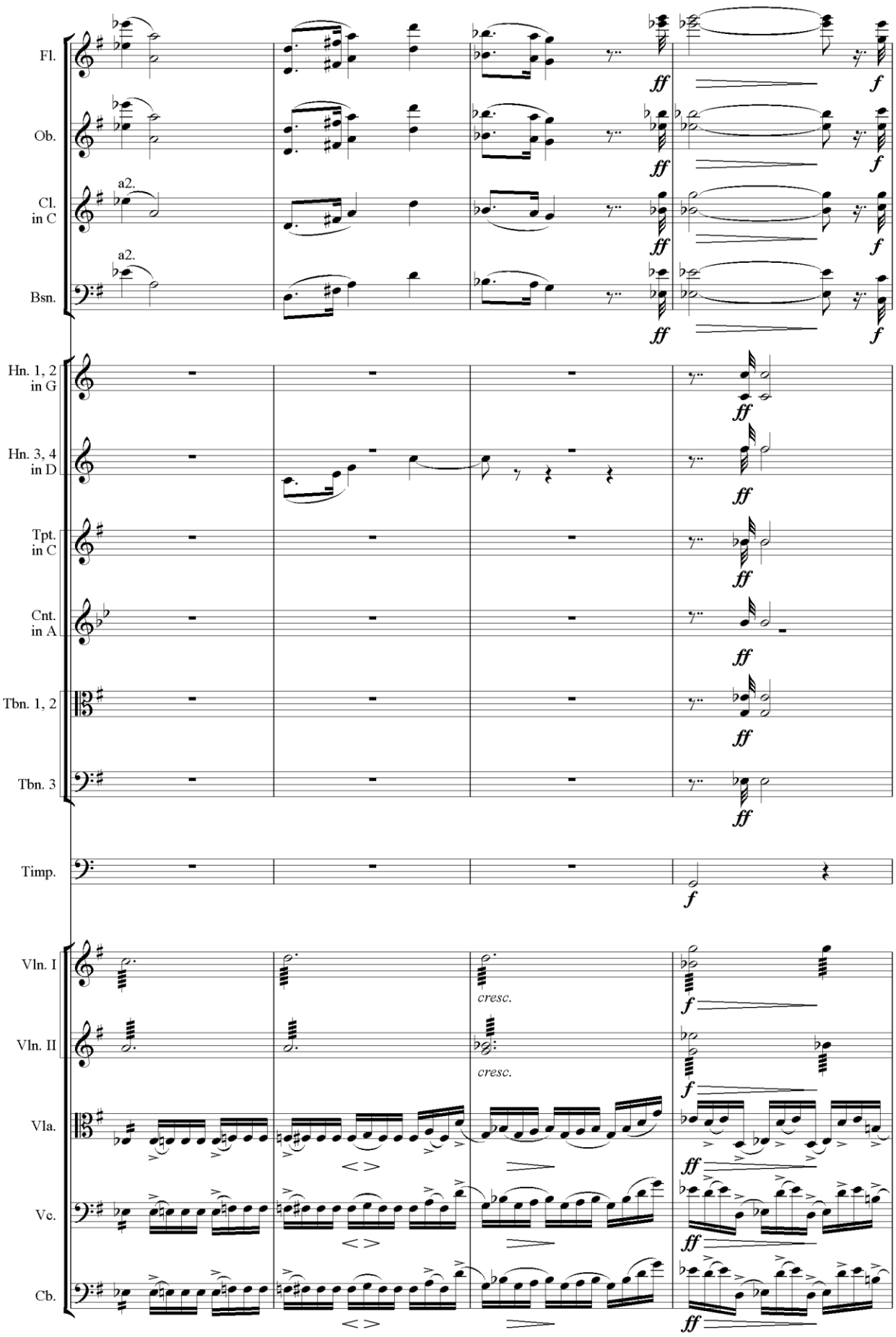
Bsp. 15a: Berlioz, Roméo et Juliette

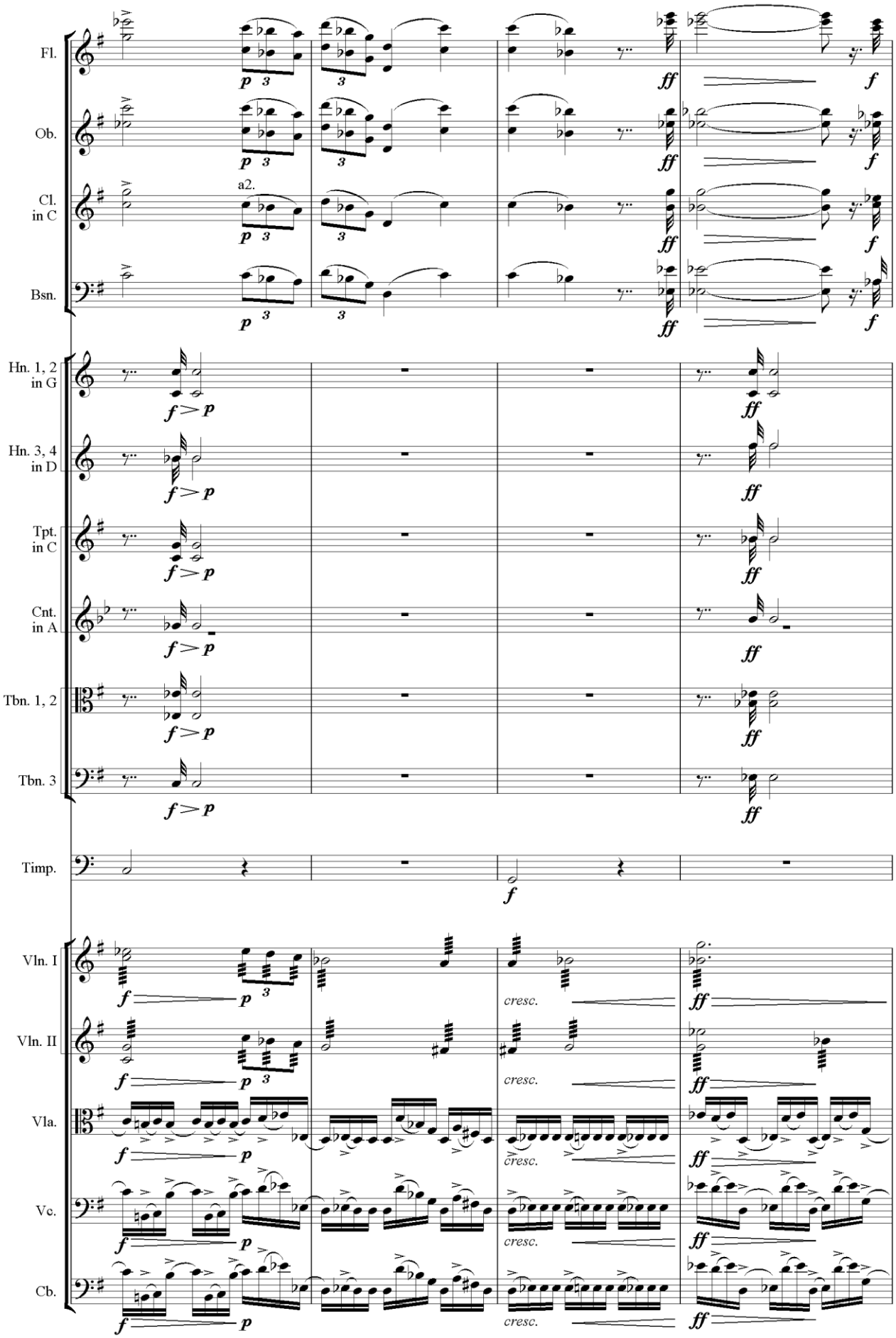


Als Berlioz-Dirigent leitete Sullivan in seinen Konzerten die Liebesszene und das „La reine Mab“-Scherzo aus der „dramatischen Sinfonie“ *Roméo et Juliette*, die Ouvertüre *Le Carneval romain* sowie die „dramatische Legende“ *La Damnation de Faust*.

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

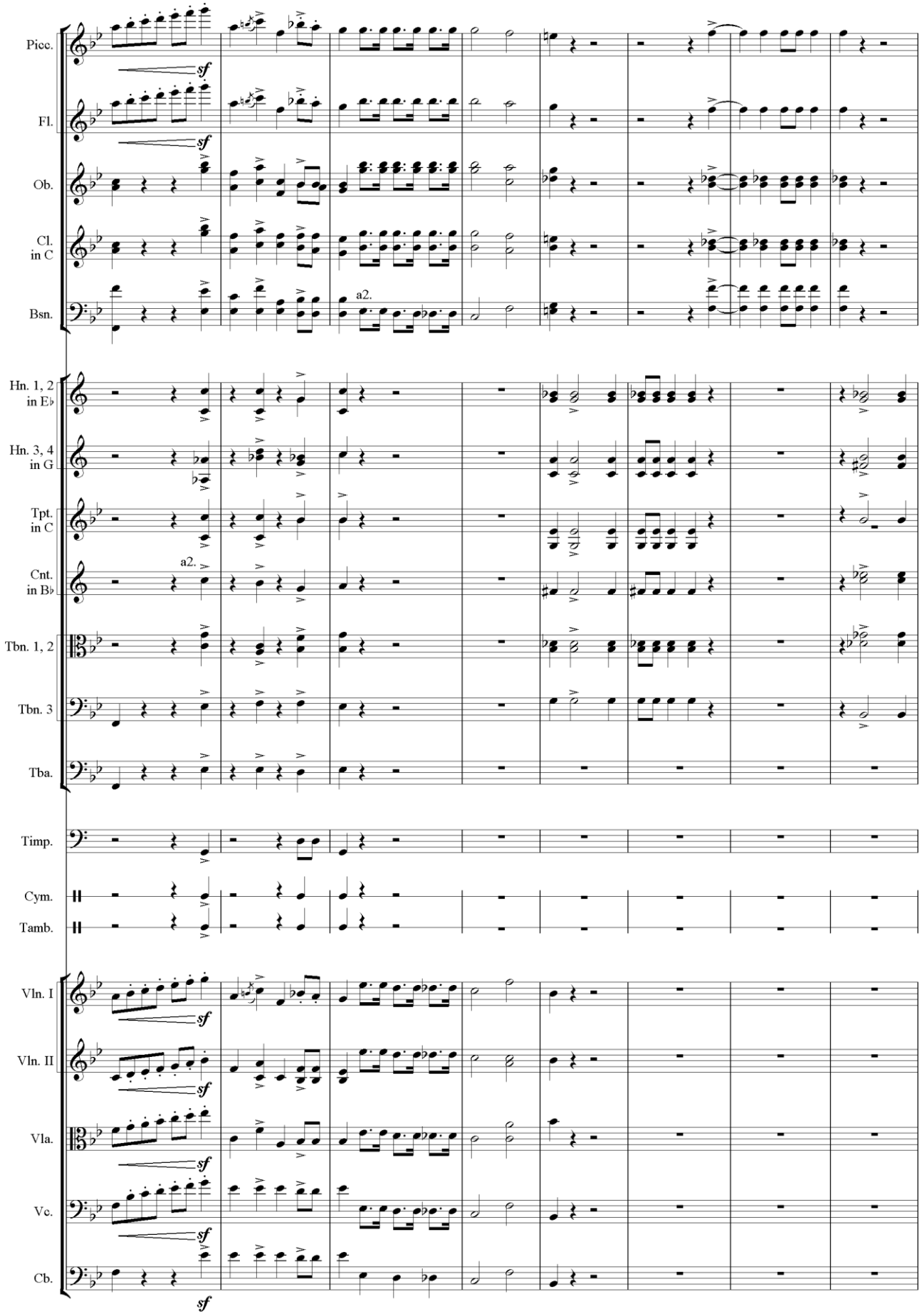
Instrumente		Holzbläser								Blechbläser				Schlag-instru-mente		Sonstiges
Titel	Jahr	Flöte	Oboe	Klarinette	Fagott	Piccolo	Englischhorn	Bassklarinette	Kontrafagott	Horn	Trompete	Posaune	Tuba / Ophikleide	Pauke	Sonstiges	
The Martyr of Antioch (dramatische Kantate)	1880	2	2	2	2	1			1	4	2	3	1	1	1	Harfe,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

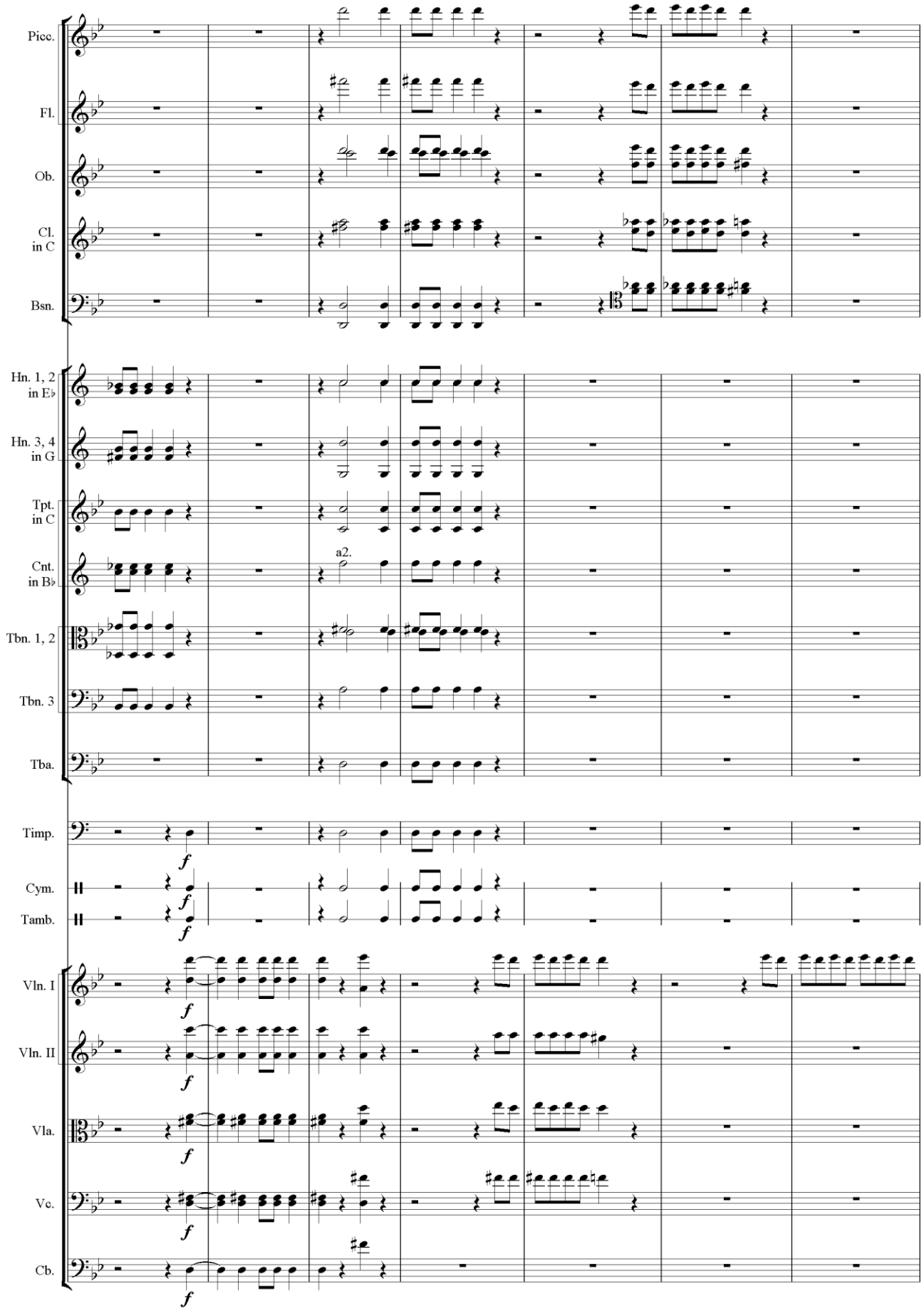

Fl.
Ob.
Cl. in C
a2.
Bsn.
Hn. 1, 2 in G
Hn. 3, 4 in D
Tpt. in C
Cnt. in A
Tbn. 1, 2
Tbn. 3
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
cresc.
ff
f



Bsp. 15b : Berlioz, Harold en Italie

Er nutzt oft die Bläser als Gruppe, um mit andern Instrumentalgruppen zu kontrastieren.





Bspr. 16 : Berlioz, Harold en Italie

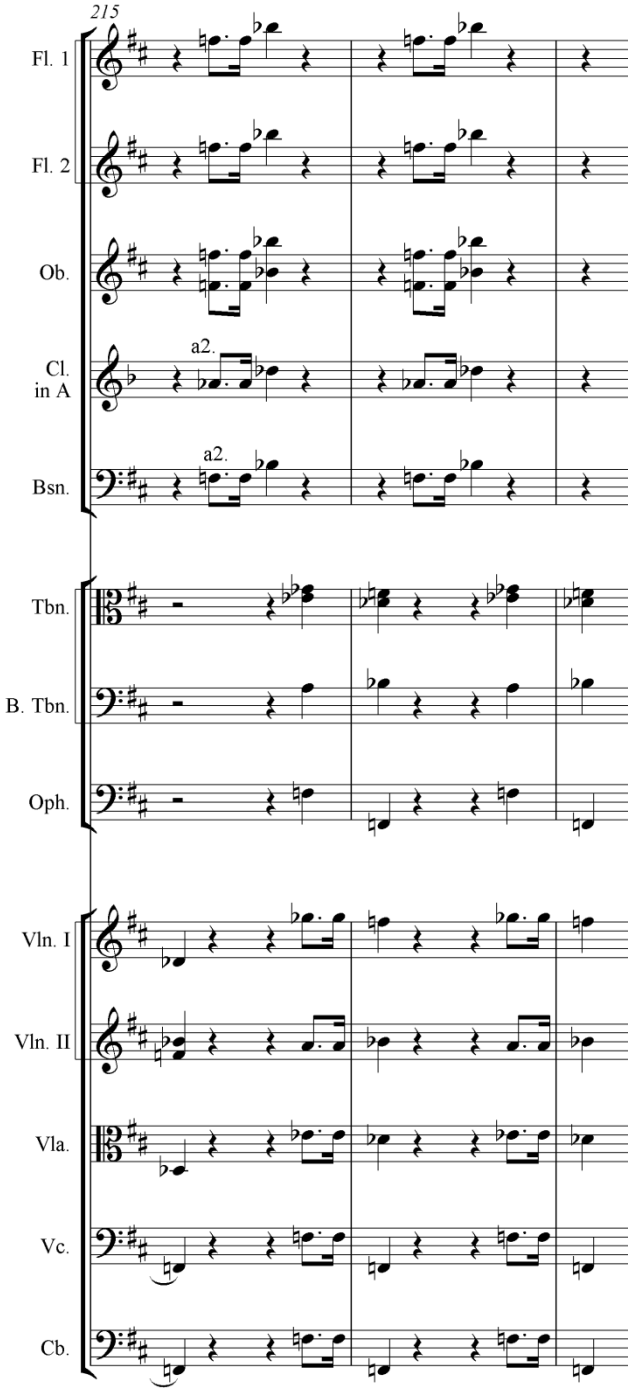
Sullivan scheint bei dem Galopp in der *Overture di Ballo* (beim Buchstaben HH) Berlioz im Hinterkopf gehabt zu haben, wenn er zwischen kontrastierenden Gruppen abwechselt:

A: volle Holzbläser plus Hörner, Trompeten und Posaunen
B: Flöte, Oboen, Klarinetten und Streicher

Dann bei Takt 351:

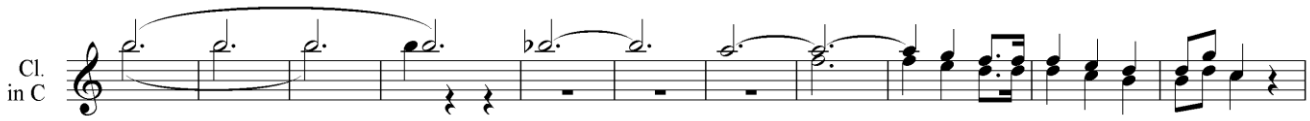
A: Holzbläser plus Hörner, Trompeten, Posaunen (2) und Ophikleide
B: Oboen, Klarinetten, Fagotte plus Bassposaune, Serpent und Streicher

Ähnliche Passagen sind auch in *Marmion* zu finden.



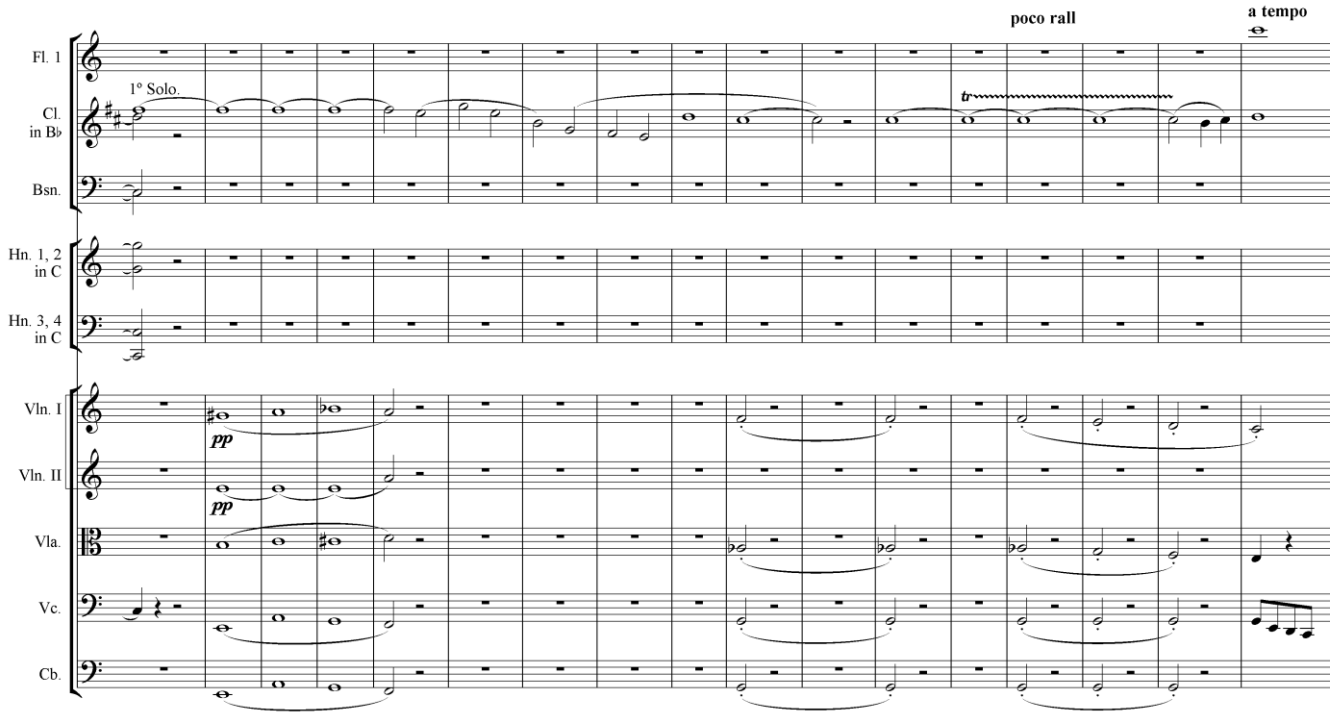
Bsp. 17: Sullivan, Marmion

Berlioz' Einfluss auf Sullivans Komponieren für Holzbläser ist andererseits begrenzt verglichen mit dem Vorbild Mendelssohn. Sullivans Partituren sind ebenso wie Mendelssohns reich an Holzbläser-Soli und -Duos. Hier ist das Klarinetten-Duo aus dem zweiten Satz der *Reformations-Sinfonie*:



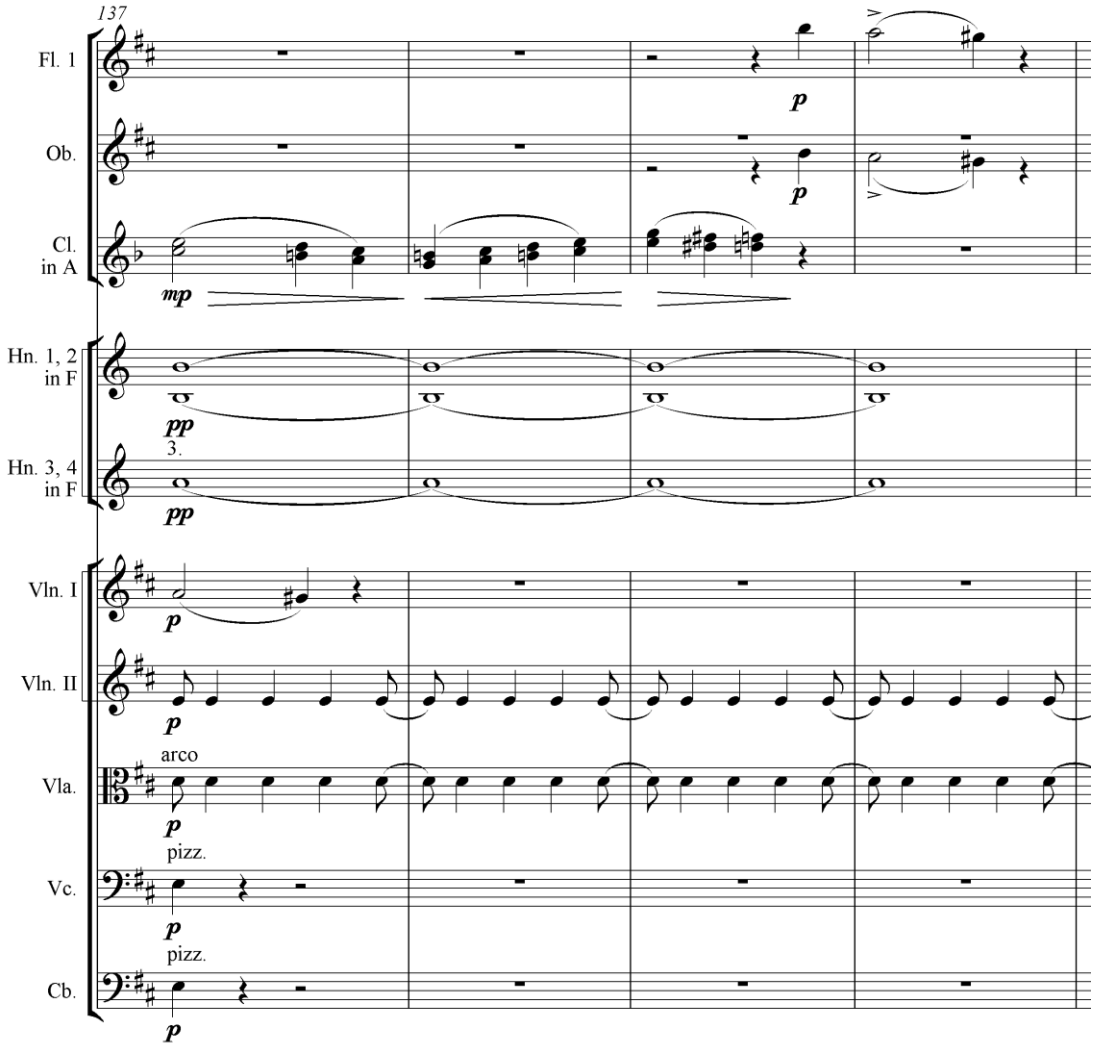
Bsp. 18: Mendelssohn, Reformations-Sinfonie, 2. Satz

Und hier ist ein Klarinetten-Solo aus *In Memoriam*:



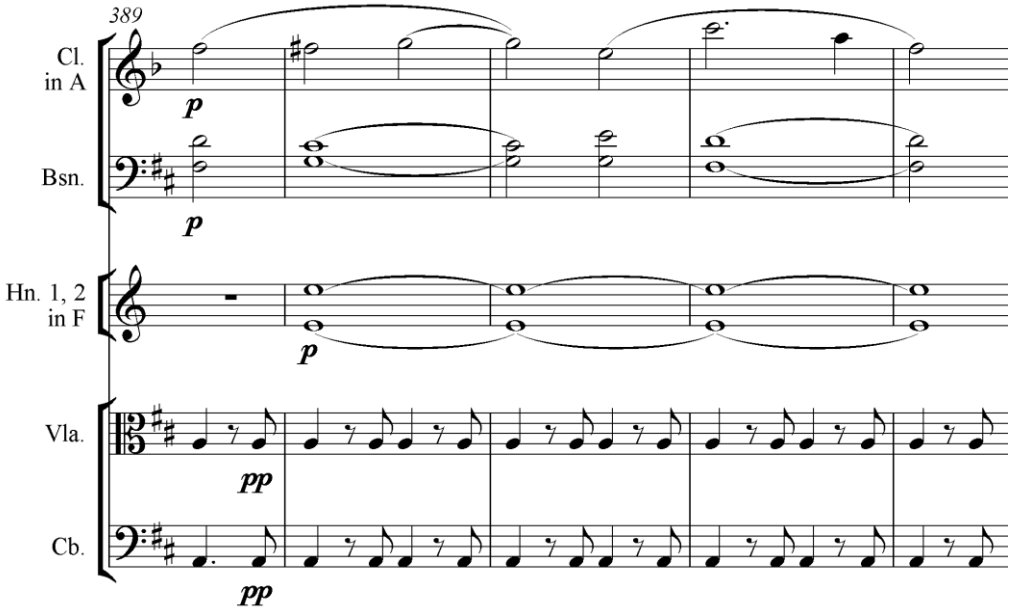
Bsp. 19: Sullivan, In Memoriam

Und ein Duo aus *Marmion* mit alternierender Flöte und Oboe:



Bsp. 20: Sullivan, Marmion

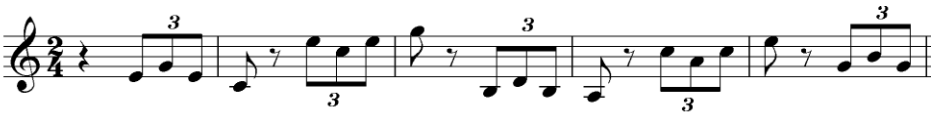
Im selben Werk möchte ich auch auf den Anfang der Durchführung mit Oboen und später Oboe und Fagott gegen gedämpfte Streicher-Akkorde verweisen. Weiterhin erscheint ein schönes Solo für Klarinette im Epilog der Bühnenmusik zu Shakespeares *The Tempest*. In der *Irish Symphony* schreibt er ausgedehnt für die Solo-Oboe in der flotten Überleitung zwischen dem zweiten und dritten Satz, und dann am Anfang des dritten Satzes. In *Marmion* ist der dunklen Stimmung der Klarinette mehr Platz eingeräumt.



Bsp. 21: Sullivan, Marmion

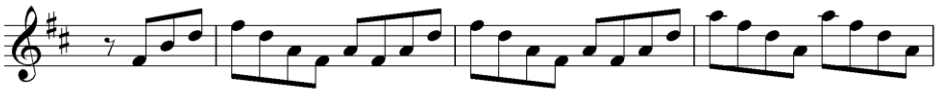
Man könnte fortfahren und aus allen Werken Sullivans zitieren. Es mag genügen zu sagen, dass er meisterhaft für Holzbläser schrieb, sowohl solistisch als auch in Kombination, und sich ihre verschiedenen Klangfarben zunutze machte, ohne ihre speziellen Qualitäten durch Verdopplung zu verschleiern oder ihr feingestimmtes Timbre mit einem dickem Orchesterteppich zu verdecken.

Holzbläser-Melodien werden oft begleitet von sich wiederholenden rhythmischen Grundmustern in den Streichern. Sullivans Gebrauch dieses Mittels geht auf Mendelssohn und Schubert (Große C-Dur-Sinfonie) zurück.

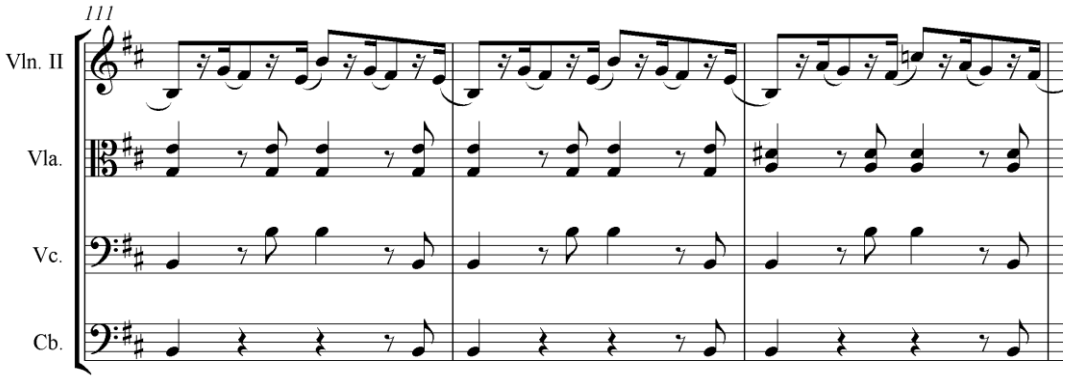


Bsp. 22: Schubert, Große Sinfonie in C-Dur, D 944

Dieser Kompositionsstil wurde von den Musikern früher Aufführungen mit spöttischem Gelächter begrüßt. Dessen ungeachtet wurde er ein beliebtes und nützliches Stilmittel (*Reformations-Sinfonie* und *Marmion*-Ouvertüre):



Bsp. 23: Mendelssohn, Reformations-Sinfonie



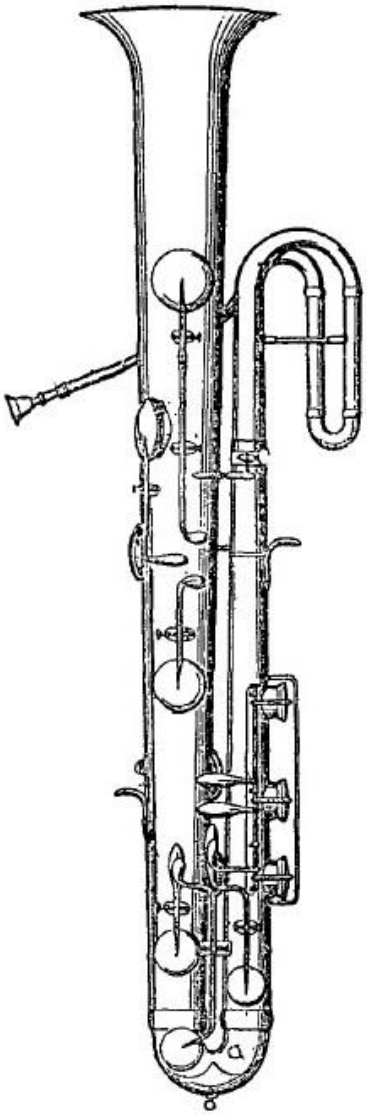
Bsp. 24: Sullivan, Marmion

In der *Ouvertüre in C* (*In Memoriam*) benutzt Sullivan eine begleitende Rhythmus-Folge nicht für Holzbläser, sondern für die majestätische, tiefe Blechbläser-Melodie beim Buchstaben H. Im selben Werk kehrt Sullivan diese Methode auch um, indem er die Holzbläser mit repetitiven Mustern eine Streicher-Melodie begleiten lässt (siehe Buchstabe C).

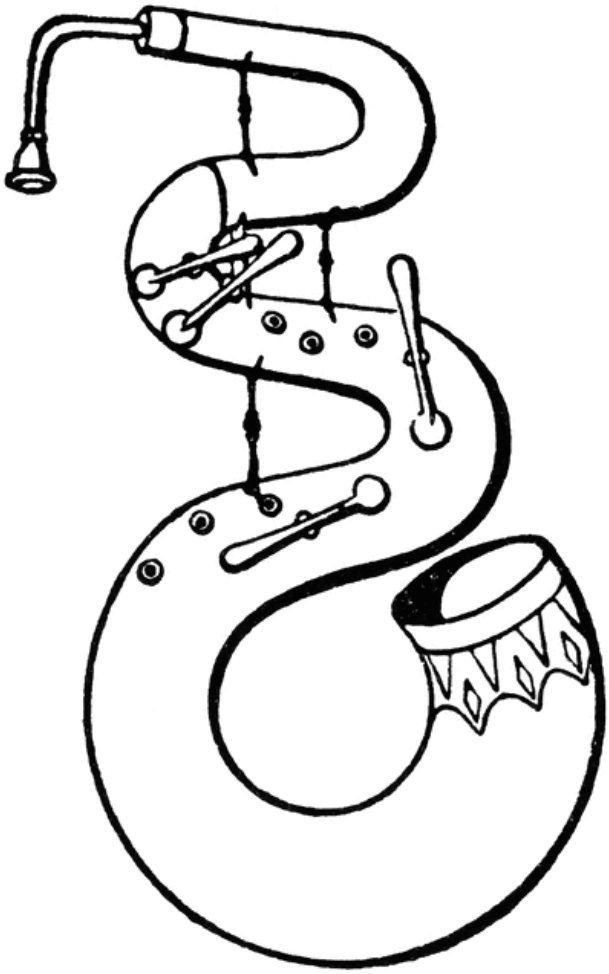
In dieser Passage ignoriert Sullivan Berlioz' Rat hinsichtlich der Doppelung von Geigen und Bratschen. In der *Instrumentationslehre* empfiehlt er die ersten und zweiten Violinen im Unisono zu verdoppeln als speziellen machtvollen Effekt, warnt aber davor, die Bratschen eine Oktave tiefer mitspielen zu lassen, denn „diese in den tiefen Tönen zu schwache Verdoppelung produziert wegen der Disproportion zu den höheren ein unnötiges Gebrumm, wovon die Vibration der höheren Noten der Violinen eher getrübt wird als gesteigert".[28] Berlioz beherzigte nicht immer seine eigene Warnung, wie etwa beim Beginn des vierten Satzes in *Harold en Italie*: Erste und zweite Violinen im Unisono werden durch Bratschen in der unteren Oktave verdoppelt.

Mendelssohn neigte dazu, in schnellen Passagen die ersten und zweiten Geigen unisono mit den Bratschen zu führen. Vielleicht war er an ein höheres Niveau von Bratschisten gewöhnt. Sullivan muss es für eine wirkungsvolle Technik gehalten haben, erste und zweite Violinen unisono mit den darunter oktavierenden Bratschen zu kombinieren, denn er verwendete sie bis zum Ende seiner Laufbahn (siehe *Boer War Te Deum*, Buchstabe F). Manchmal führt Sullivan erste und zweite Geigen unisono, aber genauso oft in Oktaven. Wie Mendelssohn neigt er dazu, nur den ersten Violinen die Melodie und den zweiten eine Begleitfunktion zu überlassen. Mendelssohn hat auch gern die ersten Geigen mit dem Fagott eine oder zwei Oktaven tiefer gedoppelt. Sullivan dagegen nutzt eher die Flöte für schnelle Passagen, wenn er die Violinen mit Holzbläsern verdoppelt – wie im Galopp der *Ouvertüre di Ballo* (siehe FF), beziehungsweise Oboe oder Klarinette für lyrische Passagen, letztere besonders im *Imperial March*. Berlioz verdoppelt gern die Geigen mit Holzbläsern in raschen Passagen, aber gelegentlich auch in Legato-Stellen.

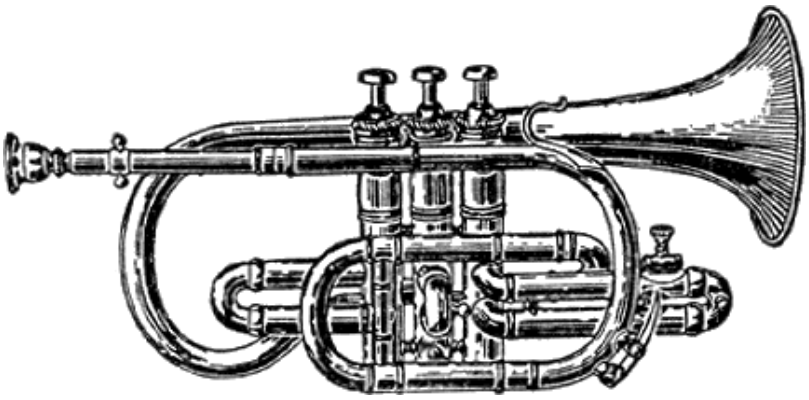
[28] Berlioz: *Grand Traité*, S. 45.



Ophikleide

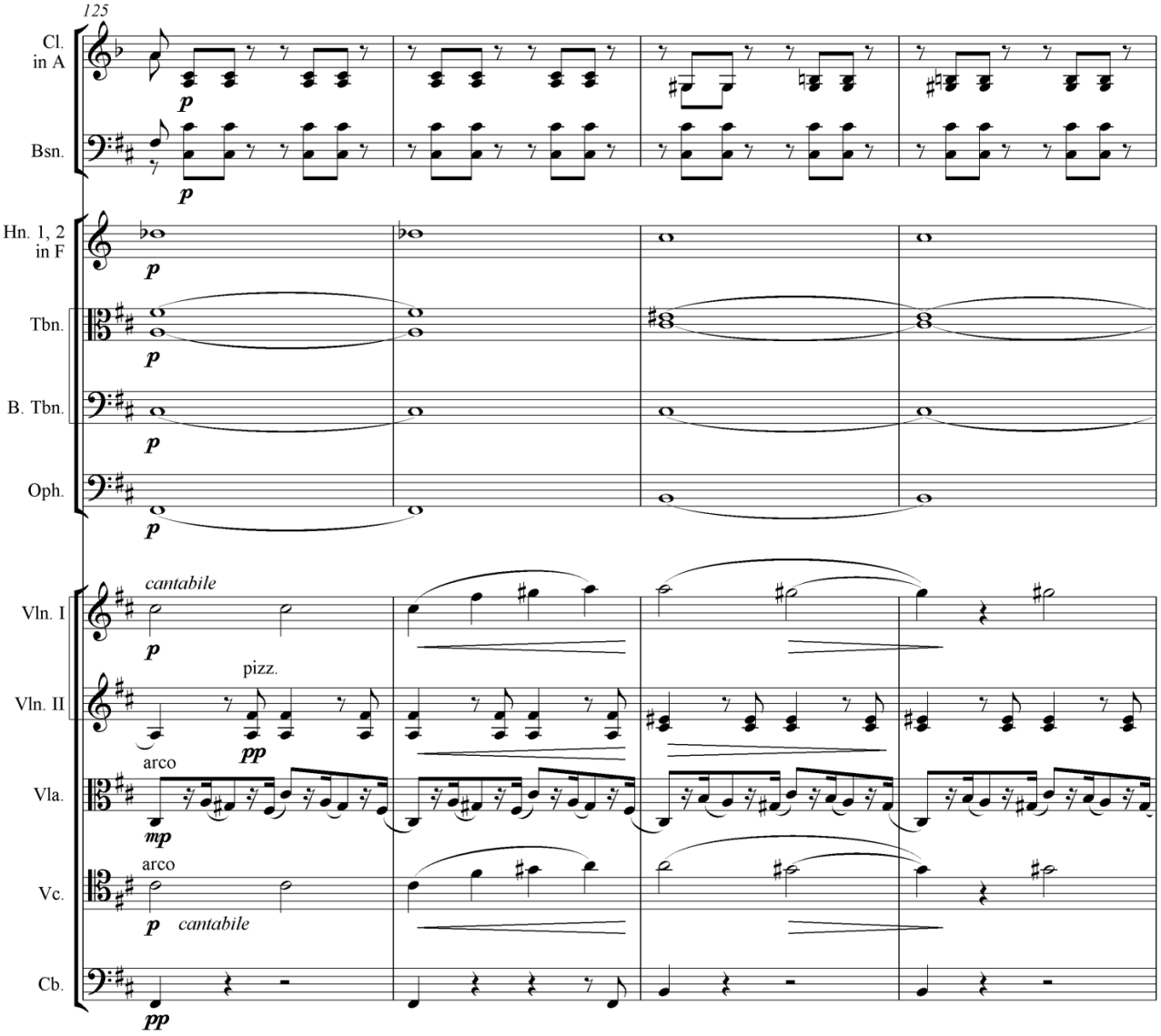


Serpent

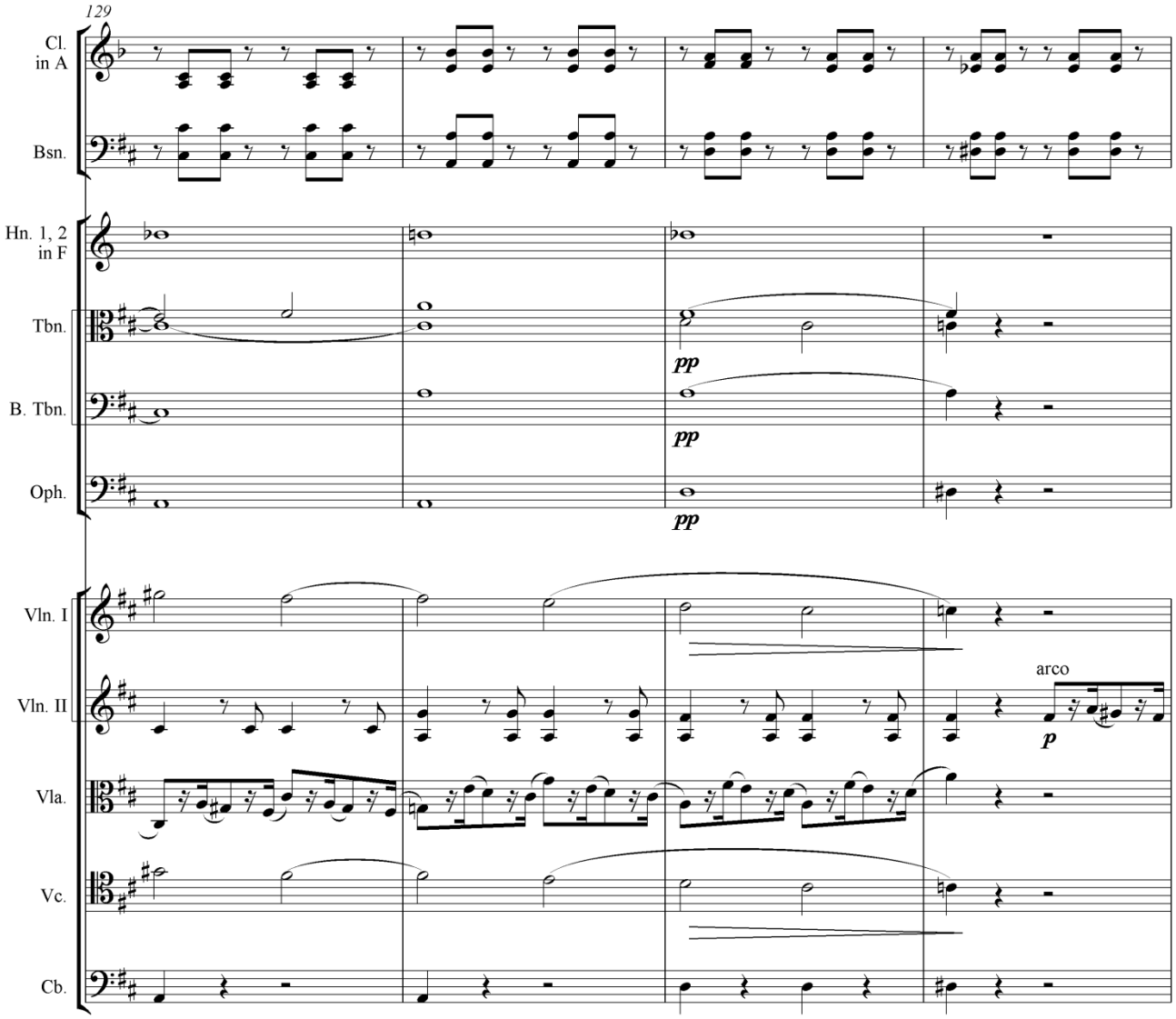


Kornett

Hinsichtlich des Gebrauchs von tiefen Streichern scheint Berlioz stärkeren Einfluss gehabt zu haben. Er lobt die melodischen Möglichkeiten der beiden höheren Cello-Saiten. Ihr Timbre ist „eines der expressivsten im Orchester“[29]. Hier ist eine sehr expressive Passage aus *Marmion*, bei der die ersten Violinen durch die Celli eine Oktave tiefer verdoppelt werden:

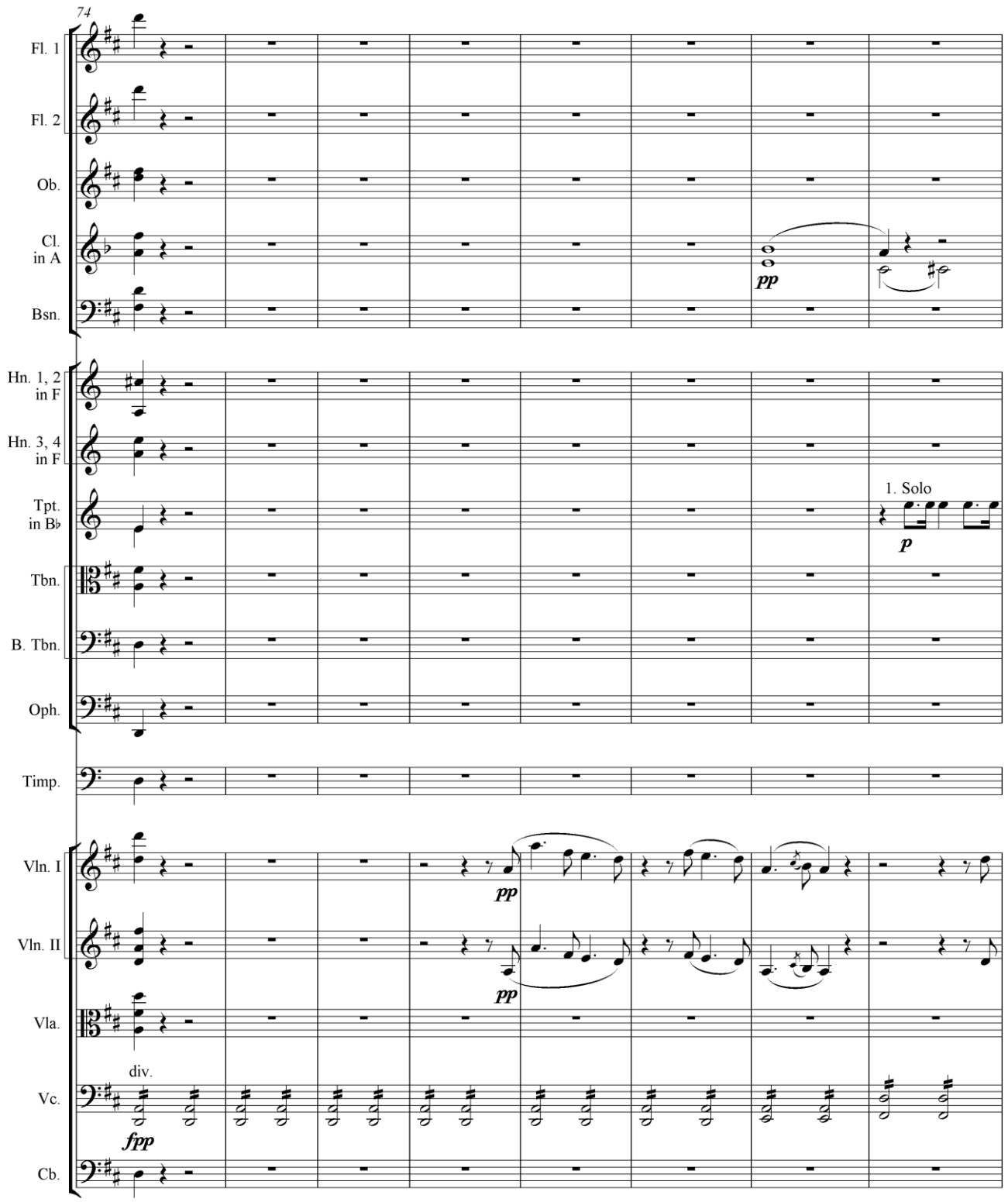


[29] Berlioz: *Grand Traité*, S. 74.



Bsp. 25: Sullivan, Marmion

Berlioz beutete auch die dramatischen Qualitäten von tiefen Streicher-Tremoli aus, besonders in *Harold en Italie*, ein Effekt den Beethoven für den Sturm in der *Pastorale* nutzte. Musikbeispiel Nr. 26 (S. 42) zeigt einen Ausschnitt aus Sullivans Konzertouvertüre *Marmion*:



Bsp. 26: Sullivan, Marmion

Die Orgel hält Berlioz nicht für ein passendes Mitglied im Orchester. Sie sei zu machtvoll und eigenständig, um in ein Ensemble hineinzupassen. „Jedes Mal, wenn ich die Orgel gleichzeitig mit dem Orchester spielen hörte, schien es mir eine grässliche Wirkung zu erzeugen […]“[30] Er beschreibt Orgel und Orchester als zwei um die Vorherrschaft streitende Könige. In der Kom-

[30] Berlioz: *Grand Traité*, S. 249.

bination übertrumpft entweder die Orgel das Orchester oder letzteres, übermäßig aufgeblasen, übertönt die Orgel. Berlioz stellt auch fest, dass die Orgel mit ihren sehr sanften Haltepunkten nur Stimmen erfolgreich begleiten kann. Dazu kommt, dass die Kombination aus Orchester, Orgel und Chor ebenfalls unbefriedigend ist, es sei denn die Orgel alterniert mit den Instrumentalgruppen, besondern in einer Kirche, wenn der Komponist die Möglichkeit hat, den antiphonischen Effekt auszunutzen. Letzteres ist die Absicht von Berlioz' wuchtigem *Te Deum*.

Sullivan scheint auf diesem Gebiet wenig auf Berlioz' Rat gegeben zu haben. In der *Ouvertüre in C* (*In Memoriam*) fügt er dem Orchester eine Orgel für die Verklärungsmusik am Schluss hinzu. Die Oratorien und Kantaten verlangen Orchester, Chor und Orgel. Die letzten beiden, *The Martyr of Antioch* und *The Golden Legend*, enthalten tatsächlich Passagen, in welchen Sullivan der Orgel eine vom Orchester unabhängige Rolle zuteilt.

In *The Martyr of Antioch* gibt es ein Orgel-Solo, das dem unbegleiteten Chor „Brother, thou art gone before us" vorangeht. In *The Golden Legend* wird, wenn der Sturm im Orchester abebbt, ein Orgel-Solo hörbar, das zu dem folgenden lateinischen Hymnus „Nocte surgentes" für Männerchor ein Präludium spielt. Die Dynamik ist *mezzoforte*, sich steigernd zum *fortissimo*. Dies ist ein großartiger Chor, der perfekt ausbalanciert ist. Im *Boer War Te Deum* wird der Chor bei der „Andante espressivo"-Passage „Vouchsafe O Lord" von einer Orgel begleitet. Die Dynamik ist *piano*. Trotzdem werden die Soprane allein bei K auf die Worte „Thou sittest at the right hand of God" von zwei Trompeten und Orgel im Forte verdoppelt. Das Ergebnis klingt sehr dramatisch. Es ist nicht schwierig, die Gesangsstimmen zu hören. Andererseits nutzt Sullivan die Orgel als Orchesterinstrument nicht für ein spezielles Timbre, sondern um Volumen in den gewichtigen Passagen hinzuzufügen, zum Beispiel am Ende des Epilogs in *The Golden Legend* (Takt 129). Diese Praxis ist typisch für den zeitgenössischen britischen Orchesterstil. Stanford fügte am Ende seiner 5. Sinfonie eine Orgel hinzu, Elgar schlug vor, am Ende seiner 2. Sinfonie gehaltene Orgeltöne dazuzunehmen, falls sie in einer Kirche aufgeführt würde, Vaughan-Williams setzte die Orgel im Riesen-Orchester seiner 1. Sinfonie „A Sea Symphony" ein.

Wenn Sullivan dem Rat von Berlioz hinsichtlich Orgel und Orchester nicht folgt, ist er doch von ihm sehr stark beeinflusst in seinen Chorwerken für besondere Anlässe. In der *Symphonie funèbre et triomphale* verlangt Berlioz Chor und Blasorchester. Die Streicherparts sind optional. Im *Requiem* fügt er dem Orchester vier Blechblasensembles hinzu – strategisch aufgestellt für einen antiphonischen Effekt. Sullivan fügt den üblichen Instrumenten (inklusive Orgel) in seinem *Festival Te Deum* eine Militärkapelle hinzu; und im *Boer War Te Deum* fordert er die ungewöhnliche Kombination von Streichern, Orchesterblech, Militärblech, Orgel und Chor. Berlioz und Sullivan sind zwei gegensätzliche musikalische Temperamente, nichtsdestotrotz messen beide gleichermaßen den Orchesterfarben eine lebenswichtige Rolle beim Komponieren zu. Darüber hinaus scheinen beide Vergnügen daran zu haben ihrer orchestralen Palette ungewöhnliche und unorthodoxe Klänge hinzuzufügen.

Es kommt nicht selten vor, dass ein Komponist nur für einen kleinen Teil seines Schaffens bekannt ist, manchmal nur für ein einziges Werk. Holst und *The Planets* sind ein bekanntes Beispiel. Sullivan ist in der ungewöhnlichen Position für eine große Zahl seiner musikalischen Werke berühmt zu sein, aber das meiste davon beschränkt auf ein bestimmtes Genre. Gilberts

Libretti sind brillant in ihrem beißenden Witz, aber eingeschränkt in ihrer emotionalen Brandbreite. Nur in *The Yeoman of the Guard* können Hörer der Savoy-Opern etwas ausgedehnter den weiteren Horizont in Sullivans Musik erfahren. In dieser Oper transformiert der Komponist geschickt ein bescheidenes Theaterensemble in ein Sinfonieorchester. Generell ist den Savoy-Stücken eine Instrumentierung von Mozartscher Delikatesse eigen.

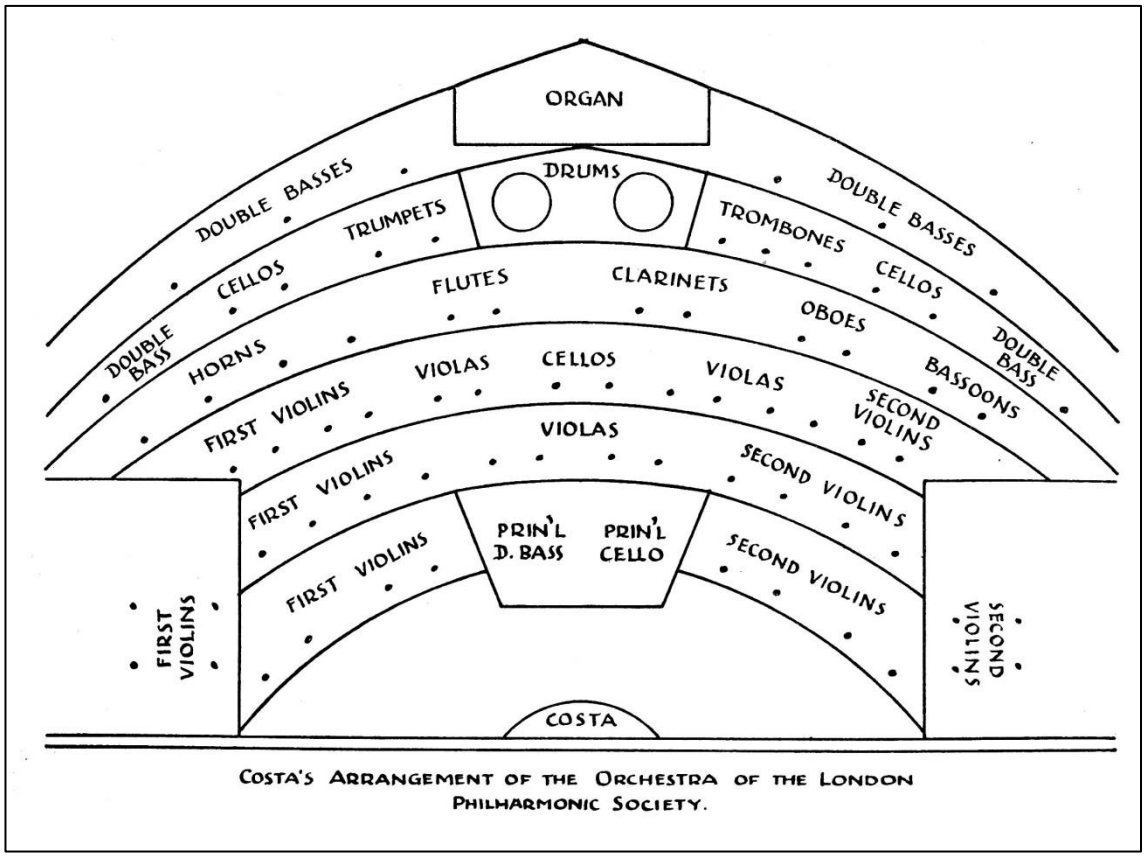
Melodieseligkeit, Witz, Lebendigkeit sind Teil von Sullivans Genie, aber sie sind nicht alles. Schwebende Poesie, Freude, Kummer, Pathos, sogar Schwermut werden von Partituren hervorgerufen, die lange unbeachtet blieben – verrufen als überlebte Werke, die dem Zeitgeschmack verpflichtet sind. Etliche Stücke werden nicht nachgedruckt, Orchesterstimmen gehen verloren, was Aufführungen sehr schwierig und teuer macht. Mangelnde Aufführungen führen zu mangelnder Qualität und ein Teufelskreis entsteht. Tatsächlich macht die Freiheit von Dogmatismus – jenem akademischen Ernst, der aus der Musik von Protagonisten der zeitgenössischen Nationalbewegung der so genannten „English Musical Renaissance“ trieft – erfolgreiche Wiederaufführungen von Werken wie *The Golden Legend* und den *Te Deums* möglich und hat zu vier gelungenen Einspielungen der *Irish Symphony* beigetragen.[31] Sicher ist ein Faktor für die Vitalität von Sullivans anderer Musik die exzellent gelungene Instrumentierung. Sullivan orchestriert mit Selbstvertrauen, geboren aus hervorragendem Handwerk, und erreicht wunderschöne instrumentale Färbungen mit einer Sparsamkeit der Mittel, die einen weniger erfahrenen Komponisten aus der Fassung bringen würde. Das Fehlen der bewährten Verdopplungen bringt ein leichtes, transparentes Gewebe hervor. Sullivan kann machtvollen Wohlklang erreichen, wenn angebracht, aber er ist vorsichtig genug, den prächtigen Klang der Blechbläser nicht abzunutzen, indem er sein Publikum den ganzen Abend damit beschallt. Trotz seiner Reputation für orchestralen Bombast hat Berlioz seine Effekte immer vorsichtig kalkuliert. Das *Requiem* ist berühmt für seine antiphonische Blechbläser- Apokalypse im „Tuba Mirum“-Abschnitt, aber der größte Teil seiner Musik in diesem Meisterwerk ist nachdenklich, schaurig, geheimnisvoll. Man denke an die unheimlichen Passagen für Flöte und gehaltene Posaunentöne. Sullivan ist ebenso vorsichtig und hält seine schweren Geschütze für die größtmögliche Wirkung im richtigen Moment zurück.

Als ich mit dieser Studie begann, war ich ziemlich einseitig konzentriert auf Sullivan als Nachfolger von Mendelssohn und Schumann. Die Untersuchung seines Orchester-Stils brachte jedoch Einflüsse von mehr Seiten zutage, als ich vorhergesehen hatte. Schubert, Mendelssohn, Berlioz und Thomas Sullivans Militärkapelle verfließen in seinem Orchester-Stil. Das Ergebnis ist eine erfrischende Mischung von Finesse und Kühnheit.

(Übersetzung: Bettina Bartz, Notensatz: Robin Gordon-Powell)

---

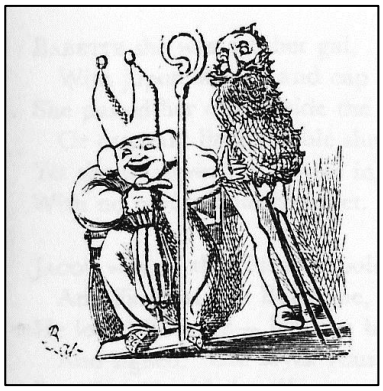
[31] Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Dirigent: Charles Groves (EMI, 1968), BBC Concert Orchestra, Dirigent: Owain Arwel Hughes (cpo, 1993), BBC Philharmonic Orchestra, Dirigent: Richard Hickox (Chandos, 2000) und Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Dirigent: David Lloyd-Jones (Naxos, 2007).

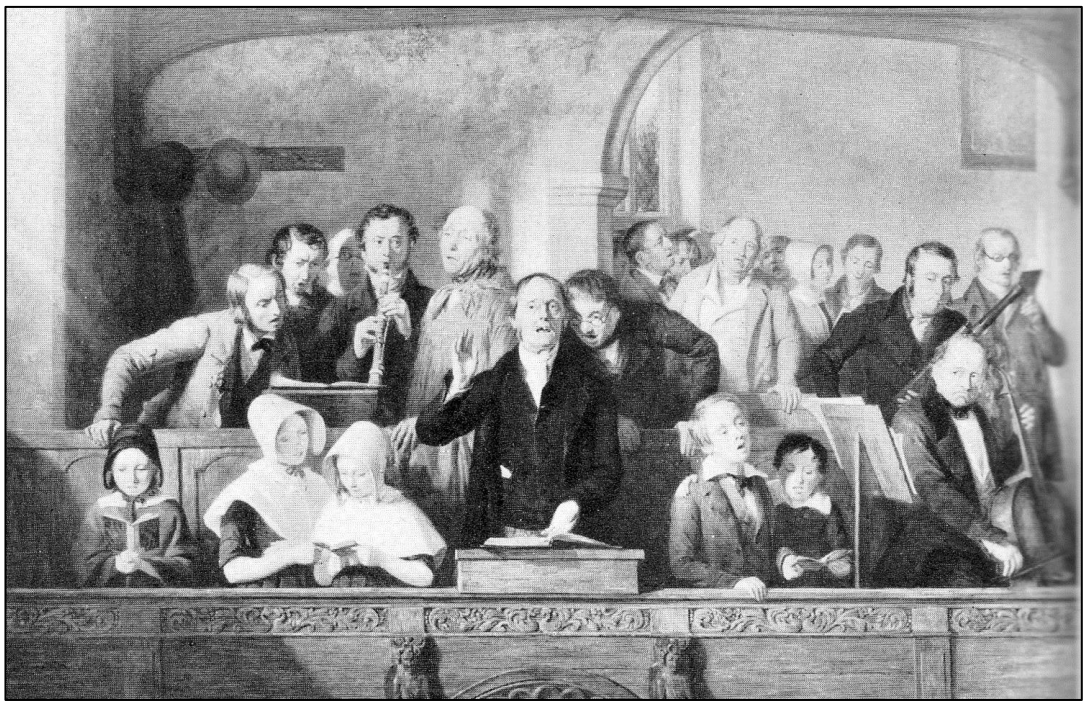


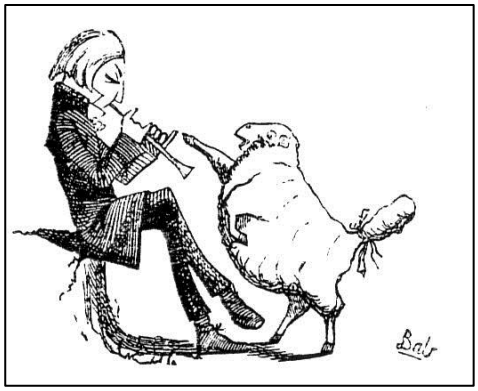
COSTA'S ARRANGEMENT OF THE ORCHESTRA OF THE LONDON PHILHARMONIC SOCIETY.

Michael Costas Orchesteraufstellung bei der Philharmonic Society. Sullivan leitete von 1885 bis 1887 regelmäßig Konzerte der Philharmonic Society (siehe *Sullivan-Journal* Nr. 4, S. 43-47). Der Dirigent und Komponist Michael Costa (1808-1884) stammte aus Neapel, wirkte aber ab 1830 in England an verschiedenen Theatern, bei der Philharmonic Society und von 1849 bis 1882 beim Birmingham Triennial Music Festival. In den 1860er Jahren assistierte Sullivan ihm am Opernhaus Covent Garden.

Sullivan 1894 bei den Proben zu seinem „Sacred Musical Drama“ *The Martyr of Antioch* in Dublin.







Mitte: Musik in einer Dorfkirche im England des 19. Jahrhunderts.

Illustrationen von W. S. Gilbert zu seinen *Bab Ballads* (im Uhrzeigersinn): „The Bishop and the Busman“, „The Bishop of Rum-Ti-Foo again“, „The Rival Curates“ und „The Reverend Micah Sowls“. Die Texte finden sich in *The Bab Ballads by W. S. Gilbert*, herausgegeben von James Ellis, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1970.

Alex Scutt

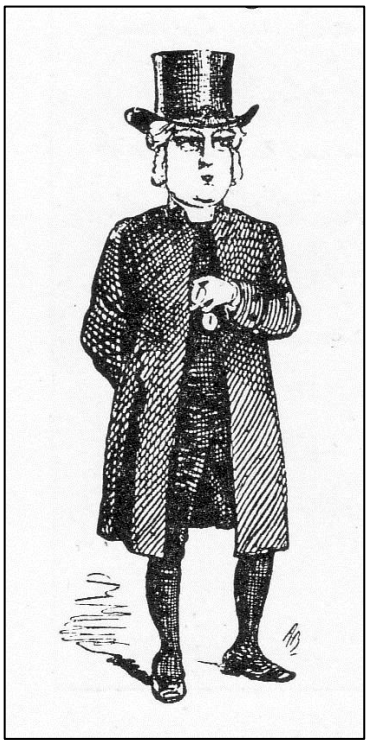
„… so like a vicar“

Der englische Klerus in Sullivans Oper The Sorcerer

[In englischer Sprache erstmals veröffentlicht in Australien. Deutsche Übersetzung mit freundlicher Genehmigung des Verfassers.]

Als einziger Geistlicher in den Savoy-Opern ist Dr. Daly in der am 17. November 1877 in London uraufgeführten komischen Oper *The Sorcerer* (*Der Zauberer*) von Arthur Sullivan in den Augen vieler einer der liebenswertesten Charaktere von W.S. Gilbert.[32] Die Rolle wurde für Rutland Barrington geschaffen, dessen Vater selbst Geistlicher war. „Herr Barrington war einfach wundervoll“, behauptete ein Premierenkritiker. „Es gelingt ihm stets, alles um ein Sechzehntel tiefer zu singen, eben so wie ein Vikar.“[33] Was aber macht ihn so liebenswert, und welches sind die besonderen Aspekte, die ihn „so wie einen Vikar“ erscheinen lassen? Wie genau war das Leben eines Vikars zu Königin Victorias Zeiten?

Neben vielem Anderen stellt *The Sorcerer* quasi eine satirische Stichelei dar, eine Momentaufnahme des englischen Dorflebens zur Zeit von Queen Victoria. Jeden Sonntag versammelte sich das Dorf in der Pfarrkirche von Ploverleigh nach strengen Regeln: „Der Gutsherr in seiner eigenen Kirchenbank, sein Freund der Pastor auf dem Kirchenstuhl, die achtbaren Bauern in den Kirchenbänken und auf den Sitzbänken die Arbeiter in ihren Arbeitskutten sowie deren Frauen in roten Flanellschals. Die Männer saßen zumeist passiv in den Bänken, manche konnten lesen, alle schwiegen in stoischer Aufmerksamkeit.“ Diese Beschreibung stammt von Owen Chadwick im Standardwerk über die Geschichte der viktorianischen Kirche.[34] Und, so möchte ich anfügen, dazu gehört natürlich auch Frau Partlett, die sich wie eine alte Glucke um alles kümmert, die Türen zu den separaten Kirchenbänken für den Gutsherrn und die Oberschicht öffnet, die Kinder des Dorfes ermahnt, nicht unter dem Friedhofstor zu spielen und die dem Kirchendiener stets hilft, allgemein Ordnung zu halten. Diese althergebrachte Struktur war Gilbert sehr gut vertraut, als er Ploverleigh als Dorfhintergrund für *The Sorcerer* schuf.



Rutland Barrington als Dr. Daly

[32] Diese Aussage bedarf einer näheren Bestimmung: Ausdrücklich ausgeschlossen sind hier Geister von Bischöfen sowie Großinquisitoren und Erzbischöfe von Titipu. Die Ersteren sind nicht von dieser Welt, der Zweite kommt von der anderen Seite des Tiber und der Dritte ist einer von vielen Ruheposten.

[33] Ian Bradley: *The Complete Annotated Gilbert and Sullivan*, Oxford 2000, S. 50.

[34] Owen Chadwick: *The Victorian Church*, Band 2, London 1974.

Wir kennen Gilbert als scharfen Beobachter der Gesellschaft, in der er lebte. Doch im Großen und Ganzen entgingen die Persönlichkeiten der englischen Hochkirche der satirischen Aufmerksamkeit in den Savoy-Opern. In einem seiner frühen Stücke *The Elixir of Love* (*Der Liebestrank*) oder in den *Bab Ballads* gibt es allerdings genügend andere Beispiele dafür, dass Gilbert die Schwächen der Kirche genau so gut verstand wie etwa die Funktionsweise des Gerichtshofes, den Ästhetizismus, die Marine und den Staatsdienst – später wurden alle Ziele seines Schaffens.[35] Gilbert wäre es einfach unmöglich gewesen, zu ignorieren, dass die Kirche seiner Zeit sich mitten in einem Umbruch befand.

Während der Herrschaft von Königin Victoria wurden immer mehr Menschen durch die Industrielle Revolution in die Städte gezogen und das Dorfleben ging allmählich soweit zurück, dass das Dorf Ploverleigh zu Gilberts Zeiten nicht nur eine liebenswürdige Satire darstellte, sondern auch einen nostalgischen Rückblick auf eine vergangene Zeit bot. Die bedeutenden Fortschritte im Verständnis der Wissenschaften, zusammen mit einer viel geschichtlicheren Herangehensweise an die Geschehnisse in der Bibel, verunsicherte die Menschen in ihrem Glauben und ihrer Religion weitaus mehr als die Kirche in der Lage war, sich anzupassen. Gekoppelt mit den Herausforderungen an das Verhältnis zwischen Kirche und Staat sowie der Verbreitung der anglikanischen Kirche in den Kolonien, bot dies alles den Dr. Dalys im pastoralen England landauf und landab erheblich mehr Grund, melancholisch zu werden als die Erinnerungen an vergangene Zeiten, als sie in Herzensangelegenheiten mit den Herzögen und Grafen auf Augenhöhe waren.

Die ersten drei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts waren das „goldene Zeitalter“ der bibeltreuen Evangelikalen. Durch den Einfluss der Aufhebung der Sklaverei und durch eine von William Wilberforce angeführte Reformation der moralischen Werte, wurden sie zu einer einflussreichen Interessengruppe im Parlament. Doch gegen Ende des georgianischen Zeitalters und bis in die Regierungszeit von Königin Victoria in den Dreißigerjahren des 19. Jahrhunderts hinein, erreichte die anglikanische Hochkirche eine Dynamik, an der es ihr im vorangegangenen Jahrhundert gemangelt hatte. Die Evangelikalen zogen sich in die Defensive zurück. Und obwohl sie immer noch beträchtlichen Einfluss in der viktorianischen Kirche hatten, entwickelten sie sich allmählich zu einer konfessionslosen Gruppierung, die sich gegen Papismus und Ritualismus wandte.[36] Lord Shaftesbury (1801-1885) war einer ihrer prominenten Wortführer.

Allgemein betrachtet legte die Hochkirchenbewegung großen Wert auf die apostolischen Regeln und die Autorität der sichtbaren Kirche sowie den Gehorsam gegenüber bestehenden Gesetzen und Formen der Anbetung. Zur Mitte des Jahrhunderts, als Anthony Trollope 1857 seinen Roman *Barchester Towers* schrieb, waren diese Gesetze versteift und emotionslos ge-

---

[35] In *The Elixier of Love* (*Der Liebestrank*) gibt es nicht nur einen Bischof, der am Ende das Mädchen bekommt, sondern auch einen Priester namens Stanley Gay. Und wir dürfen natürlich nicht vergessen, dass Bunthorne und Grosvenor in *Patience* ursprünglich als rivalisierende Vikare konzipiert waren.

[36] P. Butler: „The History of Anglicanism“, in S. Sykes / J. Booty (Hrsg.): *The Study of Anglicanism*, London 1988.

worden, ebenso wie Dr. Hyandry[37] in Trollopes Werk. Genauso wie bei Trollope, können wir uns bei Gilbert nie genau sicher sein, wem er seine Sympathien schenkte – ob den Evangelikalen oder der Hochkirche. Jedoch könnte man darüber streiten, ob Trollope oder Gilbert überhaupt solche Bevorzugungen hegten. Falls dies der Fall gewesen wäre, so erscheint es eher wahrscheinlich, dass die Darstellung der Geistlichen weniger eindringlich und unterhaltsam ausgefallen wäre: Ein Septimus Harding in den Romanen *The Warden* (*Der Spitalvorsteher*, 1855) und *Barchester Towers* (*Die Türme von Barchester*, 1857) und ein Dr. Daly in Sullivans Oper *The Sorcerer* (1877) wären höchstwahrscheinlich nicht zu diesen liebenswerten Charakteren geworden.

Die Hochkirche wurde von einer Gruppe anglikanischer Geistlicher umgestaltet, die sehr energisch auf das reagierten, was sie aufgrund verschiedener Reformgesetze in den späten Zwanzigerjahren und frühen Dreißigerjahren des 19. Jahrhunderts als zunehmende Schwäche des Verhältnisses zwischen Kirche und Staat ansahen. Dies war der Anfang der sogenannten Oxford-Bewegung, welche 1839 ihren Höhepunkt erreichte. Die Katholische Emanzipation von 1829 und insbesondere die Unterdrückung der zehn irischen Bistümer 1833 veranlassten den Wortführer der Bewegung, John Keble (1792-1866), am 14. Juli desselben Jahres zu seiner bekannten Gerichtspredigt[38] in der St. Mary's Church zu Oxford. In seiner Predigt nannte er diese Unterdrückung einen „nationalen Glaubensabfall". Er hatte viele Anhänger, die seine Ansichten in einer Reihe von Traktaten verbreiteten und die daher unter dem Namen Traktarianer bekannt wurden. Sie errangen hohes intellektuelles Ansehen durch Edward Bouverie Pusey (1800-1882), Regiusprofessor für Hebräisch, und durch John Henry Newman (1801-1890).[39]

Englische Dorfkirche aus dem 18. Jahrhundert

[37] Hinter dem Namen verbirgt sich ein Wortspiel: „Mr. Hyandry" steht für Mr. „High and Dry", was ungefähr soviel bedeutet, wie „auf dem Trockenen sitzen". [Anmerkung des Übersetzers]

[38] Dies war der Zeitpunkt der Eröffnung der Sommersitzung des „Assize Court" (dt.: Schwurgericht), dadurch predigte Keble zu den anwesenden Richtern des Schwurgerichtes. [Anm. d. Üb.]

[39] Nach Newmans literarischer Vorlage entstand Elgars *The Dream of Gerontius* [Anmerkung des Herausgebers].

Als letzterer 1845 zum Katholizismus übertrat (und später Kardinal wurde), bedeutete dies das Ende der Oxford-Bewegung im eigentlichen Sinne. Diejenigen, die übrig blieben, waren weiterhin als Traktarianer bekannt und zogen sich allmählich in die Pfarrgemeinden zurück – vielleicht in Dörfer wie Ploverleigh? Ihr Einfluss kommt auch heute noch zur Geltung, etwa innerhalb der kirchlichen Liturgien, der Lehren, dem Wiederaufleben des religiösen Lebens und der starken Betonung des Priesteramts. Dies war auch die Quelle heftiger Konflikte während der späteren Jahre von Königin Victorias Ära.

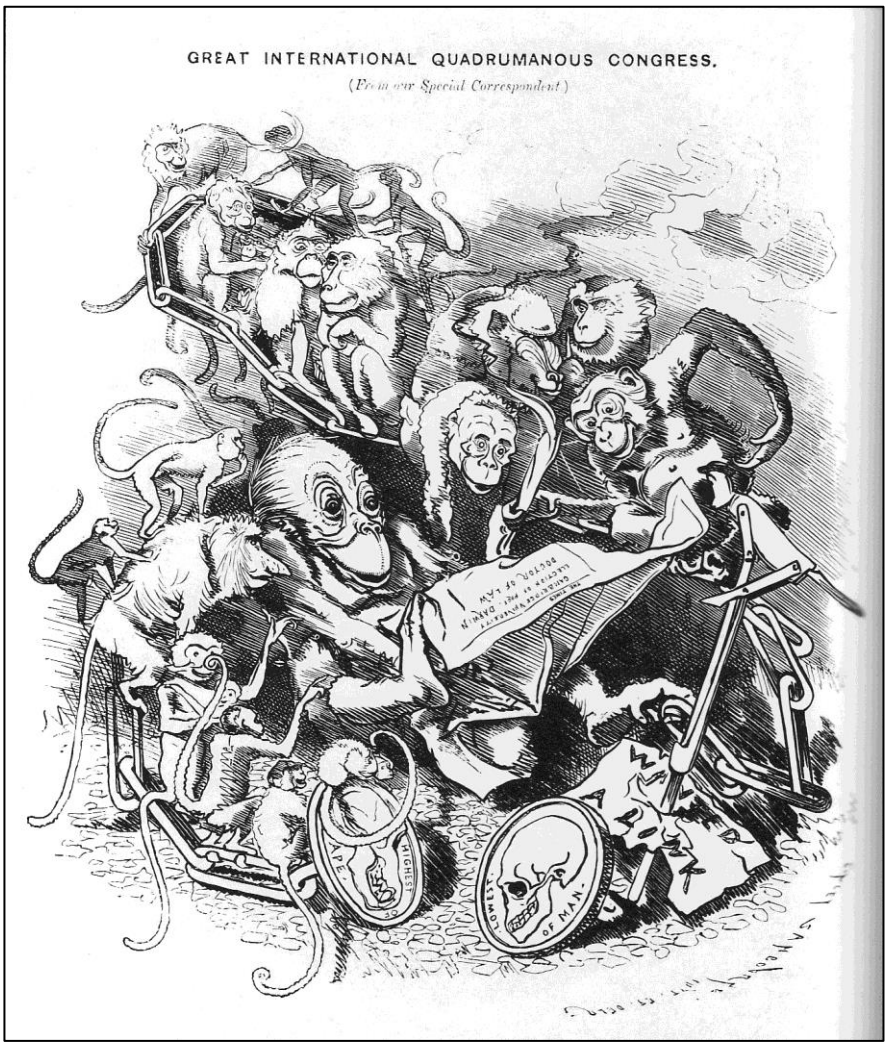
Eine andere wichtige Tatsache beeinflusste die Dr. Dalys in ihren Dörfern, nämlich die Fortschritte der Wissenschaften. Insbesondere zwei Schriften spielten eine bedeutsame Rolle in der Revolutionierung des gesellschaftlichen Verständnisses über den Ursprung des Lebens und die eigene Position in der Welt: Charles Darwins *The Origin of Species* (*Die Entstehung der Arten*, 1859) und *The Descent of Man* (*Die Abstammung des Menschen*, 1871). In den Jahren zwischen diesen beiden bahnbrechenden Werken wurde die Evolution allmählich bekannter und für den gebildeten Engländer „wahrscheinlich" oder sogar „tolerierbar".[40] Die Theorie, dass der Mensch von niedrigeren Lebensformen abstamme – was in *Princess Ida* 1884 und in *The Mikado* 1885 verspottet wurde[41] – erschien glaubwürdiger als jede andere damals bestehende Theorie.

Die Art und Weise, wie die Menschen die Bibel betrachteten, hatte sich ebenfalls geändert. Bis in die Sechzigerjahre des 19. Jahrhunderts bestand für den größten Teil Englands kein Zweifel darüber, dass die Bibel eine wahrheitsgetreue geschichtliche Darstellung war. Plötzlich jedoch begannen Historiker die ganze Sache mit neuen Augen zu sehen und sich zu fragen, wieviel davon auf Fehlern und Mythen beruhte und wie viel der Wahrheit entsprach. Man hinterfragte viel ernsthafter die verschiedenen Datierungen und die angeblichen Verfasser der betreffenden Bibelschriften. So verstand zum Beispiel Robert L. Ottley in seinem Werk *Aspects of the Old Testament* (*Aspekte des Alten Testaments*) aus dem Jahre 1897 das 1. Buch Mose (Genesis) eher poetisch als historisch in dem Sinne, dass das Alte Testament eine allmähliche Entwicklung des Gottesbildes zeige vom Polytheismus (dem Glauben an eine Mehrzahl von Göttern) über verschiedene Stammesgottheiten hin zu einem „nationalen" Gott und schließlich zum Monotheismus (der Glaube an einen einzigen Gott). Das Buch der Psalmen war ursprünglich ein Gesangsbuch, das über mehrere Jahrhunderte hinweg zusammengestellt worden war, und Propheten wie Jeremia sprachen zu ihrer Epoche wie ihre Inspiration sie leitete. All dies waren zu der damaligen Zeit neue Ideen, auch wenn sie heutzutage als selbstverständlich gelten. Das gleiche traf zu als man sich anschickte, das Neue Testament zu erforschen.

---

[40] Chadwick, op. cit.

[41] In *Princess Ida* heißt es im 2. Akt in Lady Psyches Arie: „A Man, however well-behaved, at best is only a monkey shaved" (Der Mensch, so gut er sich auch benehmen mag, ist bestenfalls lediglich ein rasierter Affe.). Im 1. Akt von *The Mikado* prahlt Pooh Bah damit, er stamme von einem „protoplasmal primordial atomic globule" ab („Ich bin in der Tat eine besonders stolze, einzigartige Person, deren Stammbaum noch in die Zeit vor Adam zurückreicht. Sie werden das begreifen, wenn ich Ihnen berichte, dass ich meine Abstammung zurückverfolgen kann auf ein protoplasmatisches primordiales Atomkügelchen.").



Im Jahr der Uraufführung von *The Sorcerer* – 1877 – erhielt Charles Darwin (1809-1882) die Ehrendoktorwürde der Universität Cambridge. Dort hatten Studenten eine Affenmarionette von der Galerie baumeln lassen. Dies regte einen Mitarbeiter der Zeitschrift *Punch* an, eine Karikatur über das „fehlende Bindeglied“ zwischen Mensch und Affe zu entwerfen. Sullivan war mit Darwins Schriften vertraut: Er zitierte ihn 1888 in seiner berühmten Birminghamer Rede „Über Musik“ und als Liebhaber von Reiseliteratur hatte er gewiss auch die Berichte von Darwins Weltumseglung mit der „H.M.S. Beagle“ gelesen.

Die verschiedenen Leben Christi, die den Gelehrten und Mönchen des Mittelalters bekannt waren, wurden als eine harmonische Verbindung von heiligen Schriften und Legenden angesehen, die zum Zweck der Andacht und der Meditation miteinander verflochten worden waren. Jetzt jedoch konzentrierten sich die Bemühungen fort von Andacht und Meditation und stattdessen hin zu geschichtlich fundierter Kritik und einem ersten Ansatz, zwischen dem Christus des Glaubens und dem Jesus der Geschichte klar zu unterscheiden, also quasi der Suche nach dem

„historischen Jesus“. Solch ein erster Versuch wurde auf Englisch im Jahre 1860 unter dem Titel *Ecce Homo* (*Siehe, ein Mensch*) anonym veröffentlicht.[42]

Alles dies warf Fragen auf, die den gewöhnlichen Bürger in der Kirchenbank betrafen. Die verschiedenen Gerichtsstreitigkeiten und Kontroversen, die darüber tobten, wie denn nun die Bibel verstanden werden kann, zeigten der Bevölkerung, dass sie etwas anderes glaubten als vormals ihre Eltern und Vorfahren. Aber was sollten sie denn nun glauben? Konnten sich Männer und Frauen noch Christen nennen, obwohl sie glaubten, dass zum Beispiel das 5. Buch Mose (Deuteronomium) nicht von Moses geschrieben worden war? Oder das Buch Daniel nicht von Daniel? Viele waren der Meinung, dass sich die Kluft zwischen der religiösen Verwendung der Bibel und ihrer akademischen Analyse vergrößerte. Während einige Geistliche die offene und ehrliche Diskussion über Fragen der historischen Kritik an der Bibel unterstützten, versuchten andere, den Spalt, der sich zwischen dem Glauben gebildeter Menschen und der christlichen Lehrmeinung entwickelt hatte, zu kaschieren. Wenn, zum Beispiel, alle Wahrheit von Gott kommt, weshalb sollte man sich dann vor der Erforschung genau dieser Wahrheit fürchten? Oder: Weshalb konnten die Gleichnisse, Mythen, Legenden und Dichtungen nicht auch eine religiöse Wahrheit ausdrücken, selbst wenn die Geschehnisse, die die Parabeln beschrieben, nicht genau in der vom Autor dargestellten Form stattgefunden haben?

Diese Veränderungen im Bibelverständnis hatten auch Auswirkungen auf die Verwaltung der Kirche. Wie, beispielsweise, konnte die Kirche – wenn sie doch eine Botschaft der Wahrheit verbreitete – kontrollieren, was ihre Repräsentanten lehrten? Bischof James Moorhouse (1826-1915), der 1876 trotz der in gewisser Weise unangenehmen Düsterkeit seiner Kolonial-Diözese in Melbourne zum Bischof geweiht und im Frühjahr 1877 eingesetzt worden war, bevor er 1885[43] Bischof von Manchester wurde, ermahnte seine Geistlichen, in Predigten kritische Fragen zu vermeiden und stattdessen biblische Kritik nur in Vorlesungen zu lehren. Einige waren außerdem der Ansicht, dass Fragen nach Datierung und Verfassern von biblischen Schriften auf der Kanzel keinen Platz haben.

Im Anglikanismus erlauben bis heute die vergleichsweise lockeren Kirchenstrukturen eher eine individuelle Beurteilung der Wahrheit. Diese entstanden durch die Schaffung der Synode – der alljährlichen Kirchenversammlung von Bischöfen, Geistlichen und ernannten Laien. Diese „synodische Verwaltung“ wird zu dem Zweck einberufen, Regeln zu schaffen und zu beschließen, die das Leben, die Lehre und die Disziplin innerhalb der Kirche festlegen. Zu seiner Zeit führte Moorhouse als Bischof von Melbourne lediglich fort, was sein Vorgänger Charles Perry (1847-1876) begonnen hatte, nämlich Melbourne zu der leitenden Institution in der Entwicklung der synodischen Verwaltung zu machen, die es als wesentlicher Bestandteil des anglikanischen Kirchenlebens heute inne hat.

---

[42] Diese Veröffentlichung ist nicht identisch mit Friedrich Nietzsches 1888/89 entstandener Schrift mit dem gleichen Titel [Anm. d. Hrsg.].

[43] Konnte es eventuell Moorhouse gewesen sein, den Gilbert im Sinn hatte, als er seinen Dr. Daly „seine Sorgen begraben“ ließ?

Eine weitere grosse Veränderung war der Aufstieg der zuvor erwähnten Kolonial-Diözesen, die von Gilbert in *The Sorcerer* und in den *Bab Ballads*[44] so liebenswürdig verspöttelt werden. Im Jahre 1841 wurde der „Colonial Bishoprics Fund", der Fond für Diözesen in den Kolonien eingerichtet, und dies führte rasch zu einer Expansion der überseeischen Episkopate. Sechs Jahre später, also 1847, entstanden die ersten vier australischen Diözesen[45] und 1864 wurde der erste afrikanische Bischof nach seiner Weihe in Nigeria ernannt. Zum Zeitpunkt der ersten Lambeth-Konferenz 1867[46] gab es fast 50 Bischöfe in den britischen Kolonien und 35 in den USA. Die Überseekirchen in Neuseeland, Südafrika, der Karibik und Kanada entwickelten ihre eigenen Verfassungen etwas später.[47] Außerdem etablierten sich allmählich Missionarsgemeinschaften, und zu Beginn des 20. Jahrhunderts verlor der Anglikanismus allmählich seinen englischen Charakter und wurde zu einer echten weltweiten Gemeinschaft.

Lassen Sie uns nun nach Ploverleigh und dem Leben eines Landpfarrers zurückkehren sowie zu Dr. Daly und seiner täglicher Arbeit. Er war ein Mann des Gebetes und seiner Bibel, war jedoch auch allgemein sehr belesen. Zusätzlich zu seinen Aufgaben der Leitung des Gottesdienstes, musste er außerdem seine Gemeindemitglieder kennen, da er sie, besonders bei Krankheit, zu Hause besuchte. Er musste die Alten in ihren schweren Stunden trösten, die Jungen ermutigen, ihre Fähigkeiten weiter zu entwickeln, und die vielen Männer und Frauen zu einer Gemeinschaft verbinden. Es mag sein, dass er in seinem Pfarrhaus auch Handbücher wie John James Blunts *The Duties of a Parish Priest* (*Die Aufgaben eines Gemeindepfarrers*, 1856) oder Robert Wilson Evans' *The Bishopric of Souls* (*Die Diözese der Seelen*, 1842) hatte, dessen fünfte Ausgabe 1877 herauskam, dem gleichen Jahr wie die Oper *The Sorcerer*. Beide gingen in ihren Handbüchern davon aus, dass der Landpfarrer die Norm war und die Gemeindemitglieder zumeist Dorfbewohner. Außerdem setzten beide voraus, dass der Leser ein gebildeter Mann mit Universitätsstudium war und als Geistlicher die am besten informierte Person in der Gemeinde. Seine Predigt war die wichtigste Handlung überhaupt und das, worauf er seine meiste Zeit und seine stärksten Bemühungen verwenden sollte. In beiden Büchern wurde von ihm erwartet, dass er nicht nur mit den griechischen und hebräischen Bibeltexten vertraut war, sondern auch mit den lateinischen und griechischen Kirchenvätern in ihren eigenen Sprachen, und den Originaldokumenten der englischen Reformation.

---

[44] Der Bischof von Rum Ti Foo in Gilberts *Bab Ballad* „The Bishop Of Rum-Ti-Foo Again" war ein gutes Beispiel seines Standes: „He carried Art, he often said, to places where that timid maid (Save by Colonial Bishops' aid) could ever hope to roam."

[45] Sydney, Adelaide, Melbourne und Newcastle.

[46] Das Treffen aller Bischöfe der anglikanischen Kirchengemeinschaft findet alle 10 Jahre statt. Die nächste Konferenz ist für 2018 vorgesehen.

[47] Australien, wie zuvor erwähnt, war eines der ersten Länder, die eine synodische Verwaltung einrichteten, wobei Melbourne eine spezielle Führungsposition einnahm.

Viele Landpfarrer waren Historiker, Sprachkundler, Naturkundler und Astronomen oder hatten eine Reihe ähnlicher Interessen. Unser Dr. Daly folgte sehr dem traditionellen Pfad seines Berufes (zusammen mit seinem Kollegen, der in der unmittelbaren Umgebung von Schloss Tremordan in *The Pirates of Penzance* residierte), d.h. er war Doktor der Theologie („Doctor of Divinity"), hatte vermutlich einen Abschluss aus Oxford oder Cambridge und war Stipendiat einer der grossen Hochschulen. Er wird auch sein Stipendium wegen seiner Heirat nicht verloren haben – eine Regelung, die 1871 aufgehoben worden war. Es ist außerdem gut möglich, wenngleich nicht zwingend notwendig, dass sein Pfarrhaus auch ein Haus des Lernens gewesen ist. Dr. Dalys Spezialitäten scheinen das Teekochen und die Musik gewesen zu sein (er beherrschte das normalerweise von Amateuren gespielte Flageolett, eine kleine Schnabelflöte) und seine Freizeit war vermutlich sehr ausgedehnt.[48]

Der Geistliche in Gilberts *An Elixir of Love*

Ein Landpfarrer war zunehmend jemand, der in der Stadt aufgewachsen war und immer seltener jemand mit den Gewohnheiten und Interessen eines Dorfbewohners. Aufgrund der allmählichen Abnahme der Landwirtschaft war es immer schwieriger, junge Männer für das Dorfleben zu finden und zu begeistern, und die meisten Jugendlichen zogen in die Städte auf der Suche nach Arbeit, höheren Löhnen und einem verlockenden Leben. Die besten Geistlichen überzeugten geschäftstüchtige junge Pfarrer, in die Städte zu gehen, während das Dorfleben eher als ein Hafen der Ruhe angesehen wurde für jemanden, der dem Stadtleben seine besten Jahre geschenkt hatte.

So kam es denn, dass ein Landpfarrer manchmal die personifizierte Melancholie war: Er kam von seiner Hochschule oder einer Stadtpfarrei und sah sich plötzlich damit konfrontiert, sich in einer allmählich verfallenden ländlichen Gegend unter einer bedächtig denkenden Bevölkerung und mit einem kargen Gehalt niedergelassen zu haben. 1887 gab es rund 13.000 mit einer Pfründe versehene Geistliche.[49] Mehr als ein Drittel davon hatte ein Jahreseinkommen von weniger als 200 Pfund.[50] Der Geistliche erhielt ein großes Haus und man erwartete von

[48] Ähnelte er vielleicht dem berühmten Domherrn Galpin in den 1930er Jahren, einem Fachmann der Instrumentenkunde, insbesondere der Orgel?

[49] Chadwick, op.cit., S. 167 ff.

[50] Im Vorfeld der Entstehung von *The Sorcerer* handelte Sullivan mit Richard D'Oyly Carte neue Vertragsbedingungen aus, die ihm und Gilbert bereits nach Ablieferung des Stückes ein Honorar zugestand (siehe den Brief auf der hinteren Umschlagseite). „Gilbert und ich sind durchaus bereit, für Sie ein zweiaktiges Werk unter den folgenden Bedingungen zu schreiben", hieß es in dem Schreiben an Carte. „1. Zahlung von 200 Guineen (210 Pfund) an uns bei Ablieferung des Manuskripts (Text und Musik) – d. h. noch vor der Aufführung. 2. Sechs Guineen (6,60 Pfund) pro Aufführung für uns, solange das Stück in London gespielt wird [...] 3. Wir behalten uns die Rechte innerhalb des Landes

ihm das Verhalten eines Gentleman. Dies war besonders schwierig wenn sein Einkommen von der Bewirtschaftung eines Landstücks abhing (damals auch Pfarrland genannt), ihm jedoch die hierzu notwendigen Fertigkeiten fehlten und es ihm nicht gelang, Pächter zur Bewirtschaftung zu finden. In dieser Situation behalf sich mancher Landpfarrer mit Gartenbau und Hühnerzucht oder war als Lehrer tätig. Pfarrschulen wie jene, die Trollope in seinem Roman *Dr Wortle's School* (*Die Schule des Dr. Wortle*) beschreibt, existierten bis zum Ausklang des 19. Jahrhunderts, wurden jedoch bald vom raschen Wachstum der Internate in den Städten überschattet.

Vereinsamung und Stillstand waren zwei Themen, über die zum Ende des 19. Jahrhunderts vermehrt gesprochen wurde. Im Jahre 1840 gehörte es sich für einen Hochschul-Stipendiaten, dass er heiratete und sich auf dem Land niederließ, wo er dann bis zu seinem Lebensende verblieb. In den Neunzigerjahren des 19. Jahrhunderts jedoch entdeckten die Bischöfe, dass ein Seelsorger, der sich früh in seinem Leben auf das Land zurückgezogen hatte, dafür oft umziehen musste – zu seinem eigenen Wohl und dem seiner Gemeinde, zum Zwecke des Ansporns und der Ermutigung –, und die Pastoren wurden auch dazu angehalten. Die Vetternwirtschaft und das Prinzip von Grundbesitz eines Pastors wurden zunehmend in Frage gestellt. Beides waren Systeme, die es einem Geistlichen erlaubten, sein gesamtes Leben in seiner Gemeinde zu verbringen, ungeachtet dessen, ob diese ihn mochte oder nicht. Es wurde für einen Geistlichen zunehmend schwieriger, seine Aufgaben zu vernachlässigen und trotzdem in einer Gemeinde zu überleben. Es war ein System, welches für die altmodische lebenslange „Heirat" zwischen einem Landpfarrer und einer Pfarrgemeinde entwickelt worden war.

Unser Dr. Daly hätte wirklich in keine andere Savoy-Oper gepasst. Er ist geradezu perfekt für Ploverleigh. Er wäre völlig fehlplatziert an der Felsenküste von Cornwall inmitten von Piraten und Rum-Schmugglern, gleichgültig ob es sich dabei um „Edelmänner" handelte oder nicht. Er würde auch nicht als Marine-Kaplan auf die „H.M.S. Pinafore" passen und noch weniger ins Reddering der Oper *Ruddigore* mit seinen niederträchtigen Baronen. Auch stand für ihn keine reale Persönlichkeit Modell, wie z. B. bei Sir Joseph Porter, Generalmajor Stanley oder Reginald Bunthorne. Es „gibt ihn einfach", so wie die vielen Soldaten und Anwälte, die wir regelmäßig in Savoy-Opern sehen. Er ist ein „Typ" und dazu noch ein sehr liebenswürdiger. Er „ist eben so wie ein Vikar."

(Übersetzung: Gert Venghaus)

---

vor [...]" (siehe Christopher Hibbert: *Gilbert and Sullivan and Their Victorian World*, New York 1976, S. 82). Während beispielsweise der Vater der Brontë-Schwestern als Geistlicher 200 Pfund Jahresgehalt erhielt; verdiente der Bruder von Helen Lenoir, Cartes zweiter Frau, 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. Viele Arbeiter bekamen weniger als zwei Pfund pro Woche. Die Mezzosopranistin Jessie Bond begann in Cartes und Sullivans Ensemble mit einem Drei-Jahres-Kontrakt, der ihr wöchentlich drei Pfund zusicherte [Anm. d. Hrsg.].

The Amber Ring / Sir Arthur Sullivan Première Edition –

Orchestral, vocal and theatrical scores, never before available!
All scores edited directly from the composer's autograph and other original sources, with an Introduction to each of the larger works.
Complete orchestral material also available, hire prices on request.

Kenilworth * "A Masque of the Days of Queen Elizabeth"	Libretto by Henry Chorley; Based on an episode from the novel *Kenilworth* by Sir Walter Scott. Birmingham Festival, 1864	M-708031-18-5	**£65-00**
Kenilworth ORCHESTRAL PARTS	2*2*22 42(/cornets)31; Tmp+3; Harp; Strings 76543 / FS		**£350-00**
Marmion (Concert Overture) and **Imperial March** *	Inspired by the epic poem of Sir Walter Scott, 1867. Composed for the State Opening of the Imperial Institute, 1893.	M-708031-20-8	**£50-00**
Marmion **Imperial March** ORCHESTRAL PARTS	2222 4231; Tmp; Strings 76543 / FS 2*22*2 4432; Tmp+3; Harp; Strings 76543 / FS		**£150-00** each
The Prodigal Son * Oratorio	Commissioned for the Worcester Music Festival, 1869 (Recently recorded on Hyperion label)	M-708031-23-9	**£65-00**
The Prodigal Son ORCHESTRAL PARTS	2222* 4231; Tmp+1; Strings 76543 / FS		**£350-00**
The Contrabandista * Comic Opera in 2 Acts	Libretto by Sir Francis Cowley Burnand. 1867 (Recently recorded on Hyperion label)	M-708031-24-6	**£85-00**
The Contrabandista ORCHESTRAL PARTS	2*121 2210; Tmp+2; Strings 76543 / FS		**£300-00**
Macbeth Complete Incidental Music	Commissioned by Sir Henry Irving for the Lyceum Theatre production, 1888	M-708031-29-1	**£75-00**
Macbeth * ORCHESTRAL PARTS	2*222 2230; Tmp+2; 2Harps; Strings 76543 / FS		**£250-00**
On Shore and Sea * "Dramatic Cantata" (ed. Martin Wright)	Commissioned for the opening of the Royal Albert Hall, Third International Exhibition, 1871	M-708031-30-7	**£75-00**
On Shore and Sea ORCHESTRAL PARTS	2*222 42(/cornets)31; Tmp+2; Organ; Strings 76543 / FS		**£250-00**
Macbeth Concert Overture – SCORE	Sullivan's extended version, prepared for the Leeds Festival, 1889, has 37 additional bars, and is scored for a larger orchestra than the stage version	M-708031-41-3	**£50-00**
Macbeth Concert Overture – ORCHESTRAL PARTS	2*222 4230; Tmp+1; Harp; Strings 76543 / FS	M-708031-47-5	**£200-00**
Ivanhoe * Opera – FULL SCORE in 3 volumes	Commissioned by Richard D'Oyly Carte for the opening of the Royal English Opera House, first performed 31 January 1891	M-708031-50-5 Separate Volumes: 1:-51-2 / 2:-52-9 / 3:-53-6	**£180-00** **Set** £75-00 each

THE AMBER RING

ROBIN GORDON-POWELL
– MUSIC PUBLISHER, CONDUCTOR, EDITOR, RESEARCHER, WRITER
9 KILLIESER AVENUE, LONDON, SW2 4NU ~ MOBILE 07881 934 165 ~ EMAIL robin@amber-ring.co.uk ~ www.amber-ring.co.uk