Sullivan-Journal

Sullivan-Journal Nr. 17 (Juli 2017)

In Alfred Lavignacs 1931 erschienener *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire* heißt es auf Seite 1895: „On y dit en effet qu'il n'a pas le moindrement participé à l'œuvre de cette ‚Renaissance': si l'emploi de ce dernier terme est vraiment indispensable, on pourrait plutôt dire que Sullivan fut lui-même la Renaissance." („Man sagt tatsächlich, dass er nicht im mindestens an dem Meisterwerk dieser ‚Renaissance' mitgewirkt hat: Wenn der Gebrauch dieses Begriffs wirklich unumgänglich ist, könnte man eher sagen, dass Sullivan selbst die Renaissance war.")

Im neuen *Sullivan-Journal* befasst sich unser Mitglied Florian Csizmadia in einem umfangreichen Beitrag mit zwei wichtigen Aspekten des englischen Musiklebens: der sogenannten „English Musical Renaissance" und den Hintergründen der Wahrnehmung britischer Musik. In zwei kürzeren, aber nicht minder gehaltvollen Essays bieten der amerikanische Musikforscher Rex Levang und der englische Gilbert-and-Sullivan-Fachmann George Low Einblicke in zwei ganz spezielle Aspekte von Sullivans Leben und Werk. Ein umfangreicher Bildteil bietet Einblicke in Sullivans Arbeits- und Privatleben.

Inhalt

Florian Csizmadia: Das Musikleben in England	2
Rex Levang: Ein musikalisches Zitat in *Victoria and Merrie England*	32
George Low: Gilbert und Sullivans Ausflug	36
Viktorianischer Lebensstil und Sullivans Wohnung	42
Inhaltsverzeichnis *Sullivan-Journal* 1 – 16	50
Literaturhinweise	52

Florian Csizmadia

„Das Land ohne Musik“ und die „English Musical Renaissance“

Quellen und Hintergründe[1]

England – das „Land ohne Musik“. Jeder, der sich auch nur kursorisch mit der Musikgeschichte Großbritanniens beschäftigt hat, dürfte früher oder später mit dieser Definition in Berührung gekommen sein. Die Polemik dieses Pauschalurteils liegt auf der Hand: Die Tatsache, dass es lange Zeit mutmaßlich keinen englischen Komponisten von Rang gab – ein Umstand, der in dieser Unbedingtheit ohnehin seinerseits problematisch ist – wird gleichgesetzt mit der Behauptung, die Engländer seien *per definitionem* ein unmusikalisches Volk. Man könnte das Epithet „Land ohne Musik“ und vergleichbare Vorurteile getrost übergehen, wenn sich nicht bei einer näheren Beschäftigung mit der Materie zeigen würde, dass es sich keineswegs um Einzelmeinungen handelt, sondern dass sich diese Sichtweise in Variationen durch Quellen mehrerer Jahrhunderte zieht, und zwar nicht nur deutsche, sondern überraschenderweise auch englische.

Deutsche Quellen

Die Behauptung, England sei „das Land ohne Musik“ (man beachte die Verwendung des bestimmten Artikels!), geht zurück auf Oscar Adolf Hermann Schmitz (1873–1931) und seine 1904 veröffentlichte gleichnamige England-Studie.[2] Dieses Buch erschien 1914, pünktlich zum Beginn des Ersten Weltkriegs, in dritter Auflage und war so erfolgreich, dass noch im selben Jahr die vierte und 1920 bereits die achte Auflage erschien. Eine englische Übersetzung wurde 1926 vorgelegt.[3]

Es sei vorweg bemerkt, dass man Schmitz’ Ausführungen nicht ernst nehmen müsste, wenn sie nicht sehr stark rezipiert und ihr Titel im Laufe der Zeit zu einem unausrottbaren Schlagwort geworden wäre. Auch in der ersten großen Elgar-Biographie findet sich eine entsprechende Anspielung und ein verdeckter Hinweis auf Schmitz’ Schrift, allerdings ohne Angabe des Autors.[4] Später findet sich Schmitz’ Parole in unzähligen Quellen wieder, darunter auch im

---

[1] Dieser Essay ist die stark überarbeitete Version eines Kapitels der Manuskriptfassung meiner Dissertation *Leitmotivik und verwandte Techniken in den Chorwerken von Edward Elgar. Analysen und Kontexte* (Hamburg 2015), das aus der Druckfassung (Berlin 2017) gestrichen wurde. Für die hier vorliegende Fassung wurden einige Aspekte eingearbeitet, die sich auch in der veröffentlichten Fassung finden (siehe dort insbesondere das Kapitel „Die *English Musical Renaissance*“, S. 62–82).

[2] Oscar A. H. Schmitz, *Das Land ohne Musik. Englische Gesellschaftsprobleme*, München 1904, [4]1914.

[3] Oscar A. H. Schmitz, *The Land without Music. Essays on English social life and politics* (übers. v. Hans Herzl), London 1926.

[4] Vgl. Basil Maine, *Elgar. His Life and Works* (2 Bd.), London 1933, Bd. I, S. 93 bzw. S. 111f. Vgl. auch Percy M. Young, *Elgar O.M. A Study of a Musician*, London [2]1973, S. 379.

Titel mehrerer Bücher.[5] Wie bei vergleichbaren Begriffen üblich, sind Urheberschaft und Datierung in späterer Literatur nicht immer korrekt aufgearbeitet worden.[6]

Schmitz' Studie kann weder schöngeredet noch entschuldigt werden: Sie ist durch und durch xenophob.[7] Neben einigen völlig unhaltbaren Bemerkungen zur englischen Sprache[8] sind es vor allem Schmitz' Auslassungen zu rassischen Aspekten, die peinlich berühren, so etwa, wenn der Engländer als „germanisch-romanische Rassenkreuzung" bezeichnet wird, dem es an menschlicher Wärme, geistiger Tiefe, „prometheushafte[m] Schwung des deutschen Geistes" und „lachende[r] Weltlichkeit französisch-italienischer Gesittung" fehle.[9] Über die englische Musik erfahren wir bei Schmitz nur, dass es sie nicht gibt:

> „Ich habe lange gesucht, was es eigentlich für ein Mangel ist, der immer wieder hinter so vielen englischen Vorzügen fühlbar wird und so erstarrend wirkt. [...] Und schließlich habe ich etwas gefunden, was die Engländer von allen anderen Kulturvölkern in geradezu erstaunlichem Maß unterscheidet, ein Mangel, den jeder zugibt – also gar keine neue Entdeckung – dessen Tragweite aber wohl noch nicht betont worden ist: Die Engländer sind das einzige Kulturvolk ohne eigene Musik (Gassenhauer ausgenommen)."[10]

Die englische Musik habe ihren letzten Höhepunkt zur Zeit Shakespeares erlebt und sei durch das Puritanertum vernichtet worden[11] – ein leicht widerlegbarer Gemeinplatz, der sich allerdings auch in englischer Literatur findet. England habe im Laufe der Zeit eine „starre Inselkultur"[12] entwickelt, wobei ‚Insularität' in diesem Zusammenhang auch von anderen Autoren gerne mit einem Unterton von ‚Provinzialität' oder ‚Rückständigkeit' verwendet wird. Schmitz kündigt zwar eine Betrachtung einzelner Aspekte dieser Inselkultur an, nimmt aber ausgerechnet die Musik völlig aus bzw. konstatiert nur deren angeblich allbekanntes Nichtvorhandensein.[13] Für Schmitz liegt über dem ganzen Land eine „bleierne Luft" und „freudlose Stimmung"

---

5 Vgl. z. B. Hans Fischer, *Das Land ohne Musik. Kreuz und quer durch „englische Musikkultur"*, Berlin 1940; Bernarr Rainbow, *The Land without music. Musical education in England, 1800-1860, and its continental antecedents*, London 1967; Andrew Blake, *The land without music: music, culture and society in twentieth-century Britain*, Manchester 1997.

6 Vgl. z. B. die inkorrekte Behauptung, Schmitz' Studie sei erstmals 1914 *nach* Kriegsbeginn veröffentlicht worden: vgl. Meirion Hughes / Robert Stradling, *The English Musical Renaissance 1840–1940. Constructing a national music*, Manchester ^{2}2001, S. 83.

7 Saremba interpretiert die Studie dahingehend, dass Schmitz England als Land ohne Seele darstellen und „Stimmungsmache gegen einen potenziellen Kriegsgegner" betreiben wollte. (Vgl. Meinhard Saremba, *Arthur Sullivan. Ein Komponistenleben im viktorianischen England*, Wilhelmshafen 1993, S. 290 bzw. Meinhard Saremba, „Das Problem Sullivan", in: Ulrich Tadday (Hrsg.), *Arthur Sullivan* (Musik-Konzepte, Heft 151), München 2011, S. 41–68, hier S. 60.)

8 Vgl. Schmitz, *Land ohne Musik* (wie Anm. 2), S. 96f.

9 Ebd., S. 287f.

10 Ebd., S. 30.

11 Vgl. ebd., S. 31.

12 Ebd., S. 31.

13 Vgl. ebd., S. 100.

und selbst die Tatsache, dass ihm das englische Essen nicht schmeckt (!), wird begründet mit der Feststellung: „Ihrem Leben fehlt die Musik.“[14] Hieraus folgt die an Pauschalität nicht zu übertreffende Quintessenz: „Es gibt nur ein einziges in der Tiefe unmusikalisches Volk: das sind die Engländer.“[15]

Auffallend an Schmitz’ Studie sind drei entlarvende Details: Erstens füllen sämtliche Äußerungen über Musik, so allgemein gehalten, wie sie nun einmal sind, gerade einmal zwei bis drei Druckseiten. Das ist bei einem Buch von 288 Seiten, das immerhin den Begriff „Musik“ im Haupttitel führt, verschwindend wenig. Es dürfte sich um einen (allerdings ziemlichen plumpen) literarischen Kunstgriff handeln, das Nichtvorhandensein der Musik sozusagen *ad oculos* zu demonstrieren. Zweitens wird kein einziger englischer Komponist namentlich genannt, nicht einmal aus der angeblichen Blütezeit der englischen Musik zur Zeit Shakespeares. Zudem wird nicht nur der gesamte Prozess der *English Musical Renaissance* ausgeblendet, sondern das Erscheinen der ersten Auflage von Schmitz’ Studie (1904) fiel zusammen mit dem Zenit der Reputation von Edward Elgar und war somit bereits damals durch historische Fakten widerlegt. Drittens schließlich erweckt das Buch den Eindruck, ein zwar essayistisch angelegtes, aber dennoch seriös recherchiertes Fachbuch zu sein. Oft verweist der Autor auf seine eigenen Reisen nach England; die dritte und vierte Auflage enthalten die Vorbemerkung, es seien einige Irrtümer korrigiert worden. Dies suggeriert eine Wissenschaftlichkeit, die das Buch nicht einhalten kann, denn was vollmundig als Fakten präsentiert wird, sind nicht selten Klischees und schlecht recherchiertes Halbwissen, das eine erschreckende Unkenntnis englischer Kultur und Lebensart offenbart.[16]

Geradezu von Schmitz abgeschrieben klingt eine Passage in einer Glosse des Münchener Musikkritikers Alexander Berrsche (1883–1940) aus dem Jahre 1931. In einem fiktiven Dialog fragt einer der Gesprächspartner nach

> „England, in dessen Geschichte Ihnen ein Blinder mit dem Stock den Moment zeigen kann, von dem an dieses Land, das noch zu Shakespeares Zeiten ein Land der Musik ohnegleichen war, plötzlich, von einem Tag auf den anderen, das Land ohne Musik geworden ist?“[17]

Auch hier handelt es sich um dieselbe Polemik, denn der Moment, in dem England das vorgebliche „Land ohne Musik“ wurde, ist eben gerade *nicht* so bekannt, als dass er mit der rhetorischen Wendung von dem Blinden mit dem Stock abgetan werden könnte. Wie pauschal das Geschichtsbild von Schmitz und Berrsche ist, zeigt der wiederholte Hinweis auf Shakespeare, denn als dieser 1616 starb, war der „Orpheus britannicus“, Henry Purcell, noch gar nicht gebo-

---

[14] Ebd., S. 152.

[15] Ebd., S. 285.

[16] Vgl. z. B. die Ausführungen zum (Sprech-)Theater, die eine völlige Unkenntnis englischer Theaterorganisation und –finanzierung verraten (vgl. ebd., S. 104).

[17] Alexander Berrsche, „Wenn man von Salzburg nach München fährt“ (1931), in: Alexander Berrsche, *Trösterin Musika. Gesammelte Aufsätze und Kritiken*, München 1942, 419–427, hier S. 420.

ren, und man fragt sich unweigerlich, ob Schmitz und Berrsche überhaupt Musik von William Byrd, Orlando Gibbons oder Thomas Tallis kannten (von der englischen Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ganz zu schweigen).

Schmitz' Ausführungen bilden jedoch nur den unrühmlichen Höhepunkt einer Sichtweise, die sich durch zahlreiche Quellen früherer Jahrhunderte zieht. So konstatierte Georg Christoph Lichtenberg bereits 1778 nach zwei England-Reisen: „Die schlechte Disposition der Engländer zur Musik kann man schon aus den Cries [Rufen] auf den Straßen abnehmen, die meistens abscheulig sind."[18]

Heinrich Heine, der England 1827 bereist hatte, schrieb 1838: „Es giebt etwas, worin die Engländer ebenso lächerliche Pfuscher sind, wie in der Musik, das ist nemlich die Malerey."[19] Diesen Gedanken führte er 1840 weiter aus:

> „Diese Menschen haben kein Ohr, weder für Takt noch für Musik überhaupt, und ihre unnatürliche Passion für Clavierspielen und Singen ist um so widerwärtiger. Es giebt wahrlich auf Erden nichts so Schreckliches wie die englische Tonkunst, es sey denn die englische Malerey."[20]

Ähnlich fasste Theodor Fontane seine Erfahrungen mehrerer längerer Aufenthalte in London zusammen: „Die Musik, wie jedermann weiß, ist die Achillesferse Englands." Auch er spricht „dem Engländer jeden Sinn für Wohlklang" ab, allerdings mit der Einschränkung, dass England zwar „des musikalischen Gehörs entbehrt", nicht jedoch der „musikalischen Lust".[21] Es steht jedoch zu bezweifeln, ob die darauf folgenden Ausführungen über musikalische Dilettanten (die „große Fortepiano-Krankheit" und das „Klavierfieber") und Straßenmusik exklusiv englische Angelegenheiten sind.

Bei Fontane kam das Bild des unmusikalischen Engländers sogar zu literarischen Ehren. Im Roman *Frau Jenny Treibel* (1893) wird Mister Nelson, „der, als ein richtiger Vollblut-Engländer, musikalisch auf schwächsten Füßen stand" mit den Worten zitiert: „I can't see, what it means; music is nonsense".[22] Die bei einer Abendgesellschaft von einem Sänger vorgetragenen Kunstlieder hört er sich gar nicht erst an, bezeichnet dann aber ausgerechnet das von

---

[18] Georg Christoph Lichtenberg, *Sudelbücher*, Heft F, Nr. 969, in: Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, hrsg. v. Wolfgang Promies (6 Bd.), Frankfurt [6]1998, Bd. I, S. 599.

[19] Heinrich Heine, *Shakespeares Mädchen und Frauen* (1838), in: Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 10, hrsg. v. Manfred Windfuhr, bearb. v. Jan-Christoph Hauschild, Hamburg 1993, S. 24.

[20] Heinrich Heine, Lutezia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben (1840), in: Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 13, hrsg. v. Manfred Windfuhr, bearb. v. Volkmar Hansen, Hamburg 1988/89, S. 79.

[21] Theodor Fontane, *Ein Sommer in London*, Berlin 1998, S. 24. Siehe auch „Sullivans England aus deutscher Sicht – Beobachtungen und Vorurteile", in *Sullivan-Journal* Nr. 13, S. 33-51, hier: S. 39f.

[22] Theodor Fontane, *Frau Jenny Treibel* (4. Kapitel), Berlin [4]1993, S. 47.

der Hausherrin vorgetragene sentimentale Lied „Glück, von deinen tausend Losen“ als „wonderfully good“.[23]

Eine Einschätzung, die fast als Vorstufe zu Schmitz anzusehen ist, findet sich 1886 bei Nietzsche:

> „Was aber auch noch am humansten Engländer beleidigt, das ist sein Mangel an Musik, im Gleichniss (und ohne Gleichniss –) zu reden: er hat in den Bewegungen seiner Seele und seines Leibes keinen Takt und Tanz, ja noch nicht einmal die Begierde nach Takt und Tanz, nach ‚Musik‘.“[24]

Die Zitatkompilation ließe sich schier endlos fortsetzen, kann aber mit einer Erkenntnis aus der Literaturwissenschaft kurzgefasst werden: „Das Bild von den Briten als einem Volk, das zwar viel Geld für Kunst ausgibt, aber selber keine produzieren kann, gehört zu den Nationalstereotypen in Deutschland.“[25] Insofern sind die Ausführungen von Schmitz, so unerträglich sie heute zu lesen sein mögen, keine Neuerfindung, sondern er bringt mit dem Diktum vom „Land ohne Musik“ nur etwas in eine schlagwortartige Formulierung, was seit langer Zeit bereits in der Luft lag.

Wie tief dieses Nationalstereotyp verankert war, zeigt sich daran, dass auch positive oder sachlich ausgewogenere Urteile über englische Musik regelmäßig Anspielungen auf das Vorurteil vom ‚unmusikalischen Engländer‘ enthielten. Robert Schumann, der in den 1830er Jahren einige positive Rezensionen über Werke von William Sterndale Bennett und John Field verfasste, schrieb über ersteren: „In der Tat, wär’ es denn ein Wunder, wären sich Dicht- und Tonkunst so fremd, daß jenes hochberühmte Land, wie es uns Shakespeare und Byron gab, nicht auch einen Musiker hervorbringen könnte!“ Die Behauptung, England habe keine bedeutenden Komponisten vorzuweisen, bezeichnete er schon damals als „altes Vorurteil“.[26]

Ein ähnliches Bild zeichnete Schumann in einer Rezension von Bennetts 3. Klavierkonzert, op. 9, nach einer von Bennett selbst gespielten Aufführung im Leipziger Gewandhaus:

> „‚Ein englischer Componist, kein Componist,‘ sagte Jemand vor dem Gewandhausconcerte, worin Hr. Bennett vor einigen Wochen das obige Werk vortrug. Als es aber vorüber war, wendete ich mich wie fragend zu ihm, ‚ein englischer Componist‘ – „und wahrhaftig ein englischer“ vollendete der Engländerfeind wortspielend.“[27]

---

[23] Ebd., S. 51.

[24] Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* (1886), in: Friedrich Nietzsche, *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. VI/2, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin 1968, S. 204.

[25] Kommentar von Manfred Windfuhr in: Heine, *Gesamtausgabe* (wie Anm. 20), S. 1161.

[26] Robert Schumann, „Wm. Sterndale Bennett“ (1837), in: Robert Schumann, *Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. v. Josef Häusler, Stuttgart 1982, S. 104.

[27] Ebd., S. 64.

DAS LAND OHNE MUSIK

ENGLISCHE GESELLSCHAFTSPROBLEME

VON

OSCAR A. H. SCHMITZ

SECHSTE AUFLAGE

Motto:
Als Themistokles bei einem Fest gebeten wurde, die Laute zu schlagen, antwortete er, er könne nicht spielen, wohl aber aus einer kleinen Stadt ein großes Gemeinwesen machen. *Plutarch*

1915

MÜNCHEN BEI GEORG MÜLLER

Vorwort zur dritten und vierten Auflage

Zwischen dem Erscheinen der zweiten und dritten Auflage wurde ich von dem Wahn bekehrt, man könne im Deutschen nicht ohne eine Menge Fremdwörter auskommen. Diese Auflage ist daher von allen entbehrlichen Fremdwörtern gereinigt, dazu von ein paar unerheblichen Irrtümern, auf die mich wohl- und übelwollende Beurteiler aufmerksam gemacht haben. Beiden sei mein Dank ausgesprochen.

Berlin, Januar 1914.

Oscar A. H. Schmitz.

Inhaltsverzeichnis.

I. Gesellschaftsprobleme.

Das Land ohne Musik 11
„Selfishness“ 32
Beschränktheit als Macht 39
Gewollte Unbildung 47
Das Rätsel der Überlegenheit 54
Kirche und Klasse in London 61
Manieren 68
Wie die Engländer die Deutschen sehen 76
Dienstboten 84
Sprache 93
Theater 100
Glück 107
Deutsche und englische Kulturpioniere 115
Frauen 123
Suffragettes 131
Puritanische Erotik 139
Heimkehr 151

II. Politik.

Psychologie der politischen Parteien 159
Die Konservativen 167
Die Liberalen 175
Freiheit 184
Demokratie 192
Einrichtungen 200
Die deutsch-englische Spannung 207

III. Wanderungen.

Im Londoner Chinesenviertel 217
Die Juden in Whitechapel 222
Wie man in Schottland reist 229
Die Irische Atmosphäre 236

IV. Anhang.

Ein Bruchstück aus dem Jahr 1898 255
„Breach of promise“, ein Erlebnis 260
Das Wesen des Puritanertums, eine Zusammenfassung 276

[Für die spätere englische Rezeption nicht untypisch ist die erste Elgar-Biographie, die Schumanns Rezension stark verkürzt und dadurch völlig sinnentstellt zitiert: „Long ago Schumann said: ‘English composer, no composer’.“ (Vor langer Zeit sagte Schumann: ‚Englischer Komponist, kein Komponist.‘)[28] Was Schumann als fiktives Zitat markiert hat, von dem er sich deutlich distanziert, erweckt nun den Eindruck, seine eigene Meinung gewesen zu sein!]

Auf das bekannte Vorurteil kam auch Eduard Hanslick zu sprechen:

> „In England bethätigt sich so viel Eifer und Liebe zur Musik, daß nur albernes Vorurtheil dies ganze Verhalten für falschen Schein und eitle Ostentation erklären kann. Es geschieht so Vernünftiges, Andauerndes, Großes für die Tonkunst, daß der Deutsche zur höchsten Anerkennung mitunter den Neid fügen darf.“[29]

Ähnlich äußerte sich Camille Saint-Saëns 1879 nach einer Reise zur Uraufführung seiner Kantate *La Lyre et la Harpe* in Birmingham: „Ich wünschte, diejenigen, die den Engländern jedes musikalische Gefühl absprechen, könnten die Chorsänger von Birmingham hören.“[30] Die Behauptung, Engländer seien *per se* unmusikalisch, brandmarkt auch er als Vorurteil: „Die Engländer lieben und verstehen die Musik, und die gegenteilige Meinung ist ein Vorurteil.“[31]

Auch durch die außerenglische Rezeptionsgeschichte der Werke Elgars ziehen sich entsprechende Kommentare. So hieß es z. B. nach der deutschen Erstaufführung von *The Dream of Gerontius* (1901) lapidar: „Man ist nicht gewohnt, von einem Briten auf musikalischem Gebiete Hervorragendes zu hören.“[32] Nach einer Aufführung der Konzertouvertüre *In the South* durch die Wiener Philharmoniker (1905) replizierten gleich drei Rezensionen das beliebte Bild: Elgar mache „zum erstenmal seit Jahrhunderten, in denen seinen Stammesgenossen eine eigene musikalische Sprache versagt war, englische Musik“.[33] Bis zum Auftreten Elgars habe England „bisher wenig Grund [gehabt], sich seiner ernsten Tondichter zu berühmen“,[34] während Elgar nun von seinen Landsleuten sehr geschätzt würde, „was an sich noch nicht viel bedeuten würde; denn, was Erzeugnisse und Lieferungen für die Ohren betrifft, war Albion von je nur in einem Artikel groß: in Baumwolle [!].“[35]

Und nach einem als *Elgar-Festival* angekündigten Konzert in Ostende (1908), bei dem Elgar selbst ausschließlich eigene Werke dirigierte hatte, hieß es in einer belgischen Kritik, die auch

---

[28] Robert J. Buckley, *Sir Edward Elgar*, London 1905, S. 61.

[29] Eduard Hanslick, „Musikalisches aus London“ (1862), in: Eduard Hanslick, *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens nebst einem Anhang: Musikalische Reisebriefe aus England, Frankreich und der Schweiz*, Wien 1870, S. 511.

[30] „Je voudrais que les personnes qui refusent tout sentiment musical aux anglais pu[i]ssent entendre les choristes de Birmingham.“ (Camille Saint-Saëns, *Harmonie et Mélodie*, Paris 1895, S. 151.)

[31] „Les Anglais aiment et comprennent la musique, et [...] l’opinion contraire est un préjugé.“ (Camille Saint-Saëns, *Portraits et Souveniers*, Paris 1900, S. 146.)

[32] *Düsseldorfer General-Anzeiger*, 20.12.1901 (Elgar Birthplace Museum).

[33] *Wiener Allgemeine Zeitung*, ca. März 1905 (Elgar Birthplace Museum).

[34] *Deutsches Volksblatt*, 13.3.1905 (Elgar Birthplace Museum).

[35] *Fremden-Blatt*, 13.3.1905 (Elgar Birthplace Museum).

in England abgedruckt wurde, Elgar habe bewiesen, „dass es möglich ist, Engländer und ein Musiker zu sein; eine Kombination, die wir gerne für unmöglich hielten.“[36]

Englische Selbsteinschätzungen

Die zahlreichen negativen Äußerungen über das angebliche Nichtvorhandensein englischer Musik scheinen das englische Selbstbewusstsein in Bezug auf die Musikkultur des Landes nicht unbeeinflusst gelassen haben. So galt bereits 1822 der vorgebliche Mangel an Musikalität der Engländer auch in England selbst als sprichwörtlich: „Es wurde vielfach behauptet, vielleicht aus Mangel an einer angemessenen Betrachtungsweise, dass die Englänger keinesfalls ein musikalisches Volk sind.” Der Autor bezeichnet dies als „eine Unterstellung, die für uns sehr verletzend ist.“[37] Ähnlich äußerte sich 1841 der Rezensent eines Konzerts der *Society of British Musicians*, bei dem Werke von zwölf verschiedenen englischen Komponisten aufgeführt worden waren: „Wir danken der Gesellschaft britischer Musiker aufrichtig dafür, dass sie uns eine Aufführung gewährt hat, die das altherbrachte und auf hohen Ebenen immer noch modische Geschwätz lächerlich erscheinen lässt – dass nämlich die Engländer kein musikalisches Volk sein können.“[38] In einer Rezension der englischen Erstaufführung von Sullivans *Tempest*-Bühnenmusik 1862 wurde mit Verweis auf das florierende Londoner Konzertleben zwischen Konzerten, Chorgesellschaften und Cafés chantants und dem letzten *Handel Festival*, das nur zwei Monate zurücklag, darauf hingewiesen: „wir Engländer können nicht mehr länger als ‚ein unmusikalisches Volk‘ bezeichnet werden“.[39]

Der Komponist und Musiktheoretiker George Alexander Macfarren (1813–1887) beschäftigte sich mehrfach mit dem gängigen Vorurteil. In einem Essay mit dem vielsagenden Titel „The English are not a Musical People“ (Die Engländer sind kein musikalisches Volk) bezeichnet er „den Zweifel an der musikalischen Leistungsfähigkeit der Engländer“ als ein „geschmackloses Vorurteil“ und „regelrechte Verdrehung der Wahrheit gegen uns“.[40] Als Gegenbeweis rollt er die gesamte englische Musikgeschichte vom berühmten mittelalterlichen Kanon „Sumer is icumen in“ (aus dem 13. Jahrhundert) bis zur Neuzeit auf. Einen Niedergang englischer Musikkultur datiert Macfarren auf die Regentschaft von Queen Anne (1702–1714), da in dieser Zeit die italienische Oper in London etabliert worden und die englische Musik dadurch ihrer Selbständigkeit beraubt worden sei.[41] (Es liegt nahe zu vermuten, dass Sullivan bei der Abfassung

[36] Rezension in *L’Echo d’Ostende*, 17.8.1908, zitiert nach „An Elgar Concert at Ostend“, in: *Musical Times* 49 (1908), Nr. 787, S. 583.

[37] „Considerations on the character of the English, as a musical people“, in: *The Quarterly musical magazine and review* 4 (1822), Nr. 14, S. 134.

[38] „Musical Intelligence. Metropolitain“, in: *MW* 15 (1841), Nr. 259, S. 155.

[39] „Our Survey of Literature, Science, and Art“, in: *The Cornhill Magazine* 6 (1862), Nr. 33, S. 408.

[40] George Alexander Macfarren, „The English are not a Musical People“, in: *The Cornhill Magazine* 18 (1868), Nr. 105, S. 344–363, hier S. 344.

[41] Vgl. ebd., S. 355.

seiner Birminghamer Rede für die historischen Ausführungen Macfarrens Text benutzt hat, denn die gewählten Beispiele sind weitgehend identisch, bis hin zu ähnlichen Formulierungen.)

Auch einer der wichtigsten Texte zur Musikästhetik des viktorianischen Zeitalters, Hugh Reginald Haweis' *Music and Morals* (1871), repliziert das Vorurteil und unterstützt es lebhaft: „Wir gelangen zu der traurigen Überzeugung, dass, auch wenn sie sich freilich verbessern und verbesserungsfähig sind, die Engländer als eine Nation kein musisches Volk sind, und dass die Engländer kein musikalisches Volk sind."[42]

Parallel zum Prozess der *English Musical Renaissance* in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erkannte man auch in England zunehmend, dass es sich um ein Klischee handelt, dem man nur begrenzt Bedeutung beimessen sollte. So konstatierte Edward A. Baughan an der Schwelle zum 20. Jahrhundert, dass sowohl die Frage nach einer englischen Nationalschule als auch die Infragestellung der generellen Musikalität der Engländer Stereotype seien – in der Presse geäußert seit 100 Jahren und letztlich austauschbar: „Wann immer es einem bestimmten Typus von Musikschriftsteller an Ideen mangelt, fragt er entweder, ob wir eine musikalische Nation seien, oder verkündet, es mangele an einer englischen Kompositionsschule."[43] Gustav Holst hat später scharfsinnig festgestellt, dass alleine schon die oft gestellte Frage: „Sind wir eine musikalische Nation?" vielsagend ist: „Allein die Frage legt Zweifel nahe."[44]

Negative, klischeebeladene Redewendungen finden sich noch bis weit ins 20. Jahrhundert. So beschrieb der Dirigent Thomas Beecham (1879–1961) das England seiner Jugend als „ein Land, in dem Musik im allgemeinen für so rar gehalten wurde wie der Sonnenschein".[45] Von Gustav Holst wird das Bonmot kolportiert: „Die Engländer lieben Musik, aber sie können ohne sie auskommen."[46] Und Frederick Delius, der sich ohnehin stets so unenglisch wie möglich geben wollte, konstatierte: „Englisch Musik? [...] Nun ja – ich habe noch keine gehört!"[47]

Dass es von Elgar einige sehr abwertende Äußerungen über die Musikalität seiner Landsleute gibt, verwundert nicht, wenn man in Betracht zieht, dass er sich ohnehin ständig über vorgeblich mangelnde Anerkennung und zu geringe Aufführungszahlen seiner Werke beklagte. Englische Musik war für ihn, wie für Delius, nicht existent: „Englisch kenne ich gut; Musik kenne ich gut; aber *Englisch Musik* generell *******".[48] In einem Interview ging er noch 1926

---

[42] Hugh Reginald Haweis, *Music and Morals*, New York 1871, S. 122. Die kursive Hervorhebung findet sich auch im Original. Hugh Reginald Haweis (1838–1901) war ein englischer Geistlicher und Autor mehrerer Bücher und Artikel.

[43] Edward A. Baughan, „Wanted, An English School of Composition", in: *The Monthly Musical Record* 30 (1900), Nr. 352, S. 78–80, S. 79.

[44] Zitiert nach Ursula Vaughan Williams / Imogen Holst (Hrsg.), *Heirs and Rebels. Letters written to each other and occasional writings on music by Ralph Vaughan Williams and Gustav Holst*, London 1959, S. 49.

[45] Thomas Beecham, *A Mingled Chime. An Autobiography*, New York 1943, S. 28.

[46] Vaughan Williams/Holst, *Heirs and Rebels* (wie Anm. 44), S. 49.

[47] Eric Fenby, *Delius as I knew him*, London 1981, S. 16.

[48] Edward Elgar an August Jaeger, 22.1.1899, in: Jerrold Northrop Moore (Hrsg.), *Elgar and His Publishers. Letters of a Creative Life* (2 Bd.), Oxford 1987, S. 103.

soweit zu konstatieren: „England ist keine musikalische Nation, und wird es auch niemals sein. Sobald das Land musikalisch wird, hört es auf, englisch zu sein.“[49]

Der Erfolg von Pepuschs *Beggar's Opera* in der Neufassung von Frederic Austin war für ihn „ein großer Beweis – falls noch ein weiterer gebraucht wird –, dass die Engländer völlig unmusikalisch sind – ihre Intelligenz reicht nicht weiter als bis zu dieser Burleske & ihre erstaunlich lange Laufzeit wäre in jedem anderen Land undenkbar.“[50] Elgar spielt auf eine Londoner Aufführungsserie an, bei der zwischen Juni 1920 und Dezember 1923 nicht weniger als 1.463 Aufführungen stattfanden. Und hier zeigt sich deutlich, wie stark von Vorurteilen geprägt Elgars Aussage ist, denn hohe Aufführungszahlen von Werken leichterer Genres waren auch in anderen europäischen Metropolen nichts Ungewöhnliches. Ein naheliegender Vergleich ist z. B. der immense Erfolg von Kurt Weills unmittelbar von der englischen Neufassung angeregter *Dreigroschenoper* (1928), die zum größten Theatererfolg der Weimarer Republik wurde.

Elgars Äußerung fiel in privatem Rahmen und sollte vielleicht nicht auf die Goldwaage gelegt werden. Sie findet sich aber, *mutatis mutandis*, in Ernest Walkers *History of Music in England* wieder. In diesem musikhistorischen Lehrwerk heißt es: „Wahrscheinlich könnte kein anderes Land eine solche Armee von völlig aufrichtigen Menschen aufmarschieren lassen, die unfähig sind, irgendeinen Grund zu erkennen, warum sie nicht sowohl die c-Moll-Sinfonie als auch ‚The Lost Chord‘ bewundern sollten [...].“[51]

Es ist nicht so sehr der Vergleich zwischen Beethovens 5. Sinfonie und Sullivans *The Lost Chord*, der überrascht: hier ein sinfonisches Werk von epochaler Bedeutung, dort eine Drawing-room-Ballade, über deren ästhetischen Wert man durchaus geteilter Meinung sein kann. Vielmehr verwundert auch hier – wie bei Elgar – die Implikation, dass nur der Engländer so unmusikalisch sei, den Unterschied nicht zu erkennen. Der Vergleich hinkt ebenso wie im genannten Beispiel Elgars, denn auch in anderen europäischen Ländern hat das breite Publikum sowohl Werke der Hochkultur als auch solche leichterer Genres und kleinerer Formate nebeneinander rezipiert. So würde z. B. niemand ernsthaft dem italienischen Volk unterstellen, unmusikalisch zu sein, weil es mit dem gleichen Enthusiasmus eine Verdi-Oper und eine *Canzone neapoletana* akklamiert, und niemand würde grundsätzlich an der Musikalität der Franzosen zweifeln, nur weil neben großen Werken auch die *Mélodies* von Gounod erfolgreich waren.

Imperialismus

Wenn man zunächst nach einem Grund sucht, sowohl für die Kritik an einem angeblichen Nichtvorhandensein englischer Musik, oft polemisch dargestellt als genereller Mangel an Musikalität der Engländer, als auch für die selbstkritische Einschätzung der Engländer selbst, so ist

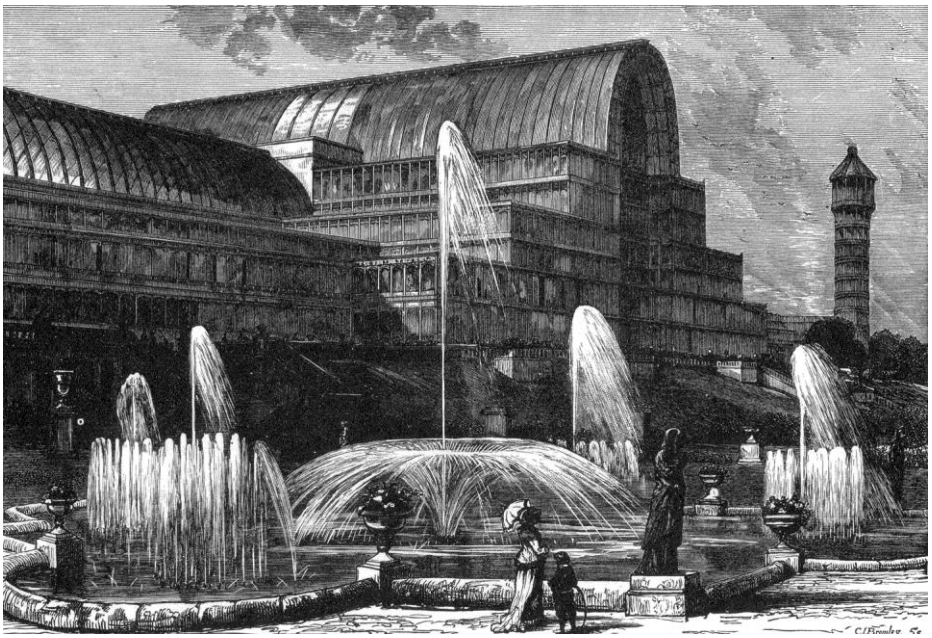
[49] „‘Not a musical nation‘: Sir Edward Elgar considers London the most unmusical city in the world“, in: *The Musical Mirror* 4 (1926), Nr. 4, S. 81.

[50] Edward Elgar an A. Troyte Griffith, 12.12.1922, in: Percy M. Young (Hrsg.), *Letters of Edward Elgar and other writings*, London 1956, S. 278.

[51] Ernest Walker, *A History of Music in England*, London 1907, [2]1924, S. 356.

dieser in einem weiteren politischen und soziokulturellen Umfeld zu finden. Denn es ist im Kontext der Entwicklung der musikalischen Nationalschulen im 19. Jahrhundert interessant, dass es gerade die *englische* Musik war, die auffallend harsch kritisiert wurde. Kein Heine, Schmitz oder Berrsche hat je moniert, dass es auch in Spanien oder den skandinavischen Ländern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts keinen Komponisten gab, der einem Mendelssohn, Schumann, Brahms oder Wagner an die Seite zu stellen gewesen wäre. Daraus leitete man aber auch nicht ab, dass deshalb die Spanier oder Skandinavier grundsätzlich unmusikalisch seien.

Erklärbar ist dieser Sachverhalt nur mit politischen Gründen: Das Vereinigte Königreich war die führende Weltmacht des Jahrhunderts zwischen 1815 (Ende der Napoleonischen Kriege) und 1914 (Erster Weltkrieg). Dem British Empire unterstanden zeitweilig ein Viertel der Fläche der Erde und ein Viertel der Erdbevölkerung. London, von Mendelssohn bereits 1829 als „das grandioseste und komplizierteste Ungeheuer, das die Welt trägt“[52] beschrieben, war im 19. Jahrhundert die größte Stadt der Welt und galt als wirtschaftliches und politisches Zentrum Europas.[53] Der weltbeherrschende Anspruch wurde demonstrativ zur Schau gestellt, etwa bei den Weltausstellungen, deren erste in London 1851 im eigens gebauten und später auch als Konzertsaal bekannt gewordenen Crystal Palace stattfand. Hierbei handelte es sich bei weitem nicht nur um die Möglichkeit für andere Länder, ihre Produkte auszustellen, sondern vor allem auch um eine „stolze Demonstration britischer Leistungskraft und des britischen Anspruchs, die eigentliche Weltmacht [...] auch auf dem Gebiet innovativer Industrie zu sein“.[54]



Der Crystal Palace in London.

[52] Zitiert nach Martin Geck, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, Reinbek [2]2009, S. 48.

[53] London war bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Stadt mit mehr als einer Million Einwohnern (vgl. Michael Maurer, *Kleine Geschichte Englands*, Stuttgart 2007, S. 327).

[54] Claudia Schnurmann, *Vom Inselreich zur Weltmacht. Die Entwicklung des englischen Weltreichs vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2001, S. 198.

Dass gerade eine weltbeherrschende Nation auf kulturellem Gebiet hinter dem übrigen Europa zurückstand, forderte Häme geradezu heraus, wurde aber offenkundig auch von den Engländern selbst als demütigend empfunden. Das England des 19. Jahrhunderts war in der internationalen Wahrnehmung alles Mögliche: ein wirtschaftlich prosperierendes, weltumspannendes Imperium in der „Position einer konkurrenzlosen Hegemonialmacht“,[55] „Königin der Meere“ und „Flaggschiff der Freiheit“,[56] „Werkstatt der Welt“ (mit Hinblick auf die industrielle Revolution)[57] und unter dem Stichwort „the great Victorian boom“ (der große viktorianische Aufschwung) ein Synonym für die Steigerung des Lebensstandards in der zweiten Jahrhunderthälfte[58] – aber ein Hort musikalischer Kultur war dieses Imperium offenbar nicht oder nur mit erheblichen Einschränkungen.

Dahinter standen aber noch zwei andere Problemkreise: Zum ersten standen hinter dem britischen Imperialismus nicht ausschließlich ökonomische Interessen im Sinne einer hegemonialen Ausdehnung, sondern auch religiös-zivilisatorische Aspekte im Sinne einer Mission und eines christlichen Sendungsbewusstseins mit dem Ziel, ‚barbarische‘ Länder einem christlichen Herrscher zu unterstellen[59] – eine Sichtweise, die sich auch im Schlusschor von Elgars *Caractacus* (1898) angedeutet findet. Unter dem Einfluss des Puritanismus betrachtete sich England als auserwähltes Volk, das hiermit den Anspruch auf seine Herrschaft über fremde Völker begründete.[60] Dies unterscheidet den englischen Imperialismus von anderen Siedlungsbestrebungen: Während z. B. die Spanier andere Kulturen unterwarfen, ging es den Engländern darum, „neues Kulturland [zu] begründen“.[61] Besonders im sogenannten klassischen (zweiten) Empire (1784–1914) trat der „merkantile Charakter [...] hinter dem machtpolitischen Anspruch“ zurück.[62] Das stark ausgeprägte „Empire-Bewußtsein in der britischen Öffentlichkeit“ und die Annahme, eine „Berechtigung für einen letztlich unbegrenzten Anspruch auf globale Suprematie“ zu haben, basierte auf der Ansicht, die militärischen Erfolge und die Präsenz auf allen Kontinenten seien im Sinn eines Gottesurteils der „Beweis einer natürlichen Überlegenheit“ und zeugten von der „naturgegebenen Vorrangstellung nicht nur der weißen, sondern einer spezifisch britischen Rasse“. Man lebte in der „Überzeugung, vor allen übrigen Nationen zur Zivilisierung der Welt berufen zu sein“.[63] Gerne zitiert wird in diesem Zusammenhang der Ausspruch des englischen Unternehmers und Politikers Cecil Rhodes: „Wir sind die allen anderen

---

[55] Peter Wende, *Das Britische Empire. Geschichte eines Weltreichs*, München 2008, S. 13.

[56] „Regina dei mari, vessillo antico di libertà“ ist das Epitom für England in Arrigo Boitos Text zu Verdis *Inno delle Nazioni*, komponiert zur Weltausstellung 1862 in London.

[57] Vgl. Schnurmann, *Vom Inselreich zur Weltmacht* (wie Anm. 54), S. 198; Maurer, *Geschichte Englands* (wie Anm. 53), S. 318f.

[58] Vgl. Maurer, *Geschichte Englands* (wie Anm. 53), S. 374.

[59] Vgl. Maurer, *Geschichte Englands* (wie Anm. 53), S. 355 und 410; Wende, *Das Britische Empire* (wie Anm. 55), S. 30 und 140.

[60] Vgl. Wende, *Das Britische Empire* (wie Anm. 55), S. 38; vgl. auch Schnurmann, *Vom Inselreich zur Weltmacht* (wie Anm. 54), S. 99.

[61] Wende, *Das Britische Empire* (wie Anm. 55), S. 58 und 60.

[62] Ebd., S. 126.

[63] Ebd., S. 328.

überlegene Rasse, und je mehr wir von deren Welt in Besitz nehmen – umso besser für diese Welt."[64]

Wenn Zeitgenossen (und manche heutige Historiker) davon sprechen, die Engländer hätten im Zeitalter des Imperialismus vorgehabt, „das Licht der europäischen Kultur in das Dunkel der fernen Kontinente zu bringen",[65] so zeigt dies eindeutig den Hauptgrund, warum das Fehlen einer genuinen englischen Musikkultur kritisch gesehen wurde: Man brachte das Licht der europäischen Kultur nach Übersee, hatte aber ausgerechnet keine eigene Musik, die man mitbringen konnte.

Zum Zweiten war der Stellenwert der englischen Musik noch aus einem anderen Grund bedenklich: Im Gegensatz zur Musik wurden die Leistungen englischer Künstler in den Bereichen Literatur und Malerei europaweit als herausragend anerkannt.[66] Englische Malerei galt bereits im frühen 19. Jahrhundert als ausgesprochen modern und wegweisend; ein Maler von Weltrang wie William Turner war europaweit prägend und sogar von Einfluss auf die spätere Musik des Impressionismus (Debussy bezieht sich *expressis verbis* auf ihn). Im Bereich der Literatur muss auf die Shakespeare-Rezeption des 19. Jahrhunderts nicht eigens hingewiesen werden. Der Weltliteratur zuzurechnen sind u. a. die Werke von Scott, Byron, Shelley, Tennyson, Dickens, Wilde und anderer, deren Bedeutung nicht zuletzt für zahlreiche europäische Komponisten man nicht hoch genug einschätzen kann, sei es im ideellen Sinn (Byron!) als auch als Quelle für Opernsujets.

Utilitarismus

Eine differenziertere Betrachtung der englischen Musikkultur des 19. Jahrhunderts muss zu der Einschätzung kommen, dass es durchaus ein reichhaltiges Musikleben, aber insbesondere in der ersten Jahrhunderthälfte kaum bedeutende englische Musiker und Komponisten gab.[67] Dies hing damit zusammen, dass das englische Musikleben stark vom Prinzip des Utilitarismus geprägt war.[68] England als Großmacht mit geradezu unbeschränkten finanziellen Mitteln konnte es sich erlauben, Musik aus dem Ausland einzukaufen. Damit erhielt Musik jedoch den Stellenwert eines Gebrauchsguts; entsprechend war auch der Beruf des Musikers nicht besonders hoch angesehen: Von Elgar ist überliefert, dass er es als junger Mann vermied, mit dem Gei-

---

[64] Zitiert nach ebd., S. 201.

[65] Ebd., S. 136.

[66] Vgl. Maurer, *Geschichte Englands* (wie Anm. 53), S. 334ff. Der Bezug zwischen dem Stellenwert von Literatur bzw. Musik wurde auch von Gustav Holst betont: vgl. Vaughan Williams/Holst, *Heirs and Rebels* (wie Anm. 44), S. 49.

[67] Vgl. Georg Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* (2 Bd.), Berlin 1961, S. 343.

[68] Die Behauptung, das englische Musikleben des 19. Jahrhunderts habe unter dem Einfluss des Puritanismus gelitten, wurde wiederholt als historisch nicht haltbar zurückgewiesen: vgl. George Alexander Macfarren, „The English are not a Musical People" (wie Anm. 40), S. 351f.; George Alexander Macfarren, *Addresses and Lectures*, London 1888, S. 98; Walker, *History* (wie Anm. 51), S. 121f.; Knepler, *Musikgeschichte* (wie Anm. 67), S. 344; James Day, *'Englishness' in Music from Elizabethan times to Elgar, Tippett and Britten*, London 1999, S. 46.

genkasten in der Öffentlichkeit gesehen zu werden.[69] Ausländische Künstler bekamen exorbitante Gagen gezahlt, während man einheimische Künstler nicht ernst nahm.[70] Selbst die Chorfestival-Szene, ansonsten eigentlich eine ureigene englische Angelegenheit, war davon nicht frei: Auch hier schmückte man die Programme mit weltberühmten Sängernamen und zahlte ausländischen Künstlern weit höhere Gagen als einheimischen. Zum Vergleich: Gounod forderte und erhielt für sein Oratorium *Redemption* ein Honorar von 4.000 £, was heute einem Betrag von mehr als einer halben Million Euro entspricht. Elgar erhielt für *The Dream of Gerontius* 200 £ (ca. 27.800 €).[71]

Nachdrücklich zeigt sich die Beliebtheit des Musikimports am gespielten Repertoire. Die Erkenntnisse sind insofern besonders aussagekräftig, als das englische Musikleben im 19. Jahrhundert bürgerlich und seine Organisation merkantil angelegt war. Gespielt wurde demnach also, was das Publikum verlangte und was sich dadurch bezahlt machte.[72]

Analysiert man z. B. das Oratorien-Repertoire, das bei den großen englischen Chorfestivals zwischen ca. 1840 und dem Ersten Weltkrieg gespielt wurde, so fällt auf, dass Novitäten in der überwältigenden Mehrzahl englische Werke waren. Ganz anders sieht es jedoch aus, wenn man betrachtet, welche Werke über die Uraufführung hinaus gespielt wurden: Obwohl die Chormusik eine englische Domäne war, sind es hier vor allem ausländische Werke, die den Status von ‚Standardrepertoire' erlangten oder doch zumindest mit einer gewissen Regelmäßigkeit aufgeführt wurden. Dies betraf (in der Reihenfolge der Erstaufführungen) an geistlichen Werken insbesondere Spohrs *Die letzten Dinge* (in England unter dem Titel *The Last Judgment*), Beethovens *Christus am Ölberge*, Haydns *Schöpfung*, Rossinis *Stabat Mater*, Mendelssohns *Paulus* und *Lobgesang*, Bachs *Matthäus-Passion*, Verdis *Requiem*, Brahms' *Deutsches Requiem*, Gounods *Redemption* und Dvořáks *Stabat Mater*. Das einzige englische Werk des 19. Jahrhunderts, das hiermit ansatzweise konkurrieren konnte, war Parrys *Job* (1892), während die gesamte übrige Oratorienproduktion englischer Komponisten, darunter auch die Oratorien Sullivans, bei Chorfestivals über einzelne Aufführungen nicht hinauskam. Weltliche Chorwerke standen seit jeher im Schatten des Oratoriums. Hier sind es zwei ausländische Werke, die sehr oft gespielt wurden, und zwar Mendelssohns *Erste Walpurgnisnacht* und Berlioz' *Faust*. Kein weltliches Chorwerk erreichte jedoch die Popularität von Sullivans *The Golden Legend* (1886).

Ein anderes Beispiel ist das Musiktheater, das insbesondere italienisch geprägt war. Die Vorherrschaft der italienischen Oper in England wurde auch im Ausland kommentiert. Richard Wagner bezeichnete in den Erinnerungen an seine London-Reise 1855 Michael Costa (Michele Costa, 1808–1884), den Leiter der Italienischen Oper, als „den eigentlichen Hegemon der Lon-

---

[69] Vgl. Michael Kennedy, *The Life of Elgar*, Cambridge 2004, S. 38.

[70] Vgl. Haweis, *Music and Morals* (wie Anm. 42), S. 413.

[71] Vgl. Csizmadia, *Leitmotivik* (wie Anm. 1), S. 118.

[72] Vgl. Csizmadia, *Leitmotivik* (wie Anm. 1), S. 72. Zu den folgenden Ausführungen zur Chormusik vgl. ebd., S. 83–91 sowie Florian Csizmadia, „Strukturen der englischen Chormusik-Szene im 19. Jahrhundert", in: Antje Tumat / Meinhard Saremba / Benedict Taylor (Hrsg.), *SullivanPerspektiven III. Arthur Sullivans Musiktheater, Kammermusik, Chor- und Orchesterwerke*, Essen 2017, S. 249–264.

doner Musik".[73] Hanslick schrieb: „Wenn von der ‚Oper in London' gesprochen wird, hat man immer an die *italienische* zu denken", während die „schwächliche Schöpfung" einer englischen Nationaloper „von den eigenen Landsleuten als Aschenbrödel behandelt" werde.[74] Nicht nur war der Spielplan von der italienischen Oper dominiert, sondern die Italianisierung ging so weit, dass nicht nur deutsche und französische, sondern sogar englische Opern in italienischer Sprache aufgeführt wurden. Es ist demnach nicht übertrieben, von einer „Tyrannei sowohl der italienischen Oper als auch der italienischen Sprache" in England zu sprechen.[75]

Dies zeigt sich z. B. am Umgang mit zwei Opern Stanfords: *The Veiled Prophet of Khorassan* wurde 1881 in Hannover in deutscher Übersetzung uraufgeführt, die englische Erstaufführung fand erst 1893 statt – in Italienisch (*Il Profeta velato*). *Savonarola* wurde 1884 in Hamburg in einer deutschen Übersetzung uraufgeführt, die auch für die englische Erstaufführung (1884 an Covent Garden unter Hans Richter) verwendet wurde. Nicht nur fanden die Uraufführungen außerhalb Englands statt, sondern bei den englischen Erstaufführungen hielt man es nicht einmal für notwendig, sie in Stanfords englischem Original zu spielen. Etablieren konnten sich die Werke auf der englischen Bühne auf diese Weise natürlich nicht, und man kann Stanfords Stoßseufzer gut nachvollziehen: „Im Theater ist Erwartung ein Synonym für Verzweiflung, glaube ich!"[76]

Kritik an der anhaltenden Italianisierung der Oper ist freilich kein exklusiv englisches Phänomen, sondern hat historische Parallelen. In Deutschland war Marschners Projekt einer Serie von volkstümlichen deutschen Opern der Versuch, der Vorherrschaft der italienischen Oper eine nationale deutsche Oper entgegenzusetzen.[77] In Russland wies Pëtr Čajkovskij in seiner Funktion als Musikjournalist 1873 auf zwei Seiten desselben Problems hin: Einerseits seien Chor und Orchester der Kaiserlichen Oper in einem deplorablen Zustand, während der Impresario der Italienischen Oper „völlig unkontrolliert über alle Mittel der staatlichen Theater" verfügen und „das ganze Geld des Moskauer Publikums [...] für sich in Anspruch" nehmen könne. Das Repertoire sei von italienischen Opern dominiert, während russische Opern „nicht einmal in einer halbwegs akzeptablen Inszenierung dargeboten werden". Andererseits sei das Publikum an nichts anderem als der italienischen Oper interessiert. Die „Erniedrigung der russischen Kunst und der russischen Künstler" sei verschuldet durch den Impresario der italienischen Oper „gemeinsam mit der Direktion der Kaiserlichen Theater als seiner Komplizin", und das Publikum trage „diese Last mit Freuden". Der Kampf dagegen „erweist sich [...] als Kampf Don

---

[73] Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin, Mainz 1983, S. 527.

[74] Hanslick, „Musikalisches aus London" (wie Anm. 29), S. 493.

[75] Percy A. Scholes, *The Mirror of Music 1844–1944. A Century of Musical Life in Britain as reflected in the pages of the Musical Times* (2 Bd.), London 1947, S. 243.

[76] Charles Villiers Stanford an Arrigo Boito, 5.1.1897 (original in Französisch), in: Jeremy Dibble, *Charles Villiers Stanford. Man and Musician*, Oxford 2002, S. 280.

[77] Vgl. Knepler, *Musikgeschichte* (wie Anm. 67), S. 833.

Quichottes mit den Windmühlen".[78] Diese Einschätzung ist uneingeschränkt auf das englische Opernleben übertragbar.

Innerhalb des Prozesses der *English Musical Renaissance* haben weitsichtige Persönlichkeiten diesen Missstand angesprochen. Haweis wies 1871 darauf hin, dass *Musik konsumieren* nicht identisch sei mit *Musik machen*: „Ein Land ist nicht musikalisch oder musisch, wenn man seine Menschen dazu bringt, sich Bilder anzuschauen oder Musik zu hören, sondern wenn sie selbst Komponisten und Künstler sind."[79] Alexander Mackenzie sagte 1887 in einer Rede:

> „Der Grund für die dunklen Zeiten, unter denen sich die Musik in diesem Land so lange befand, ist zweifelsohne, dass das Denken dieser Nation zu ausschließlich kommerziellen Erwägungen galt; dass eine Art von enggefasstem Nützlichkeitsprinzip bis zu einem ungebührlichen Grad bestimmend war."[80]

Mackenzies Kritikpunkte finden sich später in Elgars Birminghamer Vorlesungen wieder. Sie beinhalten:[81]

- In keiner englischen Stadt, nicht einmal in London, gibt es ein fest eingerichtetes englisches Opernensemble. Kritik an diesem Zustand findet sich in zahlreichen Vorlesungen, Essays, Petitionen, offenen Briefen und Rezensionen, so neben Mackenzie auch von Stanford,[82] Shaw[83] und Elgar. Letzterer wird von seinem ersten Biographen mit den Worten zitiert: „Hinsichtlich seiner Ideale sähe er gerne eine dauerhafte Oper in England".[84]
- Kaum eine englische Stadt hat ein festes Orchester, viele Städte können nicht einmal ein temporäres aus eigenen Kräften aufbauen. Auf diesen Punkt hatte auch der junge Stanford bereits 1880 und 1883 hingewiesen.[85]
- Es gibt keine staatliche oder städtische Förderung für Musik (im Gegensatz zu Museen) und keine ausreichende Förderung der musikalischen Ausbildung.

---

[78] Pëtr Čajkovskij, Rezension von 1873, in: ders., *Musikalische Essays und Erinnerungen*, hrsg. v. Ernst Kuhn, Berlin 2000, S. 170. Für ähnliche Ausführungen von 1874 vgl. ebd., S. 223f. und S. 252.

[79] Haweis, *Music and Morals* (wie Anm. 42), S. 409.

[80] „Dr. A. C. Mackenzie on 'The Aspects and Prospects of Music in England'", in: *Musical Times* 28 (1887), Nr. 527, S. 15.

[81] Vgl. ebd., S. 15–17.

[82] Charles Villiers Stanford, „The Case of National Opera" (1898/08), in: Charles Villiers Stanford, *Studies and Memories*, London 1908, S. 3–23.

[83] Vgl. Shaw, „The Need for a State Opera", in: *The World*, 3.12.1890, in: Shaw 1989, Bd. II, S. 215–221.

[84] Buckley 1905, S. 41.

[85] Vgl. Charles Villiers Stanford, „Local Orchestras", in: *Musical Times* 21 (1880), Nr. 450, S. 418; Stanford, „The Development of Orchestras in England" (1883), in: Stanford, *Studies and Memories* (wie Anm. 82), S. 24–30.

- Mackenzie vergleicht, wie später auch Elgar, England mit dem Ausland, z. B. dem deutschen System der Kombination von Hoftheatern und -orchestern und den städtischen Kultureinrichtungen. Mackenzie wählt als konkretes Beispiel Halle, Elgar Düsseldorf. Beide Komponisten argumentieren, dass sich Musik in einem wirtschaftlichen Sinn nicht rechnet, sondern finanziell unterstützt werden muss. Die staatliche Förderung ist dabei zum Wohl der Bürger, die von der Musik profitieren, da diese „zu den mächtigsten Faktoren bei der Herausbildung von Charakter und Benehmen" (Mackenzie) gehört.

Das fatale Prinzip des Utilitarismus betonte 1888 auch Sullivan in seiner Birminghamer Rede.[86] Nach der Jahrhundertwende war es Elgar, der den Rahmen seiner Vorlesungen in Birmingham nutzte, um auf Missstände hinzuweisen, die trotz der auch von ihm nachgezeichneten Entwicklung der *English Musical Renaissance* seit den 1880er Jahren noch nicht restlos behoben waren. Dies betraf den generellen Stellenwert von Musik: „Unsere Kunst hat nicht die Zuneigung der Menschen gewonnen und wird überhaupt nicht respektiert."[87] Zudem betraf dies jedoch vor allem den Mangel an gut ausgebildeten Musikern: Elgar erinnerte daran, dass England neben den Deutschen August Manns und Hans Richter mit Henry Wood nur einen einzigen einheimischen Musiker besaß, der hauptberuflich als Dirigent tätig war.[88] Zudem wies Elgar auf die bereits erwähnte Notwendigkeit hin, nach deutschem Vorbild eine breite Orchesterkultur ohne Rücksicht auf kommerzielle Interessen zu etablieren.[89]

Problematisch für die Entwicklung einer genuin englischen Musik war vor allem der hohe Anteil an ausländischen Musikern. Haweis monierte dies 1871 in scharfen Worten, wenn er hierfür vor allem die Konzertveranstalter verantwortlich machte.[90] Allerdings dürften diese nur auf die Bedürfnisse der Konzertbesucher reagiert haben, und der englische Konzertbesucher bevorzugte unverändert ausländische Musik. Letztlich handelte es sich in England um ein eklatantes Missverhältnis zwischen ausländischen und einheimischen Musikern[91] sowie um das Fehlen eines nationalen Selbstbewusstseins, das dies durch eine Förderung der englischen Musiker hätte aufwiegen können.[92] Statt eines lebendigen kulturellen Austauschs, wie er in anderen europäischen Metropolen stattfand, waren

---

[86] Komplett abgedruckt in: Saremba, *Sullivan* (wie Anm. 7), S. 328ff. (deutsch) sowie im englischen Original in: Albert Gier / Meinhard Saremba / Benedict Taylor (Hrsg.), *SullivanPerspektiven. Arthur Sullivans Opern, Kantaten, Orchester- und Sakralmusik*, Essen 2012, S. 21ff.

[87] Vorlesung 1.11.1905, in: Percy M. Young (Hrsg.), *A Future for English Music and other Lectures by Edward Elgar*, London 1968, S. 79.

[88] Vgl. Vorlesung 29.11.1905, in: Elgar: *Lectures* (wie Anm. 87), S. 129.

[89] Vgl. Vorlesung 1.11.1906, in: ebd., S. 257. Vgl. auch Vorlesung 13.12.1905, in: ebd., S. 223 und Vorlesung 1.11.1906, in: ebd., S. 255ff. Elgar kam hierauf 1910 in einer Rede in Aberdeen zurück: vgl. „Occasional Notes", in: *Musical Times* 51 (1910), Nr. 803, S. 18.

[90] Vgl. Haweis, *Music and Morals* (wie Anm. 42), S. 71.

[91] Vgl. Knepler, *Musikgeschichte* (wie Anm. 67), S. 362.

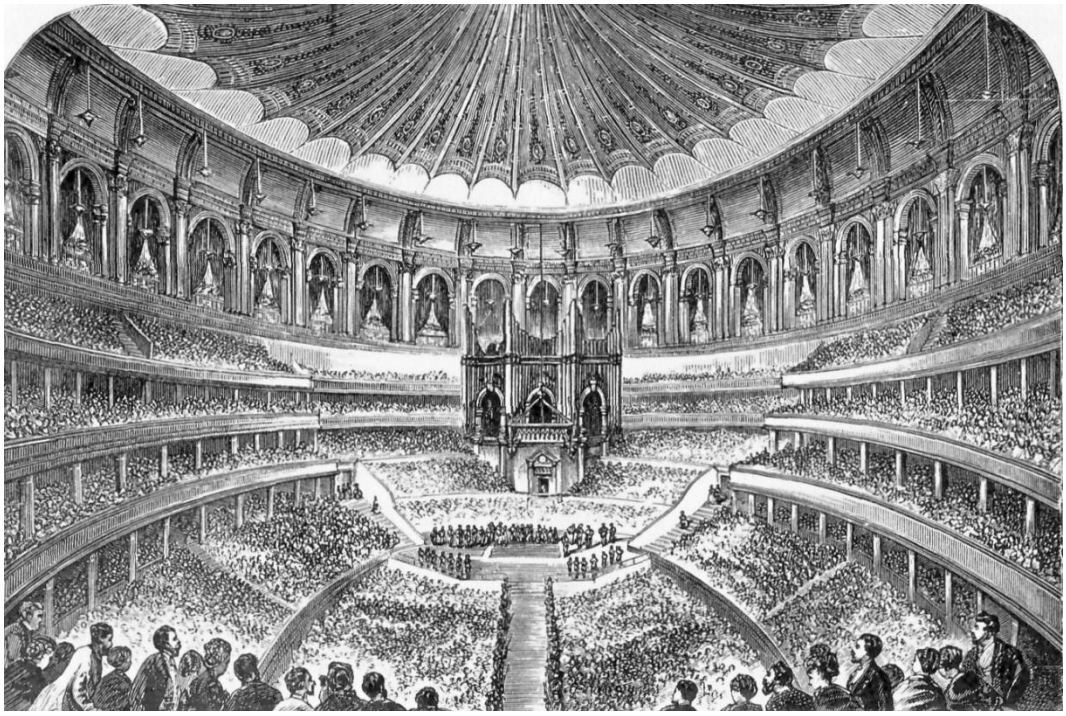
[92] Vgl. ebd., S. 363f.

„die Entwicklungsmöglichkeiten und das Selbstvertrauen englischer Musiker [...] untergraben. Das Vorurteil festigte sich, daß englische Musiker denen vom Kontinent unterlegen seien, daß man also die Ware Musik besser und billiger einführen als zu Hause erzeugen könne.“[93]

Die Tatsache, dass in England das Verhältnis zwischen ausländischen und einheimischen Künstlern nicht stimmte, wurde in Deutschland übrigens bereits im 19. Jahrhundert benannt. Entsprechende Einschätzungen verraten eine durchaus differenzierte Sicht auf das englische Musikleben, wie z. B. folgender Lexikonartikel aus dem Jahr 1874:

„Kein englischer Tonsetzer hat sich einen europäischen Namen erworben, was um so mehr in Verwunderung setzen muss, als das Volk in seinem Kerne ein keineswegs unmusikalisches ist, und als die höheren und höchsten Schichten der Nation von jeher für die Pflege der Musik und für die Heranziehung ausländischer Tonkünstler Unsummen gespendet haben. Bei dem leuchtenden Glanze, welchen die letzteren über das Land ausbreiteten, ging die Nation selbst fast leer aus, und die eigene Production erborgte ihr Licht mehr oder weniger ausschliesslich von den Italienern, Franzosen und Deutschen, den im wahren Sinne des Wortes tonangebenden Nationen Europas.“[94]

Eduard Hanslick hat es kürzer ausgedrückt: „Die musikalische Einfuhr in diesem Lande ist enorm, seine Ausfuhr Null.“[95]



Die Royal Albert Hall in London.

[93] Knepler, *Musikgeschichte* (wie Anm. 67), S. 413.

[94] E. Eberwein, Artikel „Grossbritannien. Musik in England“, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, hrsg. v. Hermann Mendel, Berlin 1874, Bd. 4, S. 397–411, hier S. 397.

[95] Hanslick, „Musikalisches aus London“ (wie Anm. 29), S. 511.

Die enge Anlehnung insbesondere an die deutsche Musikkultur führte dazu, dass zahlreiche deutsche Persönlichkeiten dauerhaft in England wirkten, darunter die Dirigenten Charles Hallé (Karl Halle, 1819–1895), August Manns (1827–1907) und Hans Richter (1843–1916), der Komponist Julius Benedict (1804–1885), der Opernimpresario Carl Rosa (Karl Rose, 1842–1889) und nicht zuletzt der enge Vertraute von Elgar, August Jaeger (1860–1909).

Die stark germanophile Ausrichtung des englischen Musiklebens wurde von mancher Seite bewusst gefördert. So unterscheidet Haweis drei Schulen: die deutsche, französische und italienische. Eine „Übermacht der modernen deutschen Schule von Gluck bis Schumann" begründet er mit musikphilosophischen Überlegungen: Nur der deutschen Schule sei es gegeben, ein wahrhafter und disziplinierter Ausdruck von Emotionen zu sein, und aus der Sicht viktorianischer Ästhetik war es die deutsche Musik, die den höchsten Stellenwert hatte und Gefühl statt Sentimentalität ausdrückte.[96]

Hieraus ergaben sich Folgen für die Bewertung englischer Musik, denn hierin liegt der Grund für die Tradition, englische Komponisten nur an kontinentaleuropäischen zu messen und nicht aus sich selbst heraus darstellen zu können. So galt Sullivan als „Offenbach of England",[97] wahlweise auch als „englischer Auber" oder „englischer Lortzing".[98] Parry war „the English Bach",[99] Cowen wurde „the English Schubert" und „the English Mozart" genannt,[100] Cyril Scott galt als „English Debussy".[101] Elgar schließlich war bereits zu Lebzeiten „the English Wagner"[102] und noch 2001 „Wagner's British Baby".[103] Absoluten Raritätenwert hat der umgekehrte Fall: Als beim Worcester Festival 1905 *Tod und Verklärung* aufgeführt wurde, bezeichnete die Lokalpresse Richard Strauss als „the German Elgar".[104]

Mit dem Erstarken eines nationalen musikalischen Selbstbewusstseins in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden die ausländischen Einflüsse zunehmend skeptisch gesehen. Bereits 1872 wollte man Charles Gounod als Franzosen nicht mehr an der Spitze einer Chorgesellschaft sehen, die an die unter königlichem Patronat stehende Royal Albert Hall gebunden

---

[96] Vgl. Haweis, *Music and Morals* (wie Anm. 42), S. 58ff.

[97] Die Bezeichnung geht auf Macfarren und Hanslick zurück und war abwertend gemeint. Stanford sieht sie als Kompliment: vgl. Stanford, „Sullivan's *Golden Legend*" (1886), in: Stanford, *Studies and Memories* (wie Anm. 82), S. 162.

[98] Vgl. Meinhard Saremba, „Das Problem Sullivan" (wie Anm. 7), S. 51.

[99] Edward Davey Rendall, „English Music", in: *Musical Times* 35 (1894), Nr. 619, S. 592–596, S. 592; John Fielder Porte, *Sir Edward Elgar*, London 1921, S. 9.

[100] Vgl. Christopher J. Parker, *The Music of Sir Frederic Cowen (1852–1935). A critical study*, Durham 2007 (Dissertation, Durham University, Durham E-Theses: http://etheses.dur.ac.uk/1834/), S. 299.

[101] Vgl. Scholes, *Mirror of Music* (wie Anm. 75), S. 482.

[102] „Sir Edward Elgar. The English Wagner as a Christmas Wait", in: *Ideas* 2 (1905), Nr. 41, S. 1–2 (Elgar Birthplace Museum).

[103] Vgl. Hughes/Stradling, *English Musical Renaissance* (wie Anm. 6), S. 59.

[104] *Worcester Echo*, 13.9.1905 (Elgar Birthplace Museum).

war.[105] Später wandte sich die Kritik vor allem gegen die deutsche Dominanz im Konzertwesen. So schrieb Thomas Beecham über die 1880er und 1890er Jahre:

> „Es gab kaum eine Stadt beliebiger Größe die selbst bei einer noch so geringfügigen Musikkultur (abgesehen vom Chorgesang) nicht jedes Bisschen davon irgendeinem unternehmungslustigen Sohn des Vaterlands [d. h. Deutschland], sei er Amateur oder Profi, verdankte, der sich dort niedergelassen hatte. Orchester, Operngesellschaften oder Streichquartette – man fand schwerlich etwas, das nicht ihr Werk war; im geistigen Sinne waren wir ein erobertes oder zumindest besetztes Territorium, und über alles regierte in unangefochtener Herrschaft die großartige Persönlichkeit von Charles Hallé.“[106]

Nirgendwo zeigt sich der Wechsel in der Sichtweise besser als in der ‚Causa Richter‘. Als Sullivan 1880 Chefdirigent des Leeds Festival wurde, betonte man in der Presse, wie wichtig es sei, dass ein englischer Dirigent ein englisches Festival leite.[107] Umgekehrt waren die Reaktionen, als Hans Richter 1885 zum Leiter des traditions- und prestigereichen Birmingham Festival ernannt wurde, regelrecht xenophob, da es sich bei einem Chorfestival um eine typisch englische Einrichtung handele, deren Leitung nicht in die Hand eines Deutschen gehöre. Sullivan warf Richter in einem Zeitungsartikel offen vor, er würde weder die englische Sprache noch den Umgang mit englischen Chören beherrschen, noch habe er Ahnung von der Aufführungstradition der Werke, die bei einem englischen Festival gespielt werden.[108] Dass Richter seit Beginn seiner Karriere Chormusik dirigierte (sein erster öffentlicher Auftritt war ein Dirigat von Liszts *Christus* gewesen) und regelmäßig die Kirchenmusik der Wiener Hofburgkapelle leitete, interessierte dabei nicht. Was zählte, war die englische Tradition, die sich allerdings bestenfalls in Klischees erschöpft haben dürfte.

Die Geschichte wiederholte sich: Als beim Hallé Orchestra in Manchester 1899 Frederic Cowen zugunsten von Hans Richter aus dem Amt gedrängt wurde, erfolgte Richters Ernennung nicht ohne „beträchtlichem Widerstand von Vielen, die sich wünschten, dass Engländer einige gewichtige Ämter im Lande inne hätten.“[109] Dass der Orchestergründer, Charles Hallé, selbst Deutscher gewesen war, hatte man über Cowens vierjährigem Interregnum offenbar erfolgreich verdrängt, ebenso wie die Tatsache, dass Richters Vorgänger in Birmingham, Michael Costa, ebenfalls kein gebürtiger Engländer gewesen war.

Das, was jahrelang gute englische Praxis gewesen war: Künstler zu ‚importieren‘, wurde nun genau als das gebrandmarkt: „Können wir nicht die Erzeugnisse [!] unserer eigenen Scholle hochhalten? Müssen wir immer welche importieren? Hängt die britische Öffentlichkeit hin-

---

[105] Vgl. Herman Klein, „The Jubilee of the Royal Albert Hall and the Royal Choral Society“, in: *Musical Times* 62 (1921), Nr. 939, S. 313–320, hier S. 314.

[106] Beecham, *Mingled Chime* (wie Anm. 45), S. 27.

[107] Vgl. Saremba, *Sullivan* (wie Anm. 7), S. 156.

[108] Vgl. ebd., S. 156f.; Dibble 2002, S. 167.

[109] Beecham, *Mingled Chime* (wie Anm. 45), S. 51.

sichtlich der Musik immer noch der alten Vorstellung an, dass ein Ausländer einem Engländer überlegen ist?“[110]

Dabei war ziemlich offensichtlich, dass das ausländische „Erzeugnis“ [im Original „article“] in diesem Fall wohl tatsächlich den Engländern überlegen war. Das Dirigieren im modernen Sinne ist eine vergleichsweise junge Profession, die mit einem Paradigmenwechsel im Verlauf des 19. Jahrhunderts verbunden war: weg vom Komponisten, der *auch* dirigiert, hin zum hauptberuflichen Dirigenten, der zunehmend als Interpret der Aufführung seinen Stempel aufdrückt.[111] Richter kann mit Hans von Bülow als Begründer dieser neuen Richtung gelten, mit der auch die Entwicklung der modernen Dirigiertechnik verbunden ist. Klar erkennbar ist, dass mit dieser Spezialisierung eine deutliche Verbesserung der Orchesterqualität verbunden war. Aus zahlreichen Quellen wird deutlich, dass Sullivan, Cowen und Stanford Dirigenten der ‚alten Schule‘ waren, die mit Sicherheit eine solide Arbeit leisteten, aber mit Dirigenten der ‚neuen Schule‘ nicht (mehr) vergleichbar waren, und zwar weder in der Qualität der Orchestererziehung noch im interpretatorischen Zugriff auf die zu dirigierenden Werke. Der deutsche Musikkritiker Otto Lessmann, der regelmäßig von englischen Chorfestivals berichtete, hat diesen Paradigmenwechsel anschaulich beschrieben:

> „Einstmals war der verstorbene Sir Arthur Sullivan der unvermeidliche Leiter der Musikfeste in den großen Städten Englands.[112] Behäbig saß dieser Mann zurückgelehnt in seinem bequemen Lehnstuhl vor dem großen Tonkörper, und ob er seine ‚Goldene Legende‘ oder die neunte Sinfonie, ein modernes Nichts, oder eine Bach’sche Kantate dirigierte, sein Gleichmut blieb unwandelbar, und ohne Aufregung schlug er brav den Takt. Als dann Hans Richter in das Land berufen wurde und mit der Leitung auch von Musikfesten[113] betraut wurde, begann eine neue Zeit, und dem Wirken dieses großen Meisters des Taktstocks ist es wohl hauptsächlich zuzuschreiben, daß die Leistungen der englischen Orchester technisch wie geistig bedeutende Fortschritte gemacht haben.“[114]

Für Lessmann war Richter nur Henry Wood an die Seite zu stellen[115] und auch für Elgar war Wood der einzige ernstzunehmende englische Dirigent.[116]

Gleichwohl blieben Vorbehalte ausländischen Musikern gegenüber bestehen. Später war es der scharfzüngige Thomas Beecham, der den chauvinistischen Tonfall wiederaufnahm und Richter als „verdammten ausländischen Import“ bezeichnete.[117] Die Kritik bezog sich dabei

---

[110] „Conductors: Native or Foreign?“, in: *Musical Times* 39 (1898), Nr. 669, S. 724.

[111] Gustav Mahler war nur bedingt eine Ausnahme: Er wurde zu Lebzeiten vorrangig wahrgenommen als Dirigent der *auch* komponiert. Sein als Dirigent ähnlich bedeutender Zeitgenosse Richard Strauss gab seine Dirigentenkarriere zugunsten des Komponierens auf.

[112] Sullivan war nur Leiter des Leeds Festival (sieben Festivals, 1880–1898).

[113] Richter war nur Leiter des Birmingham Festivals (neun Festivals, 1885–1909).

[114] Otto Lessmann, „Das dritte Musikfest in Sheffield am 1.–3. Oktober“, in: *Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft* 4 (1902), S. 49–53, hier S. 52.

[115] Vgl. ebd., S. 53.

[116] Vgl. Vorlesung 29.11.1905, in: Elgar: *Lectures* (wie Anm. 87), S. 129.

[117] Zitiert nach Charles Reid, *Thomas Beecham. An Independent Biography*, London 1962, S. 13.

nicht nur auf Richters Herkunft, sondern auch auf das Repertoire, das nun nicht mehr als germanisch, sondern als teutonisch galt:

> „Er und sein teutonischer Geschmack regierte Londons Musik unter Ausschluss russsicher, französischer und italienischer Werke. […] Auf dem Konzertpodium dominierte eine mächtige Melange von Beethoven, Brahms, Wagner und Elgar [!], mit deren Werken sich Richter hervortat.“[118]

Der Gerechtigkeit halber muss man jedoch sagen, dass es auch besonnenere, weitsichtigere Persönlichkeiten gab. So warnte Mackenzie 1887 davor, Patriotismus an die Stelle künstlerischen Urteilsvermögens zu stellen: Habe man die Wahl zwischen zwei gleich guten Künstlern, könne man den einheimischen vorziehen: „aber lasst uns nicht einen Schlechteren bevorzugen, nur weil er unser Landsmann ist.“[119] Und Stanford, obwohl (oder weil?) selbst als Dirigent tätig, hat die Überlegenheit Richters und auch von Bülows implizit anerkannt. Die Ernennung Richters in Birmingham verteidigte er ausdrücklich gegen die Kritik Sullivans: Natürlich sei es wichtig, so Stanford, nationale Interessen zu wahren, aber dies geschehe nur dadurch, dass man denjenigen engagiere, der nicht nur die nötige Autorität, sondern auch die fachliche Kompetenz habe, den englischen orchestralen Augiasstall mit seinem Dauer-Mezzoforte und seiner Laissez-faire-Mentalität auszumisten.[120]

Die zunehmend chauvinistische Haltung vieler englischer Musiker wäre verzeihlich gewesen, wenn es eine starke englische Nationalschule gegeben hätte, die man der kontinentaleuropäischen musikalischen Übermacht hätte entgegenstellen können. Aber eben hier lag das Problem: Das jahrzehntelang geltende Prinzip des Utilitarismus und insbesondere die daraus resultierende Reputation englischer Musik im eigenen Land ließ sich nicht über Nacht verändern. Daraus folgte, dass zwar einerseits die Schaffung einer englischen Nationalschule gefördert und vorangetrieben wurde, andererseits aber englische Musik bei einem breiten Publikum vergleichsweise unpopulär war.

So blieben Programme von Sinfoniekonzerten weiterhin stark von deutscher, ab den 1890er Jahren zunehmend auch von russischer Musik dominiert, englische Werke befanden sich jedoch deutlich in der Minderzahl. Kritik von journalistischer Seite blieb nicht aus. 1899, nur wenige Monate vor der Uraufführung von Elgars *Enigma-Variationen*, wurde ein typisches Londoner Konzertprogramm mit Werken von Wagner, Humperdinck, Čajkovskij und Saint-Saëns harsch kritisiert, weil kein einziges britisches Werk enthalten war. Die Londoner Queen’s Hall wurde dabei als „die Heimat der ausländischen Musik am Langham Place“ bezeichnet.[121] Konzerte oder Konzertserien, die exklusiv englischer Musik gewidmet waren, galten jedoch als weniger beliebt. So beklagte sich Elgar über mangelndes Publikumsinteresse:

---

[118] Zitiert nach Alan Jefferson, *Sir Thomas Beecham. A Centenary Tribute*, London 1979, S. 60.

[119] „Dr. A. C. Mackenzie on ‘The Aspects and Prospects of Music in England’“ (wie Anm. 80), S. 16.

[120] Vgl. Charles Villiers Stanford, *Interludes. Records and Reflections*, London 1922, S. 32ff.

[121] „Lost! British Music at the Queen’s Hall“, in: *Musical Times* 40 (1899), Nr. 671, S. 15.

Man könne zwar vollständige Konzertprogramme aus englischen Werken zusammenstellen – „aber wo sollen wir dafür ein Publikum finden?“[122]

Alleine die Tatsache, dass man rein britische Konzertprogramme zusammenstellte, wies scheinbar auf einen Missstand hin, gleichsam, als ob man nach Jahren der ausländischen Dominanz nun missionarisch tätig werden müsse, wobei – so das gängige Vorurteil – die englische Musik ohnehin schlechter sei. Thomas Beecham äußerte sich später über ein solches von Granville Bantock geleitetes Konzert:

> „Alle unsere Gänse waren Schwäne, nie mehr brauchen wir unter einem Minderwertigkeitskomplex leiden, wir hatten zu unseren Nachbarn aus Italien und Deutschland aufgeschlossen und die Zukunft der Kunst lag in unseren Händen. Die Namen Brahms und Parry wurden auf eine Weise miteinander verknüpft, die eine Gleichrangigkeit der Verdienste beider Männer nahelegte, und jede ungünstige Kritik aus dem Ausland wurde als Vorurteil oder Eifersucht betrachtet. Kurzum, eine muntere Welle des musikalischen Chauvinismus fegte über das Land und wir alle wurden mal mehr mal weniger auf ihr davongetragen.“[123]

Es ist nur scheinbar ein Widerspruch, dass diese Zeilen von demselben Dirigenten stammen, der den ‚teutonischen‘ Musikgeschmack Hans Richters kritisiert hat. Vielmehr manifestiert sich hier ein in England nicht ganz untypisches Unbehagen, wenn es um die Bewertung der eigenen Musik geht, deren ebenso mutmaßliche wie beinahe schon sprichwörtliche Inferiorität ständig im Raum zu stehen scheint. So verließ Beecham nach der Uraufführung eines englischen Orchesterwerkes das Podium mit den Worten: „Nun, ich glaube, wir haben an diesem Nachmittag einem weiteren Vierteljahrhundert deutscher Musik erfolgreich den Weg geebnet.“[124] Beechams geradezu missionarischer Einsatz für die Werke von Frederick Delius steht hierzu nicht im Widerspruch: Er sah in Delius (nicht ganz zu Unrecht) keinen englischen Komponisten[125] und schätzte seine Musik gerade deswegen.

Die English Musical Renaissance

Die eigentümlich ambivalente Haltung gegenüber der Musik der eigenen Landsleute hat auch Spuren in der Musikgeschichtsschreibung hinterlassen. So ist deutlich erkennbar, wie schwer sich viele Historiker damit getan haben, über eine Nationalschule zu schreiben, die letztlich auch im eigenen Land vergleichsweise eher peripher wahrgenommen wurde und wird. In diesen Bereich fallen auch die zum Teil recht unbefriedigenden Versuche, den Beginn der *English Musical Renaissance* auf ein bestimmtes Datum festzulegen. Die Kriterien, nach denen eine solche Datierung vorgenommen wird, sind dabei in der Regel nicht transparent herausgearbei-

[122] Vorlesung 1.11.1905, in: Elgar: *Lectures* (wie Anm. 87), S. 83.
[123] Beecham, *Mingled Chime* (wie Anm. 45), S. 65.
[124] Zitiert nach John Lucas, *Thomas Beecham. An Obsession with Music*, Woodbridge 2008, S. 121.
[125] Vgl. Beecham, *Mingled Chime* (wie Anm. 45), S. 116.

tet; vielmehr entsteht oft der Eindruck, dass man in bestimmten Werken gerne den Beginn der Renaissance gesehen *hätte*.

Will man den Beginn der *Renaissance* auf ein Werk datieren, das die Zeiten überdauert hat, sich bis heute im Repertoire befindet und auch außerhalb Englands bekannt geworden ist, so wird man zweifelsohne den 19. Juni 1899 wählen müssen, als in London Elgars *Enigma*-Variationen uraufgeführt wurden.[126] Prominenter Fürsprecher dieser Lesart war Gustav Holst:

> „1880 wird üblicherweise als das Datum der ‚modernen Renaissance' der englischen Musik genannt. Für mich began sie etwa zwanzig Jahre später, als ich erstmals Elgars *Enigma Variations* kennenlernte. Ich spürte, dass dies Musik war, wie es sie in diesem Land seit Purcells Tod nicht gegeben hatte."[127]

Diese Datierung bedeutet jedoch eine starke Einschränkung, da nicht nur das gesamte vorherige Schaffen des mittlerweile 42-jährigen Elgar ausblendet wird, sondern auch die Werke zahlreicher anderer Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dass spätere Generationen mit fast dem gesamten englischen Repertoire *vor* 1899 sehr ungnädig umgegangen sind und es mit zweifelhaften Werturteilen bedacht haben – oft auch einschließlich der entsprechenden Werke Elgars (und nicht selten ganz offenkundig, ohne die Werke überhaupt studiert zu haben) –, sollte den modernen Historiker nicht davon abhalten, weiter in die Vergangenheit zurückzublicken und auch das eine oder andere Werturteil zu überdenken.

Anfang des 20. Jahrhunderts wurden zwei Datierungen ins Spiel gebracht: 1862 und 1880 (alleine die 18 Jahre Unterschied zeigen, wie disparat die Situation ist).

Einer der ersten Historiker, der den Begriff *English Musical Renaissance* mitprägte, war Alexander Fuller Maitland. Er nannte 1902 Arthur Sullivan als Vorläufer sowie Alexander Mackenzie, Arthur Goring Thomas, Frederic Cowen und Charles Villiers Stanford als „Leaders" der *Renaissance*, betonte aber ausdrücklich, dass dies eine subjektive Auswahl sei und dass es sich nicht um einen institutionalisierten Zusammenschluss handele.[128] Als mögliches Datum für den Beginn der *Renaissance* nannte er die englische Erstaufführung von Sullivans Bühnenmusik zu Shakespeares *The Tempest* und bezeichnete das Ereignis als „den ersten Streifen der Dämmerung der Renaissance".[129]

---

[126] Vgl. Michael Kennedy, *Portrait of Elgar*, Oxford 1968, [3]1987, S. 39.

[127] Zitiert nach Vaughan Williams/Holst, *Heirs and Rebels* (wie Anm. 44), S. 50.

[128] Vgl. John Alexander Fuller Maitland, *English Music in the XIXth Century*, London 1902, S. 185 bzw. 187.

[129] Fuller Maitland, *English Music* (wie Anm. 128), S. 147. Nicht korrekt ist die Behauptung, die Datierung des Beginns der *Renaissance* auf Sullivans *Tempest*-Musik stamme von Percy Young aus den 1970er Jahren: vgl. z. B. Hughes/Stradling, *English Musical Renaissance* (wie Anm. 6), S. 222.

Die genannte Aufführung machte den 20-jährigen Komponisten über Nacht in England bekannt und wurde zur Grundlage für seine immense Reputation in den folgenden Jahrzehnten. Eine Rezension widmete Sullivan einige sehr vorteilhafte Zeilen:

> „Hier fand sich etwas, das auf einen originellen Komponisten hindeutete: spontane Melodik, ohne Anstrengungen oder Tricks, die uns erstaunliche Originalität vorgaukeln, sondern eine Geschlossenheit des Denkens, und eine durchgehende Frische, die zu den wertvollsten Qualitäten bei einem jungen Komponisten gehören. Insgesamt neigen wir zu der Ansicht, dass Mr. Sullivan das seit Jahren vielversprechendste Debut eines englischen Komponisten gegeben hat.“[130]

Man muss diesen Passus jedoch im Kontext lesen, um die volle Tragweite der Aussage zu erfassen. Der Rezensent hatte ausführlich über das Konzert zur Eröffnung der Londoner Weltausstellung geschrieben, bei dem vier europäische Nationen durch Auftragswerke vertreten waren: England durch Bennett, Deutschland durch Meyerbeer, Frankreich durch Auber und Italien durch Verdi. Von diesen vier Komponisten wird nur Verdi und Auber ein distinkter Nationalstil zugestanden: Verdis Musik sei „ein *musikalischer Ausdruck* des Gefühlszustands in jenem Land [Italien] während der vergangenen fünfzehn Jahre“; auch Auberts Musik habe „nationalen Charakter“, während Meyerbeers Musik „keinerlei nationale Farben“ habe. Bennetts Stück sei „das Werk eines fähigen Musikers“, das beim Publikum keinen Eindruck hinterlassen habe. Die Bezeichnung als „ein verdienstvolles Werk, durchweg musikerhaft, mit gelegentlichen glücklichen Phrasen“ ist bestenfalls eine Höflichkeit.

Wenn dann unmittelbar im nächsten Absatz auf den Erfolg des noch völlig unbekannten Sullivan Bezug genommen wird, ist das durchaus vielsagend: Auch wenn ein Antagonismus zwischen Sullivan und Bennett nicht ausgesprochen wird, so stehen doch innerhalb weniger Zeilen „occasionally happy phrases“ bei Bennett „spontaneous melody“ bei Sullivan gegenüber, und es wird sicherlich nicht umsonst betont, dass Sullivan diesen Erfolg völlig ohne „journalistische Trompetenstöße“ und ohne „‚pomp, pride, and circumstance‘ einer Uraufführung“ errungen habe, das heißt also, ohne die damals bereits übliche Vorberichterstattung in der Presse. Der offenbar immense Erfolg beim Publikum – so legt die Rezension nahe – war also kein Achtungserfolg, sondern ein unmittelbarer künstlerischer Durchbruch. (Ergänzend dürfte mit Sicherheit hinzugekommen sein, dass im Kontext der Suche nach „national colour“ Sullivans Werk Eindruck machte, weil es sich auf Shakespeare bezog.)

Ernest Walker merkt man an, wie schwer es ihm fiel, im Jahr 1907 über einen noch in Entwicklung befindlichen Prozess zu schreiben. Er nennt die „sieben prominentesten der alten Komponisten jener Zeit“ (Sullivan, Mackenzie, Parry, Thomas, Cowen, Stanford und Elgar[131]), „das führende Quintett der älteren lebenden englischen Komponisten“ (dieselben ohne Sullivan und

[130] „Our Survey of Literature, Science, and Art“ (wie Anm. 39), S. 408–409 (hieraus auch die folgenden Zitate).

[131] Walker, *History* (wie Anm. 51), S. 291.

Thomas, die bereits verstorben waren[132]) sowie „das Trio der Komponisten, die nach allgemeiner Auffassung an der Spitze der modernen englischen Musik stehen“ (Parry, Stanford und Elgar[133]). In diesem Zusammenhang datiert er den Beginn der *Renaissance* auf die Uraufführung von Parrys *Prometheus Unbound*:

> „Wenn wir nach dem genauen Geburtsdatum der modernen englischen Musik suchen, dann hat der 7. September 1880, als *Prometheus* das Licht von Gloucester erblickte und mit ausgesprochen geteilter Meinung aufgenommen wurde, zweifellos die besten Chancen [...].“[134]

Diese Datierung ist unglücklich, denn das Werk war bei der Uraufführung ein Misserfolg, wurde kaum je wieder aufgeführt und war Anfang des 20. Jahrhunderts bereits weitgehend vergessen.[135] Walkers Einschätzung nimmt sich zudem bereits in ihrem eigenen Kontext merkwürdig aus, denn nur kurz zuvor hatte er selbst festgestellt, dass das Werk sich nie durchgesetzt habe („has never yet come to its own“[136].)

Wie ambivalent der Umgang der ersten Generation englischer Musikhistoriker war, die über das viktorianische Zeitalter schrieben, zeigt sich deutlich bei Walker: Einerseits beklagt er sich über eine mangelnde Wertschätzung englischer Musik, andererseits bezeichnet er ausgerechnet in diesem Zusammenhang noch 1927 England als „das Land von Byrd und Purcell“,[137] gerade so, als ob die *English Musical Renaissance* nie stattgefunden hätte.

Auch Elgar datierte 1905 den Beginn der jüngeren englischen Musikgeschichte auf 1880:

> „Sucht man nach einem brauchbaren Ausgangspunkt für etwas, das sich in Bezug auf die gegenwärtige Musik als nützlich erweisen könnte, halte ich es für unnötig, weiter als zum Jahre 1880 zurückzugehen. Ich sage nicht ausdrücklich, dass dies die beste Ausgangsbasis bietet, aber für diesen Zweck ist es ausreichend.“[138]

Er nennt zwar kein bestimmtes Werk, spricht aber in diesem Zusammenhang ausführlich über Parry, dessen Musik er sehr schätzte und den er als „den führenden Kopf der englischen Kunst“

---

[132] Ebd., S. 309.

[133] Ebd., S. 299 und 310.

[134] Ebd., S. 300.

[135] Auch für Fuller Maitland nimmt das Werk dezidiert keine herausgehobene Stellung ein: vgl. Fuller Maitland, *English Music* (wie Anm. 128), S. 197.

[136] Walker, *History* (wie Anm. 51), S. 299. Inwieweit Fuller Maitland und Walker sich (wie manchmal behauptet) auf Oscar Wilde beziehen, ist ungewiss. Wilde bezieht den Begriff *English Renaissance* in allen relevanten Texten ausschließlich auf die bildende Kunst bzw. die „decorative arts“ (im Sinne der Innenausstattung von Gebäuden): vgl. *The English Renaissance of Art* (1882) und (darauf basierend) *The House Beautiful* und *The Decorative Arts* sowie *The Critic as Artist* (*Complete Works of Oscar Wilde*, London [5]2003, S. 925, 934 und 1146f.).

[137] Walker, *History* (wie Anm. 51), S. 347f.

[138] Vorlesung 16.3.1905, in: Elgar: *Lectures* (wie Anm. 87), S. 33.

ansah.[139] Die Datierung auf die 1880er Jahre war dabei für Elgar naheliegend: Es war dies die Zeit, in der alle 1905 noch lebenden Komponisten mit ihren ersten bedeutenden Werken hervorgetreten waren und auf die sich damit die musikalische Gegenwart datieren ließ. So stammen aus dieser Dekade z. B. die ersten vier Sinfonien von Parry sowie die jeweils 3. Sinfonie von Cowen (1880) und Stanford (1887), die beide seinerzeit auch in Deutschland aufgeführt wurden. Aus dieser Zeit stammt zudem Parrys Chorwerk *Blest Pair of Sirens* (1887), das für Elgar „jenes englische Meisterwerk"[140] darstellte und auch später noch Vaughan Williams' „von einem Engländer geschriebenes Lieblingsmusikstück" war.[141]

Auch diese Werke könnten theoretisch als Beginn der *Renaissance* gewertet werden. Die Beispiele zeigen ebenso wie Sullivans *Tempest*, Parrys *Prometheus* und Elgars *Enigma*-Variationen, dass jede Datierung davon abhängt, welche Kriterien man an ein Werk und seine Rezeption anlegt. Greift man auf Originalquellen aus dem 19. Jahrhundert zurück und begreift die *English Musical Renaissance* als einen Prozess, der in einer Interaktion von Komponisten und ihren Werken, Ausführenden, Rezipienten und soziokulturellen Entwicklungen stattfand, so kann man sogar noch weiter zurückgehen als 1862: Als Erkenntnis aus dem Quellenstudium lässt sich bei aller gebotenen Vorsicht dennoch mit einiger Sicherheit sagen, dass es das Oratorium *Jerusalem* (1852) von Henry Hugo Pierson (1815-1873) war, bei dessen Uraufführung erstmals in größerem Stil die Konnotation von einem englischen Nationalkomponisten und einem zukunftsträchtigen, genuin englischen Werk auftritt. Eine eigene Einführungsschrift, erschienen unter dem vielsagenden Pseudonym Amicus Patriæ, stellte Werk und Komponist vor, und insbesondere die der Person Piersons gewidmeten Zeilen machen den Eindruck, die Aufmerksamkeit des Leser bewusst zu steuern, denn sie vereinen die für die Ausbildung eines Nationalstils wichtigsten Ingredienzien: keine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Schule, Bindung an die englische Tradition, Gelehrtheit, gute Reputation im Ausland und Originalität:

> „Unseren neuen Komponisten [...] muss man als einen Jünger von keiner bestimmten Mode oder Schule betrachten. Seine Grundausbildung erlangte er von guten englischen Meistern, seine daran anschließende Laufbahn war geprägt von individuellem Studium und Beobachten, und nun, da er all die verschiedenen Quellen, die seine Kunst gegenwärtig bietet, ausgeschöpft hat, tritt er aus fernem Land (wo sein Können bereits gewürdigt wird) vor seine Landsleute, ernst und fruchtlos dem Drängen seines eigenen Geistes gehorchend, und trotzt stillschweigend dem Vorurteil, das, man muss es sich eingestehen, in musikalischen Angelegenheiten so lange gegen die Engländer geherrscht hat [...]."[142]

---

[139] Vorlesung 16.3.1905, in: Elgar: *Lectures* (wie Anm. 87), S. 23f.

[140] Vorlesung 29.11.1905, in: Elgar: *Lectures* (wie Anm. 87), S. 127.

[141] Ralph Vaughan Williams, *National Music and Other Essays*, London 1963, S. 180.

[142] Amicus Patriæ [Pseudonym], *A Descriptive Analysis of* Jerusalem, *A Sacred Oratorio by Henry Hugh Pierson, and first performed at the Norwich Musical Festival, September 23rd, 1852*, Norwich o.J. [1852], S. 12.

Das Werk selbst wird – wie in der Folge sehr viele Novitäten – angekündigt als „ein Licht, das das Heraufdämmern eines neuen Tages für die englische Musik verspricht“.[143]

Grundsätzlich ist die Erkenntnis wichtig, dass die erst später so genannte *English Musical Renaissance* zu keinem Zeitpunkt ein bewusster oder gar organisierter Zusammenschluss mehrerer Komponisten war (etwa im Sinne des *Mächtigen Häufleins* in Russland). Die Darstellung der *Renaissance* als bewusst vom akademischen Establishment gesteuerter kulturpolitischer Prozess, aus dem systematisch Komponisten ausgegrenzt wurden, die nicht in ein mutmaßlich von oben vorgegebenes ästhetisches Konzept passten,[144] ist dabei sehr problematisch: Insbesondere das Konstrukt einer Ausgrenzung Sullivans durch das akademische Establishment hat den Schönheitsfehler, dass es ausgerechnet Stanford war, der Sullivan als „einen der Führer der englischen Schule“ bezeichnet hat.[145] Ähnlich positive Einschätzungen stammen von Akademikern wie Mackenzie und Ebenezer Prout.[146]

Die englische Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist geprägt von dem auch aus den anderen europäischen Nationalschulen bekannten Anspruch, *bewusst* eine nationale Musik zu schaffen. Haweis forderte 1871 als ersten Schritt eine neue Qualität der Wertschätzung der Musik als Kunstform. „Die zweite Stufe besteht darin, eine nationale Schule von Komponisten zu schaffen – dies ist es, wohin wir hoffen zu gelangen.“[147] Diese nationale Schule sollte in ihrer Funktion den übrigen Nationalschulen entsprechen: „Wir müssen danach streben, eine wirklich nationale Schule zu formen, mit einem Ton und Temperament, welche ausdrucksvoll und angemessen sind für England, so wie die französische Musik für Frankreich, die italienische für Italien und die deutsche für Deutschland.“[148]

Ähnlich äußerte sich Macfarren 1883, wenn er der Hoffnung Ausdruck verlieh, „dass mit der steigenden Flut der musikalischen Ausbildung ein englisches Genie in Erscheinung treten mag,

---

[143] Ebd., S. 29.

[144] Vgl. Hughes/Stradling, *English Musical Renaissance* (wie Anm. 6). Die Studie ist höchst problematisch: Selbst in der zweiten Ausgabe finden sich unverantwortlich viele sachliche Fehler, und stellenweise entsteht der Eindruck, dass die Auswertung der Quellen entweder unzureichend, oder aber vorsätzlich selektiv erfolgte, um die linksgerichtete Argumentation zu stützen. Zudem ist ein Großteil dessen, was in maßlos aufgeblähter Weise politisiert dargestellt wird, keine englische Besonderheit, sondern findet sich gar nicht oder nur geringfügig variiert in allen europäischen Musikzentren. Und über die Musik selbst haben die Autoren genauso viel zu sagen wie Oscar A. H. Schmitz: nichts.

[145] Stanford, „Sullivan’s *Golden Legend*“ (1886), in: Stanford, *Studies and Memories* (wie Anm. 82), S. 162f.

[146] Vgl. Ebenezer Prout, „The Music of the Nineteenth Century. A Retrospect“, in: *The Monthly Musical Record* 30 (1900), Nr. 354, S. 121–124, hier S. 122; „Sir Alexander Mackenzie on Sir Arthur Sullivan“, in *Musical Times* 42 (1901), Nr. 701, S. 459–461. Die negativen Zeilen Fuller Maitlands über Sullivan brandmarkte Elgar als „*foul unforgettable* episode“ und „the shady side of musical criticism“: Vorlesung 6.12.1905, Elgar: *Lectures* (wie Anm. 87), S. 187.

[147] Haweis, *Music and Morals* (wie Anm. 42), S. 411.

[148] Ebd., S. 475

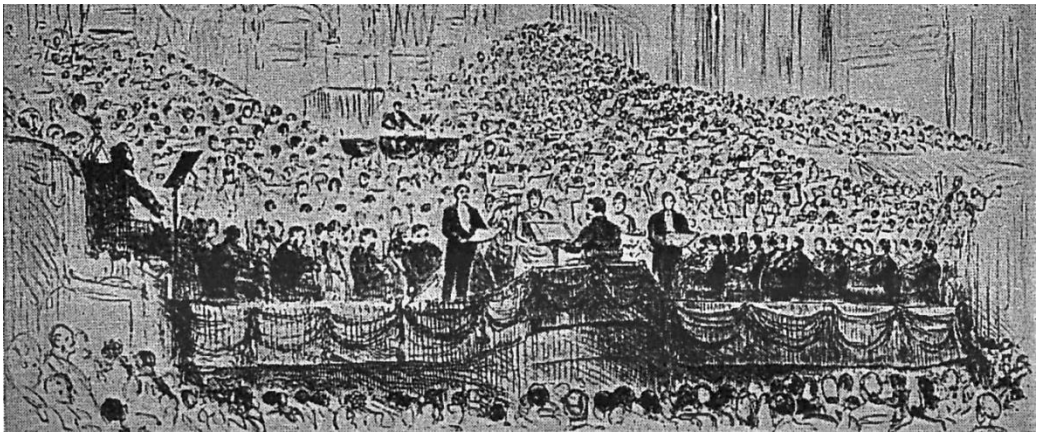
das die Grundlage für eine Schule bildet, welche in der Zukunft unser Land so bemerkenswert macht wie es in der Vergangenheit war.“[149]

Wie genau diese englische Nationalschule beschaffen sein sollte, war dabei nicht klar umrissen. Einerseits wollte man sich von den kontinentaleuropäischen Einflüssen lösen, andererseits blieb offen, was an deren Stelle treten solle. So hieß es in einem Bericht vom Leeds Festival 1889:

> „Wir wollen keine Komponisten, die uns Nachahmungen von Wagner oder Brahms oder Mendelssohn oder sonstwem bieten; was wir wirklich brauchen, sind Männer, die für uns Ideen entwickeln, die der nationale musikalische Geist und Geschmack nahelegen.“[150]

„Nationaler Geist und Geschmack“ waren dabei aber weitläufig interpretierbar, sodass die Schaffung einer englischen Nationalschule eine ebenso prägnant formulierbare wie inhaltlich diffuse Idee blieb, die auch Elgar in seinen Birminghamer Vorlesungen nicht erklären konnte: „Was meint man mit der englischen Schule? Ich muss zugeben, dass ich es nicht weiß, und dennoch stehe ich hier für eben diese Schule, für die ich mich in gewisser Weise einsetze.“[151]

Die Folge war, dass sich die englische (und man sollte in diesem Zusammenhang tatsächlich korrekter sagen: britische) Musik gleichsam mehrfach neu erfunden hat, wobei es je nach Rezipientenkreis und/oder Generation höchst unterschiedlich bewertet wurde, was man als ‚englisch‘ empfand. Die englische Musik erweist sich dabei als außerordentlich vielfältig: die Romantiker des 19. Jahrhunderts, der singuläre Monolith Elgar, die vielfältigen Versuche, an die Volksmusik der vier Landesteile und/oder die Musik der Tudor-Zeit anzuknüpfen, die Betonung des Pastoralen, die Beeinflussung durch die *Celtic Revival*-Bewegung... – bei näherer Betrachtung kann die britische Musik ohne Übertreibung als eine der vielseitigsten Nationalschulen überhaupt angesehen werden, in der ein breites Repertoire in sämtlichen musikalischen Gattungen entstand. Eben diese faszinierende Vielseitigkeit sollte im Fokus einer modernen Beschäftigung mit der britischen Musik stehen, die für den heutigen Musiker und Musikwissenschaftler noch viele Entdeckungen bereithält.



Konzert beim Festival in Leeds.

[149] Macfarren, *Addresses and Lectures* (wie Anm. 68), S. 98.

[150] „ Leeds Musical Festival“, in: *Musical Times* 30 (1889), Nr. 561, S. 660.

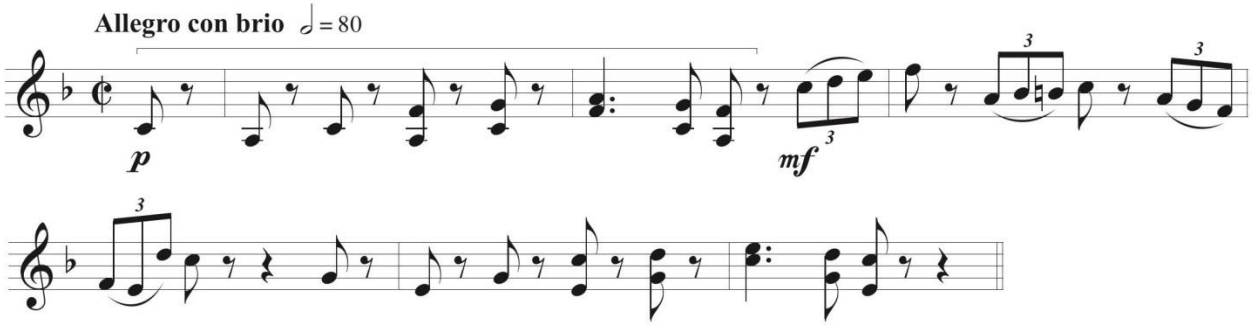
[151] Vorlesung 1.11.1905, in: Elgar: *Lectures* (wie Anm. 87), S. 79.

Rex Levang

Ein musikalisches Zitat in *Victoria and Merrie England*

Als sich am 25. Mai 1897 im Alhambra Theatre in London ein Publikum zusammenfand um die erste Aufführung von Arthur Sullivans *Victoria and Merry England* zu hören, erlebte es ein für breite Publikumskreise konzipiertes „großes nationales Ballett“, geschrieben zu Ehren von Königin Viktorias sechzigjährigem Thronjubiläum. So überrascht es nicht, dass man in dieser Partitur viele musikalische Zitate zu hören bekam mit Bezug zu England oder Britannien. Die meisten davon tauchen in den Schlusssequenzen des Balletts auf. Im Finale findet man Anklänge an „Saint Patrick’s Day“, „Scots Wha’ Hae“, „The British Grenadiers“, Sullivans eigenes „He is an Englishman“, „Home Sweet Home“, und alles endet mit „Rule, Britannia“ und der Nationalhymne. Die vorhergehende Sequenz, „Christmas Revels“, stellt eine Weihnachtsfeier in einem Herrenhaus aus der Zeit Charles II. dar, und nutzt oft das Weihnachtslied „Boar’s Head Carol“, zudem „The Roast Beef of Old England“ und „A Fine Old English Gentleman“.[152]

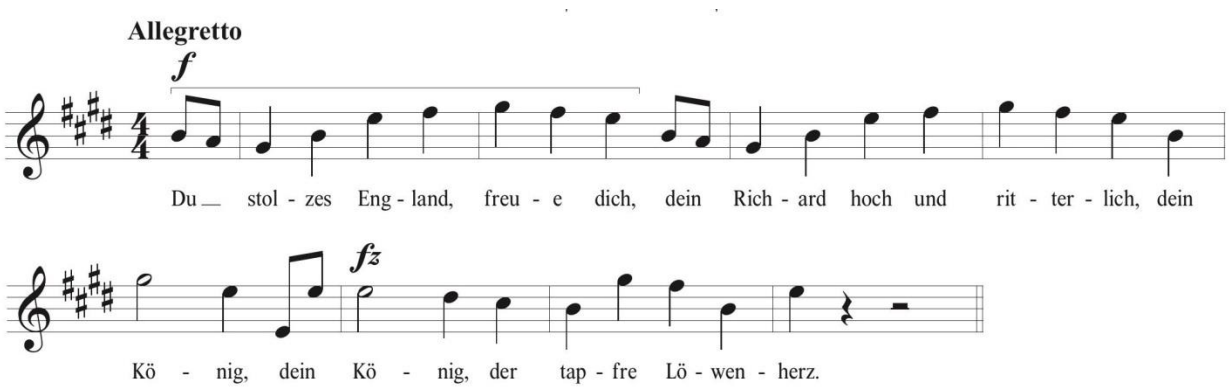
Viele dieser Melodien werden in Zeitungsartikeln nach der Premiere erwähnt. Aber es gibt ein Zitat, das nicht kommentiert wurde. Es taucht am Anfang von „Christmas Revels“ auf:



Bsp. 1: Sullivan, *Victoria and Merrie England*

Dies ist ein Zitat aus einem Werk des deutschen Komponisten Heinrich Marschner (1795-1861). Es stammt aus der Oper *Der Templer und die Jüdin* (1829), die auf Sir Walter Scotts Roman *Ivanhoe* basiert und auf ein Libretto von Marschners Schwager Wilhelm Wohlbrück komponiert wurde. Im dritten Akt der Oper führt Ivanhoe die Gesellschaft an bei einem lebhaften, patriotischen Lied (Marschner nennt es eine *Romanze*), das Englands mutigen König Richard Löwenherz feiert. Es beginnt mit den Worten „Wer ist der Ritter hochgeehrt“, obwohl es durch seinen Chor-Refrain, „Du stolzes England, freue dich“ bekannt ist.

[152] Selwyn Tillett, „Sullivan’s Ballet *Victoria & Merrie England*“, in englischer Sprache: http://www.sullivan-forschung.de/html/f1-analysen-victoria.html (zuletzt konsultiert am 18. Juli 2017); in deutscher Sprache: Selwyn Tillett, „Sullivans Ballett *Victoria and Merrie England*“, in: *Sullivan-Journal* Nr. 6, Dezember 2011, S. 47-65.



Bsp. 2: Marschner, *Der Templer und die Jüdin*

Diese Melodie sowie die Oper selbst sind heutzutage kaum noch bekannt. Zu Sullivans Zeit verhielt es sich anders. *Der Templer und die Jüdin* war Marschners populärste Oper und wurde zu seinen Lebzeiten mehr als 200 Mal aufgeführt. Die meisten Produktionen gab im deutschsprachigen Raum, zudem gab es Darbietungen in London, Amsterdam, St. Petersburg und andernorts. Die Szene mit „Du stolzes England" wurde zum bekanntesten Teil der Partitur. Es gab sogar Berichte, dass das Publikum bei Aufführungen der Oper in den „hymnenhaften Refrain mit einstimmte".[153] Im zwanzigsten Jahrhundert konnte der Kulturhistoriker Egon Friedell sagen, dass es eines jener Nummern war, deren Popularität sie in ein Volkslied umwandelte: „aus Opernstücken wurden sie zu Volksgesängen".[154]

Die Bekanntheit dieser „Romanze" und ihr Text bedeuteten, dass man sie leicht als musikalisches Symbol für England selbst nutzen konnte. Beispielsweise bekundete das Berliner Publikum 1860, zur Zeit einer höchst beliebten Allianz zwischen Großbritannien und Preußen, bei einer Aufführung von Marschners Oper seine pro-britischen Gefühle durch energisches Applaudieren der Romanze und Rufen nach Zugaben.[155]

Die Romanze konnte man durch entsprechende Änderungen ebensogut in einen antienglischen Kontext setzen. Im Januar 1864, hatte der britische Botschafter in Hannover eine sogenannte „Drohnote" an die dortige Regierung gesandt, mit Bezug auf die eskalierenden Spannungen der Schleswig-Holstein-Frage. Am Abend desselben Tages sollte der berühmte Wagner-Tenor Albert Niemann in Hannover in *Der Templer und die Jüdin* auftreten. Im dritten Akt änderte Niemann den Text „Du stolzes England, freue dich" in „Du stolzes England, schäme dich" und fügte „unter jauchzendem Beifall" der Romanze „einen patriotischen Vers" hinzu.[156] Dieser Vorfall muss einige Bekanntheit erlangt haben, denn in einem humoristischen Stück in der Zeitschrift *All the Year Round*, herausgegeben von Charles Dickens, spielt ein fiktiver deutscher Prinz ganz beiläufig darauf an: „Perfide Albion! Du stolzes England, schäme dich, wie der Mann in der Oper singt." Es gab keine weiteren Erklärungen – wahrscheinlich brauchten die Leser auch keine.[157]

---

[153] „Der Templer und die Jüdin", in: *New Grove Dictionary of Opera*, New York 1992.

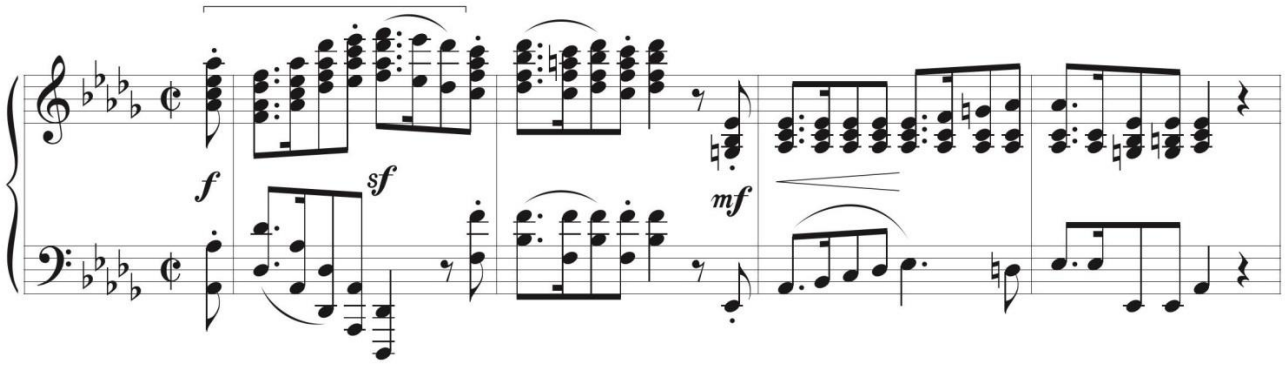
[154] Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, München 1927-31, S. 1000.

[155] „Theater- und Kunstnotizen", in: *Fremden-Blatt*, Wien, 11. Juni 1860.

[156] George Fischer, *Opern und Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866*, Hannover 1899, S. 260.

[157] „A Very Grand Duchy", in: *All the Year Round*, 25. März 1865.

Der berühmteste Musiker, der Marschners Melodie verwendete, war Robert Schumann (1810-1856), der sie im Finale seiner *Études symphoniques* zitiert.



Bsp. 3: Schumann, *Études symphoniques*

(Vielleicht ist es bemerkenswert, dass Schumann und Sullivan Marschner auf dieselbe Weise zitieren, indem sie nur den Eröffnungssatz nutzen, hier mit einer Klammer kenntlich gemacht.)

Schumann veröffentlichte seine *Études symphoniques* 1837 und widmete das Stück dem englischen Komponisten William Sterndale Bennett. Die zwei Komponisten pflegten eine enge Freundschaft als Sterndale Bennett 1836/37 Leipzig besuchte. Wenn man über Schumann schreibt, ist es inzwischen ein Allgemeinplatz geworden, zu sagen, dass er durch das Zitieren von „Du stolzes England" einen eleganten Gruß an seinen englischen Freund richtete. Die aktuelle Forschung bezweifelt diese Geschichte. Wie gezeigt wurde, hatte Schumann die Musik, die in das Finale der *Études symphoniques* eingehen sollte, schon vor 1835 komponiert, also einige Zeit bevor er Sterndale Bennett kennenlernte.[158] Der Musikwissenschaftler Alexander Stefaniak argumentiert, dass Schumann durch die Verwendung des Zitats tatsächlich eher dem ihm persönlich bekannten und von ihm bewunderten Marschner selbst die Ehre erwies. Nichtsdestotrotz fasste der Gedanke einer musikalischen Hommage an Sterndale Bennett schon früh Fuß – zum Beispiel in der ersten Ausgabe von *A Dictionary of Music and Musicians*, das von Sullivans Freund George Grove herausgegeben wurde und zu dem Sullivan auch selbst Beiträge lieferte. Dort konnten 1883, 14 Jahre vor *Victoria and Merrie England*, britische Leser Folgendes über Schumanns Stück lesen: „Es beinhaltet jedoch einen delikaten Bezug auf die Person, der das gesamte Werk gewidmet ist, William Sterndale Bennett. Der Beginn des Hauptthemas ist ein Fragment der gefeierten Romanze in Marschners *Templer und Jüdin*, in dem Ivanhoe das stolze England aufruft, ihren noblen Rittern zuzujubeln (‚Du stolzes England, freue dich' etc.). Dies ist eine geniale Art, seinem geliebten englischen Komponisten die Ehre zu erweisen."[159]

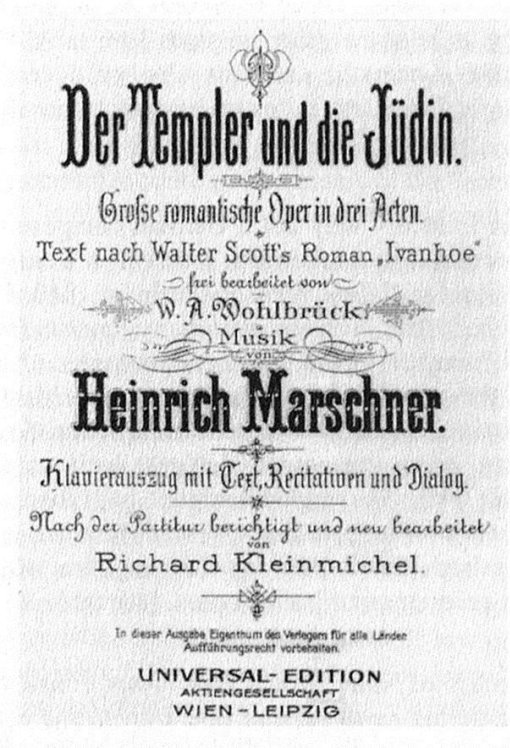
Marschners Melodie hatte damals in der Musikwelt des späten 19. Jahrhunderts weite Verbreitung und Sullivan hätte Möglichkeiten gehabt, darüber zu stolpern, selbst wenn er keine tieferen Beziehungen zu Deutschland und der deutschen romantischen Oper gehabt hätte. Falls

[158] Alexander Stefaniak, *Schumann's Virtuosity*, Bloomington, Indiana, 2016, S. 121.

[159] „Schumann, Robert", in: George Grove (Hrsg.), *A Dictionary of Music and Musicians*, London 1883.

jemand von Sullivans ersten Hörern geschickt genug gewesen wäre, sein kurzes Zitat zu erkennen, kann man sich leicht vorstellen, dass sie es mit den Themen der Feierlichkeiten und der englischen Charakteristik assoziierten, die der Komponist zweifellos im Sinn hatte.

Heinrich Marschner.
Nach der Zeichnung von F. A. Jung lithographiert von M. Gauci.



Der Templer und die Jüdin.

Große romantische Oper in drei Acten.

Text nach Walter Scott's Roman „Ivanhoe"
frei bearbeitet von
W. A. Wohlbrück

Musik
von

Heinrich Marschner.

Klavierauszug mit Text, Recitativen und Dialog.

Nach der Partitur berichtigt und neu bearbeitet
von
Richard Kleinmichel.

In dieser Ausgabe Eigenthum des Verlegers für alle Länder
Aufführungsrecht vorbehalten.

UNIVERSAL-EDITION
AKTIENGESELLSCHAFT
WIEN-LEIPZIG

Königl. Sächs. Hoftheater zu Leipzig.

Dienstag, den 22. Dezember 1829.
Zum Erstenmale:

Der Templer und die Jüdin.

Große romantische Oper in drei Aufzügen nach Walter Scott's Roman: „Ivanhoe", frei bearbeitet von W. A. Wohlbrück.
Musik von Heinrich Marschner.

Personen:

Cedric von Rotherwood, Ritter vom sächsischen Adel	Herr Pögner.
Wilfried von Ivanhoe, sein verstoßner Sohn	Herr Ulrich.
Rowena von Hargottstandstede, sein Mündel	Dlle. Löwe.
Adelstane von Coningsburgh, vom Stamme der alten sächsischen Könige, Rowenas Verlobter	Herr Walcker.
Lucas de Beaumanoir, Großmeister des Templerordens (Normannische Ritter)	Herr Riese.
Albert Malvoisin, Präceptor der Stiftung Templestowe (Templer)	Herr Blünte.
Brian de Bois Guilbert (Templer)	Herr Hammermeister.
Maurice de Bracy (Normannische Ritter)	Herr Schäfer.
Der schwarze Ritter (Normannische Ritter)	Herr Schütz.
Wamba, Narr (in Cedrics Diensten)	Herr Wiedemann.
Oswald, Haushofmeister (in Cedrics Diensten)	Herr Krause.
Herdibert, Knappe (in Cedrics Diensten)	Herr Zimmermann.
Elgitha, Rowenas Zofe	Dlle. Wüst d. j.
Robert, Knappen des Bois Guilbert	Herr Mons.
Philipp, Knappen des Bois Guilbert	Herr Schwarz.
Conrad, Malvoisins Knappe	Herr Linke.
Locksly, Hauptmann der Geächteten	Herr Nabehl.
Bruder Tuck, der Einsiedler von Copmanhurst	Herr Fischer.
Walter, Geächtete	Herr Vollert.
Willivald, Geächtete	Herr Saalbach.
Isaac von York, ein Jude	Herr Mayer.
Rebecca, seine Tochter	Mad. Franchetti-Walzel.

Templer, normannische und sächsische Krieger, Saracenen, Nonnen, Geächtete, Volk.

Der Ort der Handlung ist die Grafschaft York in England

Zeitraum: 1194.

Die neuen Dekorationen sind vom Königl. Theatermaler Herrn Schwarz gemalt; die dazu gehörige Maschinerie ist vom Maschinenmeister Herrn Roller.

Heinrich Marschner (1795-1861)
und seine in Sullivans Studienort Leipzig uraufgeführte Oper *Der Templer und die Jüdin*.

George Low

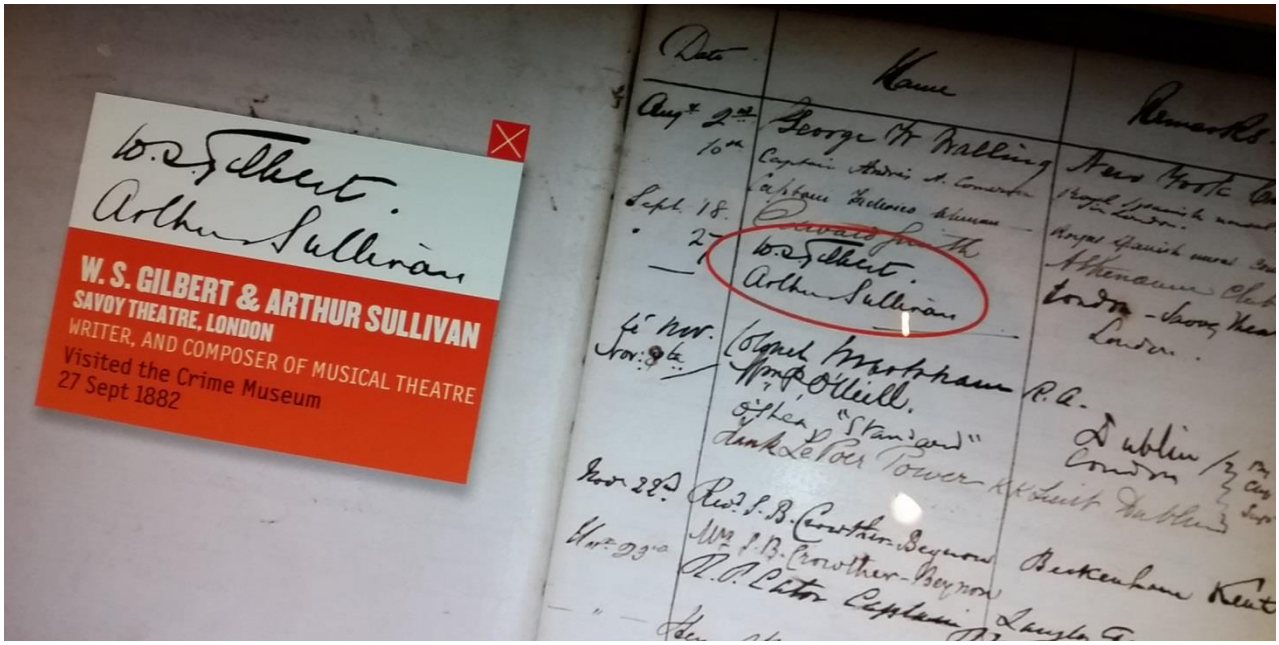
Gilbert und Sullivans Ausflug

Eines der ersten Dinge, die man erfährt, wenn man sich mit den Werken von Sullivan und Gilbert bzw. mit dem Leben des Komponisten und des Librettisten beschäftigt, ist, dass sie sich 1889/90 wegen eines Teppichs zerstritten haben. Bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, dass die Angelegenheit weitaus komplizierter war, aber der sogenannte „carpet quarrel“ – wie der Streit von Experten immer noch genannt wird – bleibt ein Zeichen dafür, wie gegensätzlich die Zwei vom Wesen und Temperament her waren.

Wo Gilbert in vielen Sachen penibel, schnell beleidigt und aufbrausend war, war Sullivan harmoniebedürftig und viel unbeschwerter. Diese Gegensätzlichkeit führte dazu, dass die beiden trotz ihrer kongenialen Zusammenarbeit, was die Entstehung ihrer Opern betrifft, gesellschaftlich wenig miteinander verkehrten. Natürlich trafen sie sich mehrmals, wenn ein neues Stück in Vorbereitung war, aber oft genügte es, dass Gilbert dem Komponisten die neu entstandenen Liedtexte per Post zuschickte, damit Sullivan sie vertonen konnte.

Auch während der Proben waren sie nicht immer gleichzeitig im Theater. Gilbert war meist nicht anwesend, wenn Sullivan die Gesangsproben und später dann die Orchesterproben leitete; als musikalisches Antitalent – so seine eigene Aussage – hätte er wenig beitragen können. Umgekehrt wohnte Sullivan den reinen Dialog- und Stellproben nicht bei und überließ die musikalische Begleitung am Klavier bei den szenischen Proben der Gesangsnummern oft einer Repetitorin.

Umso erstaunter war ich, als ich vor zwei Jahren auf ein bislang unbekanntes – oder jedenfalls wenig beachtetes – Treffen der beiden stieß, das zumindest auf den ersten Blick nichts mit ihrer beruflichen Zusammenarbeit zu tun hat. Im Herbst 2015 organisierte das Museum of London (das nebenbei bemerkt auch Nicht-Londonern viel zu bieten hat) eine Ausstellung über das 1875 in London gegründete „Crime Museum“ (Kriminal-Museum).



Der Eintrag von Arthur Sullivan (1842-1900) und William Schwenck Gilbert (1836-1911) im Gästebuch des „Crime Museum“ in London. (Bild: George Low)

Dieses ist kein Museum im herkömmlichen Sinn, das sechs oder sieben Tage die Woche für Besucher geöffnet hat; vielmehr dienen die vielen Objekte, Fotos und Dokumente heutzutage hauptsächlich der Ausbildung junger Kriminalbeamter. Im 19. Jahrhundert aber konnten interessierte Laien sehr wohl auf Antrag oder Einladung das Museum und die vielen Objekte in der Asservatenkammer besichtigen, und es war eine Zeitlang sogar „in“, dem Museum einen Besuch abzustatten. Man musste lediglich Namen und Anschrift in ein „Visitors’ Book“ (Gästebuch) eintragen.

Im Museum of London waren – mitten unter den teils gruseligen, teils bizarren Ausstellungsstücken – ein paar Seiten aus diesem „Visitors’ Book“ an einem Computer-Terminal virtuell einzusehen, und siehe da: am 27. September 1882 haben sich W. S. Gilbert und Arthur Sullivan, Adresse „Savoy Theatre“, bei einem Besuch ordentlich eingetragen.

Interessant ist dieser Eintrag aus mehreren Gründen. Zum einen existieren nur ganz wenige Dokumente, die die Unterschriften der beiden zusammen enthalten, und dies ist das einzige mir bekannte, das nicht ein Vertrag zwischen Ihnen und dem Impresario Richard D’Oyly Carte ist.

Viel faszinierender ist jedoch die Frage, warum die beiden das „Crime Museum“ aufgesucht haben. Wie schon erwähnt, war ein Besuch in jenen Jahren angesagt, aber dass Sullivan und Gilbert lediglich dieser Mode nachkamen, erscheint mir nicht sehr wahrscheinlich. Bei Gilbert ist es eher verständlich: er hat in seiner Jugend eine Ausbildung als Rechtsanwalt durchlitten und amtierte in seinen späten Jahren nebenberuflich als Friedensrichter; er hat sich Zeit seines Lebens für Verbrechen, Prozesse und Strafen interessiert und sie öfters in seinen Werken thematisiert. Er könnte durchaus Gefallen gefunden haben an den Objekten im Museum. Aber Sullivan? Was hat den sanftmütigen, friedliebenden Komponisten bewogen dorthin zu gehen?

Kann der Besuch doch in Verbindung mit ihrer neuen Oper *Iolanthe* stehen, die sich gerade in Vorbereitung befand? In diesem Werk kommen der Lord Chancellor, damals Großbritanniens höchster Richter, sowie sein Mündel Phyllis vor. Ihr Liebhaber, der junge Schäfer Strephon, beschreibt einen für ihn äußerst unbefriedigenden Auftritt vor dem Gericht. Aber reicht das aus, um Sullivans Besuch im „Crime Museum“ zu erklären?

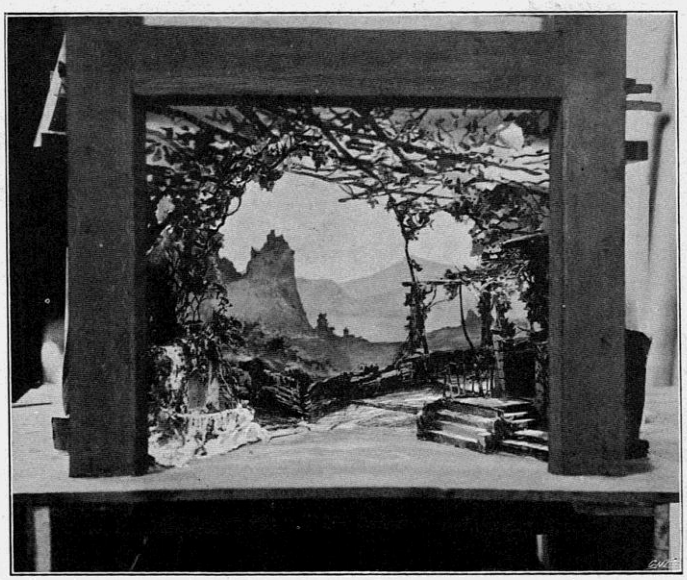
Eine bessere Erklärung könnte folgende sein: In der ursprünglichen Fassung der Oper war Strephon im zweiten Akt ein Solo zugedacht, in dem er in einer Art, die an die Romane von Charles Dickens erinnert, gesellschaftliche Miseren und soziale Missstände anprangerte. Dieses Lied, das Gilbert anscheinend am Herzen lag, fand bei seinem Partner wenig Gegenliebe und wurde kurz nach der Premiere gestrichen. Ist es denkbar, dass Gilbert den gemeinsamen Besuch angeregt hat in dem Versuch, den Komponisten von den Vorzügen, ja gar von der Notwendigkeit dieses Liedes zu überzeugen? Wenn ja, so war der Versuch nicht gerade erfolgreich.

Überhaupt scheint das „Crime Museum“ wenig Eindruck bei Sullivan hinterlassen zu haben. In seinem Tagebuch hat der Komponist den Besuch jedenfalls nicht erwähnt, und bis nicht jemand eine überzeugendere Erklärung liefern kann, bleibt die ganze Angelegenheit ein kleines Rätsel.

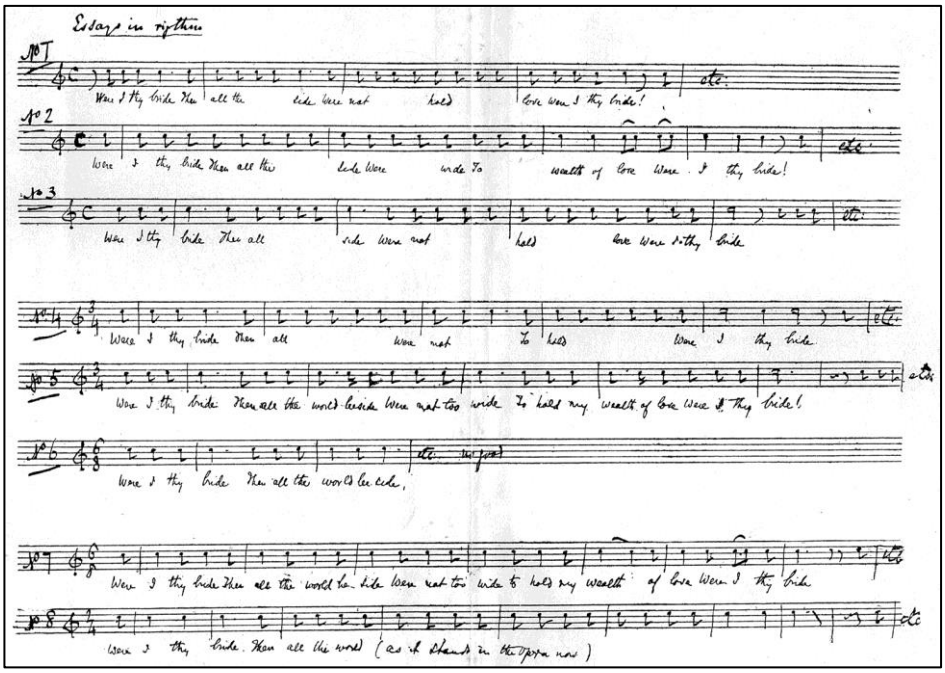
You are too aged to remember
That withered bosom's scarlet glow;
Dead is the old romantic ember
That warmed your life-blood years ago.
If from our sweetheart we are parted
(Old men know nothing of such pain)
Two maidens will be broken-hearted
And quite heart-broken lovers Twain!
Now pray, for goodness' sake, remember
We do desire to be uncouth;
But we are June & you're December –
What can you know of love & youth!

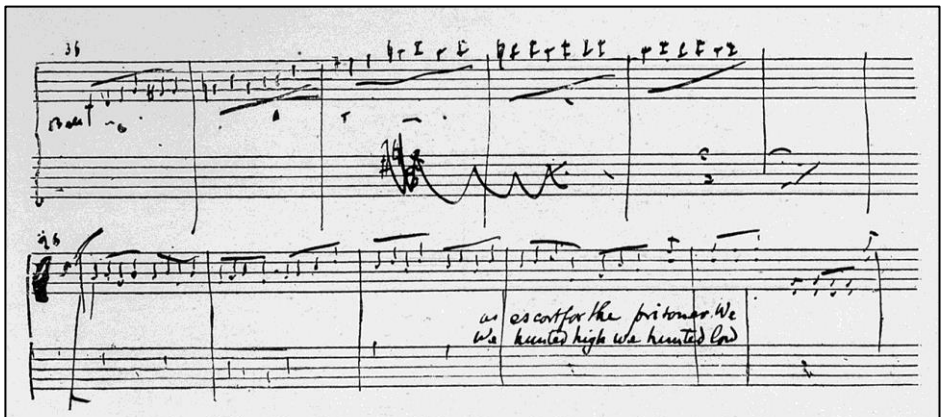
Facsimile of MS. of Tessa's Song

Mr. Gilbert's Model Stage

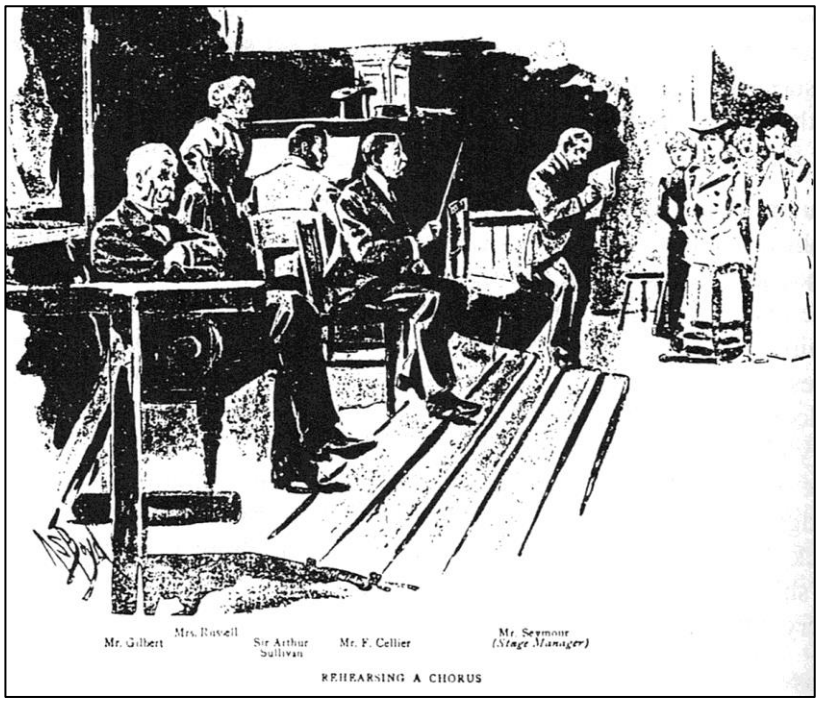


Another Scene on the Model Stage



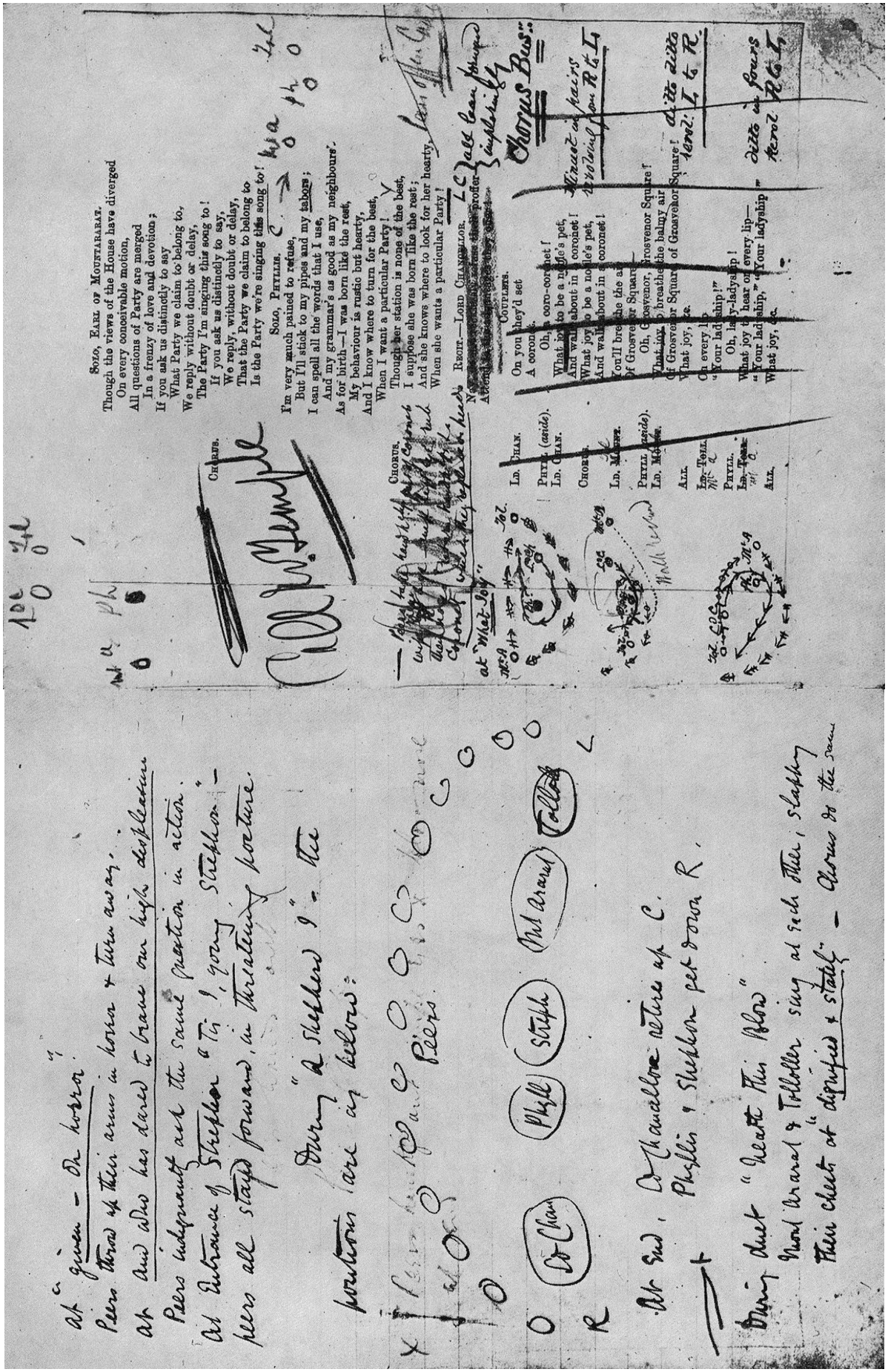


Facsimile of a Passage of First Rough Sketch of Chorus for the "Yeomen of the Guard"

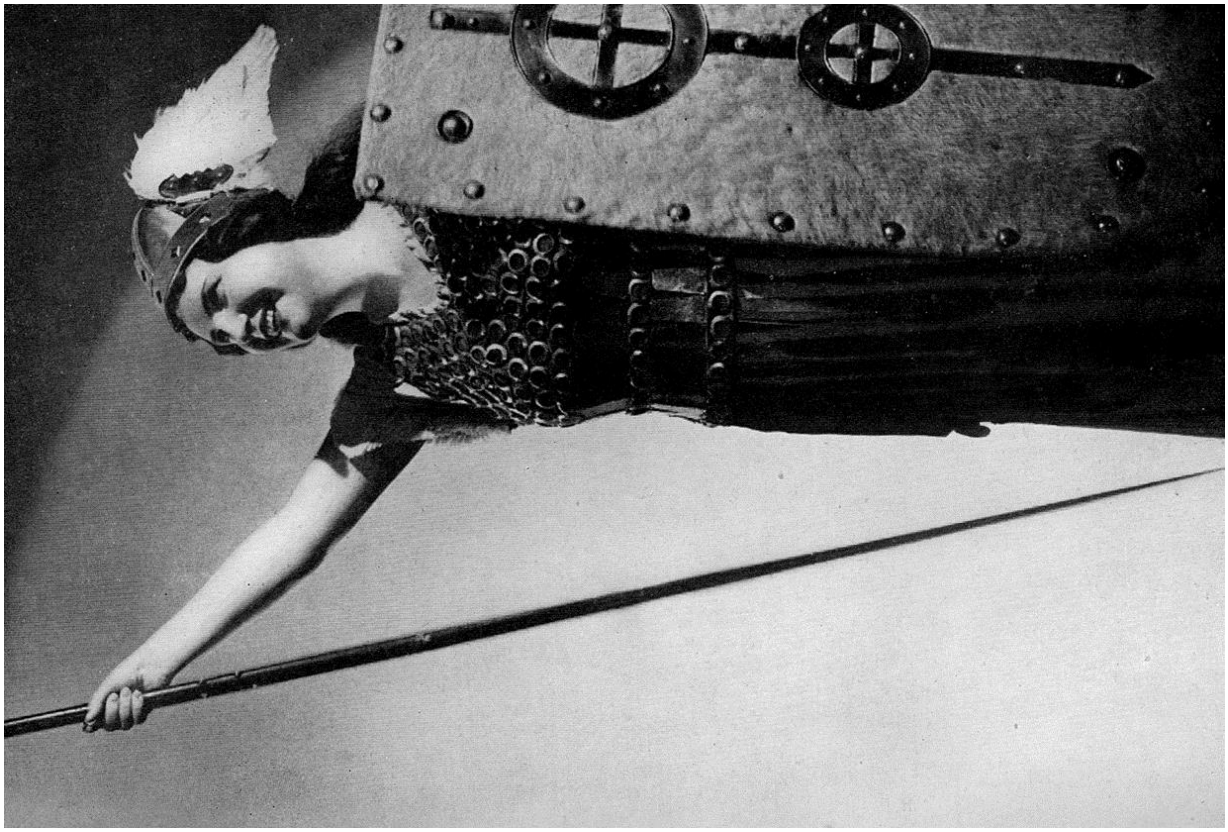


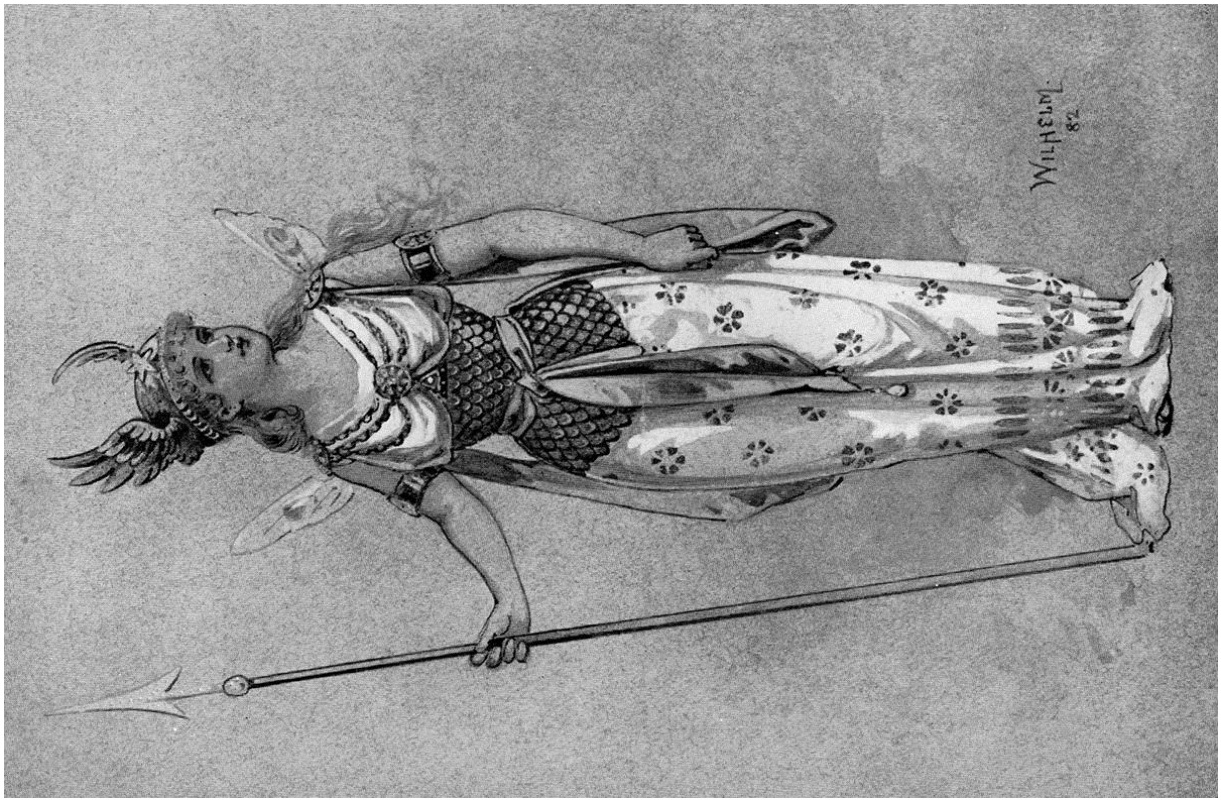
REHEARSING A CHORUS

Sullivans Metier: Die Komposition ausarbeiten und die musikalische Einstudierung (Auszug aus einem Partitur-Autograph – siehe hintere Umschlagseite).



Auszug aus Gilberts Regiebuch für *Iolanthe*.





Uraufführung von *Iolanthe*:
Das Kostüm der Feenkönigin spielt an auf die Bayreuther Walküren.

Viktorianischer Lebensstil und Sullivans Wohnung

Anders als Arthur Sullivan pflegte Gilbert einen eher gehobenen bürgerlichen Lebensstil. Der ausgebildete Anwalt war verheiratet und baute bzw. kaufte Wohnhäuser, die noch heute in London und Umgebung zu sehen sind (z. B. lebte er von 1883-91 in Harrington Gardens und später in Grim's Dyke, Old Redding, Harrow Weald).

Sullivans Domizile mussten längst anderen Gebäudekomplexen weichen. Der Komponist wurde als etablierter Künstler bis zu seinem Lebensende als Junggeselle sesshaft in 1 Queen's Mansions, Victoria Street, unweit des Buckingham Palastes, wo er mit einer Haushälterin und zwei männlichen Bediensteten wohnte. Er war ab 1870 mit Mary Frances Ronalds (genannt „Fanny") liiert, die er drei Jahre zuvor in Paris kennengelernt hatte. Da die Amerikanerin nicht geschieden war, durfte die Verbindung in den adeligen und königlichen Kreisen, in denen sie und Sullivan verkehrten, nicht bekannt werden, denn das Thema Scheidung unterlag allgemein einem Tabu. Zu Empfängen und Parties wurden beide immer getrennt eingeladen und es gibt bezeichnenderweise ein Foto von einer gesellschaftlichen Zusammenkunft in Blenheim Palace bei Oxford, auf dem beide in gebührlicher Entfernung voneinander zu sehen sind.[160] Sullivan bezog mit „Fanny" nie eine gemeinsame Wohnung, eher traf man sich bei ihr. In London lebte Frances Ronalds zunächst in Chelsea, 84 Sloane Street, zog dann um ins Haus 104 und später nach 7 Cadogan Place.

Die Fotos aus den Räumlichkeiten von Sullivan und Gilbert zeigen einen gehobenen Lebensstil. Bei viktorianischen Wohnungseinrichtungen wurden allgemein zumeist in Serienfertigung hergestellte Gebrauchs- und Dekorationsgüter populär, mit denen die Bevölkerung der Aristokratie nacheiferte. Je nach Möglichkeit demonstrierte man damit Wohlstand und Status. Spärlich dekorierte Zimmer hätte man auf schlechten Geschmack zurückgeführt und dementsprechend wurden Häuser in der viktorianischen Ära üppiger dekoriert als im eher minimalistischen Stil des 20. Jahrhunderts. Gemusterte Tapeten, die man ab den 1849er Jahren in Serienherstellung produzierte, und Parkettfußböden wurden zunehmend beliebter. Zu den bevorzugten Farben gehörten Grautöne, Rosé, Lavendelblau, Graugrün, Senfgelb, ein dunkles Blaugrün und Burgunderrot. Zu den kulturgeschichtlichen Hintergründen gehobener Wohnungseinrichtungen schreibt Mélodie Doumy, „Assistant Curator" am Londoner Victoria & Albert Museum: „Kaum eine Form eignet sich für eine halböffentliche Demonstration von Reichtum in einem häuslichen Umfeld besser als der Dinner Table. Tafelsilber war ein Ausdruck eines gewissen Lebensstils, der sich ständig weiterentwickelte, und es war niemals rein funktional. Während Silber immer ein Teil von aufwendigen Tischgedecken war, können die englischen Dinner Tables des 19. Jahrhunderts wohl als Spielwiese für Extravaganz und die Erfindung immer neuer Silberobjekttypen gelten, deren Funktion sich heute mitunter sogar so manchem Experten entzieht. […] Die Oberschicht und in zunehmenden Maße auch der Mittelstand erwarben Luxusgüter für den Tisch, um ihren gesellschaftlichen Rang zu untermauern, ihren guten Geschmack zu bekräftigen und ihren Wohlstand zu demonstrieren. Als bedeutender Mäzen und Sammler

[160] Siehe Abbildung 20 bei Bildtafel XVI in Meinhard Saremba, *Arthur Sullivan – Ein Komponistenleben im viktorianischen England*, Wilhelmshaven 1993.

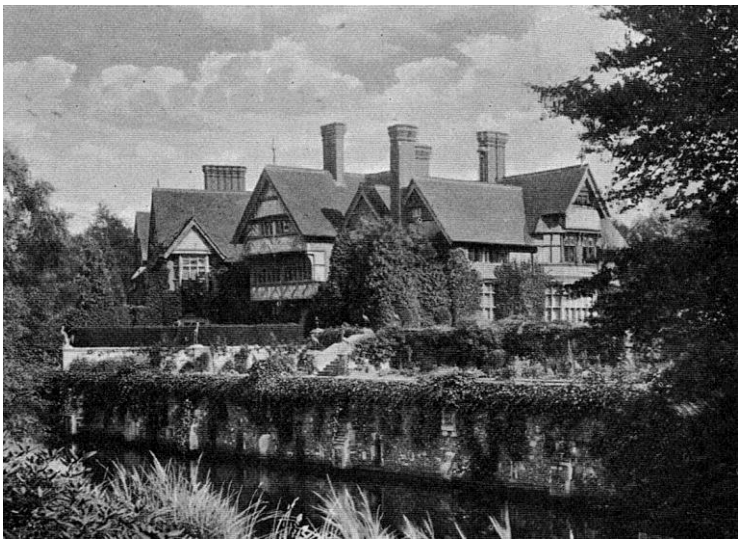
führte der Prinzregent, der Prince of Wales und spätere König George IV., den klassizistischen Regency-Stil ein, der bald auch bei seinen Untertanen sehr beliebt wurde. Sein Verlangen nach extravagantem Essgeschirr aus vergoldetem Silber war hinlänglich bekannt und wurde mitunter auch verspottet. Nur dem Hof und dem Adel war es möglich, einen Tisch komplett mit Silber einzudecken, doch die Einführung von billigerem, dünnerem Metall hatte bald zur Folge, dass sich immer mehr Leute Geschirr aus Edelmetall leisten konnten. In den 1820er-Jahren war silbernes Tafelgeschirr in Britannien wesentlich stärker verbreitet als in anderen europäischen Ländern. […] Beim eleganten Service à la française kamen mehrere Gänge gleichzeitig auf den Tisch, und zwar in Silbergeschirr, das symmetrisch angeordnet auf den Tisch gestellt wurde. So konnten sich die Speisenden selbst bedienen. Diese Form des Servierens setzte sich aber erst 1826 in den gehobenen Kreisen in England durch und bestand im Wesentlichen aus folgenden Komponenten: diversen Vorspeisen- und Desserttellern mit Deckeln und entsprechenden Besteckgarnituren, Schüsseln für Suppen und Eintöpfe sowie Kandelabern. Ihr Gebrauch wurde von einer aufwendigen Etikette begleitet. Von ungefähr 1800 an avancierten schwerere und teurere Silbergegenstände zu den zentralen Zierelementen des üppig ausgestatteten englischen Esstischs. […] Das Dessert galt als der wichtigste Teil des Essens. Ständer, die im 19. Jahrhundert besonders beliebt waren, wurden während dieses Gangs aufgestellt und mit frischen und eingelegten Früchten bestückt. […] Die Essgewohnheiten wandelten sich im 19. Jahrhundert merklich. Der Service à la française wurde nach und nach durch den Service à la russe ersetzt, den man als praktischer erachtete: Hier wurden den Gästen die Gänge nacheinander gereicht. Bei dieser Servierart begann man mit der Suppe und schloss mit dem Dessert, sodass das Essen heiß serviert werden konnte. Als Folge wurden Terrinen, Schüsseln und andere Essensbehältnisse vom Tisch verbannt, und in der Mitte der Tafel war nun Platz für Platten, Vasen und Kandelaber.“[161]

In Viktorianischer Zeit wurden Häuser üblicherweise als Reihensiedlung oder Einzelgebäude errichtet. Da in den 1850er Jahren die Steuern für Glas und Ziegeln abgeschafft wurden, ermöglichten kostengünstigere Materialien und verbesserte Transportmöglichkeiten durch die Eisenbahn eine effektivere Massenherstellung an geeigneten Standorten und eine Standardisierung der Produktion (z. B. mit Dachschiefern aus Wales). Hinzu kamen neue Regelungen für qualitative Mindestanforderungen: Üblich wurden Sanitäranlagen, Abfallentsorgung, fließendes heißes und kaltes Wasser, Gasleitungen für die Beleuchtung, Kohlenkeller sowie Schiebefenster mit größeren Scheiben als noch zur Zeit der „Georgian“ und „Regency architecture“. In Städten wurden auch kleine Gärten mit Begrünung beliebt.

[161] Mélodie Doumy, „Der Dinner Table im frühen 19. Jahrhundert“, in C. Sylvia Weber / Beate Elsen-Schwedler (Hrsg.), *Silberhirsch & Wunderprunk – Das Victoria & Albert Museum zu Gast in der Kunstkammer Würth*, Schwäbisch Hall 2015, S. 141 f.

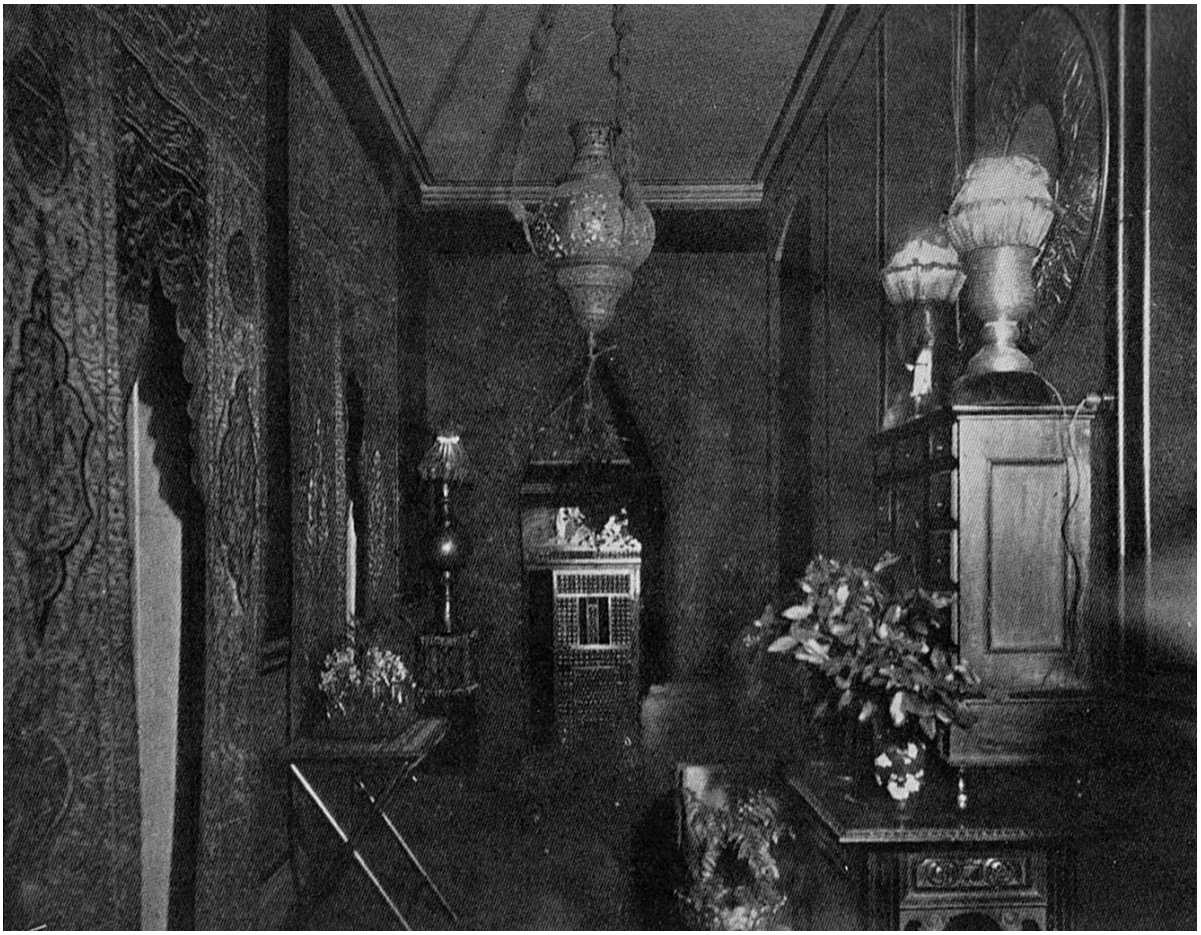
Die Victoria Street um 1884: Auf der linken Straßenseite befindet sich Arthur Sullivans Wohnung in 1 Queen's Mansions, hinten rechts seine frühere Wohnung in 8 Albert Mansions.

Das Haus von Sullivans Freund John Millais[162] am Palace Gate in Kensington, London.



W.S. Gilberts Haus in Grim's Dyke, Old Redding, Harrow Weald.

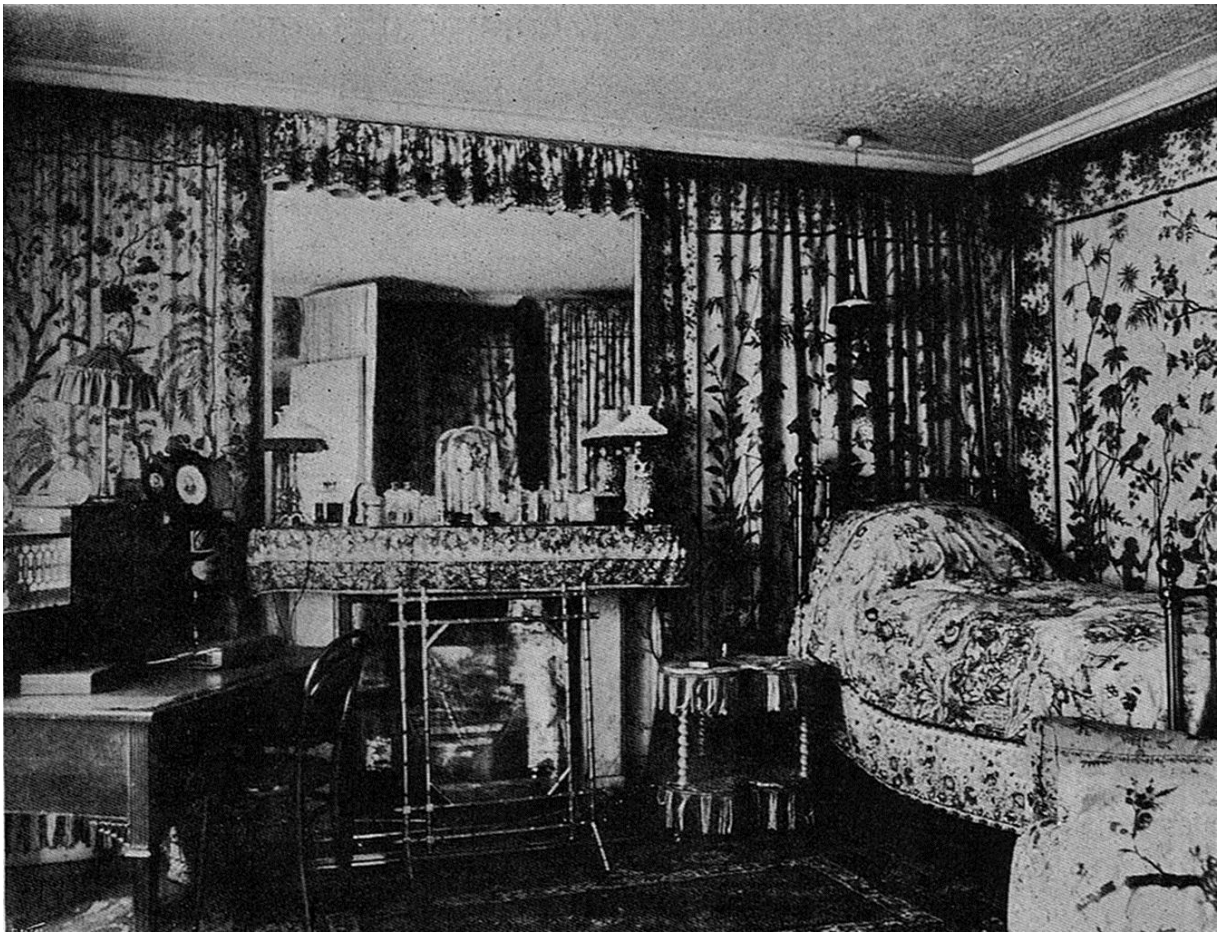
[162] Siehe Meinhard Saremba, „Viktorianische Avantgarde – Das Leben malen und vertonen: Arthur Sullivan und die Präraffaeliten", Teil 1 in *Sullivan-Journal* Nr. 15, Juni 2016, S. 32; Teil 2 in *Sullivan-Journal* Nr. 16, Dezember 2016, S. 1-72.



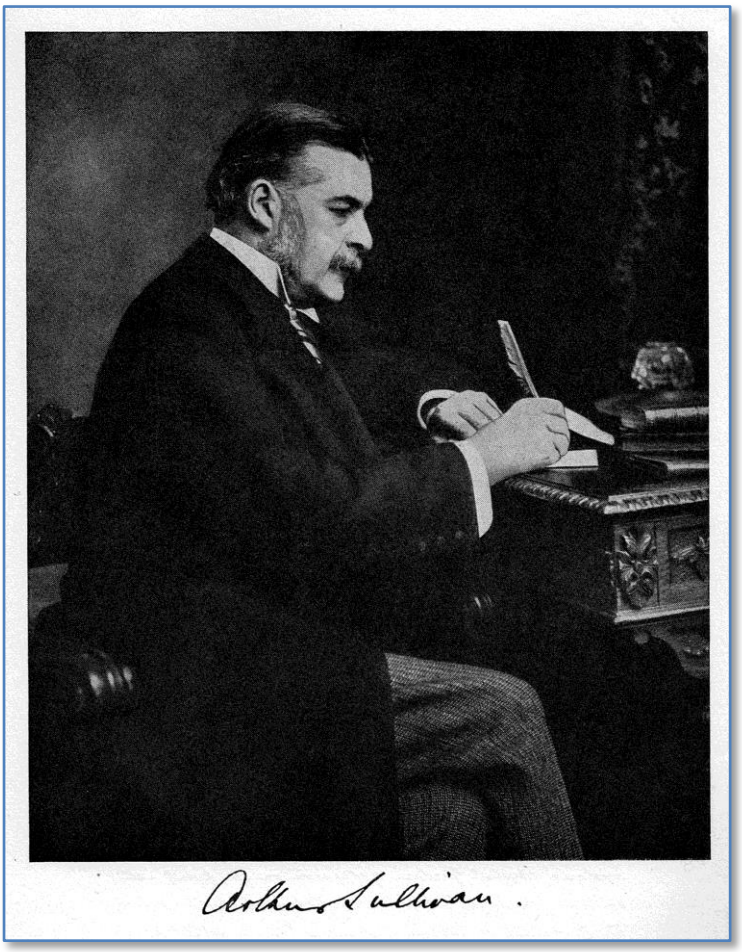
Der Korridor in Sullivans Wohnung (Queen's Mansions).

Sullivans Wohnzimmer

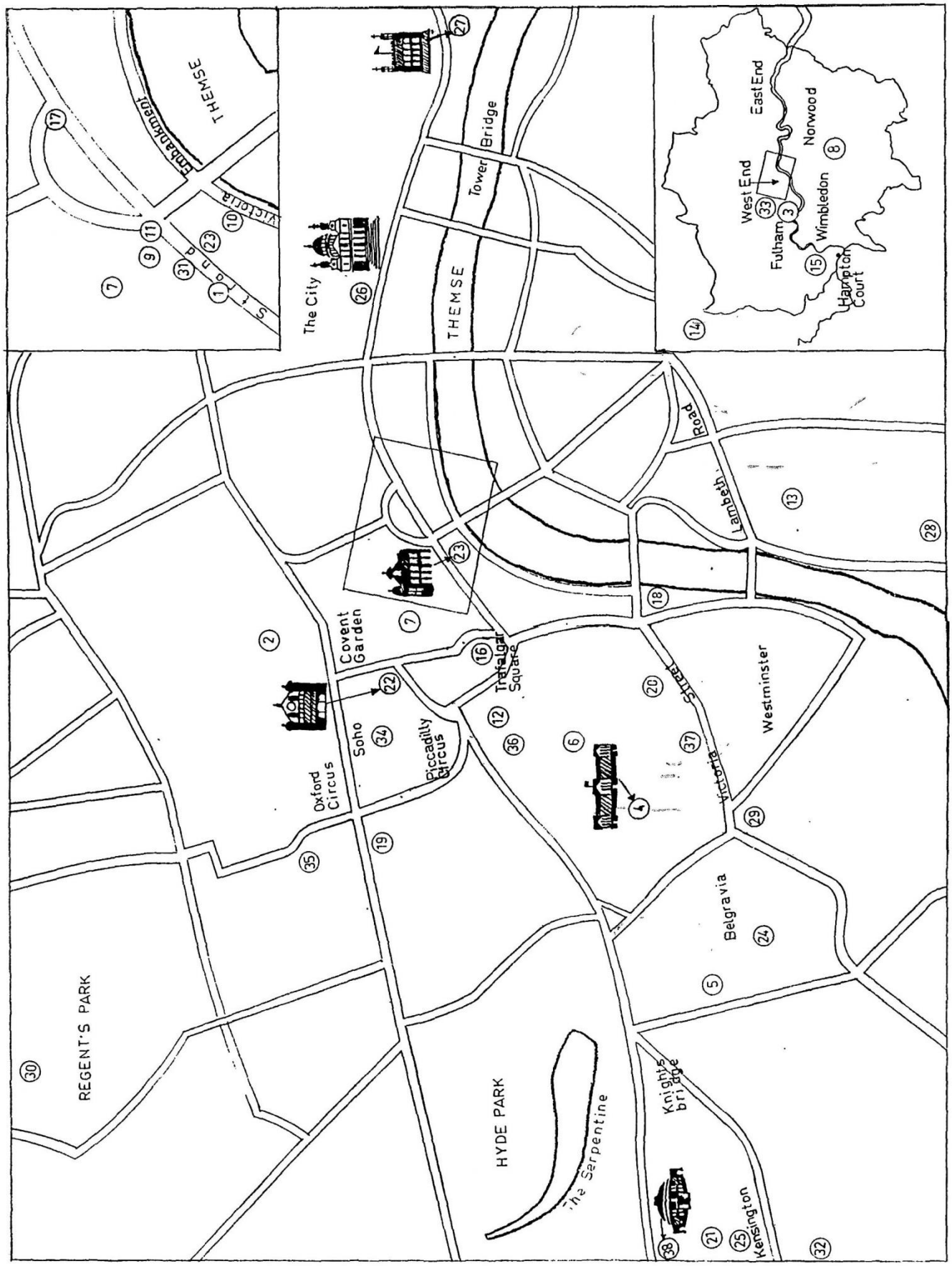
Ein Teilbereich von Sullivans Speisezimmer.



Sullivans Schlafzimmer



Sullivans Arbeitszimmer

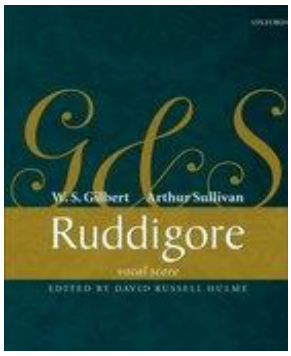


Arthur Sullivans London

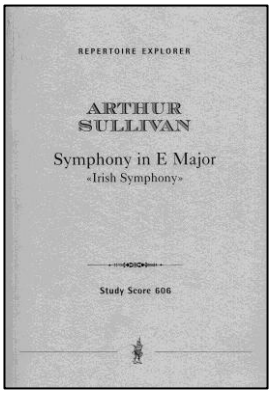
Legende zur Karte auf Seite 48

1. Adelphi Theatre; 2. Britisches Museum; 3. Friedhof in Brompton; 4. Buckingham Palace; 5. Cadogan Place Nr. 7; 6. Chapel Royal (ein Teil des St. James's Palace); 7. Covent Garden; 8. Crystal Palace (nahe davon die Wohnungen von Scott Russell und Grove); 9. Drury Lane; 10. Embankment Gardens (Sullivan Memorial); 11. Gaiety Theatre; 12. Gallery of Illustrations; 13. Geburtshaus Sullivans; 14. Grim's Dyke, Old Redding, Harrow Weald; 15. Kneller Hall; 16. National Gallery; 17. Opéra Comique, 18. Parlament; 19. Royal Academy of Music; 20. Royal Aquarium Theatre; 21. Royal College of Music; 22. Royal English Opera House; 23. Savoy Theatre und Hotel; 24. St. Michael's Church, Chester Square; 25. St. Peter's Church, Cranley Gardens; 26. St. Paul's Cathedral; 27. Tower of London; 28. Vauxhall Gardens; 29. Victoria Station; 30. Zoo; 31. Geburtshaus Gilberts, Southampton Street, Nr. 17; 32. Harrington Gardens, Gilberts Wohnung 1883-91; 33. Moray Lodge, Campden Hill, der Moray Minstrels; 34. Royalty Theatre; 35. Sl. George's Hall; 36. St. James's Theatre; 37. Queen's Mansions, Sullivans Wohnung; 38. Royal Albert Hall.
(T. Zipp / B. Jones, in M. Saremba, *Arthur Sullivan*, Wilhelmshaven 1993.)

Partituren von Werken Sullivans



Bei Oxford University Press sind hervorragende Editionen und Aufführungsmaterial von zwei der bedeutendsten Sullivan-Opern erschienen, welche sich bestens für Theater eignen, die sich im deutschsprachigen Raum auf eine ernst zu nehmende Weise mit Sir Arthur Sullivan auseinandersetzen wollen: *The Yeomen of the Guard* (herausgegeben von Colin Jagger, University Portsmouth) und *Ruddigore* (herausgegeben von David Russell-Hulme, Universität Aberystwyth). Beim Verlag heißt es zu *Yeomen*: „The edition presents the opera as it was originally conceived, correcting errors found in older editions (regarding music, dialogue, and stage directions) and including unpublished songs and alternative endings.“ Und über *Ruddigore*: „This edition is complete, clear, and practical as well as being scholarly and authoritative. It returns to the primary sources to present the music and libretto as performed during the original Savoy Theatre run.“ Deutsche Textversionen für professionelle Aufführungsprojekte sind über die Deutsche Sullivan-Gesellschaft e. V. erhältlich.
Mehr zu den Notenausgaben von OUP unter
https://global.oup.com/academic/product/ruddigore-9780193243521?cc=us&lang=en&



Partituren von Sullivans Symphony in E, Te Deum Laudamus (Boer War Te Deum), Overture in C “In memoriam”, Henry VIII, Overture di Ballo u. a. sind erhältich über
Musikproduktion Höflich, Enhuberstrasse 6-8, 80333 München
https://repertoire-explorer.musikmph.de/de/

Sullivan-Journal (ISSN 2190-0647)

Inhaltsübersicht der Ausgaben 1 – 16 (2009-2016)

Sullivan-Journal Nr. 1 (Juni 2009)
Arthur Sullivan: Leben und Werk, Rede „Über Musik“ (1888) / David Eden: Die Unperson der britischen Musik / Instrumentation, Literaturhinweise

Sullivan-Journal Nr. 2 (Dezember 2009)
David Eden: Sullivan und das Christentum / Meinhard Saremba: Sullivan und Rossini / David Russell Hulme: Princess Ida / Martin Yates: The Yeomen of the Guard

Sullivan-Journal Nr. 3 (Juli 2010)
Benedict Taylor: Sullivan, Scott und Ivanhoe / David Eden: Die Humanität von Ivanhoe / Martin Yates: Kontrast und Einheit in der Partitur von Ivanhoe

Sullivan-Journal Nr. 4 (Dezember 2010)
S. J. Adair Fitzgerald: Sullivans Freundschaft mit Dickens / Meinhard Saremba: The Mikado und The Rose of Persia – Anmerkungen zu Sullivans „exotischen" Opern / Anne Stanyon: Das große Leeds-Komplott

Sullivan-Journal Nr. 5 (Juli 2011)
Richard Silverman: Zur Interpretation englischer Chorwerke des 19. Jahrhunderts / Charles Kaufmann: Von Longfellow zu Sullivan / Richard Silverman: Longfellow, Liszt und Sullivan / James Brooks Kuykendall: Musikdramatische Aspekte in The Golden Legend / Benedict Taylor: Die musikalische Struktur von The Golden Legend / Meinhard Saremba: Sullivan und Elgar

Sullivan-Journal Nr. 6 (Dezember 2011)
William Parry: Sullivans Bühnenmusik zu The Tempest / Richard Silverman: Sullivans enigmatisches Konzert / David Mackie: Die Rekonstruktion von Sullivans Cellokonzert / Meinhard Saremba: Inszenierungsprobleme und Gegenwartsbezüge am Beispiel von Sullivans The Pirates of Penzance / Selwyn Tillett: Das Ballett Victoria and Merrie England / John Balls: Sullivan und das Norwich

Sullivan-Journal Nr. 7 (Juni 2012)
David Eden: The Prodigal Son – Konzeption und Rezeption / Richard Silverman: Zur Musik von The Prodigal Son / Selwyn Tillett: Die Schauspielmusik zu King Arthur

Sullivan-Journal Nr. 8 (Dezember 2012)

Meinhard Saremba: Sullivan, Purcell, Vaughan Williams & Co. – Britische Komponisten und das Meer / Selwyn Tillett: Sullivans On Shore and Sea – Uraufführung und Rezeption / Martin Wright: Über On Shore and Sea – Entstehung und Musik / John Balls: Sullivan und die Titanic

Sullivan-Journal Nr. 9 (Juni 2013)

Meinhard Saremba: Sullivan und Leipzig (Teil 1) / Sarah Spiegel: Von Der Sturm zu The Tempest – Sullivans erste Shakespeare-Musik in England

Sullivan-Journal Nr. 10 (Dezember 2013)

Meinhard Saremba: Sullivan und Leipzig (Teil 2) / Martin Haselböck/Klaus Aringer: Die Instrumentenentwicklung zur Zeit Sullivans / Selwyn Tillett: The Martyr of Antioch – Entstehung und Rezeption

Sullivan-Journal Nr. 11 (Juni 2014)

Meinhard Saremba: Sullivan und Leipzig (Teil 3) / Marion Linhardt: Der Londoner Unterhaltungsdiskurs der 1820er bis 1850er Jahre / Till Gerrit Waidelich: Sullivan und Schuberts Rosamunde (Teil 1)

Sullivan-Journal Nr. 12 (Dezember 2014)

Meinhard Saremba: Wagner, Bayreuth und Sullivan / Albert Gier: Die Meistersinger von Nürnberg – Komödie als Ideendrama / Norbert Abels: Betrachtungen zum Komischen bei Richard Wagner

Sullivan-Journal Nr. 13 (Juli 2015)

Meinhard Saremba: Sullivans Leipziger Tagebuch / Till Gerrit Waidelich: Sullivan und Schuberts Rosamunde (Teil 2)/ Saremba: Sullivan und Beethoven / Paul Seeley: Ein verloren gegangenes Flötenstück von Sullivan

Sullivan-Journal Nr. 14 (Dezember 2015)

Richard Silverman: Sullivan und Berlioz / Alex Scutt: Der Klerus in The Sorcerer

Sullivan-Journal Nr. 15 (Juni 2016)

M. Saremba: Sullivan und die Präraffaeliten (Teil 1) / Maximilian Burgdörfer: Schumann und Sullivan

Sullivan-Journal Nr. 16 (Dezember 2016)

Meinhard Saremba: Sullivan und die Präraffaeliten (Teil 2)

www.deutschesullivangesellschaft.de
http://www.sullivan-forschung.de/html/a2-journal.html

The Amber Ring / Sir Arthur Sullivan Première Edition –

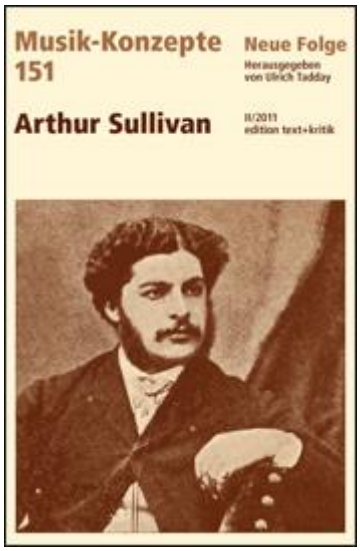
Orchestral, vocal and theatrical scores, never before available!
All scores edited directly from the composer's autograph and other original sources, with an Introduction to each of the larger works.
Complete orchestral material also available, hire prices on request.

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

neu: *The Beauty Stone* (2016); demnächst: *The Martyr of Antioch* und *The Light of the World* (2017)



Musik-Konzepte
Herausgegeben von Ulrich Tadday
(bis XII / 2003 von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn)

Band 151
Arthur Sullivan

Boorberg-Verlag, München 2011,
114 Seiten, zahlreiche s/w-Abbildungen
ISBN 978-3-86916-103-7

Vorwort

Benedict Taylor
Der Musiker Arthur Sullivan – Ästhetik und Kontext

David J. Eden
Sullivan und seine Librettisten

Meinhard Saremba
Das Problem Sullivan – Anmerkungen zu einem europäischen Komponisten

James Brooks Kuykendall
Sullivan, der Musikdramatiker

Richard Silverman
Stilelemente von Sullivans Musik und deren Interpretation

Abstracts

Bibliografische Hinweise

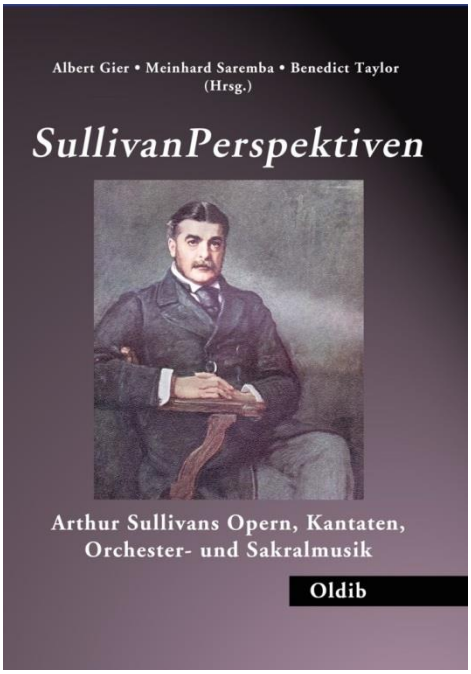
Zeittafel

Autoren

Arthur Sullivan (1842–1900) war der bedeutendste britische Komponist des 19. Jahrhunderts. Mit seinen Liedern, Orchesterwerken, Kantaten und Opern sowie seinem Engagement als Dirigent, Festspielleiter und Musikforscher gab er dem britischen Musikleben, das nach dem Tode Purcells in eine Krise geraten war, entscheidende neue Impulse. »In der Tat war Sullivan bekanntlich Pionier, der England von seinem Ruf als ›Land ohne Musik‹ befreite, sodass es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts seine Stellung als eine der führenden Musiknationen der Welt behauptet«, meinte der Dirigent Sir Charles Mackerras, der gut 30 Jahre lang Vorsitzender der Sir Arthur Sullivan Society war. Den Nachruhm sicherten Sullivan vor allem seine komischen Opern, zu denen ihn sein Freund Gioacchino Rossini angeregt hatte. Zu Unrecht ignoriert wurde jahrzehntelang sein übriges umfangreiches Schaffen für Bühne und Konzert. Erst heute ermöglichen neue Aufnahmen, Noteneditionen und Forschungsergebnisse ein umfassenderes Bild. Der Band versammelt Beiträge von namhaften Autoren der internationalen Sullivan- Forschung: Benedict Taylor, David J. Eden, Meinhard Saremba, Brooks Kuykendall und Richard Silverman, deren Aufsätze ein breites Spektrum behandeln, das von der musikalischen Ästhetik und dem kompositorischen Stil, von den Librettisten des Musikdramatikers bis hin zu Fragen der Interpretation und Rezeption des Werkes reicht. Der Band soll helfen, das recht einseitige Bild, das in Deutschland vom Komponisten Arthur Sullivan besteht, zu berichtigen.

bereits erschienen: Edward Elgar (2013, Band 159), Benjamin Britten (2015, Band 170);
in Vorbereitung: Ralph Vaughan Williams (2018).

Albert Gier/Meinhard Saremba/Benedict Taylor (Hg.)
SullivanPerspektiven I
Arthur Sullivans Opern, Kantaten, Orchester- und Sakralmusik



Oldib-Verlag, Essen 2012
372 Seiten, mit Abbildungen, Notenbeispielen
und einer Zeittafel.
ISBN 978-3-939556-29-9

Ästhetik
Arthur Sullivan: About Music / Albert Gier: Gilberts Dramaturgie des Absurden und ihre Bedeutung für Arthur Sullivans Musik / Meinhard Saremba: Das Böse und das Diabolische in Arthur Sullivans Œuvre

Orchester
Roger Norrington: Sullivan's Orchestral Sound World /
Benedict Taylor: Sullivan as Instrumental Composer: the Symphony and Orchestral Music

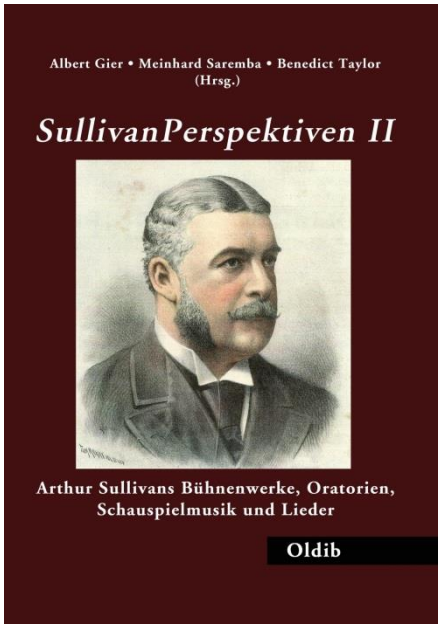
Sakralmusik
William Parry: Sullivan between Secularism and Christianity / Ian Bradley: From Lux Eoi to Bishopgarth – A Theologian's Reflections on Sullivan's Hymn Tunes

Musik und Drama
James Brooks Kuykendall: Music and Drama in Sullivan's works / Benedict Taylor: The Golden Legend: An Analytical and Critical Reappraisal / Richard Silverman: English Opera and the Lure of the Middle Ages

Musik und Nation
David Eden: Sullivan and Imperialism / James Brooks Kuykendall: Sullivan, Victoria and Merrie England, and the National Tableau / Arne Stollberg: Arthur Sullivans Ivanhoe und die Suche nach einer englischen Nationaloper

Rezeption
Martin Yates: Men of the Theatre – Arthur Sullivan and Benjamin Britten / Pierre Degott: "Suitable for adaptation into French"? – Tony Mayer's Translation of The Mikado / Meinhard Saremba: Think different! – Perspektiven für die deutsche Sullivan-Rezeption im 21. Jahrhundert

Albert Gier / Meinhard Saremba / Benedict Taylor (Hg.)
SullivanPerspektiven II
Arthur Sullivans Bühnenwerke, Oratorien, Schauspielmusik und Lieder



Oldib-Verlag, Essen 2014;
412 Seiten, mit Abbildungen, Notenbeispielen
und einer Zeittafel.
ISBN 978-3-939556-42-8

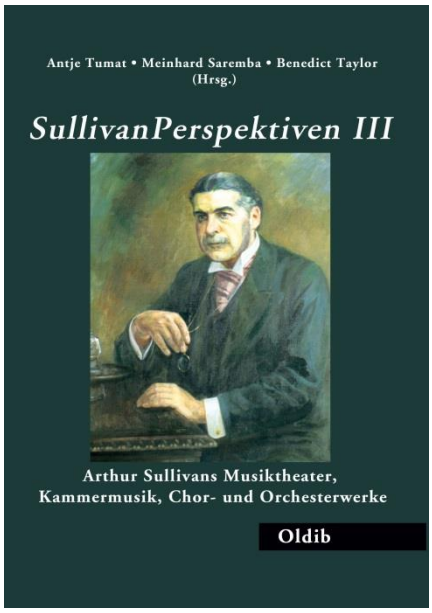
Bühnenwerke
Meinhard Saremba: „...wie gute Werke gemacht sein sollten“ – Sullivan, die komisch-romantische Oper in Deutschland und die Folgen / Albert Gier: Ungeküßt sollst Du nicht schlafen gehen – The Poisoned Kiss: Vaughan Williams in der Nachfolge der Savoy Operas / James Brooks Kuykendall : Sullivan’s recitative types / Daniel Townsend: Couleur locale in Haddon Hall and The Gondolieres / Martin Yates: The music of The Beauty Stone

Oratorien und sakrale Dramen
Richard Silverman: “Heeding Britain's command, Sullivan turns to the Oratorio” - Arthur Sullivan's oratorio The Prodigal Son / Meinhard Saremba: Präraffaelitische Klangwelten und Chiaroscuro – Sullivans The Light of the World und Elgars Oratorien / Selwyn Tillett: The Martyr of Antioch: The Legend, Milman’s poem, and Gilbert’s Contribution to Sullivan’s Oratorio / Florian Csizmadia: Sullivans The Martyr of Antioch – England auf dem Weg zum dramatischen Oratorium / Benedict Taylor: Sullivan's Boer War Te Deum

Schauspielmusik
David Eden: Shakespeare and Music in Nineteenth Century Britain /
Sarah Spiegel: Sullivans Schauspielmusik zu Shakespeares Werken /
Antje Tumat: Bühnenmusik für den Konzertsaal: Arthur Sullivans Musik zu Shakespeares Tempest und die Schauspielmusik seiner Zeit / Benedict Taylor: The music of The Tempest / Sarah Spiegel: Die Darstellung des Übernatürlichen in The Tempest und Macbeth

Lied
Richard Silverman: Sullivan’s song cycle The Window /
David Mackie: Looking forward and looking back – the songs of Arthur Sullivan
+ neues thematisches Verzeichnis von Sullivans Liedern

Antje Tumat / Meinhard Saremba / Benedict Taylor (Hg.)
SullivanPerspektiven III
Arthur Sullivans Musiktheater, Kammermusik, Chor- und Orchesterwerke



Oldib-Verlag, Essen 2017
428 Seiten, mit Abbildungen, Notenbeispielen
und einer Zeittafel.
ISBN 978-3-939556-58-9

Dramaturgie und Paradigmenbestimmung
Arthur Sullivan: Stellungnahmen zur Musik und zur Interpretation / Meinhard Saremba: Arthur Sullivan, das viktorianische Musiktheater und die englische Oper

Musik für das Theater
Martin Yates: Musical Unity in the Score of The Yeomen of the Guard / Selwyn Tillett: Arthur Sullivan and the Arthurian Legend / Meinhard Saremba; Ruddigore und Iolanthe / James Brooks Kuykendall: Sullivan and “vaudeville” ensemble forms / William Parry: Between Shakespeare and Scott – Sullivan’s music to Tennyson’s The Foresters

Orchestermusik
Richard Silverman: Sullivan, Berlioz and the Treatise on Instrumentation /
Paul Seeley: Sullivan and the Princess of Wales’ March

Chor, Solisten und Orchester
Florian Csizmadia: Strukturen der englischen Chormusik-Szene / Martin Yates: The Light of the World shines through / Sarah-Lisa Beier: Zum dramatischen Kompositionsprinzip in Kenilworth / Martin Wright: Moors and Martyrs – Contrasting Pieties in Sullivan’s Choral Music / Sarah-Lisa Beier: Zum dramatischen Kompositionsprinzip in On Shore and Sea

Chorwerke
Florian Csizmadia: Betrachtungen zu Arthur Sullivans Part-Songs /
Erik Dremel: Arthur Sullivans Anthems

Kammermusik
Jana Polianovskaia: Sullivan und seine Lehrer / Benedict Taylor: Sullivan’s Piano Music / Maximilian Burgdörfer: Sullivans Kammermusik für Streicher