Sullivan-Journal

Sullivan-Journal Nr. 5 (Juli 2011)

Inhalt

Vorbemerkung 2

Joseph Bennett: Die Handlung von *The Golden Legend* 4

Richard Silverman: Zur Interpretation englischer Chorwerke des 19. Jahrhunderts 5

David Russell Hulme: Anmerkungen zu *The Golden Legend* 6

Charles Kaufmann: Von Longfellow zu Sullivan 8

Richard Silverman: Longfellow, Liszt und Sullivan 13

James Brooks Kuykendall: Musikdramatische Aspekte in *The Golden Legend* 21

Benedict Taylor: Die musikalische Struktur von *The Golden Legend* 24

Meinhard Saremba: Sullivan und Elgar 51

Anhang Sullivan und seine Zeitgenossen 34

Vorbemerkung

Mit der „Legenda Aurea“, der „Goldenen Legende“, dem beliebtesten religiösen Volksbuch des Mittelalters, hat Arthur Sullivans dramatische Kantate *The Golden Legend* nur den Titel gemein. Der Dominikanermönch Jacobus de Voragine, der spätere Erzbischof von Genua, hatte zwischen 1263 und 1273 jene Sammlung von Heiligengeschichten verfasst, die seinerzeit mehr gelesen wurde als die Bibel. Gut 500 Jahre später ist die Grundlage für Sullivans Werk Henry Wadsworth Longfellows 1851 entstandene Dichtung *The Golden Legend* nach der mittelhochdeutschen Verserzählung *Der arme Heinrich*, die Hartmann von Aue vermutlich in den 1190er Jahren verfasst hatte.

Sullivans „dramatic cantata“ *The Golden Legend* wurde bei der Uraufführung 1886 in Leeds umjubelt und gehörte in Großbritannien für etwa drei Jahrzehnte zum Standardrepertoire, bevor sie für längere Zeit in Vergessenheit geriet. In Deutschland nahm man das Werk bei Konzerten im März 1887 in Berlin reserviert auf, was indes auf eine generell zunehmende xenophobe Haltung zurückzuführen war (siehe die Analyse der Rezeptionsentwicklung in M. Saremba: „Das Problem Sullivan“, in „Arthur Sullivan“, hrsg. von Ulrich Tadday, edition text + kritik, München 2011, S. 41-68). Erst durch die halbszenischen Aufführungen der *Goldenen Legende* in Hohenschambach (bei Regensburg) Ende Oktober 2010 durch unser Mitglied Walter Hansch und sein Ensembles „Cantaloupes“ kam das Werk wieder auf das europäische Festland zurück. Die Reserviertheit und die Vorbehalte gegenüber der Musik englischer Komponisten des 19. Jahrhunderts wurden spätestens seit dem Ersten Weltkrieg vielfach auch bei den Briten gepflegt und beide sind selbst in unserer Zeit noch lebendig. Als 2001 die Ersteinspielung von Sullivans *The Golden Legend* bei Hyperion erschien, spottete ein Rezensent über „die viktorianische Rührseligkeit“ und hielt es für nur zu verständlich, dass das Werk aus dem Repertoire verschwunden sei (*Gramophone*, Awards Issue, 2001, p. 6). Es scheint bei etlichen Menschen, die sich professionell mit Musik beschäftigen, zum guten Ton zu gehören, sich vor allem über britische Komponisten zwischen Purcell und Britten zu mokieren. Wie sehr die Akzeptanz englischer Musik bei den Meinungsmachern in deutschsprachigen Ländern noch zu wünschen übrig lässt, belegt eine Rezension im Feuilleton der 1947 gegründeten Tageszeitung „Junge Welt“ vom 22. Februar dieses Jahres (!), die auch unter http://www.jungewelt.de/2011/02-22/025.php verbreitet wird. Darin heißt es, dass ein Abend mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter der Leitung von Marek Janowski im Berliner Konzerthaus „mit einem veritablen Fehlstart begann“ – nämlich der ersten Sinfonie von Edward Elgar. Dieses Werturteil bezieht sich nicht auf die Interpretation derselben, sondern auf die Wahl des Werkes und des Komponisten! In der Kritik heißt es: „Elgars Erfolg mit diesem Werk mag Balsam für das ramponierte Selbstbewußtsein der englischen Musikszene im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert gewesen sein, doch es fällt schwer, dieser Sinfonie Bedeutsamkeit oder gar Größe zu attestieren. Es fehlen der schlüssige motivische Faden und die erkennbare eigene Tonsprache, dafür gibt’s ein bißchen Mahler, ein bißchen Brahms, ein bißchen Wagner; alles garniert mit einer Prise victorianischem Größenwahn. Ein ausgemachter Langweiler, der zudem fast eine Stunde dauert.“

Selbst wenn man berücksichtigt, dass die „Junge Welt“, einst die auflagenstärkste Zeitung der DDR, jetzt immer noch eine überregionale Tageszeitung mit einem erklärtermaßen „linken, marxistisch orientierten“ Weltbild ist, kann man dem Verfasser vorhalten, dass sein Beitrag eine bewusste Publikumsverhetzung durch eine böswillige Verbreitung von Klischees ist. Bei genauerer Betrachtung sind sowohl Sullivan als auch Elgar vielseitiger als manche Vertreter des Standardrepertoires wie beispielsweise Bruckner, sie können nicht minder sinister und humorvoll sein wie Mahler und sind ebenso individuell wie Sibelius. Große Komponisten wie Sullivan und Elgar sind nie „ein bißchen“ Irgendwer, sondern voll und ganz künstlerische Individuen mit einem eigenständigen Profil. Die Zeiten der unreflektierten Übernahme althergebrachter Stereotypen und der üblen Nachrede sollten bezüglich englischer Komponisten wie bereits bei Bruckner, Mahler oder Sibelius allmählich vorbei sein. Sullivans *The Golden Legend* verdient ebenso wie Elgars *The Dream of Gerontius* und Tippetts *A Child of Our Time* einen Platz im Repertoire deutscher Chöre.

In der Deutschen Sullivan-Gesellschaft e. V. fühlen wir uns nicht nur dem Werk von Arthur Sullivan verpflichtet, sondern auch anderen Künstlern aus Großbritannien. Immerhin wirkte Sullivan als der bedeutendste englische Komponist des 19. Jahrhunderts an der entscheidenden Schnittstelle zwischen dem „Golden Age“ der englischen Musik in Elisabethanischer Zeit sowie der Epoche von Henry Purcell und dem Wiederaufblühen der englischen Musikkultur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Gegen die in den genannten Beiträgen zum Ausdruck gebrachten Verunglimpfungen – die nur die Spitze des Eisbergs darstellen – sollten wir dafür Sorge tragen, dass englischen Komponisten der gleiche Respekt entgegengebracht wird wie den etablierten Heroen der Musikszene.

Gegen Ignoranz hilft nur Aufklärung. Dieser Band, dessen Beiträge sich zum 125-jährigen Gedenken der Uraufführung von Sullivans dramatischer Kantate *The Golden Legend* in erster Linie diesem Werk widmen, aber auch Sullivans Beziehung zu Elgar nachspüren, soll dazu beitragen, die Unwissenheit, ein wenig zu verringern.

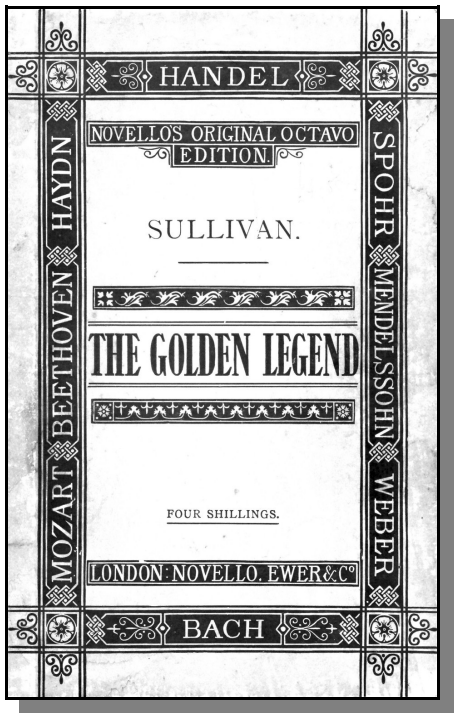
Meinhard Saremba

Sullivan und Elgar
als Dirigenten

Joseph Bennett

Die Handlung von *The Golden Legend*

[Der Musikkritiker und Journalist Joseph Bennett (1831-1911) erstellte nach Longfellows Vorlage das Textbuch zu Sullivans dramatischer Kantate *The Golden Legend*. Die Geschichte beruht auf Hartmann von Aues (ca. 1165 – ca. 1215) Verserzählung *Der arme Heinrich*, die vermutlich um 1195 entstand. Dem Klavierauszug stellte Bennett folgende Inhaltsangabe voran.]



Prinz Heinrich von Hoheneck, der krank an Leib und Seele in Schloss Vautsberg am Rhein liegt, hat die berühmten Ärzte von Salerno konsultiert und von ihnen erfahren, dass er nur durch das Blut einer Jungfrau geheilt werden kann, die aus freiem Willen bereit ist, für ihn zu sterben. Da er die Heilung für unmöglich hält, gibt sich der Prinz der Verzweiflung hin bis Luzifer erscheint, verkleidet als reisender Arzt. Der Teufel versucht ihn mit Alkohol, dessen Zauber Heinrich schließlich derart erliegt, dass er, entmachtet und der Heimat beraubt, ausgestoßen und vertrieben wird.

Prinz Heinrich findet Zuflucht in dem kleinen Landhaus eines seiner Vasallen, dessen Tochter Elsie angesichts seines Schicksal großes Mitgefühl für ihn empfindet. Sie beschließt, ihr Leben herzugeben, damit er das seine wiedererlangt.

Die Gebete ihrer Mutter Ursula können sie nicht von ihrem Entschluss abbringen und alsbald machen sich Prinz Heinrich, Elsie und ihr Gefolge auf den Weg nach Salerno. Unterwegs treffen sie auf Pilger, unter denen sich Luzifer im Gewand eines Mönchs befindet. Auch er reist nach Salerno.

Als sie ihr Ziel erreichen, werden Prinz Heinrich und Elsie von Luzifer empfangen, der die Gestalt von Bruder Angelo angenommen hat, einem Doktor der medizinischen Fakultät. Elsie besteht auf ihrem Entschluss zu sterben, ungeachtet des Widerstands von Prinz Heinrich, der ihr nun erklärt, dass er lediglich ihre Loyalität prüfen wollte. Luzifer zieht Elsie mit sich in eine Kammer, doch der Prinz und seine Diener brechen die Tür auf und retten sie im letzten Augenblick.

Der auf wundersame Weise wieder genesene Prinz Heinrich heiratet die hingebungsvolle junge Frau und erhält seine frühere Stellung wieder zurück.

Die sechste Szene der Kantate führt noch einmal einige Stellen der vorangegangenen Geschichte vor Augen. Der Prolog lässt bereits die Niederlage Luzifers erahnen, indem gezeigt wird, wie er vergeblich versucht, die Kathedrale von Straßburg zu zerstören. Im Epilog wird die segensvolle Hingabe Elsies mit dem Verlauf eines Gebirgsbaches verglichen, der die trockene Ebene abkühlt und befruchtet.

Richard Silverman

Zur Interpretation englischer Chorwerke des 19. Jahrhunderts

[Dieser Beitrag ist ein Auszug aus dem Buch „Arthur Sullivan“, herausgegeben von Ulrich Tadday in der Reihe *Musik-Konzepte*, Band 151, edition text + kritik, München 2011. Der Abdruck aus Richard Silvermans Essay „Stilelemente von Sullivans Musik und deren Interpretation“ erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Herausgebers und des Verlags.]

Bei Oratorienaufführungen im 19. Jahrhundert ging die Anzahl der Chormitglieder in die Hunderte. Die Tradition dieser Aufführungen mit Riesenaufgeboten lässt sich auf das Konzert in Westminster Abbey 1785 zum hundertjährigen Gedenken von Händels Geburt zurückverfolgen, als dort 300 Sängerinnen und Sänger und 250 Instrumentalisten auftraten. Über 300 Mitwirkende waren an der Uraufführung von *The Golden Legend* beteiligt. Weder die Schlagkraft noch die Schönheiten von Sullivans Oratorien und dramatischen Kantaten (genau so wenig wie die von Elgar u. a.) lassen sich mit unterbesetzten Chorveinigungen erzielen, denen man in der heutigen Aufführungspraxis nur allzu oft begegnet. Auch die Auswahl der Solisten darf nicht unterschätzt werden. Als die BBC 1942 mitten im Zweiten Weltkrieg eine Aufführung von *The Golden Legend* in der Royal Albert Hall übertrug, dirigierte Sir Henry Wood das London Philharmonic Orchestra. Sollte noch ein Mitschnitt dieser Aufführung existieren, muss er erst noch in den BBC-Archiven ausgegraben werden. Nur drei Jahre später leitete Sir Malcolm Sargent eine Referenzaufnahme von *The Dream of Gerontius*. Einer der Solisten, Dennis Noble, trat auch 1942 in *The Golden Legend* auf. Stilistisch kann die *Gerontius*-Aufführung als Modell für den Aufführungsstil dienen, den Sullivan (und Elgar) für ihre Chor- und Orchesterwerke erwarteten. Die Solisten sollten ihre Rollen mit einer dramatischen Intensität angehen, beinahe als ob sie Opern singen würden. Die Leidenschaft der *Gerontius*-Einspielung von 1945 ist deswegen fesselnd, weil die Sänger auf eine fast mystische Weise in ihre Rollen eintauchen. Die gegenwärtige Gesangspraxis bei Oratorienaufführungen entspricht eher einer zurückhaltenden, technisch akkuraten Darbietung, die im Widerspruch steht zu dem nahezu opernhaften Aufführungsstil, der den Komponisten vorschwebte. Obwohl es hochinteressant wäre, Sullivans Werke mit historischen Instrumenten zu hören – wie etwa der Ophikleide, engmensurierten Posaunen und vibrato-freiem Streicherspiel – , ist der Schlüssel zu einer erfolgreichen Wiederaufführung, sie mit stimmstarken, groß besetzten Chorvereinigungen zu realisieren, denen Solisten zur Seite stehen, die sich vollständig auf die *dramatischen* Facetten ihrer Rollen einlassen.

ROYAL ALBERT HALL
Manager REGINALD ASKEW.

HAROLD HOLT SUNDAY CONCERTS
SEASON 1941-42.
(Under the auspices of the Orchestral Concerts Society, Ltd.)

Sunday, May 10th, 1942, at 2.30 p.m.

HAROLD HOLT presents
Sullivan Centenary Festival

LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA
Leader - REGINALD MORLEY

CONDUCTOR
SIR HENRY J. WOOD

ARTISTS
JOAN HAMMOND — HENRY WENDON
ASTRA DESMOND — DENNIS NOBLE
MURIEL BRUNSKILL — LEYLAND WHITE

THE ALEXANDRA CHOIR
Conductor: CHARLES PROCTOR
At the Organ: ARNOLD GREIR

NO SMOKING

Programme and Notes 6d

David Russell Hulme

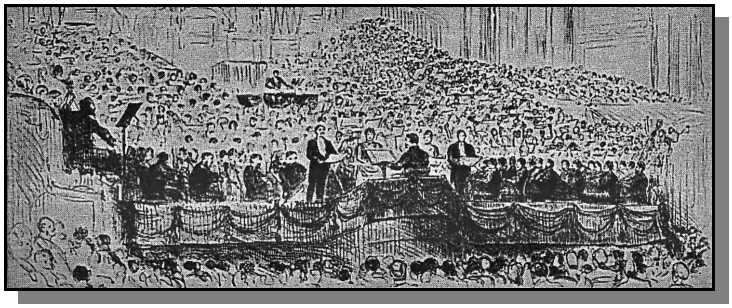
Anmerkungen zu Sullivans *The Golden Legend*

[Bei diesem Beitrag handelt es sich um eine gekürzte und leicht überarbeitete Fassung des Textes, der 2001 für das Beiheft der bisher einzigen offiziellen CD-Einspielung entstand: *The Golden Legend* mit Janice Watson, Jean Rigby, Mark Wilde und Jeffrey Black, dem London Chorus und dem New London Symphony Orchestra unter der Leitung von Ronald Corp, Hyperion CDA 67280.]

Schon bevor Sullivan 1886 die dramatische Kantate *The Golden Legend* schrieb, hatte er bereits beträchtliche Erfahrungen und Erfolge als Komponist von Chorwerken aufzuweisen. Obgleich ihn ein im Grunde genommen orchestrales Werk wie die Bühnenmusik zu Shakespeares *The Tempest* (1861/62) zum großen Hoffnungsträger der britischen Musik gemacht hatte, bestand der Markt für große konzertante Stücke im Wesentlichen aus Chormusik, die den Anforderungen der zahllosen Amateurchöre gerecht werden musste. Der junge Sullivan wandte sein Talent bald dieser Richtung zu mit kurzen, attraktiven und anschaulichen Kantaten wie *Kenilworth* (1864) und *On Shore and Sea* (1861), sowie Oratorien wie *The Prodigal Son* (1869) und *The Light of the World* (1873). Diese Werke kamen gut an; insbesondere *The Light of the World* wurde sehr geschätzt (Gounod betrachtete es als einen Geniestreich) und zu Lebzeiten des Komponisten vielfach aufgeführt. Mit keinem dieser Stücke wurden jedoch bemerkenswerte neue Wege eingeschlagen oder eine besondere, individuelle Stimme zum Erklingen gebracht. Erst mit *The Martyr of Antioch* (1880) entstand ein Werk mit einem unverwechselbaren Profil durch den dramatischeren Zugriff – der durch Gilberts geschickte Adaptation vom Milmans Dichtung intensiviert wurde (in seiner einzigen größeren Zusammenarbeit mit Sullivan außerhalb der Oper).

Sullivan schrieb *The Martyr of Antioch* 1880 für das Leeds Triennial Festival. Dies geschah in seinem ersten Jahr als Leiter dieser Festspiele, die er von dem in die Jahre gekommenen Michael Costa übernommen hatte. Für sein drittes Festival im Jahre 1886 versprach Sullivan, eine Kantate zu komponieren und er gewann seinen Freund, den Musikkritiker Joseph Bennett dafür, Longfellows 1851 entstandene Verserzählung *The Golden Legend*, zu kürzen und zu bearbeiten. Allein der Umfang der Dichtung bedeutete, dass viele Ereignisse und Episoden unvermeidlich wegfallen mussten. Ungeachtet des Kürzungsproblems bietet Bennetts Text, obwohl er sich wirkungsvoll auf die Schauerelemente der Dichtung konzentriert, keinen durchgehenden Handlungsfaden; mit „Szenen aus *The Golden Legend*“ wäre er besser umschrieben. Nicht zuletzt wird kaum das volle dramatische Potenzial der in die Kantate aufgenommenen Situationen ausgeschöpft – dass die Handlung abreisst, wenn Prinz Henry und seine Diener in der 4. Szene die Tür aufbrechen, um Elsie vor Luzifer zu retten, ist diesbezüglich das offenkundigste Beispiel. Hierbei sollte man jedoch bedenken, dass seinerzeit von den Hörern erwartet wurde, dass sie vorab die Inhaltsangabe gelesen hatten, die natürlich zur Verfügung stand, und zudem dürfte Longfellows Dichtung vielen vertraut gewesen sein – dementsprechend sah man eventuelle Lücken in der Handlungsentwicklung nicht als Problem an.

Das Jahr 1886 verlief hektisch für Sullivan. Dennoch gelang es ihm neben seinen Dirigaten bei den Konzerten der Philharmonic Society, seinen Aufgaben als Gastgeber für Franz Liszt in London sowie dem Komponieren von *Ruddigore*, die Partitur von *The Golden Legend* zwischen April and August fertig zu stellen. Einige der berühmtesten Solisten seiner Zeit, darunter Emma Albani and Edward Lloyd, waren für die Uraufführung in der Town Hall in Leeds am 16. Oktober 1886 engagiert worden. Die Erwartungen waren hoch und wurden nicht enttäuscht: Die Aufführung war ein Triumph. Sullivan hatte für *The Golden Legend* natürlich alle Register gezogen. In diesem Werk schickte er sich gezielt an, weitere fortschrittliche Techniken zu erkunden. Dass dies zu einigen unvorteilhaften Vergleichen innerhalb des weiteren europäischen Kontextes geführt hat, sollte nun kein Hindernis mehr sein, die Qualitäten und die Bedeutung des Werkes angemessen zu würdigen. Die britische Chortradition ist eine außerordentlich bedeutende Kraft, die nicht immer zutreffend beurteilt wird in Anbetracht einer Werteskala, die vornehmlich nach deutschen Maßstäben ausgerichtet ist, welche immer noch die verbreiteten Ansichten über die westliche Musikgeschichte und -entwicklung bestimmen. Die Reihe der Werke, die für britische Chöre geschrieben wurden, reichen von *The Messiah* zu *The Creation,* von *Elijah* zu *The Dream of Gerontius* – und darüber hinaus findet sich auf dem Weg zwischen *Elijah* und *Gerontius* eben *The Golden Legend* als ein bedeutender Meilenstein.



Indem er den dramatischen, narrativen, ja beinahe opernhaften Zugriff von *Elijah* erweiterte und die Bedeutung des Orchesters nach Berlioz' Vorgabe mit *La Damnation de Faust* noch erhöhte, wies Sullivan den Weg für Elgar. *King Olaf*, *Caractacus* und *Gerontius* verdanken *The Golden Legend* viel – und durch sie auch Waltons *Belshazzar's Feast.* Elgar bewunderte *The Golden Legend* natürlich und der Einfluss dieses Werkes reichte weit über einzelne Details hinaus (wie etwa der bemerkenswerten Ähnlichkeit zwischen der ersten Solophrase des Tenors in *The Golden Legend* und *Gerontius*), denn es half ihm, seine ganze Herangehensweise an die Komposition eines groß angelegten Chorwerks entsprechend auszurichten.

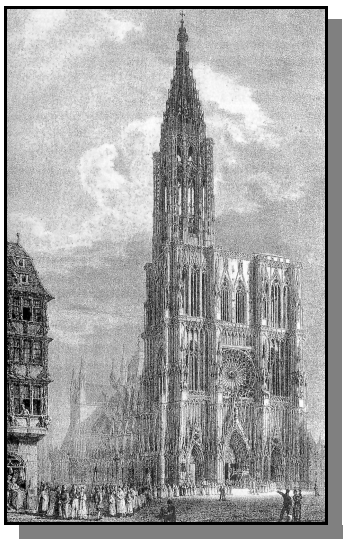
Seltsamerweise enthält *The Golden Legend* für ein Werk, das für eines der führenden Chorfestivals geschrieben wurde und bei Amateurchören ungemein beliebt war, nicht übermäßig viele Chorpassagen. Der Stil des Prologs ist ideenreich und äußerst wirkungsvoll und selbst wenn manche Chorpassagen an anderen Stellen in Anbetracht der damaligen Standards konventionell erscheinen mögen, sind sie doch stets angemessen und ausgesprochen kantabel. (Sullivan wusste, was seinen Chormitgliedern gefiel und verstand es, Passendes für sie zu schreiben!) Im gesamten Werk sind die Szenen der Solisten auf durchgehend hohem Niveau. Besonders hervorzuheben ist die grandiose 3. Szene und das Schlussduett von Prinz Henry und Elsie in der 6. Szene. Es besitzt eine sehnsuchtsvolle romantische Intensität, die auch in einer Tschaikowsky-Oper nicht fehl am Platze gewesen wäre. Vor allem aber ragt *The Golden Legend* durch seine brillante Instrumentierung heraus und zeigt uns einen großen Komponisten im Vollbesitz seiner künstlerischen Fähigkeiten.

Charles Kaufmann

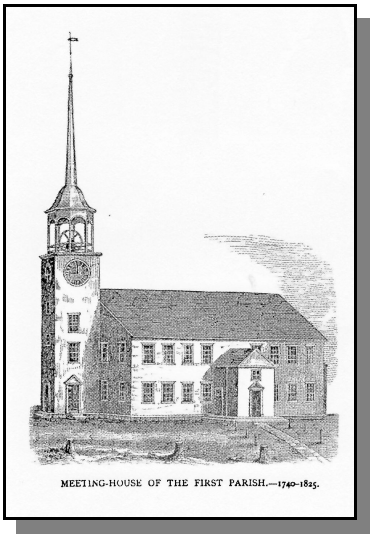
Von Longfellow zu Sullivan

[Charles Kaufmann ist der Dirigent des Longfellow Chorus in Portland, Maine – dem Geburtsort von Longfellow –, mit dem er am 26. und 27. Februar 2011 Sullivans *The Golden Legend* in Verbindung mit *Die Glocken des Straßburger Münsters* von Liszt aufführte. Dieser Essay basiert auf seinem Programmheftbeitrag für diese Konzerte sowie einigen Ergänzungen und Überlegungen, die sich im Anschluss an die Konzerte ergaben. Die Übersetzung und Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verfassers.]

Die von dem Lokalhistoriker William Goold (1809-1890) als „brave old spire“ bezeichnete „stattliche alte Turmspitze“ der Kirche „Old Jerusalem“ – Portlands ältestem Gotteshaus – mit ihrer kupferfarbenen, bannerartigen Wetterfahne scheint der Prototyop für den „brave old spire“ des Straßburger Münsters (mit seinem eisernen Kreuz) in *The Golden Legend* gewesen zu sein. In einem Brief vom 28. April 1825 schilderte Longfellows ehemaliger Schulkamerad William Gray Browne seinem Freund, wie „Old Jerusalem“ demoliert wurde: „Seit meinem letzten Schreiben ist der alte Kirchturm nun niedergerissen worden. Das Ganze ging mit gewaltigem Getöse vor sich – die Spitze voran, die mit dem kurzen Ende aufschlug und dann völlig in sich zusammenstürzte (ein merkwürdiger Ausdruck dafür) bis zur Mitte des Kirchturms, als das verbleibende lange Ende dann wie ein bewunderungswürdig drapierter Tragbalken liegen blieb, zurückgekehrt zum 'status quo ante bellum', d. h. in die gleiche Position, die er einnahm, als seine erhabene Größe bis zu den Glocken aufgerichtet wurde.“ Gewiss erinnern die boshaften Zurechtweisungen der Seeleute, die im April 1825 vom Pier der Commercial Street rekrutiert wurden, um die Turmspitze des „Alten Jerusalem“, jenem 1740 aus Holz erbauten Versammlungshaus, niederzureißen, an Luzifers Befehle an seine Engel mit dem „feigen Geist“ in Longfellows Nacherzählung der Geschichte vom *Armen Heinrich*, die der Minnesänger Hartmann von Aue (1170-1210) niedergeschrieben hatte. Diese Elemente besaßen alle Zutaten, die die Vorstellungskraft eines jeden wahren Viktorianers beflügeln konnten.

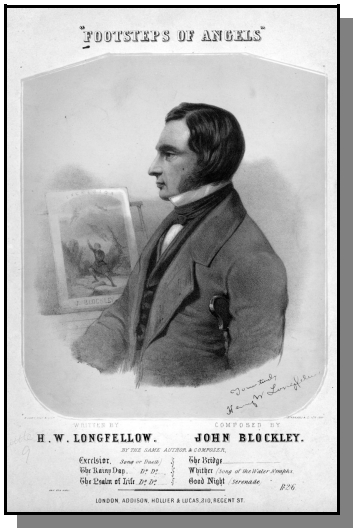


Straßburg



Portland

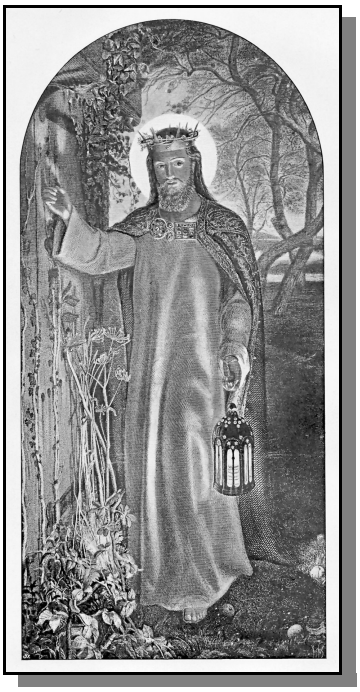
Während seiner Europareisen 1826-29 und 1835-36 – bei denen seine erste Frau, Mary Story Potter (1812-1835) verstarb – entdeckte der junge Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882) durch Erforschen und Übersetzen sein Interesse am mittelalterlichen Sagengut. Die Kinder jener Generation, die während des Zeitalters der Aufklärung zur Welt gekommen waren, lehnten die von Vernunft dominierte, kultivierte Zuneigung ihrer Eltern zur wissenschaftlichen Symmetrie ab und entdeckten in der Mythologie der so genannten „dunklen Zeitalter“ Themen, die ihre Leidenschaften und Emotionen weckten – was wiederum bis zu den 1880er Jahren zu gewaltigen Spektakeln und kolossalen Darbietungen führen sollte. Ein Brief, den Franz Liszt im November 1874 an Longfellow schickte, belegt eine Tendenz, sich von solcherlei Dingen mitreißen zu lassen. „Erlauchter Dichter“, schrieb Liszt, „gestatten Sie mir, an unser geneigtes Einvernehmen anzuknüpfen und Ihnen die Vertonung Ihrer Dichtung *Die Glocken des Straßburger Münsters* zu widmen, zusammen mit der Einleitung, die auch von einem Ihrer Gedichte angeregt wurde, *Excelsior*! 'Excelsior!' ist das Motto von Dichtung und Musik, die Exaltation des menschlichen Herzens, wie sie über die Jahrhunderte zum Ruhme des Himmels unablässig besungen wurde, das 'Sursum Corda', das tagtäglich in den Kirchen und ihren Glocken mitklingt.“



Longfellow

Indem Longfellow in den USA die ersten Übersetzungen der Gedichte und Prosatexte von E.T.A. Hoffmann (1776-1822, *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler*), Ernst Stockmann (1634-1712, *Die Toten*), Johann Gaudenz von Salis-Seewis (1762-1834, *Ins stille Land*) und vieler anderer veröffentlichte, wurde er ein Wegbereiter der amerikanischen Romantik. Longfellows bevorzugter Portraitmaler, George Healy (1830-1894), arrangierte eine private Begegnung von Longfellow und Liszt im privaten Wohnsitz des Pianisten in Rom am Silvesterabend 1868 und veranstaltete am 4. Januar 1869 eine Abendgesellschaft für Liszt und Longfellows Familie, die sich in seinem Gefolge befand. Als sie zum ersten Treffen erschienen, standen Longfellow und Healy in der Dunkelheit vor der Tür des Klosters Santa Francesca Romana und erwarteten, dass ihnen ein Bediensteter öffne. Stattdessen erschien Liszt selbst und begutachtete seine Besucher im Licht einer Kerze in seiner Hand. Später schrieb Healy, dass Longfellow ihm zuflüsterte: „Mr. Healy, das müssen Sie für mich malen!“ Das Original des daraufhin entstandenen Portraits befindet sich im „Longfellow House – National Headquarters National Historic Site“ in der Battle Street in Cambridge, Massachusetts. Das Klavierstück *Excelsior (Preludio für die Glocken des Straßburger Münsters)* und die Kantate *Die Glocken des Straßburger Münsters* für Mezzosopran, Bariton, Chor und Orchester (1874) sind die Ergebnisse der Begegnung mit Longfellow und den Seinen im Jahre 1868/69.

Liszt-Portrait von Healy (1868)



Hunt: The Light of the World (1854)

Henry Wadsworth Longfellow war nicht unbedingt ein Anhänger der Musik der deutschen Romantik. Als „seltsam, originell und etwas barbarisch“ bezeichnete er Wagners Ouvertüre zu *Tannhäuser*. Er sollte nie die Gelegenheit haben zu hören, wie Wagner ihm Tribut zollte mit den ersten fünf Noten – dem „Kommunions-Thema“ – seiner Oper *Parsifal* (1882). Bei dieser Einleitung handelt es sich um ein musikalisches Zitat der ersten fünf Noten aus Franz Liszts *Excelsior-Präludium*. Man kann nur vermuten, wie eine vollständige Oper von Longfellow und Wagner geklungen und wie der Text ausgesehen haben könnte.

Was einer „wagnerhaften“ Longfellow-Oper am nächsten kommt, dürfte Arthur Sullivans 1886 entstandene Kantate *The Golden Legend* sein. Mitte der 1880er Jahre strebte Sullivan danach, etwas Gehaltvolleres zu komponieren als weitere komische Opern. Meiner Ansicht nach bleibt die Frage offen, ob Sullivan die Idee zu seiner dramatischen Kantate durch Liszt empfing oder nicht. In der Tat gibt es erstaunliche Ähnlichkeiten zwischen Sullivans Prolog und dem Werk von Liszt, worauf auch der Sullivan-Forscher Richard Silverman verweist [siehe dessen Artikel in dieser Ausgabe]. Beide kannten sich seit Sullivans Studium in Leipzig und 1886 begleitete Sullivan den in die Jahre gekommenen Liszt durch London. Man kann nur Mutmaßungen darüber anstellen, ob Sullivan dabei seine neue Kantate erwähnte.

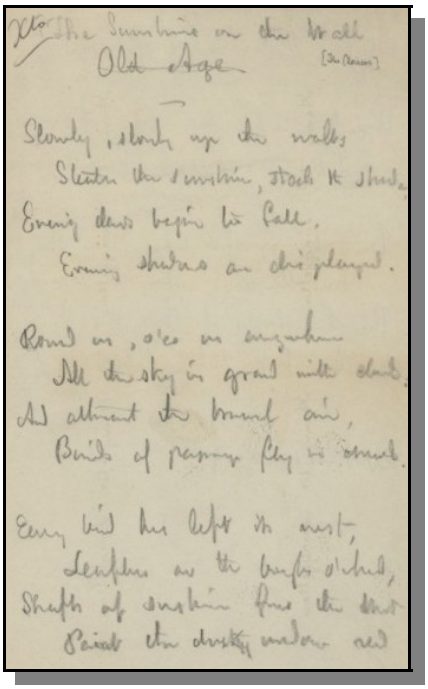
Diese wurde erstmals beim Festival in Leeds im Oktober 1886 gespielt mit einem Orchester von 114 Musikern und einem Chor von 305 Mitwirkenden. *The Golden Legend* ist opernhafter als man es von einer Kantate gemeinhin erwarten würde – Bühnenanweisungen für die Solisten in Sullivans handgeschriebener Dirigierpartitur scheinen nahe zu legen, dass der Komponist das Werk als Oper aufgeführt wissen wollte. Soweit ich weiß, ist dies bis jetzt nicht geschehen.

Roger Harris, Sullivan-Forscher und Herausgeber der Partitur, wies mich bezüglich der Röhrenglocken, die man gleich zu Beginn von *The Golden Legend* hört, darauf hin, dass „Sullivan besondere Glocken mit einem dunklen Klang anfertigen ließ, die in der passenden tiefen Stimmung erklangen – diese konnte man ursprünglich beim Verlag Novello mieten, allerdings wa-

ren sie spurlos verschwunden als Arthur Jacobs vor dreißig Jahren für seine Sullivan-Biographie recherchierte. Für Aufführungen mietete Sullivan auch die üblichen in Orchestern verwendeten Röhrenglocken – ich persönlich denke, sie hören sich matt und wenig überzeugend an –, aber wenn Sullivan selbst bereit war, sie ersatzweise zu akzeptieren, muss man sie als 'authentisch' durchgehen lassen“.

In seiner Dirigierpartitur hatte Sullivan Bindebögen für die Holzbläser über den Doppelstrichen notiert, wenn er in der dritten Szene beim „Me receptet“-Gesang zum 2/4-Takt wechselt. Im Grunde genommen bedeutet dies, dass Klarinetten und Fagotte durchgehend und ohne Atemunterbrechung spielen sollten, während Tenöre und Bässe bei den Doppelstrichen (phrasiert) atmen konnten. Diese Bindebögen finden sich weder in der von Roger Harris herausgegebenen Partitur noch in der Hyperion-Einspielung, bei der die Holzbläser mit den Tenören und Bässen bei jeder Phrase des Chorals atmen. Bei unseren Aufführungen in Portland Ende Februar 2011 haben wir diese Passagen so aufgeführt, wie sie von Sullivan in seiner Partitur notiert wurden: Kein Atmen für die Holzbläser, wenn die Sänger Zeit zum Luftholen bekommen, was meiner Ansicht nach sehr wirkungsvoll ist.

Obwohl sie der Longfellow-Fassung in vielerlei Hinsicht gewissenhaft folgt, handelt es sich bei dem Textbuch zu Sullivans *The Golden Legend* um Joseph Bennetts (1831-1911) Bearbeitung von Longfellows Adaption der Geschichte Hartmann von Aues über einen Ritter aus der Epoche der Kreuzfahrer und ein Bauernmädchen, deren Liebe ihn vom Aussatz heilt. In Longfellows Version bleibt Prinz Henrys unheilbare Krankheit ungenannt, aber man könnte sie als eine Mischung aus Einsamkeit und Alkoholsucht beschreiben, ein Thema, mit dem Longfellows Familie nur zu gut vertraut war – sein älterer Bruder Stephen Longfellow (1804-1850) befand sich im Endstadium eines durch Alkoholmissbrauch verursachten frühen Ablebens als Longfellow die Endfassung von *The Golden Legend* für die Publikation vorbereitete.


Old Age

Slowly, slowly up the walks
Steals the sunshine, stealth & shade,
Evening dews begin to fall,
Evening shadows are drawing.

Round us, also on angelwings
All the sky is grand with clouds,
As although the heaven were
Birds of passage flying homeward.

Every bird has left its nest,
Leaflets are the barks of shield,
Sheaths of sunshine fence the east
Paint the distant mountain red

Zur Zeit der Entstehung und Publikation des Werkes verlor Longfellow auch seine Eltern. Sein Vater Stephen Longfellow verstarb 1849, und seine Mutter, Zilpah Wadsworth Longfellow, folgte ihm 1851. Dementsprechend mögen die Verse zu „Slowly, slowly“, die im Manuskript ursprünglich den Titel „Old Age“ (Betagtheit) trugen, die Reflektion des Dichters angesichts des allmählichen Verfalls seiner Eltern und sein Streben zeigen, diesen Entwicklungen eine gewisse Würde zu verleihen. In Sullivans Kantate werden die Verse zu Beginn der zweiten Szene von Ursula gesungen. Es ist höchst unwahrscheinlich, dass der Komponist mit Longfellows Hintergründen vertraut war. Dennoch könnte er, da es sich bei der Figur, die die Worte singt, um Elsies Mutter handelt, vergleichbare Assoziationen gehabt haben, denn seine eigene Mutter Maria Clementina Sullivan, geborene Coghlan, war erst wenige Jahre zuvor im Mai 1882 verstorben (den Vater hatte er 1866 verloren) – für ihn ein sehr schwerer Verlust.

Sullivans Kantate nutzt einen Aspekt von *The Golden Legend*, der auch aus den komischen Opern vertraut ist – die die Handlung vorantreibenden Machenschaften einer boshaften Dämonengestalt, die sich daran ergötzt, arglosen Sterblichen üble Streiche zu spielen. Das Hauptthema von Longfellows Original ist in der Tat die paradoxe Beziehung zwischen Gut und Böse: Wie schlechte Dinge oft Gutes hervorzubringen scheinen. Sullivans *Golden Legend* endet optimistisch mit dem kathartischen Schlussjubel des Chorepilogs „God sent His messenger, the rain“ (Gott sandte seinen Boten, den Regen):

The deed divine	Die himmlische Tat
Is written in characters of gold,	steht geschrieben in güldenen Lettern,
That never shall grow old,	die niemals altern werden,
But all through ages	sondern durch alle Zeitalter hindurch
Burn and shine.	erglühen und strahlen.

Longfellow endet im Original mit „Not yet, not yet is the red sun wholly set“ (die rote Sonne ist noch nicht ganz untergegangen) – eine „Seid nicht-so-voreilig!“-Wendung, die die der Geschichte zugrunde liegende „Ying und Yang-Auffassung“ vom Universum vervollständigt:

It is Lucifer,	Es ist Luzifer,
The son of mystery;	der Sohn der Mysterien;
And since God suffers him to be,	Und da Gott seine Existenz duldet,
He, too, is God's minister,	ist auch er Gottes Gesandter
And labors for some good	und strebt nach manch Gutem,
By us not understood!	das wir nur nicht zu erfassen vermögen.

Hätte Sullivan seine Kantate mit diesem finsteren Chor beendet, wäre es fraglich gewesen, ob den „Mitgliedern des Orchesters“ danach gewesen wäre „ihre Instrumente nieder zu legen, um zu applaudieren“ oder ob „die Chordamen“ sich bemüßigt gefühlt hätten, „den Komponisten mit Blumen zu überschütten“, wie es im Anschluss an die Uraufführung 1886 geschah. In Sullivans Kantate wird dieses Thema vereinfacht dargestellt und auf eine Weise neu erzählt, an der das gängige Publikum in viktorianischer Zeit Gefallen zu finden vermochte. Und das Werk gefiel ihnen sehr wohl: *The Golden Legend* übertrumpfte im England des späten 19. Jahrhunderts Mendelssohns *Elias* und erreichte beinahe Händels *Messias* an Beliebtheit.

Heute wäre es sogar durchaus denkbar, die sechste Szene, die wahrlich ein bislang unentdecktes Kleinod ist, zum Ehegelübde bei Hochzeiten erklingen zu lassen. Betrachtet man die Szene unter diesem Aspekt, kommt dem Chor-Epilog die Funktion einer zeremoniellen Auszugsmusik bzw. eines Nachspiels zu. So mag es Sullivan verstanden haben, denn beide Stellen passen ideal zusammen und könnten die üblichen Hochzeitsmusiken von Mendelssohn und anderen durchaus ersetzen.

Richard S. Silverman

Longfellow, Liszt und Sullivan

[Erstveröffentlichung in *The Musical Review*, XXXVI (1975). Übersetzung mit freundlicher Genehmigung des Verfassers, der den Text leicht überarbeitete.]

Da sein Werk heutzutage von der Kritik als abgedroschen und oberflächlich verunglimpft wird, kann man leicht vergessen, dass seine Zeitgenossen Longfellow zu den größten Dichtern zählten. Er wurde sowohl in seiner amerikanischen Heimat als auch in Europa hoch geschätzt. Nach seinem Tod wurde in Westminster Abbey eine Büste des Barden aufgestellt, der *Hiawatha* geschrieben hatte. Longfellow war der erste Amerikaner, der auf diese Weise geehrt wurde.

Longfellows Poesie inspirierte mehrere umfangreiche Kompositionen. Einige davon galten in ihren Tagen als bedeutende Werke, aber keine hat die Zeiten gut überdauert – wenn man die Verankerung im heutigen Standardrepertoire als jenen Maßstab nimmt, nach dem musikalische Qualität zu beurteilen wäre. Der leider früh verstorbene anglo-afrikanische Komponist Samuel Coleridge-Taylor (1875-1912) komponierte eine Trilogie sinfonischer Werke, die auf Longfellows *Hiawatha* basierten. Diese Musik wurde von Sir Arthur Sullivan sehr bewundert, der gegen Ende seines Lebens ein enthusiastischer Förderer von Coleridge-Taylor war.

Bereits viele Jahre zuvor hatte Sullivan auch ein großes Werk komponiert, das auf eine Dichtung von Longfellow zurückging. In diesem Zusammenhang ist der Text heute nicht so bekannt wie *Hiawatha*. Sullivans dramatische Kantate basierte auf *The Golden Legend*, wobei es sich um den zweiten Teil einer Trilogie von Dichtungen mit dem Titel *Christus – Ein Mysterium* handelt. Dieses uns heute wenig vertraute Werk war offensichtlich in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sehr bekannt, denn Sullivans Kantate war nicht die einzige, die von *The Golden Legend*[1] inspiriert wurde.

1874 komponierte Franz Liszt eine Kantate für Bariton-Solisten, Chor und Orchester, die auf einer deutschen Übersetzung von Longfellows Text mit dem Titel *Die Glocken des Straßburger Münsters* beruht. Prinzessin Wittgenstein schlug dieses Gedicht als Thema für die Kantate vor. Die Einzelheiten bezüglich des genauen Datums der Beendigung des Werkes und seiner Uraufführung sind unklar. Man kann jedenfalls mit Sicherheit sagen, dass *Die Glocken des Straßburger Münsters* Ende 1874 beendet wurde, da ein Schreiben vom 16. September 1874 zeigt, dass Liszt immer noch an der Komposition arbeitete.[2] Die erste Aufführung des Werkes rief kaum Enthusiasmus hervor, denn in einem Brief vom 1. Januar 1880 weist der Komponist darauf hin, dass es keine zusätzlichen Konzerte mit seiner Kantate gab: „Sie wurde davor nur

1 Tatsächlich war Sullivans Behandlung des Themas die dritte nach Liszts und Bucks. Dudley Buck (1839-1909), ein amerikanischer Organist und Komponist, schrieb eine *Golden Legend,* die erstmals 1880 aufgeführt wurde.

2 Franz Liszt, *The Letters of Franz Liszt to Marie zu Sayn-Wittgenstein*, herausgegeben und übersetzt Howard E. Hugo (Cambridge. Massachusetts: Harvard University Press, 1953), S. 179.

einmal in Pest aufgeführt, auf Wagners ausdrücklichen Wunsch, anlässlich eines Konzertes, das er dort anno 74 oder 75 dirigierte; doch andernorts ist sie heute völlig unbekannt."[3]

Obwohl Wagner die Aufführung angeregt hatte, wundert man sich über sein Interesse an *Die Glocken des Straßburger Münsters*. Cosima Wagner, die die Meinung beider zum Ausdruck brachte, beschrieb Liszts von Longfellow inspirierte Kantate als „ein kurioses Werk; sehr wirkungsvoll geschrieben, aber für uns so fremd".[4] Diese unvorteilhafte Reaktion ist auf zweierlei Art kurios: Erstens konnte *Die Glocken des Straßburger Münsters* für Wagner nicht „so fremd" gewesen sein, denn später beeinflusste ihn das Werk bei der Komposition von *Parsifal*.[5] Zweitens ist diese Kritik selbst einzigartig, da sie eine der wenigen Meinungen zu dieser Kantate darstellt. *Die Glocken des Straßburger Münsters* ist ein reifes Werk von Liszt, geschrieben zu einer Zeit, als der Komponist überall in der Musikwelt gut bekannt war. Man sollte annehmen, dass eine neue Kantate von einer so berühmten Persönlichkeit des Musiklebens wie Franz Liszt mehr Aufsehen oder Interesse erregt hätte. Doch vielmehr trat das genaue Gegenteil ein. Die Kantate *Die Glocken des Straßburger Münsters* geriet schnell in Vergessenheit, woraus sie erst wieder zum Vorschein geholt werden muss.

Die meisten Autoren, die über Liszt geschrieben haben, scheinen das Stück entweder nicht zu kennen oder sind ihm gegenüber gleichgültig. Searle[6] bezieht sich nur beiläufig auf *Die Glocken des Straßburger Münsters*, während Corders einziger Hinweis darin besteht, ein falsches Datum für die Komposition zu nennen.[7] Sitwell liefert einige Details über die Konzeption des Werks. Er scheint jedoch mit der Musik selbst nicht vertraut zu sein.[8]

Während es nur wenig Information zu Liszts *Die Glocken des Straßburger Münsters* gibt, hat Sullivans Kantate zum selben Thema, *The Golden Legend*, beträchtliche Aufmerksamkeit erhalten, am meisten jedoch vor der Wende zum 20. Jahrhundert. Während die Liszt-Kantate nur wenig Begeisterung hervorrief, wurde um die Uraufführung von Sullivans Werk viel Wirbel gemacht: „Als das Stück zu Ende war, folgte eine Szene, die vielleicht nur vergleichbar ist mit der, nachdem die letzte Note des *Elijah* in Birmingham 1846 verklungen war. Im Saal sah man nur das Wedeln von Taschentüchern und Hüteschwenken; ein fortwährender Sturm der Begeisterung ging durch das Publikum, noch verstärkt durch Jubel – eins, zwei, drei und alle zusammen – des Männerchors und der Orchestermitglieder, die ihre Instrumente niederlegten, um zu applaudieren, und der Damenchor überschüttete den Komponisten mit Blumen."[9] Lawrence malt ein ähnliches Bild der triumphalen Uraufführung am 16. Oktober 1886.[10]

---

3 Ebd., S. 236.

4 Arthur W. Marget, „Liszt and *Parsifal*", *The Music Review,* XIV (Mai 1953), S. 113.

5 Für eine Diskussion über die Verbindung zwischen *Die Glocken des Straßburger Münsters* und *Parsifal,* siehe den o. g. Artikel von Marget.

6 Humphrey Searle, *The Music of Liszt.* Second Edition (New York: Dover Publications, Inc 1966), S. 113.

7 Frederick Corder, *Ferencz Liszt* (New York: Harper & Brothers. 1925), S. 168. Das von Corder genannte Jahr 1847 ergibt keinen Sinn und sollte als Druckfehler betrachtet werden.

8 Sacheverell Sitwell, *Liszt* (New York: Dover Publications. Inc., 1967). S. 278.

9 Walter J. Wells, *Souvenir of Sir Arthur Sullivan* (London: George Newnes, Ltd. 1901). S. 59.

10 Arthur Lawrence, *Sir Arthur Sullivan* (Chicago: Herbert S. Stone & Co., 1900), S. 169.

Der Stimulus für Sullivans *The Golden Legend* wurde nicht von einer Prinzessin, sondern von einem Kritiker geliefert. Im Februar 1886 schlug Joseph Bennett Longfellows Dichtung als Thema für die Kantate vor, die Sullivan für das Leeds Festival komponieren sollte und präsentierte dem Komponisten eine von sich erstellte Bearbeitung. Sullivan gefiel das Libretto sofort und er bezahlte Bennett für die Rechte daran. Herbert Sullivan[11] nennt als den von seinem Onkel entrichteten Betrag 300 Pfund, während Young[12] diesen auf eine glaubwürdigere Summe von 31 Pfund und 10 Shillingen reduzierte.

Nur ein paar Wochen bevor der Komponist von *The Lost Chord* und *H.M.S. Pinafore* am 24. März 1886 an der Komposition seines besten seriösen Stückes zu arbeiten begann, kam Franz Liszt auf einen kurzen Besuch nach London. Liszt kannte Sullivan, denn er hatte den britischen Komponisten vor vielen Jahren in Leipzig getroffen. Sullivan war damals noch ein junger Student, als er bei einem gesellschaftlichen Treffen im Mai 1859, an einer Partie Whist mit Liszt, David und Bronsart teilgenommen hatte.

Im April 1886 war Liszt ein alter Mann. In seinem Brief vom 26. November 1885 an die London Philharmonic Society entschuldigte sich Liszt, er wolle nicht eine seiner sinfonischen Dichtungen bei seinem bevorstehenden Besuch selbst dirigieren, da er allzu lange Jahre dem Podium fern geblieben sei; vielmehr solle, so meinte er, der reguläre Dirigent des Orchesters, Sullivan, das Konzert leiten.[13] Zusätzlich zu einer sinfonischen Dichtung erklang während Liszts kurzem Aufenthalt in der britischen Hauptstadt *Die Legende der Heiligen Elizabeth* in der St. James' Hall.

Während er in London weilte, frischte Liszt seine Bekanntschaft mit Sullivan wieder auf. Sullivan führte den alternden Pianisten und Komponisten durch die Stadt. Man kann nur spekulieren, ob Sullivan dabei die neue Kantate erwähnte, mit der er bald beginnen wollte und ob Liszt ihn somit auf seine eigene Komposition zu diesem Thema aufmerksam machte. Dies scheint der wahrscheinlichste Weg zu sein, durch den Sullivan von Liszts früherer Bearbeitung von *The Golden Legend* Kenntnis erlangt haben könnte. Schließlich war, wie bereits dargelegt, Liszts *Die Glocken des Straßburger Münsters* nach der Uraufführung schnell in Vergessenheit geraten.

Dass sich in *The Golden Legend* ein bedeutsamer Einfluss durch Liszt zeigt, steht außer Frage. Die genauen Quellen dieser Beeinflussung lassen Fragen offen, aber *Die Legende der Heiligen Elisabeth* bietet sich als möglicher Kandidat an. Sullivans Kantate ist Liszts großem Oratorium verpflichtet, insbesondere hinsichtlich der Harmonik und der thematischen Entwicklung.

Ein Vergleich der Longfellow-Kantaten von Liszt und Sullivan stößt bald an seine Grenzen, denn die einzige Parallele findet sich im Prolog. *Die Glocken des Straßburger Münsters* umfasst nur zwei Teile, wovon der erste aus einer anderen Dichtung Longfellows stammt. Das „Excelsior-Präludium“ ist ein langsames, majestätisches und ziemlich kurzes Werk. Dabei wird

11 Herbert Sullivan and Newman Flower, *Sir Arthur Sullivan* (London: Cassell & Co . Ltd, 1927), S. 159.

12 Percy M. Young, *Sir Arthur Sullivan* (New York: W. W. Norton & Co., Inc., 1971). S. 153

13 Franz Liszt. *The Letters of From Liszt, ed.* La Mara. übersetzt von Constance Bache (New York: Haskell House Publishers Ltd., 1968), Band II, S. 479-480.

nicht viel von Longfellows Text verwendet. Tatsächlich wird nur das Wort „Excelsior“ gesungen, zuerst vom Chor und anschließend von einer Mezzosopran-Solistin.

Der zweite gewichtigere Teil ist der Prolog. Kulisse dieser Szene ist der Kirchturm des Straßburger Münsters. Es ist Nacht, und ein Sturm wütet. Luzifer versucht zusammen mit den Luftgeistern das Kreuz herunter zu reißen. Hinsichtlich der Form ist der Plan des Prologs bei jedem Komponisten aufgrund des Textes ähnlich. Die Dichtung kann in Strophen eingeteilt werden, wobei jede Strophe drei Abschnitte beinhaltet:

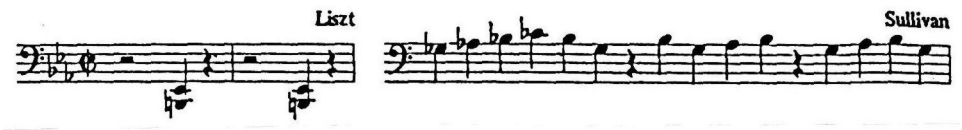
---

(1) Luzifer (Bariton) feuert die Luftgeister bei ihrem Versuch an,
das Kreuz zu zerstören;
(2) Die Geister (gesamter Chor bei Liszt, Frauenchor bei Sullivan) bitten um Vergebung
für ihr Unvermögen, gegen die höheren himmlischen Mächte anzukommen;
(3) Phrasen eines Gregorianischen Chorals in lateinischer Sprache,
gesungen vom Männerchor.

Die allgemeine Atmosphäre der Szene verlangt nach gewaltiger und intensiver Musik. Beide Komponisten liefern Sturmmusik mit den im 19. Jahrhundert auf charakteristische Weise schmetternden Blechbläsern, chromatischen Streichereinsätzen und Holzbläsern; die Harmonik wird mit verminderten Akkorden eingedunkelt. Beide Partituren sind äußerst chromatisch, rasch bewegt sich die Musik von einem tonalen Zentrum zum nächsten. Dies ist insbesondere bei Sullivan der Fall, wo die chromatischen Streifzüge die Harmonik richtungslos durch ein Meer von Tonarten treiben lassen. Im Ergebnis vermittelte Sullivans chromatische Maßlosigkeit in der Chromatik Hughes den Eindruck von „primitiver Atonalität“.[14]

Vor *The Golden Legend* war Sullivan in der Behandlung der Harmonik nie so abenteuerlustig gewesen. Im Gegensatz zu Liszt war Sullivan kein harmonischer Erneuerer. In diesem Werk schien er äußerst bestrebt zu sein, zu beweisen, dass er in der Lage war, tiefe und dramatisch ausdrucksvolle Musik zu schaffen. Um dieses Ziel zu erreichen, erweiterte er seine harmonische Palette beträchtlich. Die Resultate sind, wenn auch inkonsistent, verblüffend für jemanden, der nur mit Sullivans *The Pirates of Penzance* vertraut sein mag.

Jeder Prolog beginnt mit dem Klang von Glocken; bei Liszts erklingt eine Terz,[15], während Sullivans Glocken die Musik spielen, die man noch öfter im Verlauf der Kantate hört.

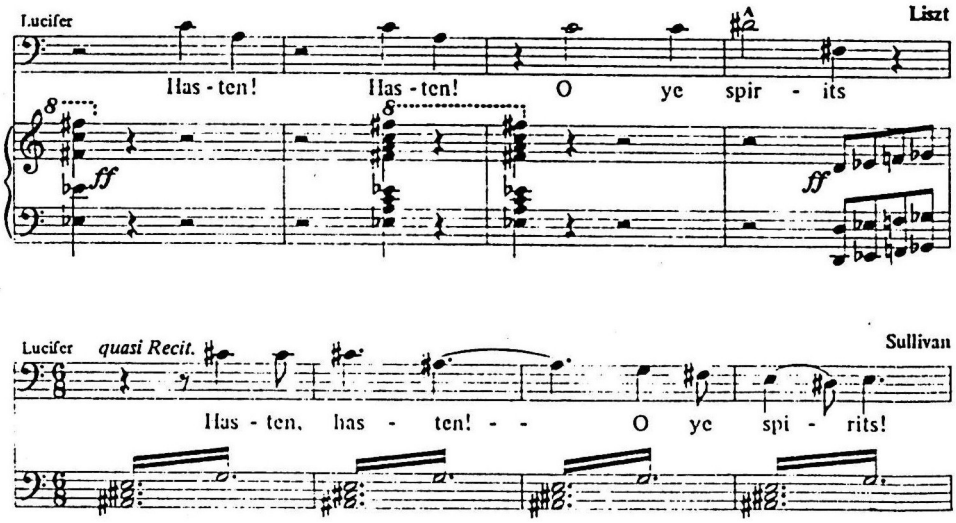


Notenbeispiel 1

Dieses anscheinend offensichtliche Beispiel dafür, dass Sullivan Liszts Vorgabe folgt, ist irreführend. Es war keineswegs Liszt mit seinen *Glocken des Straßburger Münsters*, sondern ein Vorschlag von Joseph Bennett, der Sullivan dazu veranlasste, sein Stück mit Glockenklängen

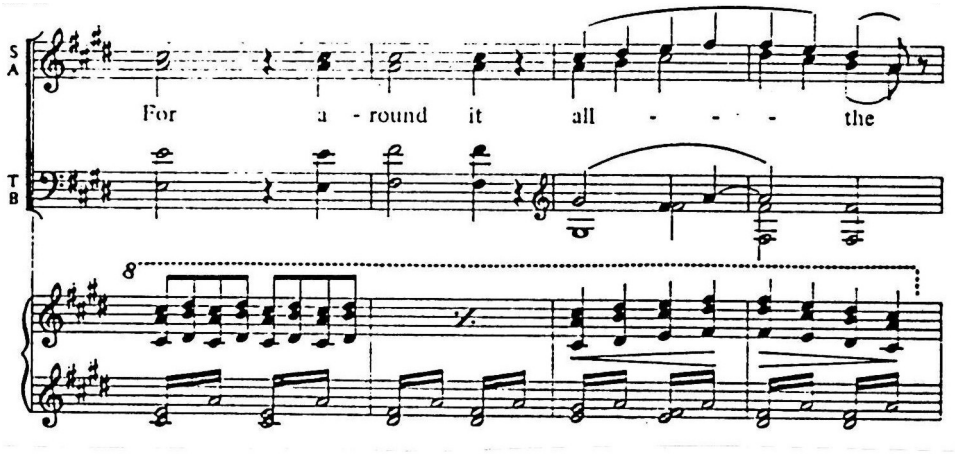
14 Gervase Hughes, *The Music of Arthur Sullivan* (New York: St. Martin's Press Inc., 1960) S. 67.
15 Eine Terz für das Ohr, aber als verminderte Quarte notiert.

beginnen zu lassen.[16] Dann folgen stürmische Passagen, die sich bis zum Auftritt von Luzifer steigern. Liszts gebrochene Gesangslinie verleiht seinem Teufel eine nervöse Energie. In Sullivans Vertonung ist Luzifer eine weniger dynamische Gestalt. Die fließende, absteigende Melodie hat indes eine düstere Qualität.



Notenbeispiel 2

Liszt erzielt einen harmonischen Kontrast, indem er den beantwortenden Chor in Dur und diatonischer Harmonik setzt. Diese Harmonik, kombiniert mit der üppigen, harfenumflorten Orchestrierung, verleiht der Musik eine „himmlische“ Farbe, wenn der Chor davon singt, dass sein Ansinnen von Heiligen und Schutzengeln durchkreuzt wird.



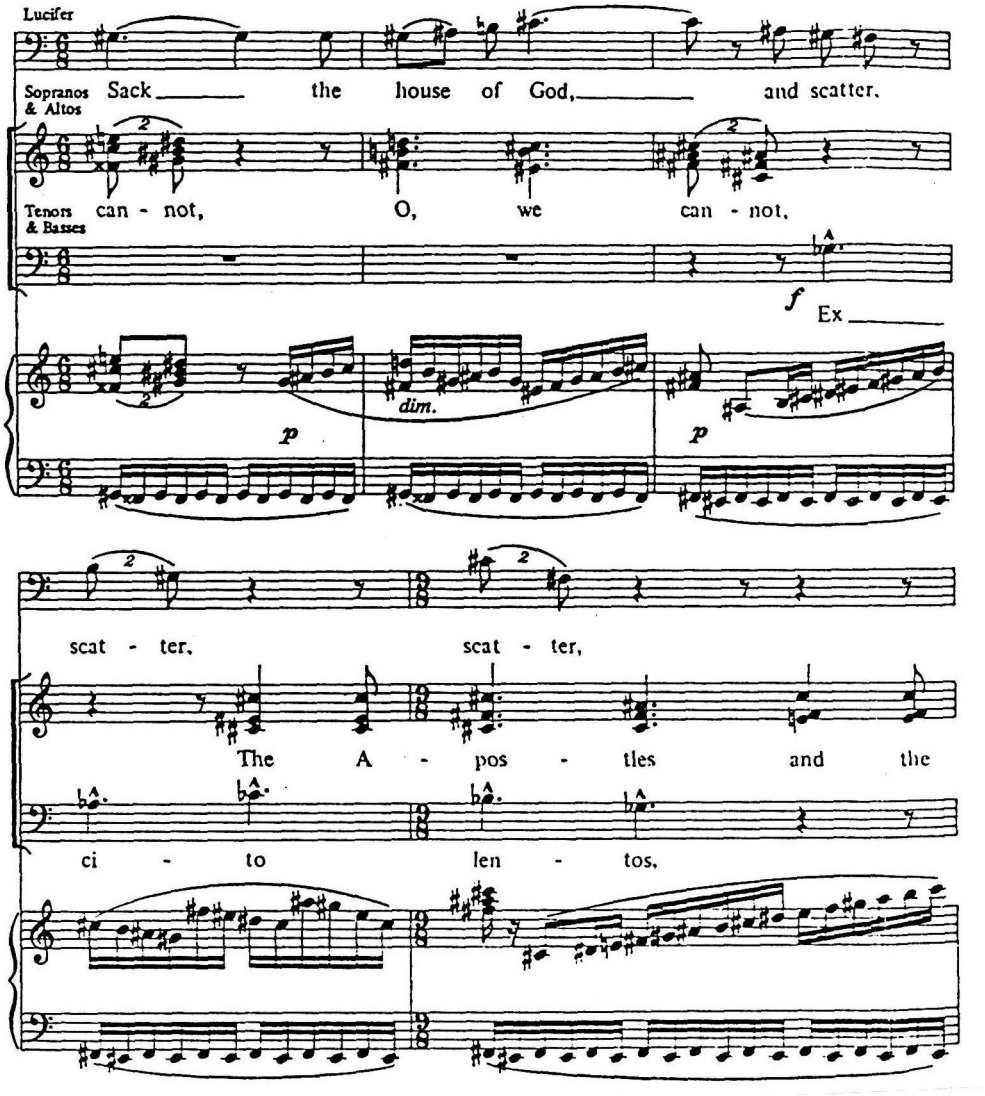
Notenbeispiel 3

Sullivans Chor der Geister singt nicht mit solcher Lieblichkeit von seinen Widersachern. Am Ende folgt dem Geisterchor ein religiöser lateinischer Gesang.

Bei der Ausarbeitung ihres Prologs werden Liszt und Sullivan durch die Struktur der Dichtung strikt angeleitet. Dem Muster von Luzifer, Geisterchor und lateinischem Gesang folgen beide Werke bis zur letzten Strophe. Liszt setzt das Wechselspiel der widerstreitenden Kräfte bis zum Ende der Szene fort, wohingegen Sullivans Bühneninstinkt ihn dazu bringt, alle drei

16 H. Saxe Wyndham, *Arthur Sullivan* (London: Kegan Paul. Trench, Trubner A Co.. Ltd., 1926), S. 193.

Elemente miteinander zu kombinieren. Die Kombination kontrastierender Themen war ein beliebtes Gestaltungsmittel für Sullivan und ist in den meisten seiner Opern anzutreffen. Im Prolog zu *The Golden Legend* nutzt der Komponist seine beträchtlichen Fähigkeiten als Kontrapunktist, um durch das wirkungsvolle Nebeneinanderstellen dreier miteinander ringender Kräfte einen dramatischen Höhepunkt zu kreieren.



Notenbeispiel 4

In beiden Werken endet der Prolog mit einem vollständigen lateinischen Kirchenlied. Für Liszt, dient dieser letzte Teil als Abschluss für die ganze Kantate. Seine Bearbeitung des „Nocte surgentes“ ist majestätisch und bringt das Stück zu einem machtvollen Abschluss, indem es den Triumph der himmlischen Kräfte über jene Luzifers preist. Hingegen ist Sullivans Prolog, wie es das Wort bereits andeutet, der Beginn eines größeren Werkes. Dem Komponisten stand es somit frei, den lateinischen Hymnus auf eine andere Art zu gestalten. Sullivans Vertonung des Kirchenliedes ist, im Gegensatz zu der dicht instrumentierten, äußerst chromatischen Sturmszene, harmonisch und rhythmisch einfach, während die Textur leicht ist – eben die eines von der Orgel begleiteten Männerchors.

Der Prolog zu Sullivans *The Golden Legend* wurde in britischen Musikkreisen sehr gelobt. Mackenzie nannte ihn „kunstvoll, lebendig und spannend".[17] Stanford vertrat die Auffassung, Sullivan sei es bei seiner Gestaltung des Luzifer, „glücklicherweise gelungen, die konventionelle Teufels-Musik zu vermeiden".[18] Interessanterweise hatte keiner der beiden Komponisten den Einfluss von Liszt entdeckt. Stanford mag ihn vielleicht wahrgenommen haben, denn er verweist auf den Einfluss von Wagner in den Klangfarben des Prologs.[19]

Obwohl Sullivan im Prolog von *The Golden Legend* seine eindringlichste und bemerkenswerteste Musik kreiert hatte, stellt sich die Frage, ob er mit dem Werk letztlich zufrieden war. In einem Brief vom 26. Dezember 1889 kommt für einen Komponisten mit konservativer Ausbildung und dahin tendierenden kompositorischen Neigungen eine sehr eigentümliche Haltung zum Ausdruck: „Es mag paradox klingen, aber für mich gibt es Momente, in denen mir die Musik ohne Noten schöner und umfassender erscheint. Ich denke, dies liegt daran, dass die diatonischen und chromatischen Skalen so begrenzt sind. Wie oft sehnte ich mich danach, frei von festgelegten Intervallen zu sein. Am meisten fühlte ich mich im Prolog zu *The Golden Legend* dadurch gehindert, dass ich alles, was ich ausdrücken wollte, nur durch Stimmen und Instrumente mit begrenzten Mitteln tun konnte, innerhalb eines klar abgegrenzten, unveränderbaren Ausdrucksspektrums."[20]

Ein Vergleich der beiden Prologe zeigt, dass es weniger Stil- und Intensitätsunterschiede gibt, als man bei Komponisten mit so unterschiedlichen Temperamenten hätte annehmen können. Für Liszt war das Diabolische in der Musik ein bevorzugtes Thema. Viele seiner Werke strotzten vor stürmischen oder übernatürlichen Effekten, die Mephisto-Walzer sind wahrscheinlich die bekanntesten Beispiele dafür. Sullivans lyrische Begabung kam solchen Themen in der Regel nicht unbedingt entgegen. Der Prolog zu *The Golden Legend* und die Geistermusik in *Ruddigore* beweisen indes, dass er auf dem Höhepunkt seiner schöpferischen Möglichkeiten unter Nutzung seines gesamten Potenzials wahrlich düstere, dramatische Musik komponieren konnte. Jedoch verdienen Sullivans andere Unternehmungen auf diesem Gebiet nicht immer Bewunderung, waren sie doch mitunter lediglich eine Neuauflage abgedroschenener Konventionen. Die Sturm-Musik in *Haddon Hall* kann man als Beispiel dafür heranziehen.

Die verbleibenden Szenen von *The Golden Legend* erlaubten Sullivan vertrauteres Terrain zu betreten. Es gibt weniger diabolische und mehr menschliche Emotionen. Obwohl die Themenwahl eher kongenial scheint, gibt es einige bedauerliche Lapsūs hinsichtlich der Qualität der Musik. Der „kirchliche" Sullivan von *The Prodigal Son* taucht unwillkommen in "O gladsome Light" auf. Es gibt jedoch wundervoll dahinströmende Melodien in „The night is calm" und in der bewegenden Musik der 6. Szene. Obwohl Stanford sie für fehl am Platze hielt,[21] ist die Fuge im Epilog Sullivans bester Beitrag zu dieser Form. Und wenn der Epilog uns heute selbst-

17 B. W. Findon. *Sir Arthur Sullivan: His Life and Music* (London: James Nisbet & Co., Ltd., 1904), S. 86.

18 C. V. Stanford, *Studies and Memories* (London: Archibald Constable & Co., Ltd., 1908), S. l63.

19 Ebd.

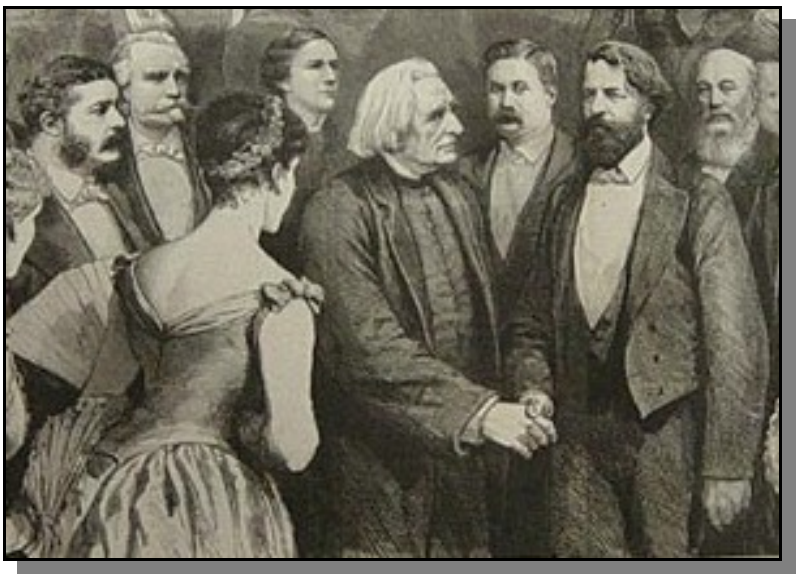
20 Sullivan, Brief an Thomas Helmore, 26. Dezember 1889, zitiert in: H. Saxe Wyndham, *Arthur Sullivan*, London 1926, S. 208.

21 Stanford, S. 164.

gerecht erscheinen mag, ja sogar chauvinistisch, müssen wir bedenken, dass er das Produkt einer optimistischen Zeit ist, in der die Menschen immer noch an die etablierte Ordnung und eine bessere Zukunft glaubten.

Die Nachwelt hat weder Liszt noch Sullivan mit Sorgfalt behandelt. Die Legende vom Pianisten Liszt scheint immer noch die Realität von Liszt als Komponisten zu überschatten. In Anbetracht der bemerkenswerten Anzahl seiner Kompositionen stellt sich die Frage, wie viele davon wirklich noch bekannt sind? Die *Dante-Sinfonie* oder *Ce qu'on entend sur la montagne* kann man getrost der Stille der Vergessenheit überlassen. Wie oft jedoch hört man die *Faust-Sinfonie* oder *Die Legende der Heiligen Elisabeth*? Die Existenz mancher Werke wie des *Requiems* sind kaum bekannt. *Die Glocken des Straßburger Münsters* ist keines von Liszts Meisterwerken. Es ist indes ein beeindruckendes und spannendes Werk, dessen Dimensionen jedoch seine Chancen auf Wiederentdeckung zu reduzieren scheinen. Die Verbindung von großen Orchester- und Chorkräften für die Vorbereitung und Aufführung eines kurzen Werks scheint das Wiederhören von *Die Glocken des Straßburger Münsters* zu einem praktisch nicht durchführbaren Unterfangen zu machen.

Sullivans *The Golden Legend* blieb zumindest bis zum Ende der Edwardianischen Ära ein in England beliebtes Werk. Die Kantate hatte in Deutschland einigen Erfolg, war aber über die britischen Inseln hinaus nicht sehr bekannt. Das Fortbestehen von *The Golden Legend* im aktiven Repertoire wurde mit der zynischen, anti-romantischen Atmosphäre der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg beendet. Nur durch komische Opern konnte der Komponist Sullivan eine wichtige Persönlichkeit bleiben. Wie im Falle von Liszt wurde uns von Sullivan nur ein verzerrtes Bild überliefert. Der enorme und andauernde Erfolg der komischen Opern hat leider dazu geführt, dass das übrige Werk von dem nach Purcell ersten englischen Komponisten von Rang im Dunkeln blieb. Sullivan wurde nicht der große Komponist, als den ihn seine Zeitgenossen betrachteten. Es ermangelte ihm an Beständigkeit, Selbstdisziplin und vielleicht auch der Tiefe des Gefühls, das notwendig ist, um dies zugestanden zu bekommen. Dass er viel wunderbare Musik schrieb, ist bekannt, und allein aufgrund dessen wird sein Name überleben. Es ist indes seinem Andenken gegenüber ungerecht, ihm dies zuzubilligen, und dann zu vergessen, dass er darüber hinaus auch Musik voller Kraft, Schönheit und Sensibilität geschrieben hat.



Joachim begrüßt Liszt bei einer Soirée in London; Sullivan ist links im Bild (*Graphic*, 17. April 1886).

James Brooks Kuykendall

Musikdramatische Aspekte in *The Golden Legend*

[Dieser Beitrag ist ein Auszug aus dem Buch „Arthur Sullivan“, herausgegeben von Ulrich Tadday in der Reihe *Musik-Konzepte*, Band 151, edition text + kritik, München 2011. Der Abdruck aus James Brooks Kuykendalls Essay „Sullivan, der Musikdramatiker“ erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Herausgebers und des Verlages.]

Will man die Rolle Arthur Sullivans in der viktorianischen Gesellschaft mit einem Wort umreißen, scheint der Begriff „Musiker“ kaum auszureichen für einen Künstler, der als Komponist, Pianist, Dirigent, Herausgeber und inoffizielle Gallionsfigur des britischen Musikestablishments hervortrat. Als Musiker war Sullivan zugleich auch Musikdramatiker, da seine Musik die narrativen Elemente der Stücke weiter vorantreibt, Charaktere in bestimmten Sinnzusammenhängen entwickelt und Handlungsorte akustisch ausgestaltet. Dementsprechend muss es nicht weiter verwundern, dass ein Großteil seiner Kompositionen für die Bühne entstanden sind – komische, romantische und große Opern, Ballett- und Bühnenmusiken. Abgesehen von dem noch zu Lebzeiten auch szenisch aufgeführten „sacred musical drama“ *The Martyr of Antioch* (1880), gibt es weitere Chorwerke, die einen explizit dramatischen Charakter haben, wie etwa die „masque“ *Kenilworth* (1865), die „dramatic cantata“ *On Shore and Sea* (1871) und die bühnentaugliche dramatische Kantate *The Golden Legend* (1886) – nicht zu vergessen die narrativen Oratorien. Bezeichnenderweise zeigt sich indes sein ausgeprägter Sinn für das Dramatische im Nebeneinander von verhältnismäßig statischen Tableaux. Als Komponist schien sich Sullivan weniger für Handlungen, sondern eher für Situationen zu interessieren, und für diese setzte er sein ganzes Können ein, um das Drama in Musik Gestalt annehmen zu lassen, wobei er mitunter sogar den dramatischen Effekt des Textes unterwanderte. [...]

Bei *The Golden Legend* (1886) zeigt sich, wie sich Sullivans dramatische Stimme von den Beschränkungen durch seinen starrköpfigen Mitarbeiter bei den „Savoy Operas“ löst. Insbesondere seine Korrespondenz mit seinem Textbuchautor Joseph Bennett belegt, auf welche Weise der Komponist geeignete Anpassungen in der Librettostruktur vornimmt – wie es eigentlich jeder Musiker machen würde, was jedoch mit Gilbert kaum möglich war:

> Ich kann „Slowly, slowly“ (Beginn der zweiten Szene) nicht zu einem Chor ausgestalten. Lässt sich daraus nicht ein Solo für eine Frau machen? „Ursula“ hat nicht viel zu tun – könnte sie das nicht übernehmen? Was meinen Sie?
>
> Ich habe die vierte Szene (bei Salerno) auf die von Ihnen angegebene Weise ausgearbeitet. Ich hatte einen Chor geschrieben, „Let him live to corrupt his race“, fand ihn aber so unbefriedigend, dass ich ihn gestrichen habe, nachdem er schon in Druck gegangen war. (…) Nach tagelanger Suche bin ich auf drei schöne Zeilen gestoßen („O pure in heart!“), die die „Anwesenden“ in Erwartung von Elsies Entgegnung „Weep not, my friends“ singen können; ein reizvoller kleiner, unbegleiteter Abschnitt.

> Ich musste „It is the Sea!“ umschreiben, weil ich fand, dass der Chor das nächste Stück („The night is calm and cloudless“) gänzlich seiner Wirkung beraubte. Dieser Chor war wirklich, so glaube ich, ein schönes Stück Programm-Musik, musste jedoch geopfert werden, weil die darauf folgende Nummer zu jenen gehört, auf deren breit angelegten, eindrucksvollen Effekt ich vertraue. So habe ich den Chor gestrichen und ihn in eine Art melancholischen Tagtraum für Prinz Henry verwandelt.[22]

Diese Auszüge zeigen die Überlegungen, zwischen denen Komponisten bezüglich kleiner musikalischer Effekte und groß angelegter Aspekte im dramatischen Gefüge hin- und hergerissen sind. In jedem einzelnen Fall entspricht seine Lösung den praktischen Erfordernissen des Werks – einem Auftrag des Musikfestivals in Leeds mit Soloparts für vier namhafte Solisten und Chorpassagen, die den berühmten Festivalchor ins beste Licht rücken sollten. Die Briefe zeigen, wie Sullivan Chorstellen auf eine Solistin umverteilt, damit eine ansonsten vernachlässigte Figur mehr Profil erhält. Zudem opfert er einen „schönen“ Chor zu Gunsten eines zuvor überhaupt nicht vorgesehenen *a cappella*-Chors, allein weil die Erstfassung den dramatischen Höhepunkt der Szene beeinträchtigt. Dadurch steigert er das Pathos dieses Augenblicks und hebt zugleich (praktisch gesehen) die Bedeutung des Chores insgesamt in diesem Werk wieder hervor.

Das Endergebnis ist eine Synthese von Sullivans lyrischen und prosaischen Modi, welche die für die Gattung erforderlichen gehaltvollen Partien für Solisten und Chor (mit deskriptiver Orchestermusik) im Gleichgewicht hält, ohne dabei die dramatische Entwicklung der Handlung zu hemmen. Eingerahmt von einem Chor-Prolog und -Epilog, konzentrieren sich die sechs Szenen des Dramas jeweils auf eine andere Personengruppe und alternierende musikdramatische Modi (siehe Tabelle S. 23).

In jeder Szene gibt es einen Abschnitt, der lyrischen Äußerungen vorbehalten ist, für gewöhnlich (mit Ausnahme der fünften Szene) mit zwei kontrastierenden lyrischen Abschnitten, die unmittelbar aufeinander folgen. Diese wurden sorgfältig so platziert, dass sie als dramatischer Fixpunkt der Szene fungieren, aber an einer Stelle stehen, bei der die Handlung nicht unbedingt weiter vorangetrieben werden muss – oftmals also gegen Ende der Szene. Die vierte Szene schließt indes mit einem dynamischen, prosaischen Moment, als Henry und seine Begleiter die Tür aufbrechen, um Elsie zu retten. Die Dramatik dieses Augenblicks ist derart intensiv, dass alles Folgende als ausgiebige Katharsis angelegt ist. Die fünfte Szene enthält zwei umfangreiche, kathartische lyrische Abschnitte und einen einzigen prosaischen Augenblick, wenn der Förster die Geschehnisse noch einmal zusammenfasst (komplettiert durch orchestrale Anspielungen auf Material aus der vierten Szene). Die sechste Szene ist ausgeprägten lyrischen Abschnitten vorbehalten, in denen sich Sullivan mehr auf die Charaktergestaltung als auf die Handlung konzentriert.

Dieses musikdramatische Grundmuster wird Sullivans Vorgabe für seine späteren Werke. Die Oper *Ivanhoe* (1891) veranschaulicht dies, obwohl sie wegen der Anzahl der handelnden Personen viel komplizierter ist.

---

22 Zitiert nach Arthur Sullivan: *The Golden Legend*, hrsg. von Roger Harris (R. Clyde, Chorleywood 1986), S. iii.

Tabelle: Sullivan, The Golden Legend, Analyse der musikdramatischen Struktur

Szene	Text	Hauptakteur(e) der Szene	Chor	Musikdramatischer Modus	
Prolog	»Hasten! Hasten!«	Lucifer	Stimmen/ Glocken		prosaisch
	»Nocte surgentes«		Glocken	lyrisch	
I	»I cannot sleep«	Henry		lyrisch	
	»All hail, Prince Henry«	Lucifer – Henry			prosaisch
	»This little flask«	Lucifer	Engel	lyrisch	
	»Through every vein I feel again«	Henry	Engel	lyrisch	
II	»Slowly, slowly up the wall«	Ursula		lyrisch	
	»O gladsome light«		Dorf-bewohner	lyrisch	
	»Who was it said ›Amen‹?«	Ursula – Elsie			prosaisch
	»Thou wilt not see it«	Elsie – Ursula		lyrisch	
	»I heard him call«	Elsie			prosaisch
	»My redeemer and my Lord«	Elsie		lyrisch	
	»My life is little«	Elsie	Engel		prosaisch
	[Schlussgruppe mit Orchester]			lyrisch	
III	»Onward and onward«	Elsie – Henry			prosaisch
	»Sweet is the air«	Elsie – Henry		lyrisch	
	[Überleitung]		Pilger		prosaisch
	»Me receptet Sion illa«		Pilger	lyrisch	
	»Here am I, too, in the pious band«	Lucifer	Pilger		prosaisch
	»It is the sea«	Henry		lyrisch	
	»The night is calm and cloudless«	Elsie	Gefolge	lyrisch	
IV	»My guests approach«	Lucifer			prosaisch
	[Marsch (orchestral)]			lyrisch	
	»Can you direct us to Friar Angelo?«	Henry – Lucifer			prosaisch
	»O pure in heart!«		Gefolge	lyrisch	
	»Weep not, my friends«	Elsie		lyrisch	
	»Not one step further«	Henry	Gefolge		prosaisch
V	[Orchester-Einleitung]			lyrisch	
	»Who is it coming under the trees?«	Ursula – Forester			prosaisch
	»Virgin, who lovest«	Ursula		lyrisch	
VI	[Orchester-Einleitung]			lyrisch	
	»We are alone«	Henry – Elsie			prosaisch
	»Dear Elsie, many years ago«	Henry		lyrisch	
	»In life's delight, in death's dismay«	Elsie – Henry		lyrisch	
Epilog	»God sent his messenger«		Chor	lyrisch	

Benedict Taylor

Sullivans Musik zu *The Golden Legend*

[Dieser Beitrag ist ein Auszug aus Benedict Taylors Diplomarbeit „*The Golden Legend* – an analytical and critical reappraisal of Sullivan's music and its place in nineteenth-century culture", Cambridge 2002, – zusammengestellt vom Autor und veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Verfassers.]

„Wieviel von Sullivans Musik auch immer der Vergessenheit anheim fallen mag, so dürfen wir doch zuversichtlich annehmen, dass *The Golden Legend* weiterleben wird als eine wertvolle Erinnerung an die musikalische Kunst während der viktorianischen Ära und als eine bleibende Hommage an das Genie seines überaus beliebten Komponisten", äußerte sich B.W. Findon 1899 in der ersten Sullivan-Biographie.[23] Damit brachte er lediglich die Auffassungen vieler seiner Zeitgenossen zum Ausdruck. Charles Villiers Stanford, wahrlich kein Anhänger Sullivans, prophezeite dem Werk „nicht nur einen Platz unter den dauerhaften Erfolgen unserer Generation, sondern auch in den Reihen der Klassiker."[24] (Berücksichtigt man, dass Stanford selbst kurz zuvor Longfellows dramatische Dichtung vertont hatte, ist seine Wertschätzung umso höher anzusetzen.) In den Jahrzehnten nach der Uraufführung von 1886 war *The Golden Legend* das erfolgreichste Chorwerk nach Händels *Messiah* und wurde von vielen der damaligen Kritiker sowohl als die beste Komposition eines Briten in jener Zeit angesehen als auch als Sullivans Meisterwerk betrachtet. Und dennoch war der Sturz nicht minder gewaltig, da es nun kaum mehr als eine Fußnote in der britischen Musikgeschichtsschreibung darstellt.

Die kritische Neubewertung der viktorianischen Musik in jüngster Zeit bezog sich in erster Linie auf die Rezeption und die Sozialgeschichte, worüber es viele wertvolle Untersuchungen gab.[25] Dennoch gibt es weiterhin praktisch keine ernst zu nehmenden Analysen der genaueren musikalischen und ästhetischen Zusammenhänge in der Musik Sullivans.[26] Dies führt zu einem

23 In Arthur Lawrence, *Sir Arthur Sullivan: Life-story, Letters, and Reminiscences*, London 1899, S. 313.

24 C. V. Stanford, *Studies and Memories*, London 1908, S. 156.

25 Beispielsweise Robert Stradling & Merion Hughes, *The English Musical Renaissance 1860-1940*, London 1993, und die Veröffentlichungen von Nicholas Temperley, Meinhard Saremba und Nigel Burton.

26 Robert Finks „Rhythm and Text Setting in *The Mikado*" in *19th-Century Music*, 14/1 (1990), bildet vielleicht die bemerkenswerteste Ausnahme. Gervase Hughes' kurze Untersuchung aus dem Jahre 1959 ist auch nützlich (*The Music of Arthur Sullivan*, London), wenn auch seine Darlegungen mitunter durch den überkritischen Ton abgeschwächt werden, ohne dass die Grundlagen für diese Werturteile näher dargelegt werden. (Man nehme beispielsweise die sarkastische, ungerechtfertigte Hervorhebung der gleitenden Chromatik im Prolog von *The Golden Legend*: Was soll daran falsch sein? – Zumal er Sullivan zu ihrem Erfinder erklärt und ziemlich unpassend fortfährt, spätere Beispiele dieser in der Musik des 20. Jahrhunderts gängigen Technik in den Werken von Richard Strauss, Delius und Britten aufzulisten, als ob solch „schlechte" Gesellschaft Sullivan abwerten würde. Doch das ist bezeichnend für das Misstrauen, dass Hughes' gegenüber Sullivans dramatischen Werken

Mangel an analytischem Wissen und dem sich daraus ergebenden Problem, dass Kritik, die ungeachtet der unzureichender Vertrautheit mit seiner Musik geäußert wird, zu häufig uninformiert ist und zumeist weit daneben liegt. Dass ein kritisches Urteil untermauert werden muss, mag selbstverständlich erscheinen; wie jedoch das letzte Jahrhundert der Sullivan-Rezeption zeigt, vermag ein völliger Mangel an Wissen über die Musik eines Komponisten nicht davon abzuhalten, dass die Tendenz dahin geht, sie pauschal abzulehnen.

In diesem Zusammenhang stellt *The Golden Legend* ein ideales Thema für eine ernsthafte Untersuchung der Musik Sullivans dar. Der folgende Beitrag bietet den analytischen Teil einer umfassenderen kritischen Studie zu Sullivans Kantate, der sich auf den Prolog und die ersten drei Szenen konzentriert. Damit beabsichtige ich, das Wesen und die Qualität der Musik Sullivans umfassender darzulegen – die Techniken, Merkmale und Einflüsse sowohl auf als auch von seiner Musik. Grundsätzlich hoffe ich, dass diese Analyse zu einer verstärkten Wertschätzung von Sullivans reichhaltigem Werk beiträgt und weitere detaillierte Untersuchungen seiner Musik anregt.

Der Prolog – Harmonik und (A)tonalität

„Für mich gibt es Momente, in denen mir die Musik ohne Noten schöner und umfassender erscheint“, schrieb Sullivan 1889. „Ich denke, dies liegt daran, dass die diatonischen und chromatischen Skalen so begrenzt sind. Wie oft sehnte ich mich danach, frei von festgelegten Intervallen zu sein. Am meisten fühlte ich mich im Prolog zu *The Golden Legend* dadurch gehindert, dass ich alles, was ich ausdrücken wollte, nur durch Stimmen und Instrumente mit begrenzten Mitteln tun konnte, innerhalb eines klar abgegrenzten, unveränderbaren Ausdrucksspektrums.“[27] Dies entspricht kaum der konventionellen Auffassung von Sullivan, sondern stellt nicht nur eine Herausforderung dar für diejenigen, deren Kenntnisse über den Komponisten nicht über eine Handvoll seiner komischen Opern hinausreicht, sondern auch für die Kritiker, die im Prolog den zurückhaltenden Versuch eines wirklichkeitsfernen Konservativen in Richtung Moderne sehen. Es bestätigt auch eine Binsenwahrheit über Komponisten des 19. Jahrhunderts, indem sich nämlich Sullivans experimentellster, modernistischster Kompositionsstil in seiner Darstellung des Dämonischen zeigt.

Diese progressiven, experimentellen Aspekte des Werks finden sich im Prolog. Diese Szene ist bemerkenswert auf Grund ihrer gewagten Harmonien und Harmoniefolgen und der entsprechenden Destabilisierung traditioneller Wirkungsweisen und ihrer Festlegungen. Die musikalische Struktur wird letztendlich von der Art des Textes bestimmt, wie folgende Darstellung zeigt:

---

hegt.) Richard S. Silverman hat auch eine wertvolle Untersuchung über die Beziehung von Liszts Vertonung von Longfellows Prolog (*Die Glocken des Straßburger Münsters*) und jener von Sullivan in *The Golden Legend* beigesteuert, wobei er musikalisch kaum ins Detail geht [‘Longfellow, Liszt and Sullivan’, *The Musical Review*, 34 (1975); deutsche Übersetzung in diesem Heft.].

27 Sullivan, Brief an Thomas Helmore, 26. Dezember 1889, zitiert in: H. Saxe Wyndham, *Arthur Sullivan*, London 1926, S. 208.

Einteilung des Textes		L S G	L S G	L S G	L S G	L S	C
Einteilung der Musik	(Glocken)	A	A	A′	Durchführung	B	C
		A			–	B	C
Tonalität	(Ges)	(keine stabile Tonalität)					F

[L – Luzifer; S – Stimmen; G – Glocken oder C – Chor.]

Die fünfmalige Wiederholung der Luzifer-Stimmen-Glocken-Sequenz behält sich Sullivan für die ersten drei Abschnitte vor, bevor er die internen Abgrenzungen dann in dem vierten, dem Durchführungsteil durch ein kontrapunktisches Verbinden der drei Gruppen eintrübt, und er schließlich die letzte Textgruppe durchschneidet, um eine größere Trennung zu erzeugen, wenn die Orgel und der Männerchor mit „Nocte surgentes“ hinzukommen. Diese letzte Unterteilung führt dazu, dass eine deutliche zweiteilige musikalische Form entsteht, die über der Anlage des Textes und zugleich gegen sie steht. Das F-Dur dieses letzten Abschnitts ist die einzige Stelle des Prologs, die tonal stabil ist und in der es funktionelle Tonalität gibt. Doch die gesamte erste Hälfte bietet einen ausgedehnten dissonanten Bereich im weitesten Sinne, der ohne eine klar definierte traditionelle Tonfortschreitung auskommt.

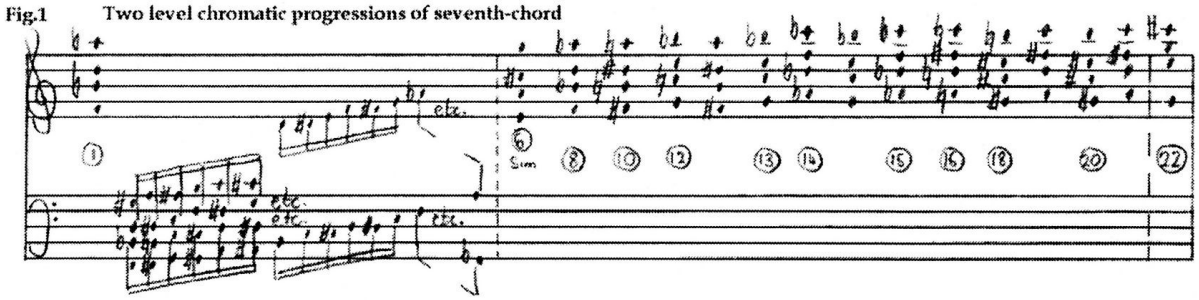
Binnenstruktur

Das grundlegende Prinzip des musikalischen Aufbaus ist hier die schrittweise chromatische Bewegung, die (hauptsächlich) Septakkkorde sowohl taktweise als auch auf der Ebene einzelner Abschnitte umfasst; im Grunde genommen sind die traditionellen, auf Quinten beruhenden Fortschreitungen der Funktionsharmonik vollkommen aufgehoben.

Wie Gervase Hughes nahelegte,[28] ist diese Technik höchst innovativ, denn sie nimmt bereits vieles der Musik des 20. Jahrhunderts vorweg. Solch eine „konstruktivistische“ Methode ist in der Tat „moderner“ als viele vorhergehende Prototypen der chromatischen Verknüpfung wie etwa die ansonsten richtungslose Verknüpfung von Akkorden, von denen *Tristan und Isolde* das naheliegendste Modellbeispiel darstellt. Hier werden eher kompositorische Muster wie jene vorweggenommen, die Sibelius in der Sturmszene seiner Bühnenmusik zu *Myrsky* (*Der Sturm,* op. 109, 1926) und die avantgardistischen Konstruktivisten der 1920er Jahre verwenden (wobei man selbstverständlich nicht unbedingt größere Modernität mit mehr Qualität gleichsetzen sollte). Die Sturmmusik beruht weitgehend auf Akkorden, die sich als Dominantseptakkorde in der zweiten Umkehrung klassifizieren lassen. Da jedoch keiner davon mit dieser Funktion in Erscheinung tritt und nicht-tonal mit chromatischen Abweichungen fortschreitet, erscheint es in gewisser Weise unangemessen, sie als solche zu klassifizieren. Passender scheint es anzunehmen, dass Sullivan diesen besonderen Septakkord gewählt hat, um eine originellere Alternative zu dem etwas klischeehaften verminderten Septakkord zu bieten – die ungewöhnliche zweite Umkehrung und die nicht-funktionale Verwendung scheinen nahe zu

28 Hughes, *The Music of Arthur Sullivan*, S. 66.

legen, dass der Akkord als viertöniger triadischer Klang konzipiert war und nicht als „Dominantseptakkord“ an sich. Der vertrautere Septakkord der spätromantischen harmonischen Palette war der halbverminderte Septakkord, wie er im Übermaß in *Tristan und Isolde* Verwendung fand, obgleich er in Sullivans Vokabular im allgemeinen keine Rolle gespielt hat, selbst wenn Teile der *Tempest*-Musik (1861/62) in seiner Jugend einige Verwandtschaft zu der chromatischen Welt von Wagners bis dahin noch nicht aufgeführtem Musikdrama zeigt.[29] Um die fließende Tonalität des Prologs zu illustrieren, vermitteln die ersten 21 Takte einen Überblick über die B^7-A^7-B^7-H^7-C^7-H^7-C^7-Des^7-C^7-Des^7-D^7–Struktur, die schließlich beim Auftritt Luzifers für die altehrwürdige verminderte Septime den Weg frei macht (Notenbeispiel 1). Über diesen Akkorden erzeugen Sechzehntelnoten wirbelnde chromatische Skalen – ein übliches Bild für einen Sturm –, die hier indes mit thematisch-harmonischen Merkmalen ausgestattet sind, indem sie sowohl als Septakkorde als auch als zugrunde liegende Harmonien verdoppelt werden, wobei sie die größeren taktweisen Halbton-Fortschreitungen wie in einem Mikrokosmos wirkungsvoll spiegeln.



Notenbeispiel 1

Harmonien, die außerhalb dieser Dominant- und verminderten Septakkorde liegen, finden sich vor allem in der Musik der Geister, die bezeichnenderweise auf diatonischen Harmonien beruhen, die höchstens vier Takte lang in einer bestimmten Tonart verweilen, bevor sie zu anderen tonalen Zentren weiterstreben. Im Allgemeinen sind sie dadurch verbunden, dass sie geläufige Noten zwischen den Akkorden beibehalten, während eine fremde Note eingefügt wird, wodurch ein neuer, harmonisch entfernter Septakkord entsteht. (Ein denkbarer Grund, warum sie (relativ) einfach gehalten sind, ist, dass sie zu Sullivans Zeit von großen Chormassen gesungen wurden.) Doch selbst die Tonalität dieser Chöre wird jedoch durch das Rumoren der benachbarten Noten im Bass unterminiert.

Umfangreiche Fortschreitungen und Dramaturgie

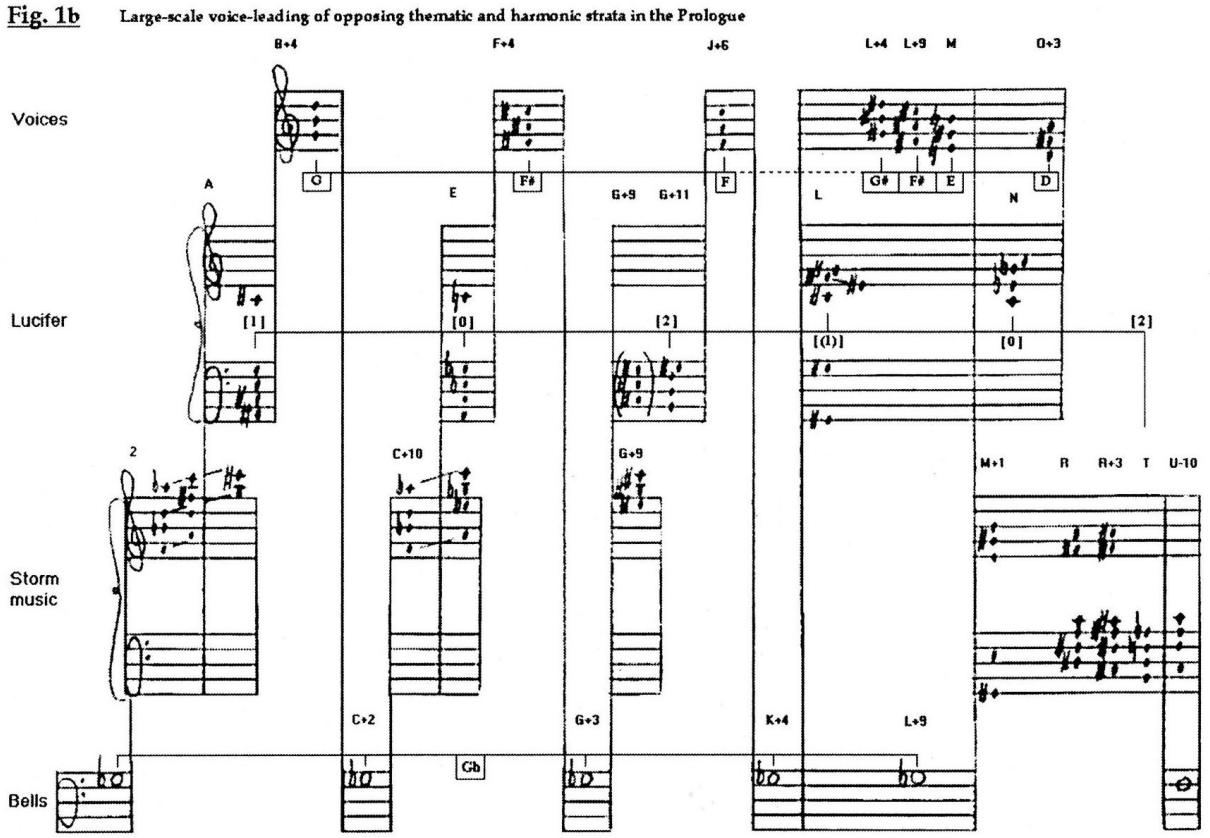
Der einzige stabile Faktor in der ersten Hälfte ist der Choral der Glocken, wenngleich selbst dieser nicht streng tonal ist, sondern harmonisch unbestimmt, da monophon und von Natur aus modal.

29 Sullivan befand sich von 1858 bis 1861 in Leipzig, wo der Klavierauszug und die Partitur von *Tristan und Isolde* veröffentlicht wurden (1860). Halb-verminderte Septakkorde spielen auch eine bedeutsame Rolle in einem Werk wie dem späten Lied „Tears, Idle Tears“ (1900), aber dies ist nicht allgemein charakteristisch für Sullivan, verglichen etwa mit Zeitgenossen wie Tschaikowsky, Grieg und Bizet.

Das fünfmalige Auftreten der Glocken ragt als tragende Säule eines unerschütterlichen, standhaften scheinbaren Ges-Dur heraus, gegen das Luzifer und seine Helfershelfer ankämpfen müssen (Notenbeispiel 1b). Seine Bemühungen erscheinen dennoch vergebens: Wenn er erstmals auftaucht, umfasst die Luzifer zugrunde liegende Harmonik den verminderten Septakkord [Ais Cis E G], während seine Geister in G-Dur einsetzen. Beim zweiten Versuch („Lower! lower!") ist der Teufel um einen Viertelton abgerutscht zu einem anderen verminderten Septakkord [A C Es Ges], seine Gefolgsleute nach Fis-Dur, und abermals beim dritten Versuch (nach „Shake the casements!") – [(Gis) B D F] – zur verbleibenden Auswahl an verminderten Septakkorden und F-Dur. Im Kontrapunkt des Gewebes des Quartabschnitts der Fortschreitung bleiben die Glocken standhaft bei Ges, während überall um sie herum die Teufel, die versuchen, diese Stabilität zu erschüttern, zunehmend zur Tonalität der Glocken hingezogen werden: Der anfängliche Einstieg der Geister mit Ges (**L+3**) wendet sich zu Fis-Dur, der enharmonischen Entsprechung zu Ges, wenn die Glocken in Erscheinung treten, und die vier Takte vor **M** zeigen einen Versuch, dem Ges zu entkommen, wenn die Glocken für einen Augenblick schweigen, indem man es als V eines vereitelten h-Moll umdeutet, als die Glocken beim erneuten Auftreten sie zu einem Fis^7-Akkord zurückzwingen. Der Sturz der Geister – sowohl dramatisch als auch harmonisch – setzt sich fort, als sie daraufhin zu E (**M**) und dann D (**O+3**) absteigen. Selbst Luzifers „Aim your lightnings" zeigt den Einfluss der choralartigen stufenweisen Bewegung der Glocken über einer Quart, mit der sie die melodische Anlage von Luzifers Gesangslinie unterwandern, die zuvor noch auf Noten beruhte, die sich über einem verminderten Septakkord bewegten. Der beeindruckende orchestrale Höhepunkt (**R**), der auf die Flucht der Geister mit dem Nachtwind folgt, welche sich an die chromatische Sturmmusik anlehnt, zeigt den Sieg der Mächte des Guten, indem er im enharmonischen Fis-Dur der Glocken steht. Dadurch wird das scheinbare Chaos des Prologs untermauert durch einen sorgfältig kontrollierten, umfassenden Rahmen der Stimmführung, während die entgegenstehenden dramatischen Abschnitte zu unabhängigen musikalischen Strängen geschichtet werden – Luzifer und seine Geister stürzen mit Halbtonschritten in sukzessiver Folge ab (wobei die Musik auf jeder Ebene von chromatischen Fortschreitungen durchdrungen ist), wohingegen das Ges der Glocken Bestand hat.

Hier manipuliert Sullivan die tonalen Abläufe und über weite Strecken die Stimmführung der gegensätzlichen harmonischen und textbezogenen Elemente, um die dramatische Schilderung umzusetzen: die soeben gezeigten ausgeklügelten musikalischen Verfahren dienen dem Drama. (Der Konflikt, der sich aus dem mosaikartigen Überlagern verschiedener, voneinander unabhängiger dramatischer Stränge ergibt, ist eine angemessene musikalische Darstellung einander bekämpfender Gruppen.) Eine derart radikale Konstruktionsweise lässt bereits in starkem Maße die „Schichten"-Technik der Musik des 20. Jahrhunderts erahnen, deren klassisches Beispiel sich vielleicht in Stravinskys *Bläsersinfonie* findet.[30]

30 Siehe Edward T. Cones Analyse dieses Werkes in *A View from Delft*, dessen graphischer Darstellung mein Beispiel sehr verpflichtet ist.



Notenbeispiel 1b

Während des gesamten Prologs zeigen sich auch Parallelen zu Liszt (der häufig auch mit „teuflischer“ Musik in Verbindung gebracht wird). Liszt hatte den Stoff eigentlich als zweiten Teil seiner Kantate *Die Glocken des Straßburger Münsters* (1874) vertont. Obwohl Sullivan sie nicht hätte hören können, mag er durch seine Kontakte mit dem Komponisten bei seinem London-Besuch im März 1886, von ihr gewusst haben.[31] Das Werk von Liszt weist verblüffende Ähnlichkeiten auf, wie etwa bei den einleitenden Gesangsphrasen für Luzifer (möglicherwiese durch ihre gemeinsame harmonischen Grundlage mit den verminderten Septakkorden). Dem Stück fehlt jedoch die straffe Anlage und der schlagkräftige musikdramatische Ausdruck von Sullivans Werk: der einzige verbindende Kunstgriff besteht in dem aufsteigendem Klang der Glocken, die nacheinander erklingen, wobei die dramatische Logik weniger zwingend erscheint als Sullivans entgegengesetztes Verfahren. Es handelt sich eher allgemein um den experimentellen Aufbau der musikalischen Sprache, die an Liszt erinnert – beispielsweise mit den Anhäufungen von aufeinander folgenden verminderten Septakkorden und der chromatischen Stimmführung. Man wird schwerlich eine andere Stelle finden, bei der Sullivan je einen derart intellektuellen Entwurf umgesetzt hat; und sein Zitat belegt, dass er sich dazu genötigt sah, bis an die Grenzen der anerkannten tonalen und harmonischen Verfahren vorzustoßen. Nicht alle zeigten sich mit seinem künstlerischen Ergebnis einverstanden. Hughes beispielsweise bezeichnete den Prolog als „primitive

31 Dieses Werk wurde nur einmal, 1875 in Pest, unter Richard Wagners Leitung aufgeführt; siehe den Beitrag von Richard Silverman in dieser Ausgabe.

Atonalität".[32] Wie jedoch dargelegt wurde, werden die zugrunde liegenden Fortschreitungen der Stimmführung genau kontrolliert – durch radikale chromatische anstatt der traditionellen funktionalen, auf Quinten bezogenen Fortschreitungen – und sie sind dramatisch motiviert: Das kann man kaum als „primitiv" bezeichnen.

Die 6. Szene – impressionistischer „Modernismus"

Es wäre irreführend, nahe zu legen, diese ausgewöhnliche Szene sei repräsentativ für Sullivans Kompositionsstil, selbst innerhalb von *The Golden Legend*. Doch vermag man ein umfassenderes Bild seiner harmonischen Sprache zu erhalten, wenn man die sechste Szene genauer untersucht. Bei oberflächlicher Betrachtung ist die Harmonik nicht sonderlich bemerkenswert. Ihr fehlt die offensichtliche Modernität der Straßburg-Szene; den stärksten Eindruck hinterlässt die Schönheit und der melodische Reichtum der Musik, der selbst das bei Sullivan Übliche übersteigt. Man nehme nur die Eingangsphrase Henrys: Von der Positionierung und dem Charakter her handelt es sich um ein Rezitativ, dennoch ist die melodische Erfindung so einprägsam, dass derartige gattungsmäßigen Eingrenzungen völlig in Vergessenheit geraten. Ein genauerer Blick zeigt indes, dass nachhaltige Akzente auf die Harmonik gelegt sind, die sich frei als „Subdominant-Typ" klassifizieren lässt. Man nehme nur den Abschnitt nach **D** – ein langsames, ausgedehntes Pendeln zwischen $C^{(7)}$-Akkorden (Moll/Dur) and ihrer modalen Dominante g-Moll – wodurch mit solch einfachen Mitteln Elsies „Frieden und tiefe Ruhe" („peace and deep tranquillity") in einer weit ausschwingenden, nahezu zeitlosen Meditation Ausdruck verliehen wird. Die Moll-Dominante mit ihrem erniedrigten Leitton büßt ihren dramatischen Impetus gegen Schluss ein und wird Teil eines statischen, weiten Schwankens zusammen mit der Tonika.[33] Diese Tonika selbst enthält ähnliche Merkmale hinsichtlich ihres farbenreichen, mehrdeutigen Wechselspiels zwischen Dur und Moll. Weitere vergleichbare harmonische Eigenschaften lassen sich im Verlauf der gesamten Szene finden: Die Häufigkeit des IV. Akkords (offensichtliche Varianten von I und IV, die Verwendung von $IV^6{}_4$-Akkorden (in Henrys Einleitung); eine Bassbewegung in Linien, die nicht in der Dominante stehen (wie etwa Terz-Bewegungen durch eine Oktave bzw. das seltsame $Bm^6{}_3$-Fm bei der Kadenz ab **E+7/8**); und, was am Wichtigsten ist, eine Bewegung hin zum jeweiligen Dur bzw. Moll – I-vi oder i-III, insbesondere als lokale Schwankungen. Ein weiteres Beispiel ist faszinierend hinsichtlich seiner (vielleicht zufälligen) Ähnlichkeit mit einer späteren Idee: Der Klang der hinzugefügten Sext bei dem Wort „evermore" des Tenors (technisch ein $vi^6{}_3$, denn es gibt kein Es, aber im Zusammenhang hört man eine hinzugefügte

32 Hughes, *The Music of Arthur Sullivan*, S. 67.

33 Ian Parrott hebt diesen Abschnitt hervor als Vorläufer spätromantischer harmonischer Züge in den Werken von Elgar, Puccini, Fauré und Vaughan Williams [*Elgar* (Master Musicians), London 1971, S. 89]. Er beschreibt ihn als iv^7-i in g-Moll, obwohl der Kontext G einen schwachen Tonikaanklang V von C hat. (Diese denkbare Ambiguität könnte jedoch zu dem unbestimmten impressionistischen Effekt beitragen.)

Sexte innerhalb der Harmonik von As), die zu einem beliebten Symbol des Ewigen bzw. der auf immer unerfüllten Sehnsucht der spätromantischen Musik wurde.[34]

Keine dieser Harmonien ist für sich selbst genommen ungewöhnlich; es ist der auf einen Höhepunk zustrebende Effekt, der den Unterschied macht. Alle scheinen frei von der Funktionalität vorherrschender Dominanten oder Leittöne zu sein sowie dem grundlegenden Gestaltungsprinzip des Prologs – den Fortschreitungen in Halbtonschritten und der daraus resultierenden Chromatik. Dieses Vorherrschen einer, man könnte sagen, von Subdominantakkorden geprägten Harmonik während der ganzen Szene führt zu der amorphen, traumhaften Atmosphäre, die eher statisch und vertikal/ausgebreitet ist als dynamisch und linear;[35] die eigenartigen romantischen, traumnahen Farbschattierungen dieser Szene verdanken dieser harmonischen Klanglichkeit viel.

Obwohl manche Stellen in *Ivanhoe* und *King Arthur* vergleichbar sind, hat Sullivan diese individuelle harmonische Sprache nie weiter entwickelt; eine Sprache, die, insgesamt gesehen, ausgesprochen originell ist – zeitgemäß ohne „modern“ zu klingen, individuell und doch scheinbar typisch für die Spätromantik.[36] Sie lässt sich sowohl mit der späteren englischen modalen-diatonischen Harmonik als auch dem französischen „Impressionismus“ als Absage an die späte österreichisch-deutsche/Wagner'sche Chromatik vergleichen. Auch wenn sie erkennbar „spätromantisch“ zu sein scheint, verweist sie doch auf eine Weiterführung der frühromantischen Verfahren wie etwa dem Wechseln der Tonika und dem Austausch verwandter Tonarten wie man es für gewöhnlich bei Schubert, Mendelssohn, Schumann und Chopin findet.[37] Sullivan führt das Erbe von Mendelssohn und Schumann weiter, wie ich später noch darlegen werde.

Die 1. und 2. Szene – thematische und motivische Verläufe

Die Analyse der thematischen Arbeit in Sullivans Musik steckt noch in den Kinderschuhen. Obgleich Arthur Jacobs grundlegende Verbindungen zwischen *The Tempest* und *The Mikado* erkannt hat,[38] sind die wenigen kritische Untersuchungen kaum darüber hinaus gegangen, wörtlich wiederkehrende Themen und Tonarten festzustellen. *The Golden Legend* bietet ein weites Feld für eine genauere Untersuchung, da das Werk zahlreiche Beispiele für zusammenhängende Techniken thematischer Rückbesinnung und Verwandlung bietet, die sowohl für musikalische Einheitlichkeit als auch dramatische Entwicklung sorgen sollen. Diese

34 Beispielsweise Delius (*A Mass of Life*), Mahler (*Das Lied von der Erde*), Zemlinsky (*Lyrische Sinfonie*), Berg (Violinkonzert) und sogar Lehár (*Der Zarewitsch*).

35 Es gibt offensichtliche Beispiele für diese Verallgemeinerung wie etwa das verhaltenere „Thou know’st the story“ mit dem aufsteigenden chromatischen Bass – der lineare Schwung steht hier im Kontrast zu vielem anderem in dieser Szene.

36 Hinsichtlich der zeitgemäßen harmonischen Verwendung ist die Ähnlichkeit der großen Streicherpassage nach **E** zu Tschaikowskis bemerkenswerter Harmonsierung seines „Schicksals-Motivs“ in Tatjanas Briefszene (*Eugen Onegin*, 1878) sicherlich nicht unbemerkt geblieben.

37 Siehe Charles Rosen, *The Romantic Generation*, London 1996, S. 237 und 342 ff.

38 Arthur Jacobs, *Arthur Sullivan: A Victorian Musician*, Aldershot 1992, S. 419-20.

lassen sich grob in drei Kategorien einteilen: Tonale Strukturierung, thematische Reminiszenzen und Leitmotivik.

Die thematische Verwendung von Tonarten und ihre Bedeutung

Sehr umfassend werden Verbindungen zwischen den Szenen durch Tonarten hergestellt, um Zusammenhänge hinsichtlich des dramatischen Themas und der Charaktere herzustellen; ein Kunstgriff, den Sullivan an anderer Stelle auch in seiner Opernmusik verwendet hat. Das ist innerhalb des Musikdramas im 19. Jahrhunderts zwar kaum innovativ (*Der Freischütz* von 1821 weist die gleichen Grundlagen auf), zeigt aber deutlich, dass Sullivan die zeitgenössischen Kompositionsmethoden fließend beherrschte. Im Anhang (Nr. 2) finden sich die grundlegenden Tonarten jeder einzelnen Szene.

Man kann sagen, dass drei Tonarten religiösen Glauben symbolisieren: Ges, F und E, alle tauchen an bezeichnenden Stellen im Prolog auf und sind mit Halbtönen aufeinander bezogen. Ges kommt in dem Werk ein eindeutig religiöser Bezug zu, sowohl bei der Tonart der Glocken im Prolog als auch bei den Pilgern in der dritten Szene; hinzu kommt der F-Dur-Chor am Schluss des Prologs, wobei es sich um die einzigen Beispiele für Choräle in diesem Werk handelt. (Diese drei Melodien weisen enge Gemeinsamkeiten auf; insbesondere „Nocte surgentes“ und „Mereceptet Sion“, die beide $\hat{1} - \hat{2} - \hat{3} - \hat{5}$ anstimmen.)[39] Das F-Dur zum Ausklang des Prologs steht in Verbindung mit dem Kirchengesang „O gladsome Light“ in der zweiten Szene, der wiederum das Abendrot dieser Szene bestimmt. Vielleicht könnte man Ges als die Stimme der organisierten Religion bezeichnen und F als die Tonart des Glaubens an die Humanität als Ganzes (der abschließende Gesang am Ende des Prologs ist mit „Chor“ überschrieben, nicht wie zuvor mit „Glocken“), obwohl diese Zuweisungen nicht konsequent beibehalten werden (der Umstand, dass die vierte Szene mit „O pure in heart“ wieder Ges zufällt – kaum zufällig? – mahnt uns, solche hermeneutischen Systeme nicht zu eng zu fassen).[40] E-Dur kann man als die Tonart der zuteil gewordenen Rettung und des Sieges betrachten. In der 5. Szene wird sie eindeutig zur strukturgebenden Tonart, nachdem Luzifer bezwungen wurde und Ursula der Jungfrau Maria dafür dankt, dass ihre Tochter wieder in Sicherheit ist. Die sechste Szene bildet ein Zwischenspiel als Henry und Elsie sich in ihrem persönlichen Des/As ihre Liebe geloben, bevor E-Dur im Epilog triumphierend wiederkehrt (das Vorspiel zu diesem erscheint, als ob zwischen diesen Tonarten auf eine Art und Weise

39 Obgleich die begrenzte Anzahl von Intonationsformeln in westlichen Chorälen nahelegt, motivische Verbindungen im Sinne des 19./20. Jahrhunderts in Choräle hineinzulesen, erscheint dieses analytische Konzept anachronistisch. Es besitzt lediglich dahingehend Gültigkeit, dass ein Komponist des 19. Jahrhunderts wahrscheinlich auf bereits existierendes Material zugegriffen hätte im Hinblick auf motivische Parallelen.

40 Roger Harris hat eine weitgehend ähnliche Tonarten-Symbolik entwickelt, wenn auch im umfassenderen Maße (siehe die Einleitung des Herausgebers zur Partitur, Chorleywood 1986). In Anbetracht seines Beitrags bestand mein Anliegen darin, wenn möglich eine alternative Lesart zu bieten, anstatt seine Untersuchung zu paraphrasieren, die eine wertvolle Ergänzung zu dieser Studie bietet.

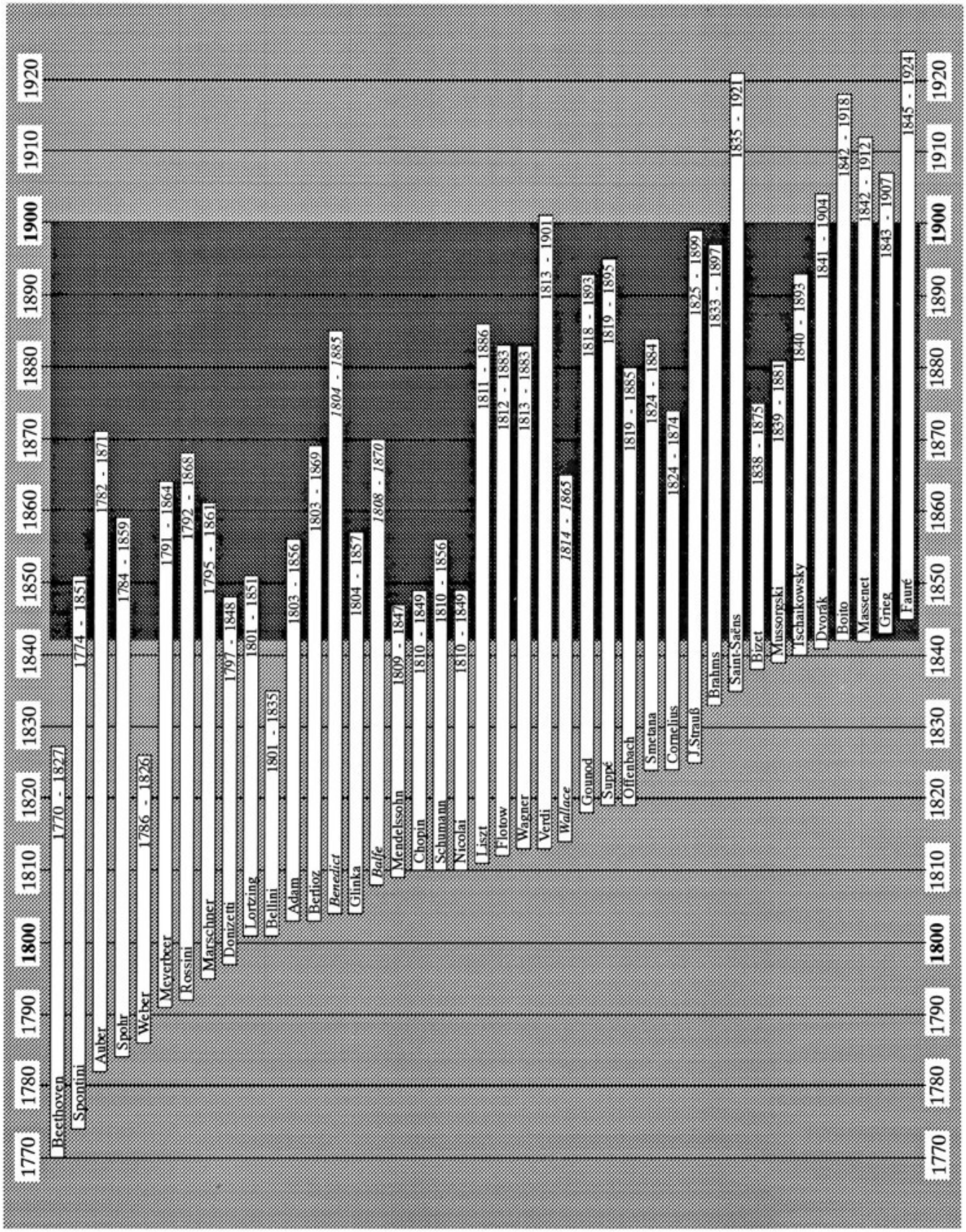
moduliert wird, wie wir es in der Einleitung zum Largo in Dvořáks 9. Sinfonie finden). Roger Harris hat bereits darauf hingewiesen,[41] dass der Sieg im Finale sich schon im Prolog abzeichnet, als Luzifer den einleitenden Kampf aufgibt („Baffled"), woraufhin triumphierende Fanfaren in E-Dur erklingen. Die Alkohol-Episode in der ersten Szene kann dementsprechend als falsche Hoffnung auf Erlösung interpretiert werden (andauernd entgleitet sie dem angedeuteten E-Dur, wie die trügerische Hoffnung auf Erlösung, die sie in sich birgt).

Ergänzend kommt der Einsatz von Des-Dur hinzu für die eher romantischen Stellen in der dritten und sechsten Szene – dem Meer mit dem „melancholischen, langen, sich zurückziehenden Rauschen" („melancholy, long, withdrawing roar") des Glaubens und dem anschließenden Bedürfnis nach gegenseitiger Liebe bei Henry und Elsie. „The night is calm", was die dritte Szene beendet und sowohl die Abendglocken als auch das abschließende Liebesduett der sechsten Szene stehen deutlich in dieser Tonart. (Natürlich wird Des üblicherweise mit nächtlichen Stimmungen in Verbindung gebracht.) Das grüblerische „It is the sea" orientiert sich an der entsprechenden Molltonart, B, und dem Mittelpunkt der sechsten Szene „Till into one of those blue lakes" schwankt zwischen dem nahe verbundenen As-Dur und der entsprechenden Molltonart. Der andere wichtige Tonartenbereich liegt auf der Achse a-Moll/C-Dur, die typischerweise für existenzielles Leiden und die Leere eines Lebens ohne Liebe stehen. (Es zeugt nicht gerade von Phantasie, dass die Leere auf der geschriebenen Seite, die sich durch das fehlende Generalvorzeichen ergab, oft dazu geführt hat, dass a-Moll mit Trostlosigkeit in Verbindung gebracht wurde.) Am Bezeichnendsten ist, dass die erste Szene vollständig von diesem Tonartenbereich bestimmt wird – nur bei Luzifers trügerischem Ansporn durch den Alkohol wird diese Klangwelt passenderweise verlassen und geht über zu einem glanzvollen E-Dur – und der müde Schritt beim a-Moll von „Onward and onward" (weiter und immer weiter) in der dritten Szene wird nur vom Dur etwas aufgehellt, wenn die Hoffnung aufleuchtet beim metaphorischen „wayside inn" (Herberge am Wegesrand). Henrys einzige Hoffnung, Trost im Sterben zu finden, führt die Musik auch vom verwandten a-Moll, das zuvor die Szene bestimmt hatte, nach C-Dur in „Rest, rest! O give me rest" (1. Szene). Bezeichnenderweise ist der einzige Schritt, der vom erfüllten Des/As der sechsten Szene fortführt nach C-Dur/a-Moll, den kummervollen Augenblicken vorbehalten, jenem Teil, der das „verborgene Leid" (secret pain) von Karl dem Großen beschreibt in Anbetracht des Verlusts seiner einzigen Liebe und der sich für ihn daraus ergebenden Sinnlosigkeit des Lebens. Die Verwendung der gleichen Tonarten – das äolische a-Moll, das im weiteren Verlauf nach C- und F-Dur hinübergleitet – für das musikalische Thema Luzifers als „reisenden Arzt" in der 1. und 4. Szene ist eine treffende Charakterisierung. Luzifer kann man als die Negation der Liebe betrachten und all das bringt ihm Erfüllung; sein naher Verwandter, Goethes Mephistopheles, wird bekannterweise als „der Geist, der stets verneint"[42] bezeichnet – jemand der nur zerstören kann, was andere geschaffen haben. Hier als heimtückischer Arzt nährt er sein Parasitendasein aus dem Leid der Menschen. Harris hat scharfsinnigerweise darauf hingewiesen, dass das wahre Reich Luzifers das Chaos ist – die Atonalität des Prologs (a-Moll taucht in Luzifers

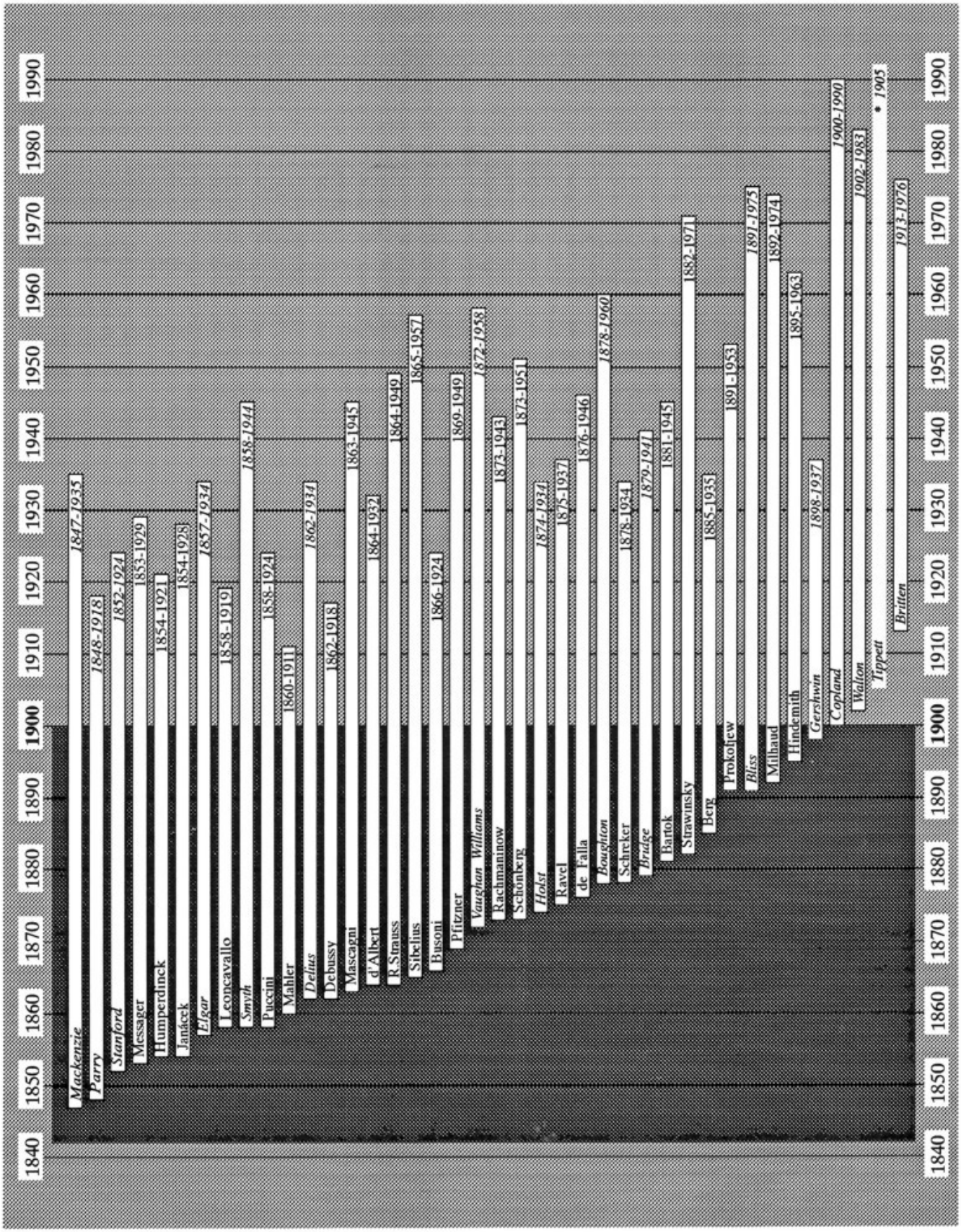
41 Harris, Einleitung zur Partitur.

42 *Faust* I, Zeile 1338.

Komponisten zur Zeit Sullivans (1)



Komponisten zur Zeit Sullivans (2)



Musik nicht auf, solange er nicht in seiner Maske als Arzt in Erscheinung tritt), woraus sich folgern lässt, dass Luzifers Musik lediglich die Tonalität seiner Opfer annimmt, so wie es seinen mephistophelischen Neigungen entspricht.[43] Bezüglich dieser Theorie muss jedoch eingeschränkt werden, dass Luzifer in der dritten Szene eigentlich *nicht* das Ges der Pilger verwendet, abgesehen von den acht Takten, die er gegen Schluss mit ihnen zusammen singt. Sein nicht enden wollendes Hindurchmanövrieren durch verwandte Tonarten (hier die mit einem b versehenen Esm-Cm-As) – unter Beibehaltung einer Tonart mit sechs b-Vorzeichen – entspricht ganz seiner ausgeklügelten Raffinesse.

Erinnerungsmotive

Erinnerungsmotive sind verbreitet in der dramatischen und programmatischen Musik des 19. Jahrhunderts, sowohl vor als auch unabhängig von Wagners Entwicklung des Leitmotivs. Mit dem Begriff „Erinnerungsmotiv" beziehe ich mich auf nicht weiter entwickelte, wieder auftretende musikalische Themen innerhalb größerer Abschnitte, die programmatisch Erinnerungen hervorrufen, jedoch außerhalb des formalen Geschehens in der Musik stehen, obgleich ich hier auch allgemeinere Beispiele für thematische Wiederverwendung mit einbeziehe. Diese können viele verschiedene Formen annehmen. Ein offenkundiges Beispiel dafür ist die Verwendung der Figuration, die im Fugato-Abschnitt des Epilogs („The deed divine") als Orchestereinleitung zur zweiten Szene erscheint. Mehr dramatische Funktion besitzt das Wiederverwenden von Themen in der vierten und fünften Szene. Diese Rückverweise werden durch das Drama motiviert und dienen dazu, die dramatischen Themen über mehrere Szenen hinweg zu verknüpfen. Wenn Luzifer beispielsweise in der vierten Szene über „The most ethereal, most divine" spricht, erinnert das Orchester an Elsies „feeble prayer" aus der zweiten Szene und enthüllt damit dem Hörer nicht nur die Identität jener Person, auf die Bezug genommen wird, sondern äußert sich rückblickend auch über ihr Wesen (und dementsprechend Luzifers Unbehagen). Andere Beispiele umfassen sowohl „Let it refresh you" (**X-6**) in der zweiten Szene und die Bratschenmelodie (**O-13**) vor und nach „O pure in heart" (4. Szene); „Thou wilt not see it" (2. Szene) als auch „Weep not my friends" (4. Szene) und erneut bei **C** in der fünften Szene; gefolgt von einem Rückverweis auf die Fanfaren der vierten Szene. Eine etwas subtilere dramatische Verbindung wird zwischen der ersten und zweiten Szene hergestellt – die absteigende melodische Linie und die Tonleiter-Begleitung von „Who of her own free will shall die, / And give her life as the price of yours" (Wer freien Willens stirbt / und sein Leben als den Preis für das deine hingibt), spiegelt sich in Elsies Entscheidung in der folgenden Szene, genau das zu tun – „And give my life to purchase his" (und gebe mein Leben, um deines damit auszulösen). Das einzige andere Thema, das wieder Verwendung findet, ist das von Luzifer aus der ersten Szene. Das Thema selbst ist eine der bemerkenswertesten Charakterzeichnungen Sullivans: Es scheint sehr „englisch" und in gewisser Weise archaisch zu klingen – eher wie eine mittelalterliche Tanzmelodie oder ein Vaughan Williams in ausgelassener Stimmung (man vergleiche nur den dritten Satz seiner

43 Harris, Einleitung zur Partitur.

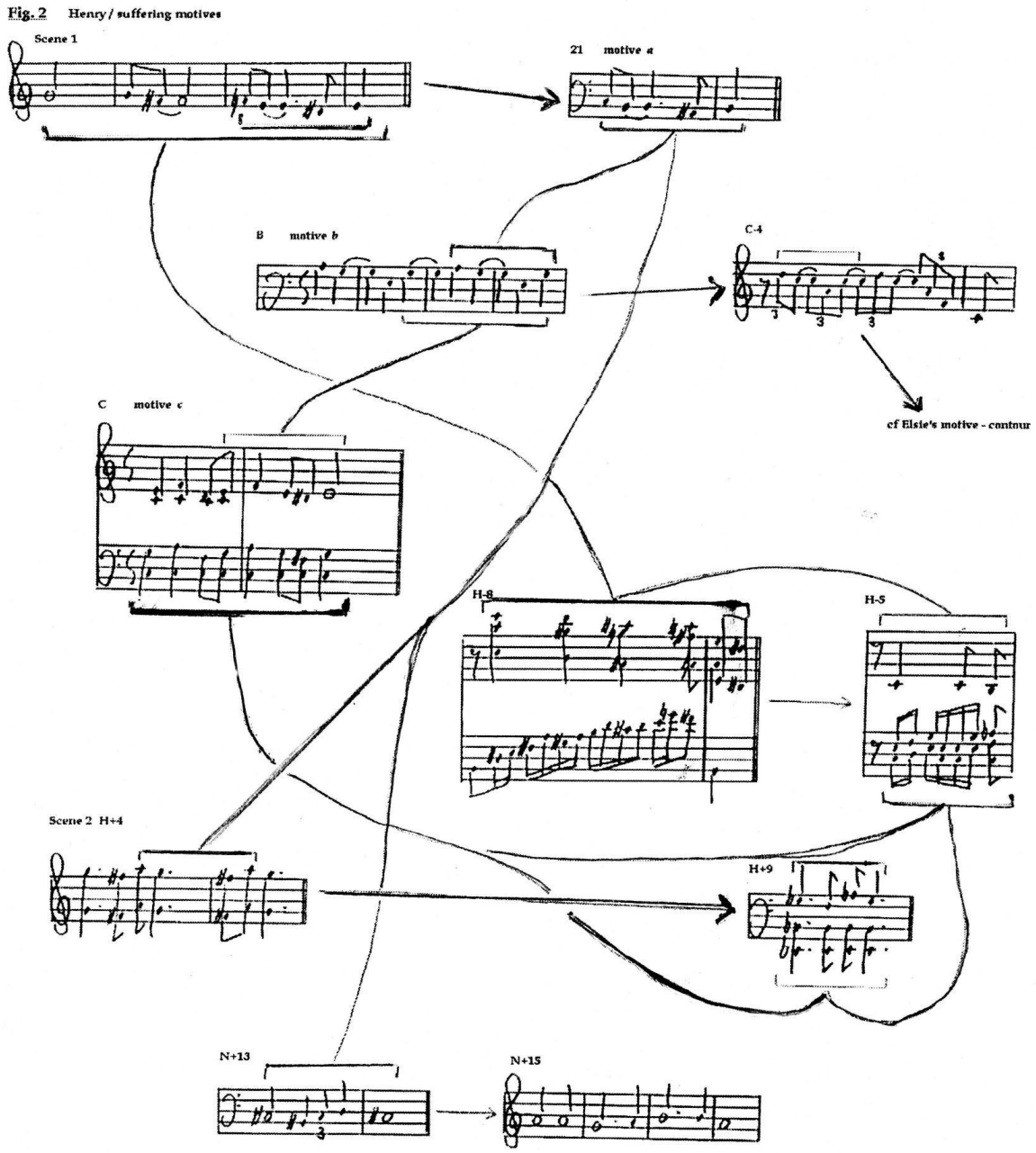
Pastoral Symphony) – es vermittelt den Eindruck eines Quacksalbers, der einen Hauch des Grotesken an sich hat. Sullivan wurde von Stanford dafür gelobt, „glücklicherweise die konventionelle Teufelsmusik vermieden“ zu haben; der Vorläufer, der ihm am nächsten steht, dürfte Boitos scherzo-hafte Musik zu Mephistos Auftritt beim Prolog im Himmel in *Mefistofele* (1868, revidiert 1875) sein, obwohl es unwahrscheinlich ist, dass Sullivan das Werk gekannt hat, zudem findet sich zu Luzifers mittelalterlichem, englischen Charakter nichts Vergleichbares in der Musik von Boito.[44] Die modale Harmonik, der dreistimmige Kontrapunkt[45] und die skurrilen unregelmäßigen Phrasenlängen (wie etwa die 3⅓ Takte bei **E+8**, wiederholt als 3 bzw. oder 3⅔) sind neuartig und unverwechselbar. Die Musik Luzifers in der dritten Szene ist zudem durch einen archaischen, grotesken Stil und ständige Wechsel des Metrums und modal gestimmte Tonzentren charakterisiert (siehe den Abschnitt von **J+9**) – erneut wird in Sullivans beinahe humoristischer Schreibweise für Blechbläser Vaughan Williams vorweggenommen. Die sich wiederholende, skalenartige Schreibwiese – die mitunter in anderen Stimmen imitiert wird – und die Figurationen in den tieferen Begleitstimmen deuten an, dass es sich hier um eine umgewandelte Fassung von Luzifers Musik in der ersten Szene handeln könnte; es besteht eine Ähnlichkeit zwischen den beiden Stellen, auch wenn es sich nicht Note für Note eindeutig festmachen lässt.

Leitmotive

Der Unterschied zwischen dem Wiederauftreten von Themen in der 4. und 5. Szene sowie den thematischen Vorgängen, die die 1. und 2. Szene gemein haben, besteht darin, dass letztere sich streng auf die Entwicklung und Struktur beziehen, indem sie die materiellen Bausteine ganzer musikalischer Abschnitte werden. Die 1. und 2. Szene hängen musikalisch und dramaturgisch zusammen, da sie die Exposition für sowohl die dramatische Situation als auch die beiden Protagonisten sind. Ihre Komplementarität wird durch die starken motivischen Verbindungen sowohl in beiden Szenen als auch ihrer Abhängigkeit von motivischen Umbildungen gesteigert, die subtiler als alles Übrige in dem Werk sind. Die Motive lassen sich grob in zwei Gruppen einteilen: Die eine steht in Verbindung mit Henry und seinem Leiden (vor allem in der ersten Szene zu finden), die andere gehört für gewöhnlich zu Elsie und die mit ihr verknüpfte Hoffnung auf Erlösung, wie man sie häufiger in der 2. Szene findet (Ziffern 2 und 4). Die „Henry-Motive“ beruhen auf stufenweisen Bewegungen auf beiden Polen des Zentraltons, häufig als Doppelschlag. Im Gegensatz dazu ist die „Elsie/Erlösungs“-Gruppe durch ein oder zwei benachbarte Notenpaare charakterisiert, die sich normalerweise in entgegen gesetzte Richtung bewegen, geteilt durch ein großes Intervall zwischen einer Terz und einer Sext.

44 Boito begegnete Sullivan sogar im Jahre 1893, wobei er ihm, nachdem er seine Bewunderung für *The Golden Legend* zum Ausdruck gebracht hatte, einen Klavierauszug von *Mefistofele* schenkte.

45 Vermutlich bezog sich Mackenzie darauf, als er von Luzifers kontrapunktischem Hinken sprach.

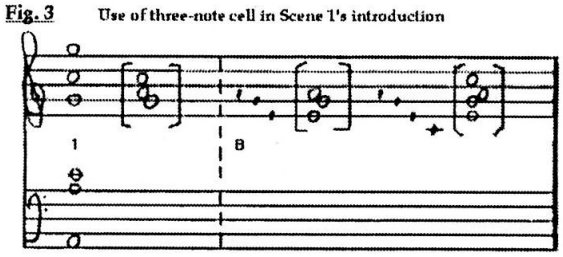


Notenbeispiel 2

Die erste Motivgruppe entsteht aus dem einleitenden qualvollen chromatischen Abstieg der ersten Szene und mündet in eine regelmäßigere Einteilung mit drei chromatischen Noten (Motiv *a*), die sich bei Takt 20 leichter als Drehfigur identifizieren lassen. Von hier aus kann man die Abweichung zum grüblerischen, modalen Auftreten bei **B** deutlich erkennen (*b*). (Man beachte wie selbst die dunklen Streicherakkorde, die **B** vorausgehen, „thematisiert“ werden, indem diese Drehfigur als Inversion der höheren Noten ausgenommen wird.) Somit entwickelt sich die gesamte Einleitung mit äußerster thematischer Ökonomie aus einem einfachen chromatischen Baustein.

Zudem scheint es keineswegs zu abwegig zu sein, diese grüblerische Pendelfigur bei **B** mit einer melodische Weiterentwicklung der vertikal angelegten Klangfülle in Verbindung zu

bringen (eine [0, 2, 5] Zelle), die die Szene einleitet (mit Anklängen an *Parsifal* oder dem Beginn des 2. Aktes von *Tristan*), Notenbeispiel 3.



Notenbeispiel 3

Ihr Wiederauftreten nach der ersten Zeile von Prinz Henry (ein Dur-Echo der Vergangenheit?) ist verständlich. Bei **C** treffen wir auf das erste „neue" Material (Motiv *c*), obwohl die Wendung am Schluss es eindeutig zum vorangegangenen motivischen Material in Bezug setzt.[46] Eine subtilere Darstellung der Affinität von *c* zu *a* und *b* bietet die zweite Szene: Die erregte Drehfigur bei H+4 erscheint wie eine andere Variante der Drehfigur *a*; fünf Takte später belegt ihr Wiederauftauchen über der markanten Begleitung von *c*, wie – abgesehen von der Verbindung der neuen Idee zu den beiden vorangegangenen Motiven – *c* durch es hindurch Rückbezug auf *a* nimmt. Sullivan zeigt hier nicht nur, dass er in der Lage ist, Motive auseinander heraus zu entwickeln, sondern auch rückwirkend thematische Verbindungen herzustellen. Ein weiteres Beispiel einer ähnlichen Technik zeigt sich vor **H** in der ersten Szene: dem synkopierten chromatischen Abstieg bei **H-8** (Motiv *a*) scheint eine Ableitung von *c* unterlegt; bis **H-5** zeigen die parallelen Terzen im unteren Teil, dass diese Vermutung richtig ist und die dem Motiv *c* inhärente Affinität zu *a u*nd *b* wird deutlich. Diese Motive tauchen abschließend noch ein weiteres Mal schwach nach **N** in der zweiten Szene auf (beide motivisch fraglich, doch programmatisch beunruhigender), wo ein Doppelschlag in den Bratschen mehrfach wiederholt wird, was möglicherweise auf das Motiv *a* anspielt (Ursula spricht an dieser Stelle vom Tod, obgleich es andererseits auch schwach auf Prinz Henry und die Klangwelt der ersten Szene Bezug zu nehmen scheint).

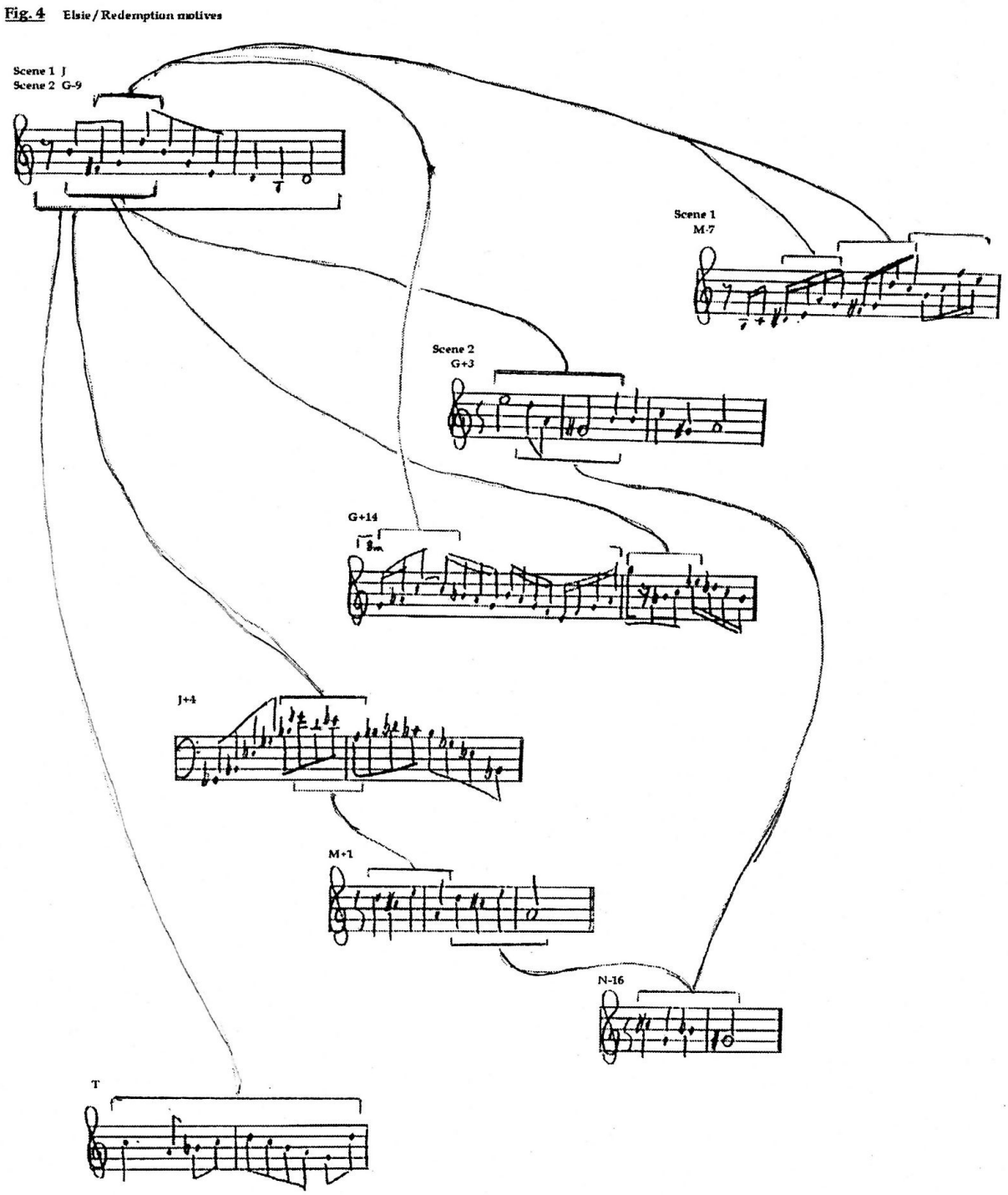
Die Motive, die mit Elsie in Verbindung stehen, sind anfangs nicht auf so organische Weise durch die Form bestimmt wie bei Henry, denn sie erscheinen eher als eingängige melodische Flexionen von der Gesangslinie oder den Orchesterphrasen. Jedoch gewinnen sie im Verlauf der zweiten Szene durch ihre Allgegenwart größere Bedeutung. (Die 98 Takte zu Beginn der ersten Szene bis zum Auftritt Luzifers verlaufen als seien sie ausschließlich eine Weiterentwicklung von Henrys Motiv; danach kommt dem Motiv für den Rest der Szene kaum eine strukturelle Bedeutung zu. Es ist indes vertretbar festzustellen, dass fast die gesamte zweite Szene miteinander verbunden ist, obgleich die thematische Durchführunng nicht so deutlich umgesetzt ist wie zu Beginn der ersten Szene.) Elsies Motiv tritt erstmals bei **J** in der ersten Szene in Erscheinung – ein ziemlich verlorener, aber dennoch hoffnungsvoller

46 Das Motiv erinnert auch an „There grew a little flower" aus *Ruddigore*, das noch im gleichen Jahr geschrieben wurde.

melodischer Gedanke in den klaren Klängen von Flöte und Klarinette, dessen dramatische Bedeutung eindeutig der eines „Wegweisers“ ist, denn er erklingt drei Mal als Luzifer Henrys einzige Hoffnung auf Rettung verkündet. Abgesehen von einer Diminution unmittelbar bevor **K** und einer möglichen Abweichung im Getrippel des Orchesters bei **M-7**, hört man es nicht mehr bis Elsie in der zweiten Szene selbst auftritt. Danach enthält die meiste Musik Elsies, abgesehen von ihrer Vision Christi (in anderen Worten: die gesamte Musik, die sie oder den Prinzen als Protagonisten betrifft), die charakteristischen Merkmale ihres Motivs – die beiden benachbarten Notenpaare, die sich umkreisen. Die Tabelle zeigt diese motivischen Metamorphosen. Abgesehen davon, dass sie ihren Äußerungen musikalische Einheitlichkeit verleihen, die vielleicht mehr erspürt wird als dass sie unmittelbar als motivische Verbindung gehört wird, tragen diese fließenden Umbildungen stark zu der dramatischen Entwicklung und Elsies psychologischer Charakterisierung bei, insbesondere in Anbetracht der Schwäche in der dramaturgischen Rechtfertigung in Bennetts Adaptation (ihre Entscheidung, für Prinz Henry ihr Leben herzugeben, erfolgt im Text nahezu unmotiviert). Ein Beispiel findet sich, wenn Elsie erstmals ihre Anteilnahme äußert („Would I could do something for his sake“, **G**), weitet sich diese Phrase über einer anderen Version ihres Motivs im Orchester (die originale Fassung konnte man kurz bei **G+9** vernehmen), und wird dann nervös unterbrochen durch eine dritte, lebhaftere Variante bei **G+14**, die an Dringlichkeit zunimmt, sobald sie wie besessen unter den Orchesterinstrumenten hin- und hergereicht wird (man beachte den außergewöhnlichen Effekt in den Klarinetten). Hier explodiert schließlich ein ängstlich gefasster Entschluss geradezu in Gewissheit („I will“) mit einer Variante von Henrys Motiv *c*, und gestattet ihm die ersehnte Ruhe-Pause.

Diese thematischen Vorgänge finden auch Verwendung bei einer internen, formbildenden Rolle innerhalb eines kleineren Abschnitts wie in Elsies anschließendem Lied in der zweiten Szene („If my feeble prayer“, **T**). Hier werden die motivischen Bestandteile der einleitenden Melodie – eine absteigende Terz und eine auskomponierte aufsteigende Quart, die bislang Elsies Motiv nur schemenhaft zugeordnet werden konnten – auf dem Höhepunkt vom Orchester in eine absteigende Quart und eine skalenweise aufsteigende Terz verwandelt (**W-9**). Die Koda der Szene (**Y**) bietet eine Rückbesinnung und eine Zusammenfassung von verschiedenen Themen dieser Szene und verweist auf etliche ihrer bisher noch nicht gehörten Gemeinsamkeiten. Zunächst natürlich auf die zuvor gehörte Arie; dann verweisen die parallelen Dezimen beim sechsten Takt auf das Ende des Abendgebets und möglicherweise auch auf den Aufbau der Einleitung im Allgemeinen; im elften Takt folgt die Wiederaufnahme des pastoral klingenden Englischhornthemas, das man bereits kurz vor Elsies Arie vernahm und dessen Material nun fast genau übernommen wird – bis schließlich dieses amorphe Spiel die individuelle Identität dieser Themen auflöst und sie zu hin- und herpendelnden Sexten und Terzen zusammenfasst, die innere Stimme, die nur noch die groben Umrisse der beiden Hauptmotive suggeriert. Dieser Abschnitt belegt nicht nur die latent vorhandene motivische Einheitlichkeit dieser Szene, sondern löst sie durch das Verbinden der Themen zugleich auch in Nichts auf.

* * * * *



Notenbeispiel 4

Obwohl Forscher auch zuvor schon Sullivans thematische Wahl der Tonarten und die Erinnerungsmotive erkannt haben, war bislang noch unklar, in welchem Ausmaß und mit welchem Raffinement Sullivan die thematische Arbeit in seiner gesamten Musik durchgeführt hat. Der Einfluss Wagners zeigt sich natürlich bei seinem individuellen Gebrauch der Leitmotive, doch nicht so sehr als musikalische Technik, sondern hinsichtlich der Verwendung für dramatische Ziele. Die jeweiligen Techniken der thematischen Entwicklung haben mehr der Tradition Beethovens, Mendelssohns und Schumanns zu verdanken als den naheliegenden Metamorphosen im Stile Liszts und Wagners, wobei Sullivan seine musikalischen und dramatischen Implikationen nicht in dem Maße durchführt, wie das möglich wäre (die zweite

Hälfte der ersten Szene steht nicht wirklich in thematischer Beziehung zum übrigen Werk; ebenso wie auch nur diese ersten beiden Szenen ein wirklich miteinander verbundenes motivisches Gewebe aufweisen). Jedoch zeigt seine Kompositionstechnik ein ausgefeiltes Können und ein klares Verständnis dafür, wie solche Verfahren zur Entwicklung des musikalischen Dramas beitragen können, dessen Gelingen oftmals vor allem Sullivans feinsinniger dramatischer Psychologie zu verdanken ist.

Die 3. Szene – Form und Kontinuität
Jenseits des Oratorien-Prototyps

Sullivans einflussreichste und folgenschwerste Leistung bei *The Golden Legend* bestand vielleicht darin, sich deutlich von der alten barocken Form des Oratoriums abgesetzt zu haben – hin zu einem moderneren, opernhaften, säkularisierten, dynamischen Werk, das im Einklang steht mit der romantischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Anders gesagt, ihm gelang eine Wiederbelebung des Oratoriums bzw. der Kantate (die ihrerseits dem barocken Beispiel der Oper geschuldet waren) mittels moderner Überlegungen des 19. Jahrhunderts zur Form der Oper. [Es ist sicher kein Zufall, dass Sullivan seine vorangegangene Kantate *The Martyr of Antioch* als „sacred musical drama" bezeichnete (das Echo von Wagner ist unverkennbar, selbst wenn das offensichtlichste Vergleichsbeispiel, *Parsifal*, im Jahre 1880 noch nicht vollendet war), und die Carl Rosa Opera Company führte das Werk 1898 auf der Bühne sogar als Oper auf.] Die Wahl des Themas und des Textes stellte einen bedeutsamen Aspekt dieses Wandels in der musik-dramatischen Ästhetik dar. Wenn der Kritik Sullivans Musik zu *The Prodigal Son* und *The Light of the World* weniger zwingend erscheint, ja, zuweilen eher anonym verglichen mit *The Martyr of Antioch* und *The Golden Legend*, dann muss man sich fragen, ob – abgesehen davon, dass der Komponist bei den zuletzt genannten Werken erheblich reifer war – der Wechsel von biblischen Texten zu zunehmend weltlichen entscheidend war. Ab 1880 wenden sich englische Komponisten immer mehr der Vertonung von anerkannten literarischen, poetischen Texten zu – Parry beispielsweise mit Shellys *Prometheus Unbound* (gleichfalls 1880) – und verleihen Kantaten einen überwiegend weltlichen Einschlag (so findet sich in *The Martyr of Antioch*, ungeachtet der anscheinend religiösen Geschichte, auffälligerweise eingängigere Musik bei den heidnischen Sonnenanbetern als bei den Christen). Bei *The Golden Legend* handelt es sich natürlich um das romantischste Werk, das er geschrieben hat. Obwohl, wie Walton später gezeigt hat, ein biblischer Text ein modernes Klangidiom nicht ausschließen musste, so legt dieses Werk jedoch nahe, dass für viele Komponisten der viktorianischen Zeit ein biblischer Duktus einen „seriösen", konservativen musikalischen Stil erfordert, durch den – möglicherweise nicht bei Stainer, wohl aber bei Sullivan – jegliche individuelle Kreativität erstickt wird.[47] Diese Auseinandersetzung mit dem „korrekten" devotionalen bzw. sakralen Stil war kaum auf das viktorianische England beschränkt, sondern, wie Charles Rosen dargelegt

47 David Eden hat die Vermutung geäußert, dass Sullivan religiöse Texte nur inspiriert vertont hat, wenn das Thema Aspekte der Humanität berührte – beispielsweise wenn Rachel in „In Rama was there a voice aheard" um ihre Kinder trauert (*The Light of the World*) (siehe 'Sullivan's Christianity', *SASS Magazine*, 41, Autumn 1995; in dt. Übersetzung in *Sullivan-Journal* Nr. 2).

hat,[48] spätestens seit dem späten 18. Jahrhundert ein Problem, das alle Komponisten sakraler Musik nach der Barockzeit beschäftigte, nämlich wie man den „gelehrten“ Kontrapunkt des Barock (oder gar der Renaissance), den man für den wahren sakralen Stil hielt, mit einem zeitgemäßeren, opernhaften Idiom verbinden könnte; ein Problem, das wahrscheinlich nur Mendelssohn erfolgreich gelöst hat. Die Debatte ist hier zweigleisig: Zum einen geht es darum, dass konventionelle religiöse Themen in altmodischen Genres für viele – auch Sullivan – kaum inspirierend wirkten in der industrialisierten Epoche der Romantik nach der Aufklärung. Verschreibt man sich zum anderen einem teleologischen Wertesystem, das die historische Entwicklung der Genres erfordert (wie es die meisten Kritiker, bewusst oder unbewusst, getan haben, seit das Gebot der Originalität im späten 18. Jahrhundert Wurzeln gefasst hatte), dann kann ein solch konservativer musikalischer Stil nur anachronistische, unbedeutende Werke hervorbringen oder zumindest Werke, die belegen, wie das Genre mangels zeitgemäßer Entwicklung verkümmert. Ein grundlegendes musikalisches Merkmal bestand darin, das individuelle Versatzstück des Händel'schen bzw. Mendelssohn'schen Oratoriums zu ersetzen – das *opera seria*-Muster mit seiner Chorus–Rezitativ–Solo–Abfolge usw. – und zwar durch einen vom Orchester getragenen, durchgehenden musikalischen Fluss. Obwohl dies natürlich durchaus den Einfluss von Wagner und seiner Vorstellung von der „unendlichen Melodie“ nahelegt, ist das Endergebnis eine eher konservative Verbindung verschiedener Opernstile und eine Fortführung von sowohl Sullivans eigener musikalischer Sprache als auch jener des viktorianischen Englands. Einige Versatzstücke wie Soloarien, Chöre und Duette werden beibehalten, obwohl diese niemals nur schlicht in Strophenform gehalten sind („The night is calm“ kommt dem noch am nächsten): allgemein können etwa zugrunde liegende Formen wie ABA′ häufig wahrgenommen werden (z. B. „Virgin, who lovest“), jedoch sind sie stets fließend in die Szene integriert. Überhaupt funktionieren die Szenen durch eine ganze Serie von parlante[49]/arioso/solo-Abschnitten, die ohne Unterbrechung ineinander übergehen, bevor sie in den längsten, eigenständigsten Abschnitt kulminieren [am deutlichsten in der dritten Szene mit „The night is calm and cloudless“ und der fünften Szene mit „Virgin, who lovest“, obwohl man dies auch von der ersten („Through ev’ry vein“), der zweiten („If my feeble prayer“) und der sechsten Szene sagen kann (mit dem einzigen wirklich ausgiebigen Duett „In life’s delight“].

48 Rosen, ‘The Rediscovering of Haydn’, in *Critical Entertainments*, Harvard 2000.

49 Unter *parlante* verstehe ich eine Textur, die gehaltvoller ist als ein Rezitativ und bei der das musikalische Element vornehmlich im Orchester liegt – üblicherweise wird ein kurzes Motiv wiederholt – und über die ein Gesangspart passend hinzugefügt wird. Obwohl es in einer einfacheren Form der charakteristischen Beschaffenheit des Wagner'schen Musikdramas ähnlich zu sein scheint, wird es üblicherweise mit der Opernmusik von Donizetti und Verdi in Verbindung gebracht. Obwohl solche Passagen in ihrer Funktion häufig rezitativisch sind, sollte diese Bezeichnung genau genommen Abschnitten vorbehalten bleiben, in der die vokale Linie dominiert, nicht jenen, die vom Orchester bestimmt werden. So gesehen gibt es praktisch kein Rezitativ in *The Golden Legend*. Als Arioso bezeichne ich eine vollständig begleitete Passage, die melodisch mehr Substanz hat, indes zu kurz ist, um einer anderen Soloform zugerechnet zu werden. Wie man vermuten kann, sind diese Unterscheidungen bei den Strukturen oft unscharf.

Kleinteilige Formen und Syntax

Das Wesen der kleinteiligen Form und der Syntax der Musik – deren Verständnis äußerst wichtig ist für diese kurzen, durchgehenden, ariosohaften Abschnitte – lässt sich am besten an den ersten drei Szenen veranschaulichen. Die erste Szene lässt sich beispielsweise in eine Anzahl verschiedener Abschnitte einteilen, von denen jeder weitgehend mit einer internen Aufteilung des Textes korrespondiert – sowohl hinsichtlich des Charakters als auch des Themas.

Charakter und Thema	Länge	Musikal. Form
Vorspiel (Orchester)	57 Takte	A
Prinz Henry „I cannot sleep“ (H+13)	41	H
Luzifers Aufttritt („All hail, Prinz Henry“) (D-13), leitet über zum Dialog	37	C –
-Prinz Henry „It has no name“ (G-2) –	16	– D
-Luzifer „What is their remedy“ (H) –	8	– C
-Prinz Henry „You shall see“ (J-3) –	15	– E
-Luzifer „That is the strangest of all cures“ (K) –	34	– C
-Prinz Henry „Purge with your nostrums“ (M-7) –	21	F
Luzifers Versuchung mit Alkohol („This little flask“) (M+14)	33 + 6	G
Prinz Henry – Solo („Through ev’ry vein“) (P+4)	88	H

Jeder Abschnitt ist unterschiedlich und in sich geschlossen durch verbindende thematische, begleitende und strukturelle Phrasen, die sich unablässig durch das Werk ziehen [der Abschnitt zwischen Luzifers Auftritt und seinem Solo („This little flask“) wird auch zusammengehalten durch sein leitmotivisches Arztthema, dem eine ritornellartige Funktion zukommt, indem es Henrys Entgegnungen dreimal umrahmt]. So hat beispielsweise „I cannot sleep“ das Motiv *c* als ständigen orchestralen Hintergrund und Luzifers Thema ist geradezu das unablässige Weiterspinnen eines grundlegenden Skalenmotivs. (Die letzten beiden Soli, die der in sich geschlossenen Arie näher stehen, haben mehr von einer durchgehenden Begleitfigur.) Diese Technik mit ihrem sequenziellen Fortspinnen kleiner Orchesterphrasen ähnelt natürlich deutlich der aus Leitmotiven erzeugten „unendlichen Melodie“ Wagners; jedoch besteht bei Sullivan der Unterschied darin, dass einige Elemente des flexiblen periodischen/quadratischen Rahmens (beispielsweise die in vier- bis sechstaktige Einheiten unterteilten Gesangsphrasen in Henrys „I cannot sleep!“) und die einfachere, mehr an die Tonalität gebundene harmonische Syntax beibehalten werden. Wagners Einfluss ist auch offensichtlich in Elsies Abschnitt ab **J** in der zweiten Szene, wobei die Techniken, abgesehen von einem fast notengetreuen Anklang, ähnlich sind wie jene im 1. Akt von *Tristan und Isolde*.

Die sich entfaltende kompositorische Reife Sullivans zeigt sich an der zunehmenden Bereitschaft, ein Motiv oder kleinere Themen zu weitaus größeren Abschnitten auszubauen. Eine der Hauptschwächen in *The Martyr of Antioch* ist noch die geringe Bandbreite und die Dauer der einzelnen Sologesänge. Teilweise hängt dies natürlich mit der Art des Textes

zusammen – hier eine Abfolge kurzer Arien und Ensembleszenen[50] – obgleich das Fehlen eines alles verbindenden Gewebes zwischen den einzelnen Versatzstücken teilweise natürlich Sullivan zuzurechnen ist, was belegt, dass er das überholte, einschränkende Format der verschiedenen separaten Einzelteile, das dem viktorianischen Geschmack geschuldet war, noch nicht völlig abgelegt hat. Man nehme nur die zweite Szene mit Margaritas „Yet once again" (ausgewiesen als „solo, recit., & hymn"). Sie beginnt mit einem grandiosen sinnlichen Abschnitt, beinahe eine Nachahmung von Wagners „Liebestod", und wir erwarten geradezu etwas Gewaltiges, das dieser umfangreiche chromatische Gestus der Harmonik andeutet, wenn uns eine Kadenz nach E-Dur führt und die Musik nach neun Takten abreisst. Daraufhin folgt ein völlig konventionelles Rezitativ. Das Problem besteht in diesem Fall in der Diskrepanz zwischen der Phrasen-Syntax und der „musikalischen Prosa", die die chromatische Harmonik andeutet. Sullivan begnügt sich hierbei allzu bereitwillig mit den einfachen „quadratischen" Strukturen der Liedformen, die sich nicht sonderlich gut in die sie umgebende fortschrittliche Harmonik einfügen. In *The Golden Legend* ist Sullivans Phrasensyntax jedoch flexibler und bietet ihm die Möglichkeit, thematische Ideen umfangreicher weiterzuführen.[51] In der zweiten Szene wird das Eingangsthema, das aus dem Epilog des Werkes übernommen ist,[52] 37 Takte lang fortgeführt, wobei die Reprise der Einleitung bei Takt 19 wieder mit der entspannten Subdominante in Einklang gebracht wird. Das folgende Auftrittssolo der Ursula mag zunächst damit unverbunden und abweichend wirken, aber das anschließende Wiederaufscheinen der Einleitung im Orchester, das sich durch den ganzen restlichen Abschnitt zieht, zerstreut anfängliche Befürchtungen, die Szene würde mit zusammenhanglosem konventionellem Rezitativ verdorben – vielmehr bietet sie einen integrierten Abschnitt, der textlich und syntaktisch irgendwo zwischen *parlante* und Arioso steht. Die Freiheit der kleingriedrigen musikalischen Syntax sowie der Fluss und der Umfang der thematischen Verläufe stehen zueinander in einer wechselseitigen Beziehung.

Übergänge mittleren Umfangs

Auf einer größeren Ebene sorgen die Wechsel zwischen den Abschnitten für Unterteilungen, die bei Wagners kontinuierlicheren Ausdehnungen größtenteils fehlen. Verglichen mit Wagner lässt sich Sullivans konservative Haltung durch den Umstand erklären, dass sein musikalischer Stil in den Liedformen Schuberts, Mendelssohns und Schumanns wurzelt und sein Opernstil naturgemäß eher zum italienischen Stil tendiert. Der Vorteil seines Zugriffs besteht jedoch

50 Mit Ausnahme der Einleitung – eine ununterbrochene Abfolge von Chören –, obwohl dies anfangs in einem Werk mit Versatzstücken (wie die späteren *Gondoliers* zeigen) nicht ungewöhnlich ist.

51 War dies ein bewusster Versuch, seine Musik von den rhythmischen Beschränkungen zu befreien, die ihm die Texte von W.S. Gilbert auferlegten und über die sich Sullivan bitter beschwerte, da sie ihn nötigten, seine Musik dem Text unterzuordnen? Interessanterweise war es Gilbert, der auf Sullivans Anfrage hin, beim Text zu *The Martyr of Antioch* gereimte Abschnitte mit Blankvers lieferte – daher besitzt dieses Werk möglicherweise eine eher regelmäßige musikalische Syntax.

52 Sullivans Tagebuch belegt, dass dieser Abschnitt bis zum Abendgesang der zuletzt vollendete Teil des Werkes war.

genau darin, dass durch diese Unterteilungen eine musikalische Form des Mittelwegs geschaffen wird, die seine Musik leichter zugänglich macht. (Trotz all der bemühten Versuche von Lorenz etwas anderes zu belegen, besitzt Wagners Musik nicht jene musikalischen Vorbilder auf die man zurückgreifen könnte, um das Verständnis zu erleichtern.) Diese Unterteilungen bedürfen noch immer geschickter Verbindungen bei einigen Nahtstellen, um eine musikalische Kontinuität zu gewährleisten, was Sullivan nicht immer völlig gelingt. [Man sollte jedoch bedenken, dass in vielen Fällen (inbesondere den bereits erwähnten ersten drei Szenen) Bennett in seinem Textbuch zwischen den einzelnen Teilen große Abschnitte des Dramas ausgespart hat (siehe Anhang 1). Am problematischsten wird dies in der zweiten Szene, in der die psychologische Entwicklung von Elsies Charakter und ihre Entscheidung, für den Prinzen ihr Leben zu opfern, so abgeschwächt werden, dass es nur durch Sullivans musik-psychologisches Feingespür gelingt, den dramatischen Realismus der Szene zu retten.[53]]

Höchst erfolgreich ist in dieser Hinsicht die dritte Szene, in der Sullivans Kunst des Übergangs am besten zur Geltung kommt. Eine Idee, die bei Longfellow nicht so offensichtlich, aber in Bennetts Adaptation angelegt ist,[54] wird von Sullivan gekonnt verwirklicht: Nämlich die Verbindung von narrativen Elementen mit dem Weiterkommen auf der tatsächlichen Reise der Protagonisten und der zeitlichen Ausfaltung der Musik – „Onward and onward“ singt Elsie zu Beginn, wenn man auf der Straße nach Salerno wandelt, und es gibt während der ganzen Szene in der Basslinie nahezu ständig gegenwärtige Triolen oder Achtel in zusammengesetzten ungeraden Taktarten, die einen kontinuierlichen, wenn auch leichten Schritt vorlegen (erkennbar am „schreitenden Bass“ auf dem Höhepunkt des Pilgergesangs). (Diese musikalische Darstellung des körperlichen Akts des Gehens ist seit Schubert, z. B. in der *Winterreise*, gang und gäbe in der romantischen Musik.) Harmonisch stellt, wie Harris dargelegt hat, das Fortschreiten der Tonarten in dieser Szene (einzigartig innerhalb der acht Szenen) auch die psychologische Wanderung der Personen dar: Sie reicht vom tristen a-Moll der ersten Szene zu dem warmen, romantischen Des der sechsten Szene (der möglichen Errettung Henrys von seinen Leiden – durch Elsie oder durch die wachsende Liebe?). Auf einer niederen Ebene können Sullivans fließende Modulationen inmitten einer unablässigen rhythmischen und thematischen Entwicklung auch eine Vorwärtsbewegung suggerieren: Die Überleitung zu dem Duettabschnitt (**C**) („*They turn down a green lane*“ [„Sie kehren um zu einem grünen Weg“] gibt die Richtung der Partitur vor) evoziert in seinem modulierenden Gestus des Werdens auf wunderbare Weise den Richtungswechsel, indem etwas Neues entsteht – die Durtonika kündigt sich an. Sullivan überlässt Elsie sogar das Paraphrasieren einiger Zeilen, die zuvor Prinz Henry zugedacht waren, als sich die Pilger entfernten („Hark those sounds whose accents holy“) – eine Zeile, die man in Bennetts Textbuch nicht findet und durch die die Protagonisten, die kurz pausieren müssen, wieder in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt und mit dem verbunden werden, was sie gerade gesehen haben. Zudem wird der Übergang zu Henrys „It is the sea“ vorbereitet, indem das Abebben des

53 Stanfords diesbezügliche Kritik gewährt besondere Einsichten.

54 Bennetts Szene, die die Abschnitte des vierten und fünften Teils von Longfellow zusammenfasst (in der Reihenfolge der Vorlage, aber um neun dazwischen liegende Szenen gekürzt), wird durch Kürzungen, die die Erzählung auf die Reise konzentrieren, stärker.

Pilgergesangs mit dem Beginn eines neuen Abschnitts ausbleibt. Auf diese Weise wird die Reise der Pilger bei dieser eingeschobenen Episode in den allgemeinen Kontext der Reise von Henry und Elsie eingefügt. Longfellows Text legt die Gültigkeit dieses Ansatzes bereits nahe, denn von vornherein steht die Reise des Paares zugleich als Metapher für das Leben.

Ein weiterer wichtiger Übergang – jener zwischen „Sweet is the air“ und dem Nahen der Pilger – lohnt eine detaillierte Untersuchung, um Sullivans Geschick unter Beweis zu stellen. Sobald der Klang der beiden Stimmen verebbt, übernehmen Flöten die Melodie (die in Beziehung steht zu dem kurzen Orchestervorspiel der Szene, jedoch nur gehört wird als Kulminationspunkt des einleitenden Abschnitts und bei ihrer Verwandlung zu „Sweet is the air“). Diese verdüstert sich zu Moll, wenn ein Wechsel zum klagenderen Klang der Oboe vollzogen wird; die innere Stimme des Fagotts verbindet nun dieses Motiv mit der Einleitung zu „Onward and onward“, bei dem unter den eben genannten Stimmen die Geigen wieder in Erscheinung treten. (Dies unterstreicht noch einmal die unablässige Reise, die neben ihren abschweifenden Gedankengängen weiterläuft.) Während das Orchester das Material weiterhin ausarbeitet, wird man einer anderen Stimme gewahr, die in die Textur eingesickert ist – der entfernte Klang der Pilgerstimmen (der durch einen Takt tief im Orchester vorgebildet wird). Die zuvor vernommenen Stimmen schweigen für einen Moment und lassen den neuen Gedanken in den Vordergrund treten, bevor Henry fortfährt. In den folgenden Takten vernimmt man, wie die Stimmen von ihm, Elsie und den Pilgern miteinander verschmelzen, bevor beide schweigen, um zuzuhören. (Szenen wie diese oder Luzifers folgende Begegnung mit den Pilgern, haben Arthur Jacobs möglicherweise zu seinem Kommentar über „Sullivans vielgeliebten „Kontrapunkt der Figuren“ veranlasst.[55]) Der Übergang wird hier gewährleistet durch ein subtiles Verknüpfen und Wechselspiel der Stimmen, eine sorgfältige Balance der Orchesterstimmen (man beachte wie die Verdoppelungen zum Pilgergesang wechseln) und eine ungezwungene thematische Verarbeitung.

Ein vielleicht noch umfangreicherer Übergang ergibt sich im Anschluss an den Weiterzug der Pilger, die in der Ferne verschwinden, und in „It is the sea“. Aus Sullivans Erweiterung dieser Szene mit Elsie wurde bereits hingewiesen. Nachdem sowohl Elsie als auch die Pilger verstummen, breiten sich die tiefen, unablässigen Achtelnoten langsam über alle Streicher aus, wenden sich zum Moll und dem „Onward“-Thema zu (das Gefolge des Prinzen zieht weiter). Die rhythmische Bewegung wird schwächer und kommt auf einem B-Akkord zum Erliegen. Obwohl diese Harmonik beibehalten wird, wird deutlich, dass etwas wirklich Neues und Geheimnisvolles vor sich geht – die Textur und die Instrumentierung haben sich zu einem düsteren, tiefen, unbestimmten Grollen gewandelt.[56] Nach zwei Takten wird das vorhergehende Thema wieder aufgenommen, jedoch nach nur zwei Takten zum Schweigen gebracht, diesmal mit einem D-Dur-Akkord. Die Szene besitzt eine außergewöhnliche Atmosphäre – den Konflikt zwischen der Bewegung des „Onward“-Themas und dem statischen neuen Gedanken (dessen Identität mehr durch die Textur und die Instrumentierung an Gestalt

55 Jacobs, *Arthur Sullivan*, S. 248.

56 Die Orchestrierung ist hier möglicherweise von der Koda zum Finale von Mendelssohns 3. Sinfonie inspiriert.

gewinnt als durch irgendeinen thematischen Gehalt), der der Natur selbst zu entspringen scheint, so zeitlos und unverwüstlich wie das uns umgebende Gestein; und den Sinn für unermessliche Weite und Gewaltiges, der hervorgerufen wird durch umfangreiche diatonische Lagenwechsel, die der neue Gedanke erwirkt (B, D, c, a, b).[57] (Nicht ohne Grund hat Sir Alexander Mackenzie diese Szene bezeichnet als „etwas, das eine Größe erreicht, die – ich sage es ganz bewusst – an das Erhabene heranreicht".[58]) Dies ist die neue, ungewisse Welt von „It is the sea".

Der einzige Übergang, der nicht ununterbrochen und nahtlos in den nächsten Abschnitt übergeht ist jener zwischen „It is the sea" und „The night is calm", wo die tiefe angedeutete Dominante von b-Moll in der höheren Lage von F^7 mit sich wiederholenden Achteln in den Violinen weitergeführt wird; vielleicht ist gerade der anfängliche Wechsel in den Orchesterfarben (durch die Instrumentierung und unterschiedliche Register) und der leichte rhythmische Stillstand vor dem Wiederauftreten der Achtelbewegung der Grund für diese geringfügige Nahtstelle in der Gesamtgestaltung.

* * * * *

Sullivans Leistung außerhalb des rein ästhetischen Erfolgs seines Werkes besteht sowohl in der Verwirklichung zeitgemäßer formaler Ideen, die für britische Komponisten unschätzbar wertvoll werden sollten, als auch seiner eigenen kompositorischen Entwicklung. Schon seit langem wird *The Golden Legend* als ein unerlässlicher Vorläufer für *The Dream of Gerontius* angesehen. Obgleich es in Sullivans Musik nichts gibt, was vergleichbar wäre mit der thematischen und formalen Syntax des Vorspiels zu Elgars Werk, war die Ausdehnung der Dauer einzelner Szenen auf bis zu 15-20 Minuten ein entscheidender Schritt von den vorher üblichen kurzen Standardformen hin zu Elgars Szenenkomplexen mit bis zu 40-50 Minuten durchgehender Musik.[59] Dies ließ sich teilweise dadurch realisieren, dass Sullivan von Wagners Beispiel lernte; doch obwohl es offensichtlich auch eine direkte Verbindung (d. h. ohne Sullivans Vermittlung) von Elgar zu Wagner gibt, ist es irreführend zu behaupten, dass die „Wagnerisierung" oder romantische „Dramatisierung" des englischen Oratoriums, die man vornehmlich in *Gerontius* auszumachen glaubte, in der englischen Musik völlig neu war. Elgar baute auf Sullivans früheren Leistungen auf und vermochte das, was in ihnen angelegt ist, weiter zu führen. Sullivan konnte sich nie völlig von den traditionellen Formen der Oper lösen – auch standen in Anbetracht seines musikalischen Stils und der grundlegenden formalen Syntax, die melodische Syntax und der formale Aufbau in keiner Wechselbeziehung.

---

57 Ähnliche atmosphärische Verwendungen umfangreicher diatonischer Lagenwechsel lassen sich in der gesamten Musik des 19. Jahrhunderts finden – beispielsweise im 2. Akt von Rossinis *Guillaume Tell* und in Mendelssohns *Hebriden*-Ouvertüre – letztendlich stammen sie vielleicht alle von der Durchführung in Beethovens *Pastorale* ab.

58 Zitiert nach B.W. Findon, *Sir Arthur Sullivan (His Life and Music)*, London 1904, S. 87.

59 Vergleichbar ist auch Parrys *Prometheus Unbound* (1880), obwohl dessen Neuerungen weniger bemerkenswert sind in Anbetracht von Shellys klassischer Vorlage, und entschieden weniger oratorienhaft/religiös als die Werke von Sullivan und Elgar.

Die Struktur der Tableaus und Szenen in der folgenden Oper *Ivanhoe* legt nahe, dass Sullivan sich hin zu einer Form entwickelte, die Carl Dahlhaus' Konzept der „Szenenoper" ähnelt (ein Mittelding zwischen Nummernoper und durchkomponiertem Musikdrama). Dass mitunter über die Struktur von *Ivanhoe* gelästert wurde, mag daran liegen, dass es den Szenen an dramatischer Kohärenz hinsichtlich der Länge des gesamten Werkes mangelt, kaum an strukturellen Mängeln der Szenen selbst. Der große Erfolg von *The Golden Legend*, der alle vorangegangenen Chorwerke übertrifft, legt nahe, dass die gewählte Form der Szenengestaltung sich als äußerst erfolgreich erwies zu einem Zeitpunkt als der Komponist auf der Höhe seiner Schaffenskraft war, was nicht zuletzt die dritte Szene nahe legt.

Anhang 1 – Vergleich von Longfellows Original mit Bennetts Adaptation

Longfellow		**Bennett**	
Prolog	Straßburger Münster, Nacht	**Prolog**	
I	Schloss Vaultsberg, Mitternacht	**I**	
	Innenhof		
II	Bauernhof im Odenwald, ein Garten		
	Zimmer im Bauernhaus	**II**	Evening Hymn
	Elsies Kammer, Nacht	**II**	My redeemer
	Kammer von Gottlieb und Ursula	**II**	My child…thou must not die
	Dorfkirche		
	Bauernhaus	**II**	My life is little
	Im Garten	**(IV)**	O pure in heart
III	Eine Straße in Straßburg, Nacht		
	Vor dem Straßburger Münster		
	Im Münster – Krippenspiel		
IV	Straße nach Hirschau	**III**	Onward and onward
	Kloster		
	Skriptorium		
	Kreuzgänge	**(II)**	Slowly, slowly up the wall
	Kapelle		
	Refektorium		
	Im benachbarten Nonnenkloster		
V	Überdachte Brücke in Luzern (Kapellbrücke)		
	Die Teufelsbrücke		
	Gotthardpass		
	Am Fuße der Alpen	**III**	Hark what sweet sounds
	Gasthaus bei Genua, mit Blick aufs Meer	**III**	It is the sea
	Am Meer		
VI	Ärzteschule in Salerno	**IV**	
	Hütte im Odenwald	**V**	
	Schloss Vaultsberg, Abend	**VI**	
Epilog	Zwei Himmelsboten, emporsteigend	**Epilog**	

Anhang 2 – Sullivans Tonarten-Schema und thematische Charakterisierung

Prolog	(Ges) ~~~~		Kampf – Luzifer (Quasi-Atonalität)
	F		Chor – Gregorian Choral
Szene 1	a-C		Henrys Leiden
	(a-D)		Luzifers Auftritt
	E		Alkohol – falsche Erlösung
	C		Henrys alkoholkranke Wahnvorstellungen
Szene 2	F		Ursula – Abendgebet
	(a/d)		„Would I could do something...Why should I live?“
	Fis		„Thou wilt not see…In God's own time“
	(Des/Ges)		„When Christ ascended“ – „My Redeemer“
	F		„If my feeble prayer“
Szene 3	a-A		„Onward and onward“
	Ges -(es, c)- Ges		Gesang der Pilger
	B		„It is the sea“
	Des		„The night is calm“
Szene 4	a		Luzifer
	A		Prinz Henrys Auftritt
	Ges/Fis		Elsies Glauben und unerschütterlicher Entschluss
	a-A		Luzifer – siegreicher (?) Kampf
Szene 5	E -(G)- E		Ursula – Glauben, Errettung
Szene 6	Des		Abend der Hochzeit
	C/a		Leid Karls des Großen
	As		Liebe Karls des Großen
	Des		Liebesduett
Epilogue	E		Triumphierender Schlussgesang

Hier einige Hinweise zur (eher vagen) Zuordnung von **Klangfarben**:

	Leiden, inhaltsloses Leben	a/C
	Luzifer – Negation der Liebe	a/C
		Ges
	Religiöser Glaube	F
		E
	Liebe (Henry und Elsie)	Des (b), As

Meinhard Saremba
„... unconnected with the schools“ – Arthur Sullivan und Edward Elgar

„Das englische Publikum ist merkwürdig“, bemerkte Hubert Parry 1918 gegenüber Thomas Dunhill. „Es vermag nur einen Komponisten zu einer bestimmten Zeit anzuerkennen. Einst war es Sullivan. Jetzt ist es Elgar.“[60] Es ist kein Zufall, dass gerade diese beiden Namen von einem der führenden Vertreter des damaligen englischen Musikestablishments genannt werden: Die moderne englische Musikgeschichte beginnt mit Arthur Sullivans Bühnenmusik zu Shakespeares *The Tempest*, womit der Komponist zugleich eine Brücke schlug zu Henry Purcells *Tempest*-Musik von 1695. Am Ende von Sullivans Laufbahn sind es Werke wie *The Prodigal Son*, *The Light of the World*, *The Lost Chord*, *The Martyr of Antioch*, *The Golden Legend, Ivanhoe*, und *King Arthur*, die Edward Elgar den Weg weisen.

Elgar nahm gegenüber dem 15 Jahre älteren Sullivan stets eine positive Haltung ein, wie nicht zuletzt seine Tochter Carice belegte, die später berichtete, ihr Vater habe „stets mit großen Emotionen und Respekt von Sullivan gesprochen und *The Golden Legend* bewundert“.[61]

Dabei stellte es für Elgar eine eher unangenehme Erfahrung dar, als sich ihre Wege erstmals nachweislich kreuzten. Sullivan war sich dessen allerdings überhaupt nicht bewusst. Im Jahre 1889 sollten einige Werke des jungen Elgar, darunter die *Suite in D* und *Sevillana* op. 7, bei einem Covent Garden Promenade Concert zum ersten Mal in London aufgeführt werden. Elgar erinnerte sich fünfzehn Jahre später:

> Die Direktoren der alten Promenadenkonzerte im Covent Garden-Theater waren so gut, mir zu schreiben, dass sie meine Sachen für Wert erachteten, ihnen einen Vormittag der Proben zu widmen. Ich fuhr am vereinbarten Tag nach London, um die Probe zu dirigieren. Als ich ankam, erklärte man mir, dass noch einige Lieder vorgezogen werden mussten, bevor ich beginnen konnte.
>
> Noch bevor die Lieder beendet waren, kam unerwartet Sir Arthur Sullivan, der einige Auszüge aus einer seiner Opern bei sich hatte. Es war für ihn die einzige Möglichkeit, sie mit dem Orchester durchzugehen, und so beschloss man, die Gelegenheit zu nutzen. Er verbrauchte dabei meine gesamte Probenzeit, und als er fertig war, kam der Direktor heraus und sagte zu mir:
>
> „Es gibt nun keine Möglichkeit mehr, dass Sie heute noch ihre Musik durchgehen könnten.“
>
> Und so kehrte ich nach Worcester zu meiner Unterrichtstätigkeit zurück.[62]

60 Michael Kennedy: *Portrait of Elgar*, Oxford/New York 1987, S. 39.

61 Carice Elgar-Blake in einem Brief an Leslie Baily; zitiert in Bailey: *The Gilbert and Sullivan Book*, London, S. 266.

62 *The Strand Magazine*, Mai 1904, S. 541.; zitiert nach: Jerrold Northrop Moore: *Edward Elgar – A Creative Life*, Oxford University Press 1987, S. 110.

Als später Elgars neue Kantate *Caractacus* 1898 beim Musikfestival in Leeds uraufgeführt werden sollte, erzählte Elgar dem künstlerischen Leiter des Festivals, also niemand geringerem als Sir Arthur Sullivan höchstpersönlich, was sich neun Jahre zuvor zugetragen hatte.

> Als wir vorgestellt wurden, sagte er: „Ich glaube nicht, dass wir uns zuvor begegnet sind."
>
> „Nicht direkt", entgegnete ich, „aber so gut wie", und ich erzählte ihm, was sich zugetragen hatte.
>
> „Aber, mein lieber Junge, davon hatte ich ja nicht die geringste Ahnung", rief er auf seine enthusiastische Weise. „Warum um alles in der Welt sind Sie nicht zu mir gekommen und haben es mir gesagt? Ich hätte Ihre Werke selbst für Sie geprobt."
>
> Das war nicht einfach dahergeredet. Er hätte es genau so gemacht, wie er es gesagt hatte.[63]

Nun setzte sich der ältere Komponist dafür ein, dass die Premiere von Elgars Stück zum Erfolg geführt wurde: Er verzichtete auf Erholungspausen, beobachtete die Proben, machte sich Notizen, beriet Elgar und stand mit Rat und Tat zur Seite. Elgar, dem sein großer Durchbruch mit dem Liederzyklus *Sea Pictures* und den *Enigma Variations* von 1899 noch bevorstand, konnte daraufhin selbstbewusst an seinen Verleger schreiben: „Ich werde an *C.* nichts mehr ändern, außer das ganze Ding zu verbrennen."[64]

In einem Schreiben vom „Junior Conservative Club" teilte Edward Elgar Sullivan mit:

> Lieber Sir Arthur Sullivan,
> verzeihen Sie mir, wenn ich Sie mit einer Mitteilung belästige, wo Sie doch gerade sehr beschäftigt sind, aber ich konnte den letzten Probentag nicht verstreichen lassen, ohne Ihnen meinen Dank dafür zu übermitteln, dass Sie mir meine „Chance" ermöglicht und so angenehm gemacht haben – dies ist natürlich nur das, was Sie bekanntermaßen zu tun pflegen, aber es steht dennoch im starken Gegensatz zu dem, was manche Leute mit einer Person machen, die sich nicht den Schulen verbunden fühlt –
>
> ohne Freunde und allein bin ich immer
> Ihr sehr dankbarer
> Edward Elgar[65]

Und am 30. Dezember 1898 schrieb Elgar an Sullivan aus Malvern:

> Nun ist das Jahresende gekommen mit seinen unausweichlichen Betrachtungen: Doch meine Sünden, musikalische oder andere, sind nicht von Interesse und meine

63 *The Strand Magazine*, Mai 1904, S. 541 f.; zitiert nach: Moore: *Edward Elgar – A Creative Life*, Oxford University Press 1987, S. 241.

64 Michael Kennedy: *Portrait of Elgar*, Oxford/New York 1987, S. 67.

65 Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, Aldershot 1992, S. 390.

Tugenden *x* – so denke ich an die glücklicheren Dinge des Jahres '98 – Das wichtigste und angenehmste von allem war, Ihnen zu begegnen.

Und so sehe ich mich veranlasst, Ihnen eine kurze Nachricht zukommen zu lassen, um Ihnen alles Gute im neuen Jahr zu wünschen, von dem wir (meine Frau pflichtet mir darin bei) nur das Glücklichste und Beste erhoffen.[66]

Als Elgar im folgenden Jahr an den *Enigma-Variationen* arbeitete, in denen er Menschen aus seinem Freundeskreis und dem seiner Frau musikalisch porträtiert, plante er auch, Sullivan oder Parry aufzunehmen. Doch da die entsprechende Variation nur eine Parodie von deren Musik hätte werden können, verzichtete er darauf.

Gemeinsame Erfahrungen und Unterschiede

Selbst wenn Sullivan im Gegensatz zu Elgar eine solide Konservatoriumsausbildung in London und Leipzig erhalten hatte, fühlte sich nicht nur der Neuling in der englischen Musikszene „unconnected with the schools" – den gängigen Schulen nicht verbunden –, denn auch Sullivan hielt sich vom akademischen Treiben, Paktieren und Intrigenspiel der Bewegung der English Musical Renaissance fern.[67] Zwar war er mit Ehrendoktorwürden der Universitäten Cambridge (1876) und Oxford (1879) ausgezeichnet worden – auch Elgar wurde auf diese Weise geehrt, unter anderem in Cambridge (1900), Yale (1905) und Aberdeen (1906) –, allerdings teilten beide eine Abneigung gegen das Unterrichten. Dennoch waren sie zeitweilig als Lehrer tätig, Sullivan als Gründer der National Training School for Music, der er von 1876 bis 1881 angehörte, und Elgar gab in Worcestershire Klavier- und Geigenunterricht (nicht zuletzt war seine spätere Frau Alice Roberts eine seiner Schülerinnen). Mehr Gefallen fanden beide jedoch an der kreativen Tätigkeit als Organist: Elgar bereits als 15-jähriger ab 1872 in der St George's Church im heimatlichen Worcester und Sullivan nach seinem Studium ab Oktober 1861 in der St. Michael's Church am Chester Square sowie von 1867 bis 1872 an der St. Peter's Church in Kensington. Lediglich Elgar hat indes Kompositionen für Orgel hinterlassen, darunter seine imposante zweite Orgelsonate; Sullivan integrierte die Orgel gelegentlich in Orchesterstücke oder große Chorwerke (*In Memoriam*, *The Prodigal Son*, *Festival Te Deum*, *The Light of the World*, *The Golden Legend*, *Te deum laudamus*); doch auch bei Elgar finden wir die Orgel im Liederzyklus *Sea Pictures* und den Oratorien.

---

66 Ebd., S. 390.

67 Siehe hierzu David Edens Vortrag „Die Unperson der britischen Musik" vom Mai 1992 bei der Konferenz der Sir Arthur Sullivan Society in Calver, veröffentlicht in: *Sullivan-Journal* Nr. 1, Juni 2009, S. 29-45; Robert Stradling / Meirion Hughes, *The English Musical Renaissance 1860-1940*, London, 1993; Meinhard Saremba: „In the Purgatory of Tradition – Arthur Sullivan and the English Musical Renaissance", in: *Music as a Bridge – German-British Musical Relationships*, hrsg. von Christa Brüstle und Guido Heldt, Hildesheim 2005, S. 33-71, sowie Meinhard Saremba: „Das Problem Sullivan" in: Ulrich Tadday (Hrsg.), *Arthur Sullivan*, München 2011, S. 41-68.

Selbst wenn Elgar immer wieder über seine niedrige Herkunft als Sohn eines Musikalienhändlers klagte, der es sich nicht leisten konnte, seinen Sohn an einer Akademie studieren zu lassen, so stand Sullivan als Sohn eines Militärkapellmeisters auf einer gesellschaftlich eher niedrigeren Sprosse der Karriereleiter. Doch Sullivan hatte den Vorteil, in London aufzuwachsen – dem Zentrum des englischen Kulturlebens –, während Elgar in den vergleichsweise provinziellen West Midlands in Worcester groß wurde, das nur alle drei Jahre das angesehene Three Choirs Festival[68] ausrichtete. Ohne seinen Gewinn des Mendelssohn-Stipendiums hätte auch die Familie Sullivan es sich nicht leisten können, den Sohn zum Studium nach Leipzig zu schicken. Immerhin waren sowohl Sullivan als auch Elgar von Jugend an mit Musik vertraut. Arthur lernte das Repertoire durch seinen Vater, die Chapel Royal und das Kulturleben Londons kennen, während Edward alles studierte, was er im Musikaliengeschäft seiner Eltern oder als Orchestermitglied in Worcester in die Hände bekam bzw. bei Konzertbesuchen erlebte, die ihn – die neue Eisenbahn machte es möglich – bis nach London führten.

Kirchenmusik – das Los der englischen Umgebung

Elgar war noch ein Heranwachsender, als Sullivans künstlerische Laufbahn begann. Ob der zwölfjährige Edward 1869 der Uraufführung von Sullivans *The Prodigal Son* in Worcester beiwohnte, ist nicht belegt, aber denkbar. Nachweislich besuchte Elgar in London am 7. Mai 1889 *The Yeomen of the Guard* und am 7. März 1891 *Ivanhoe*, zudem schätzte er neben *The Golden Legend* auch die *Di ballo*-Ouvertüre.

Während Sullivan bereits als Neunzehnjähriger mit seiner ersten größeren Komposition viel Aufsehen erregt hatte, gelang Elgar der Durchbruch erst, als er Anfang 40 war. Internationale Anerkennung wurde ihm zuteil, als *The Dream of Gerontius* 1901 bei den Niederrhein-Festspielen in Düsseldorf aufgeführt werden sollte. „Ich kann nicht darauf hoffen, dass es meinen Werken besser ergehen wird als Sullivans...“, schrieb Elgar in einem Brief,[69] eingedenk des Umstands, dass *Ivanhoe* und *The Golden Legend* in Deutschland nicht gerade mit offenen Armen aufgenommen worden waren.[70] Elgar traf es jedoch mit dem Rheinland besser als Sullivan mit der Hauptstadt Berlin. Der Dirigent Henry Wood berichtete über die Düsseldorfer Aufführung vom *Traum des Gerontius*, er habe „noch nie ein so begeistertes Publikum erlebt und noch nie, dass einem Komponisten so spontan zugejubelt wurde, mit Ausnahme vielleicht von Sullivan nach der ersten Aufführung von *The Golden Legend*“.[71]

Abgesehen von der musikalischen Qualität der Aufführung und des Werkes, dürfte es Elgar im katholischen Rheinland zugute gekommen sein, dass er selbst Katholik war (sogar der erste

68 Das seit 1719 abwechselnd in den Städten Gloucester, Hereford und Worcester stattfindende Three Choirs Festival gehört noch heute zu den bedeutendsten Festivals klassischer Musik in Großbritannien. Siehe http://www.3choirs.org/

69 Michael Kennedy: *Portrait of Elgar*, Oxford/New York 1987, S. 126.

70 Zu den Hintergründen siehe M. Saremba: „The Crusader in Context“, in: David Eden (Hrsg.): *Sullivan's Ivanhoe*, Saffron Walden 2007.

71 Henry Wood: *My Life of Music*, London 1938, S. 324 ff.

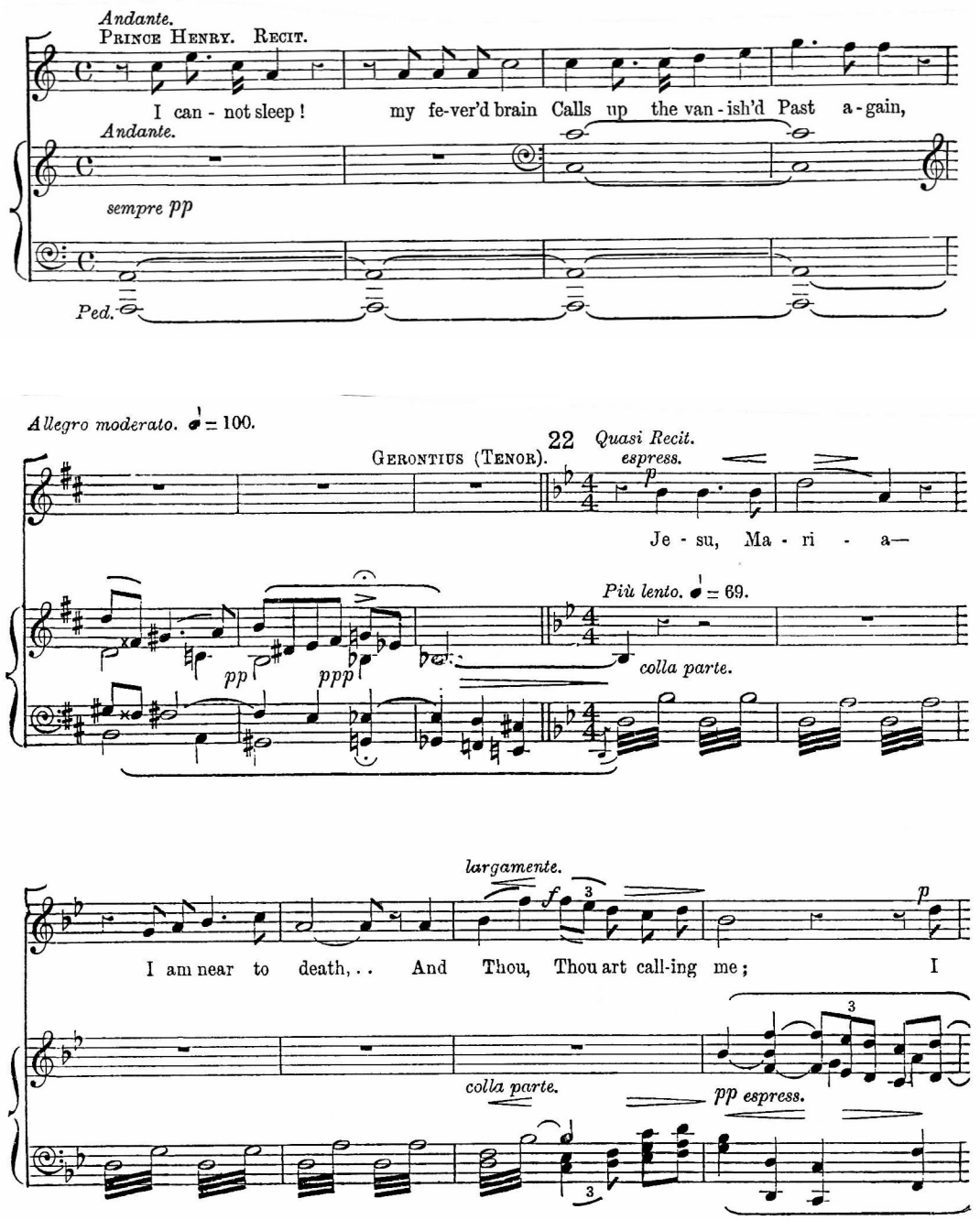
namhafte katholische Komponist in England seit William Byrd 300 Jahre zuvor) und *Der Traum des Gerontius* ein zutiefst katholisches Werk. Die Vorlage stammte von Henry Newmann, einem anglikanischen Geistlichen, der 1845 im Alter von 44 Jahren zum katholischen Glauben konvertiert war und bei dessen Klerus Karriere gemacht hatte. Während das Stück in Deutschland gefeiert wurde, ließ die Akzeptanz von Elgars *Dream of Gerontius* in der anglikanischen Welt noch auf sich warten. Die Verantwortlichen des „Three Choirs Festival" in Elgars Heimatstadt bestanden 1902 noch darauf, für eine Darbietung in der anglikanischen Kathedrale Worte wie „Maria" durch „Jesus", „Lord" oder „Saviour" (Erlöser) zu ersetzen und von „souls" zu singen anstatt „souls in Purgatory" (Seelen im Fegefeuer). Die Vorstellung vom Fegefeuer, also: eines Läuterungsortes nach dem Tode, ist den protestantischen Kirchen fremd. Dennoch findet sich heute in der anglikanischen Kathedrale zu Worcester das „Elgar-Fenster", das 1935 – ein Jahr nach dem Tod des Komponisten – zu dessen Gedenken eingeweiht wurde. Es zeigt mehrere Szenen aus *The Dream of Gerontius*. Elgar, dem man bei einem anderen Projekt wenige Jahre zuvor auch geraten hatte, einen geplanten Titel wie *Lux Christi* zu *The Light of Life* zu ändern und von einem lateinischen Text abzusehen, dürfte für theologische Feinheiten wenig übrig gehabt haben. Schon um die Zeit der Uraufführung des Oratoriums war er kein regelmäßiger Kirchenbesucher mehr.[72]

Auch Sullivan zeichnete sich keineswegs durch eine tiefe Frömmigkeit aus. Luzifer und seine Geister aus dem Prolog zu *The Golden Legend* könnten durchaus ein Vorbild gewesen sein für Elgars Darstellung der Dämonen, die die Seele des Gerontius im zweiten Teil bedrängen. Bereits der Beginn von *The Dream of Gerontius* nimmt Bezug zu Sullivans *chef d'œuvre*, indem die Klage des sterbenden Gerontius an die Leiden von Prinz Henry erinnern (siehe Notenbeispiel 1).[73]

Dennoch haben sowohl Sullivan als auch Elgar Sinn für Momente spiritueller Erfüllung. In gewisser Weise setzt Elgar gut zwanzig Jahre später etwas fort, was Sullivan in seinem 1877 veröffentlichten Lied „The Lost Chord" angelegt hatte, der erfolgreichsten und am meisten verkauften Liedvertonung des 19. Jahrhunderts. Es geht darin um eine geradezu mystische Erfahrung und das Dilemma des kreativen Menschen: Um das Streben nach einem Ideal. „The Lost Chord", Der verklungene Ton, berichtet davon, wie jemand beim Improvisieren auf der Orgel unerwartet auf einmal den perfekten Klang vernimmt. Sein ganzes Leben lang jagt er diesem Ton nach, will diese Vollkommenheit wiedererleben. Am Ende ahnt er, dass er den verklungenen, verloren gegangenen perfekten Ton wohl erst nach seinem Tod dann im Himmel wieder vernehmen wird. Bei Sullivan beginnt die entscheidende Phrase, die zur Erkenntnis „It may be that only in heaven I shall hear that Great Amen!" führt (Es mag sein, dass ich erst im Himmel das große Amen wieder hören werde!) im Fortissimo und verlangt vom Solisten, „con gran forza", mit großer Kraft zu singen. Ein vergleichbarer Anlauf bis hin zu einer explosionsartigen

72 Von Elgars geplanter Trilogie über die Entstehung des Christentums – also über die gemeinsamen Wurzeln der katholischen und protestantischen Kirchen – vertonte er nur die 1903 und 1906 uraufgeführten Oratorien *The Apostles* und *The Kingdom*. Ein dritter Teil blieb unvollendet, weil Elgar das Interesse an den Themen verlor.

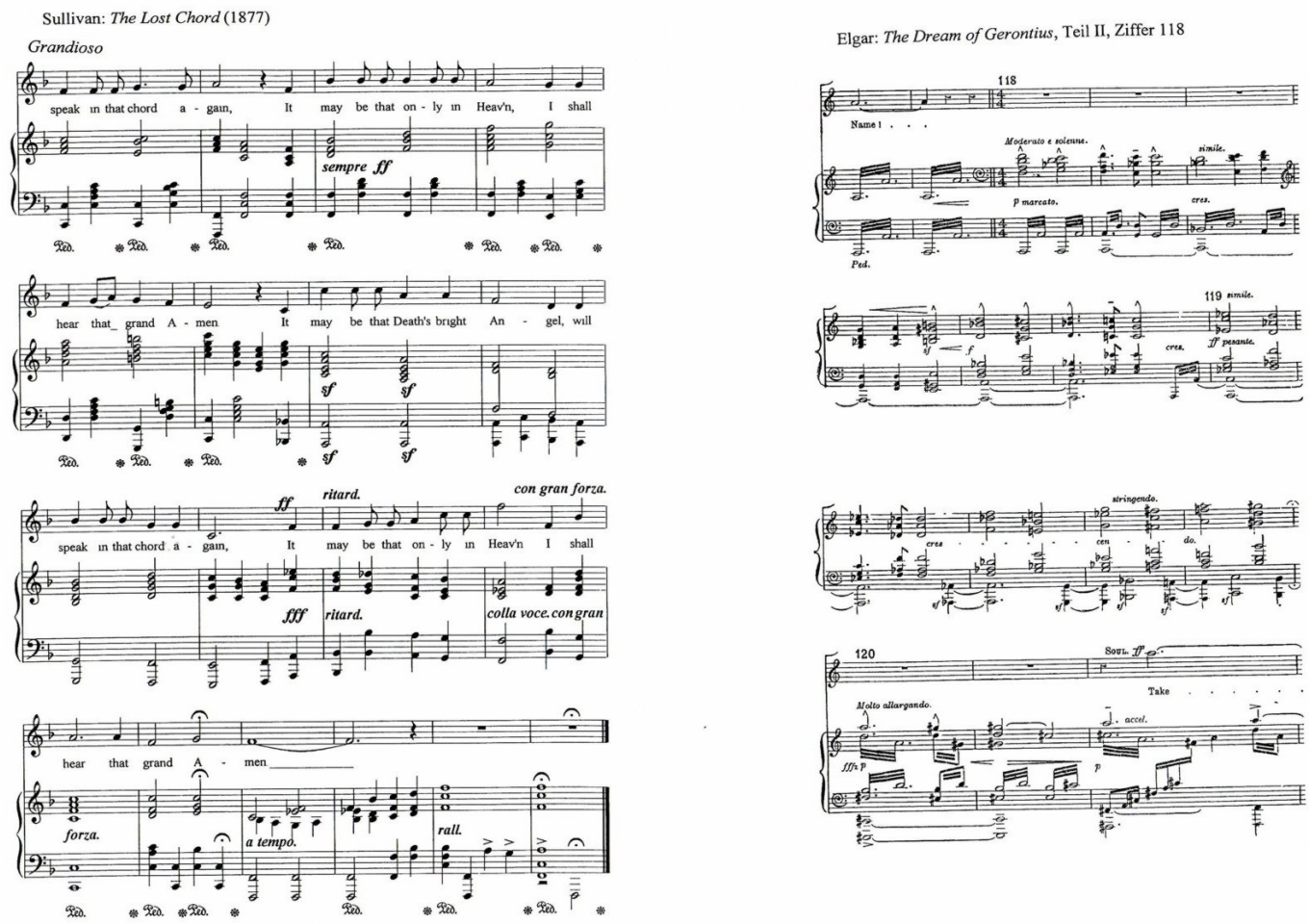
73 Weitere Bezüge finden sich in Richard Silverman: „Stilelemente von Sullivans Musik und deren Interpretation", in Ulrich Tadday (Hrsg.) Arthur Sullivan, München 2011, S. 97.



Notenbeispiel 1

Steigerung findet sich bei Elgar, wenn die Seele des Gerontius – bevor sie unter die Gerechten aufgenommen werden kann – dann im zweiten Teil schließlich gerichtet und des Antlitzes Gottes gegenwärtig wird. Hier verlangt Elgar in der Partitur, dass „für einen einzigen Augenblick alle Instrumente mit äußerster Kraft“ zu spielen haben. Elgar nimmt zwar keinen unmittelbaren Bezug auf Sullivans musikalische Umsetzung, führt aber den Grundgedanken von Sullivans Lied mit dem Text von Adelaide Anne Procter zur Vollendung (siehe Notenbeispiel 2).

Sullivan dürfte nicht nur das dramatische Potenzial in *Caractacus* (1898) erkannt haben, sondern auch mit Genugtuung festgestellt haben, dass Elgar darin zwar eine andere Phase der britischen Historie beleuchtet, aber im Prinzip die Ansätze von *Ivanhoe* und *King Arthur* thematisch weiterführt. In *Caractacus* geht es um einen britischen Heerführer, der sich im 1. Jahrhundert n. d. Z. den römischen Invasoren entgegenstellt. Dass Elgars Werke für Solisten, Chor



Notenbeispiel 2

und Orchester für ihn – wie für Berlioz oder Sullivan – ein Ersatz für die „große“ Oper waren, liegt nahe. Beispiele dafür wären *King Olaf* (1896) – über den ersten christlichen König Norwegens (968 – 1000), der seinen Glauben zu den Orkney-Inseln brachte und Gyda von Irland heiratete – und *Caractacus* sowie die ersten beiden Teile einer unvollendeten Trilogie über das Christentum (*The Apostles*, 1903 und *The Kingdom*, 1906), für die Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* und nicht zuletzt Sullivans umfangreichstes Oratorium *The Light of the World* (1873) Pate gestanden hatten.[74]

Unter dem Einfluss dieses komplexen Werks entstand bereits Elgars erstes Oratorium *The Light of Life* (1896), mit dem er die anvisierte Trilogie vorwegnahm, denn manche Themen sind denen von *The Apostles* und *The Kingdom* nicht unähnlich. Selbst wenn Elgar Sullivans *The Light of the World* – wie auch zahlreiche andere Kompositionen Sullivans – nicht durch Aufführungen kennengelernt haben sollte, dann dürfte er dennoch nach der baldigen Publikation die Gelegenheit gehabt haben, die Stücke in dem Musikalienhandel seines Vaters zu studieren.[75] Die sehr ähnlichen Titel der beiden Oratorien beziehen sich nicht allein auf ein Zitat aus dem Evangelium nach Johannes (Kapitel 9, Vers 5), sondern auch auf das davon inspirierte,

74 Künstlerisch besaß Elgar 1891 leider noch nicht das Potenzial, um einen Beitrag für das Royal English Opera House zu leisten, und als er so weit war, hatte Carte das Projekt wegen seiner Unrentabilität bereits aufgegeben.

zwischen 1853 und 1856 entstandene Gemälde des präraphaelitischen Künstlers Holman Hunt[76], das einen Christus mit brennender Laterne zeigt.[77] Während „Das Licht der Welt“ ein sehr protestantisches Bild von Jesu Appell an das christliche Gewissen ist, nimmt Elgars „Licht des Lebens“ Bezug auf eine einzelne Episode aus dem Johannes-Evangelium. Elgar konzentriert sich auf die Heilung eines Blinden durch Jesus (Johannes; Kapitel 9 bis 10); Sullivans Oratorium ist hingegen mehr als doppelt so lang und schildert verschiedene Stationen aus dem Leben Jesu (Bethlehem, Nazareth, Lazarus, Jerusalem, Grabstätte), womit der Ältere durchaus Elgars gewagtes Projekt einer Oratorien-Triologie über das Christentum konzeptionell mit beeinflusst haben kann.

Auch wenn Sullivans Orchesterintroduktion zu *The Light of the World* kürzer ist, dürfte sie mit ihrem solemnen, meditativen Charakter die einleitende „Meditation“ für Orchester von Elgar beeinflusst haben. Nicht zuletzt ist Elgars Jesus wie bei Sullivan eine Bariton-Partie. An Sullivans Komposition wurde nach der Uraufführung vor allem die Instrumentation hoch gepriesen. Im *Observer* hieß es, das Orchester werde „durchgehend auf eine Weise gehandhabt, wie sie nur jemand zu würdigen vermag, der mit jedem Instrument, seinen individuellen Möglichkeiten und seinen Wirkungen im Zusammenspiel, vollkommen vertraut ist. Die Instrumentierung ist nie aufdringlich, sondern stets empfindsam und ausdrucksvoll, während viele Orchesterpassagen aufgrund der Schönheit der Partitur bemerkenswert sind.“[78] Während bei Sullivan auch die Vokalpartien gelobt wurden, beeindruckte Elgar eher durch seine Schreibweise für Orchester. In einer zeitgenössischen Rezension hieß es, dass der Komponist „für seine Instrumente mehr Sympathie empfände als für seine Stimmen“.[79]

Sullivans Oratorium endet mit dem fugierten Schlusschor „Him hath God exalted“ und auch Elgar kommt, nachdem der Blindgeborene sein Augenlicht erlangt hat, nicht ohne eine Fuge aus. „Ich dachte, man würde von mir eine Fuge erwarten“, sagte Elgar in einem Interview. „Das britische Publikum wird kaum ein Oratorium ohne Fuge dulden. Folglich versuche ich eine Fuge zu schreiben. Keine bombastische Fuge, sondern eine Fuge mit unabhängiger Begleitung. Etwas Kanon ist auch enthalten, und ich hoffe auch genügend Kontrapunkt, so dass der echte Brite religiöse Ehrfurcht fühlt.“[80]

---

75 Sullivans Lieder, Part Songs, Chöre und Werke für Chor und Orchester wurden bereits zu seinen Lebzeiten erfolgreich veröffentlicht, beispielsweise kam nicht nur *The Prodigal Son* (1869 bei Boosey) noch im Jahr der Uraufführung heraus, sondern auch: *The Light of the World* (1873 bei Cramer), *Festival TeDeum* (1872 bei Novello), *The Martyr of Antioch* (1880 bei Chappell) und *The Golden Legend* (1886 bei Novello). Das *Boer War TeDeum* wurde posthum uraufgeführt und 1902 von Novello veröffentlicht. Novello war auch Elgars Verleger.

76 Das Original befindet sich in der City Art Gallery in Manchester. W. Holman Hunt (1827-1910) war ein Gründungsmitglied der Prä-Raffaeliten. Im Jahre 1905 erschien seine Autobiographie *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*.

77 Siehe Abbildung in dieser Ausgabe S. .....

78 Arthur Lawrence: *Arthur Sullivan*, London 1899, , S. 103.

79 Michael Kennedy: „Elgars *The Light of Life*“, in Beiheft zu Chandos CHAN 9208, S. 5.

80 Jerrold Northrop Moore: *Edward Elgar – A Creative Life*, Oxford University Press 1987, S. 213.

Sullivans Zugehörigkeit zur anglikanischen Kirche erleichterte ihm vieles. Am Anfang seiner Karriere machte er mit *The Prodigal Son* und *The Light of the World* Zugeständnisse an die Erwartungen, jedoch bekamen seine großen Werke für Chor und Orchester mit *The Martyr of Antioch* und *The Golden Legend* einen zunehmend weltlicheren Einschlag. Während man *The Golden Legend* hinsichtlich der Länge und der Konzeption als dramatische Kantate durchaus als formales Muster für *King Olaf* (1896) und *Caractacus* (1898) betrachten mag, versuchte Elgar sich seinem anglikanischen Umfeld zunehmend anzupassen und klagte noch ein Jahr vor seinem Tod gegenüber Delius, dass die Oratorien „die Strafe meiner englischen Umgebung" gewesen seien.[81]

Doch persönlich standen sowohl Sullivan als auch Elgar der (organisierten) Religion eher fern. Als getaufte Christen hatten sie trotzdem keinerlei Problem damit, mit Rebecca bzw. Maria Magdalena und Judas musikalisch grandiose Portraits von Menschen jüdischen Glaubens zu zeichnen. Laut Arthur Jacobs gibt es keinerlei Hinweise für eine religiöse Haltung Sullivans. „Er ging mit der üblichen Praxis konform, wie jemand der bei der Chapel Royal und in einem konventionellen Zuhause groß geworden ist", meinte Jacobs. „Es wäre für ihn als jemand, der in königlichen und offiziellen Kreisen verkehrte, sehr seltsam gewesen, nicht Teil der offiziellen kirchlichen Veranstaltungen zu sein. Er hat biblische Texte usw. vertont, aber es gibt keinerlei Belege dafür, dass er dafür eine besondere Leidenschaft hegte. Es ist merkwürdig, dass er gegen Ende seines Lebens und selbst als er wusste, dass er bald sterben würde, nicht nach etwas suchte, was man als spirituellen oder kirchlichen Zuspruch bezeichnen könnte."[82] Auch Elgar zeigte sich gegenüber der Religion in späten Jahren distanziert. „Ich habe schon immer gesagt, dass Gott gegen die Kunst ist und das glaube ich weiterhin", notierte er kurz nach der missratenen Erstaufführung von *The Dream of Gerontius* im Oktober 1900 in Birmingham in einem Brief. „Einst hatte ich meinem Herzen gestattet, sich zu öffnen – jetzt ist es gegenüber jedweden religiösen Empfindungen verschlossen und auf immer auch gegenüber allen sanften, behutsamen Anregungen."[83]

Charakterisierungskunst, Humor und Ritterlichkeit

Ungeachtet ihrer musikalischen Prägung zeigten Sullivan und Elgar eine bemerkenswerte Vielseitigkeit. Sullivan profitierte von einer akademischen Musikausbildung, hatte aber keinerlei Bedenken, auch massenkompatible Werke zu schreiben. Elgar bildete sich weitgehend durch ein Selbststudium zum Komponisten aus, bewies aber mehrfach, dass er durchaus in der Lage war, gelehrte, mitunter aber auch ungewöhnliche Fugen zu schreiben, wie etwa im Dämonenchor in *Gerontius* oder mit der imposanten Chorfuge „Is not this he that sat and begged?" (Ist dies nicht er, der einst dort saß und bettelte?) in *The Light of Life* mit ihrer unabhängigen Orchesterbegleitung.

81 Michael Kennedy: „Elgars *The Light of Life*", in Beiheft zu Chandos CHAN 9208, S. 5.

82 Interview der BBC, Mai 1992. Siehe auch David Eden: „Sullivan und das Christentum", in *Sullivan-Journal* Nr. 2, Dezember 2009, S. 2-9.

83 Michael Kennedy: *Portrait of Elgar*, Oxford/New York 1987, S. 119.

Als Sullivan und Elgar starben, hinterließen sie jeweils unvollendete Werke, die durchaus als repräsentativ für die Hauptgenres, in denen sie wirkten, angesehen werden können: Sullivans Oper *The Emerald Isle* wurde – fertig instrumentiert von Edward German – posthum 1901 uraufgeführt und Elgars 3. Sinfonie, die skizzenhafter überliefert ist als Sullivans letzte Oper, kam 1998, vollendet von Anthony Payne, zur Uraufführung. In den 1930 Jahren unternahm Elgar einen eher halbherzigen Versuch in Richtung Oper mit *The Spanish Lady* nach dem Schauspiel *The Devil is an Ass* von Ben Johnson (1616). Jedoch blieb dieses Werk unvollendet und auch der Versuch von Percy Young, das Stück anhand der Skizzen zu vervollständigen, belegte nur, dass Elgar die Erfahrung in diesem Genre fehlte, die sich Sullivan in den 1860er und frühen 1870er Jahren mühsam erwerben musste. Elgar hatte vor dem Ersten Weltkrieg lediglich einige Projekte erwogen, konnte sich aber mit Thomas Hardy nicht auf ein Thema einigen. Dem namhaften Schriftsteller schwebte als Sujet einer seiner Romane vor, Elgar hingegen verlangte es nach etwas Noblerem, Heroischen. Sullivan hatte durchaus seine Fähigkeiten als Komponist von Orchesterwerken bewiesen: Aus seiner Feder stammen immerhin eine Sinfonie und ein Solokonzert, die in einer Epoche entstanden, in der für die englische Musik hinsichtlich Orchestermusik und Oper noch Pionierarbeit geleistet werden musste. Elgar ist der bedeutendere englische Sinfoniker, allerdings ließ er sich mit einem derart gewichtigen Orchesterwerk Zeit bis er fünfzig Jahre alt war, weil er unter dem Erfolgsdruck stand, das bereits Bestehende übertreffen zu müssen. Dass auch Elgar wie Sullivan ökonomischen Notwendigkeiten folgte, zeigt sich daran, dass er letztendlich aus dem gleichen Grund auf weitere sinfonische Beiträge verzichtete, aus dem er aufhörte, Oratorien zu schreiben: es war einfach nicht profitabel und für „Zeitverschwendung“ (Elgar an Jaeger, Juni 1908) hatten sowohl Elgar als auch Sullivan nichts übrig.

Trotz der großen klanglichen Unterschiede sind die Sinfonien Sullivans und Elgars noch der traditionellen Form verpflichtet, wobei Elgar in viel stärkerem Maße persönliche Empfindungen auskomponiert. Sullivans Cellokonzert weist, wie später die Solokonzerte Elgars, bereits rhapsodische Züge auf. Während Sullivan als Komponist für Sololieder wesentlich bedeutender war als Elgar, leisteten beide wertvolle Beiträge für die besonders britische Variante des mehrstimmigen Gesangs, die „part songs“. Elgars Schaffen für kleine Gesanggruppen und Chöre ist wesentlich umfangreicher, fiel sein Wirken doch bereits in die Zeit, in der der Chorgesang neuen Aufschwung nahm.[84]

84 Die Chorbewegung verdankt der Auseinandersetzung mit dem englischen Volkslied sehr viel. Der Beginn dieser Beschäftigung mit dem englischen Liedgut lag eigentlich schon Anfang des 19. Jahrhunderts, als vereinzelt Liedausgaben erschienen, deren bemerkenswerteste 1843 die zunächst privat publizierte Sammlung der *Old English Songs as now sung by the Peasantry of the Weald of Surrey and Sussex* von Reverend John Broadwood war. Mit einer erweiterten Neufassung dieses Bandes setzte um 1889 auch eine systematische Beschäftigung mit den Volksmelodien ein. Aus verschiedenen Teilen Großbritanniens wurden Liedersammlungen herausgebracht, und am 16. Juni 1898 die „Folk Song Society“ gegründet, zu deren Vizepräsidenten Parry, Stanford, Mackenzie und Stainer gehörten, und deren ersten Jahresbericht „Mr. Edward Elgar“ vorlegte. Wesentliche Anregungen verdankte die Volksliedbewegung Cecil Sharp (1859-1924), der von 1903 bis zu seinem Lebensende insgesamt 4977 Melodien sammelte, von denen er 1118 veröffentlichte (zum Vergleich: der wegen

Wie wichtig Sullivans Lebenswerk für Elgars Entwicklung war, belegt ansatzweise Brooks Kuykendalls Studie über den „zeremoniellen Stil“ in der englischen Musik.[85] Anhand von Beispielen aus dem Ballett *Victoria and Merrie England* und dem Schluss von *Caractacus* zeigt Kuykendall, dass sich bei Sullivan ein Stil vorgebildet findet, den Elgar mit seiner Klangsprache weiterführte. Ganz allgemein lässt sich feststellen, dass beispielsweise Märsche bei Sullivan gravitätischer angelegt sind als bei Elgar, allerdings sind sind sie auch melodisch originelller. Elgars Märsche sind hingegen lyrischer, wie etwa bei den weniger bekannten Stücken des *Pomp & Circumstance*-Zyklus. Sullivan und Elgar schrieben beide einen *Imperial March* – Sullivan für das 1893 eröffnete Imperial Institute im Londoner Stadtteil Kensington, Elgar 1897 anlässlich des Thronjubiäums von Queen Victoria. Die Haltung gegenüber dem Empire war indes bei beiden unterschiedlich: Während Sullivan viel mehr Distanz wahrte, was schon Opern wie *HMS Pinafore* und *Utopia Limited* belegen, war Elgar allein durch die Kreise, in die er eingeheiratet hatte, viel stärker in ein konservativ denkendes Umfeld eingebunden. Mit Werken wie dem Ballett *Victoria and Merry England* (Sullivan 1897) oder der Masque *The Crown of India* (Elgar 1912) fügten sich beide den Erwartungen, die an die führenden Komponisten des Landes gerichtet wurden

Ein wichtiger gemeinsamer Bezugspunkt ist William Shakespeare. Bei Sullivan wird dies in seiner Bühnenmusik und etlichen Lieder offenkundig; bei Elgar weniger in den Liedern[86], sondern vielmehr in seinen Vorträgen[87] und vor allem in der „Symphonic Study“ *Falstaff*, einem gut halbstündigen Orchesterwerk, bei dem die Instrumente agieren wie Akteure auf einer imaginären Bühne.

Darin, dass ein „seriöser“ Komponist auch humorvolle Musik schreiben kann, folgte Elgar Sullivan und nicht den Vertretern der „Schulen“ wie Parry oder Stanford. Elgars Humor zeigt sich neben *Falstaff* auch in der *Cockaigne*-Ouvertüre, *The Wand of Youth*, *The Starlight Express*, der *Smoking Cantata* nicht zuletzt auch in den *Enigma-Variationen*, in denen sich gleichfalls musikalische Charakterisierungen und Scherze finden, die eines Sullivan würdig sind. Nicht zuletzt belegen diese Stücke, dass Elgar unter anderen Voraussetzungen durchaus auch ein brillanter Bühnenkomponist hätte werden können.

Letztendlich schrieb er Bühnenmusik für nur wenige Stücke. Mit *King Arthur* nahm er sich auf Wunsch des Autors Laurence Binyon 1923 schließlich des gleichen kollektiven nationalen

---

seiner Volksliedanklänge berühmtere Ralph Vaughan Williams sammelte zwischen 1903 und 1913 „nur“ über 800 Lieder und Varianten). Ein Verdienst von Sharps Bemühungen bestand darin, dass es möglich wurde, volksliedhafte Anklänge in den Kompositionen mit den authentischen Volksliedern zu vergleichen. Siehe Cecil Sharp / Maud Karpeles: *English Folk Song – Some Conclusions*, London 1954 und die Webseite der English Folk Dance and Song Society (http://www.efdss.org/http://www.efdss.org/).

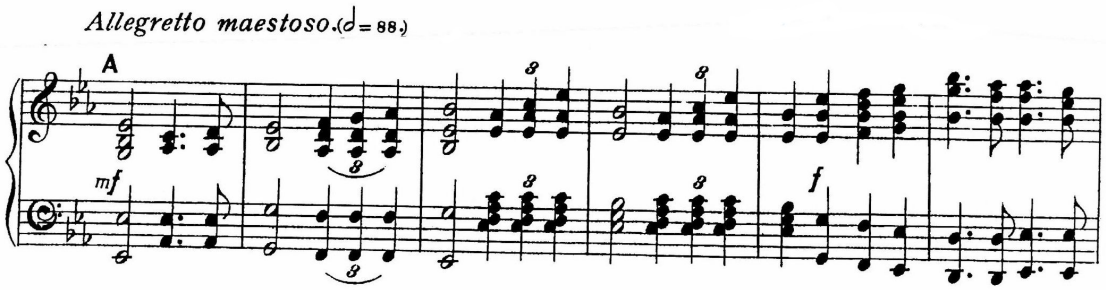
85 Brooks Kuykendall: *The English Ceremonial Style circa 1887 – 1937 and its Aftermath*, Cornell University 2005 (unveröffentlichte Dissertation).

86 Elgar wagte sich kaum an Shakespeares Texte heran, weil er die Ansicht vertrat, dass große Poesie schon selbst Musik sei. Er vertonte lieber Texte weniger bekannter Autoren. Beispielweise stammt das Stück „Shakespeare's Kingdom“ aus der Feder von Alfred Noyes.

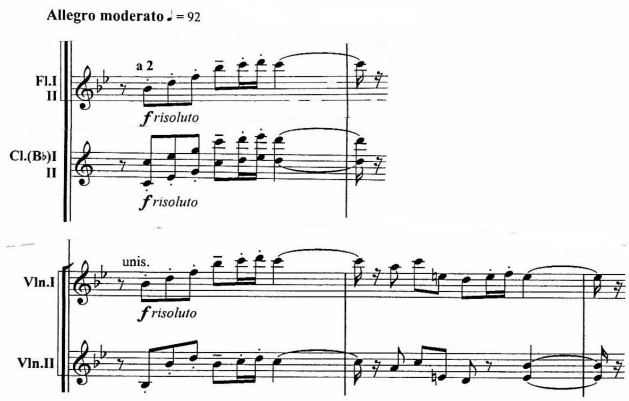
87 Siehe Percy Young (Hrsg.); *A Future for English Music*, London 1968.

Mythos' an wie zuvor bereits Purcell (1691 mit Drydens Text) und Sullivan (1895 für Carr) und nach ihm Britten (1937 für Bridsons BBC-Fassung). Wenn Elgar das Schauspiel mit Henry Irving in der Titelrolle nicht in London gesehen haben sollte, so hätte er trotzdem ab 1903 in Anbetracht der posthumen Veröffentlichung der Musik durch Sullivans Sekretär Wilfred Bendall Einblick in die Musik nehmen können. Die vielfach mit Elgar in Verbindung gebrachte „chivalry“ bzw. Ritterlichkeit[88] findet sich in vollem Umfang bei Sullivan bereits vorgeformt. In der Einleitung von *Ivanhoe* und einem Motiv aus dem *Imperial March*, das Sullivan in die Einleitung zum 1. Akt von *King Arthur* übernahm, entdeckt man beispielsweise chevalereske Motive, die äußerst anregend für die entsprechenden Passagen in Elgars *Froissard*, *The Banner of St. George* oder *King Arthur* gewesen sein dürften.[89]

Sullivan: Imperial March (1893); auch: *King Arthur* (1895), Einleitung 1. Akt



Elgar: *King Arthur* (1923)
(I) King Arthur and Sir Lancelot, Ziffer 4



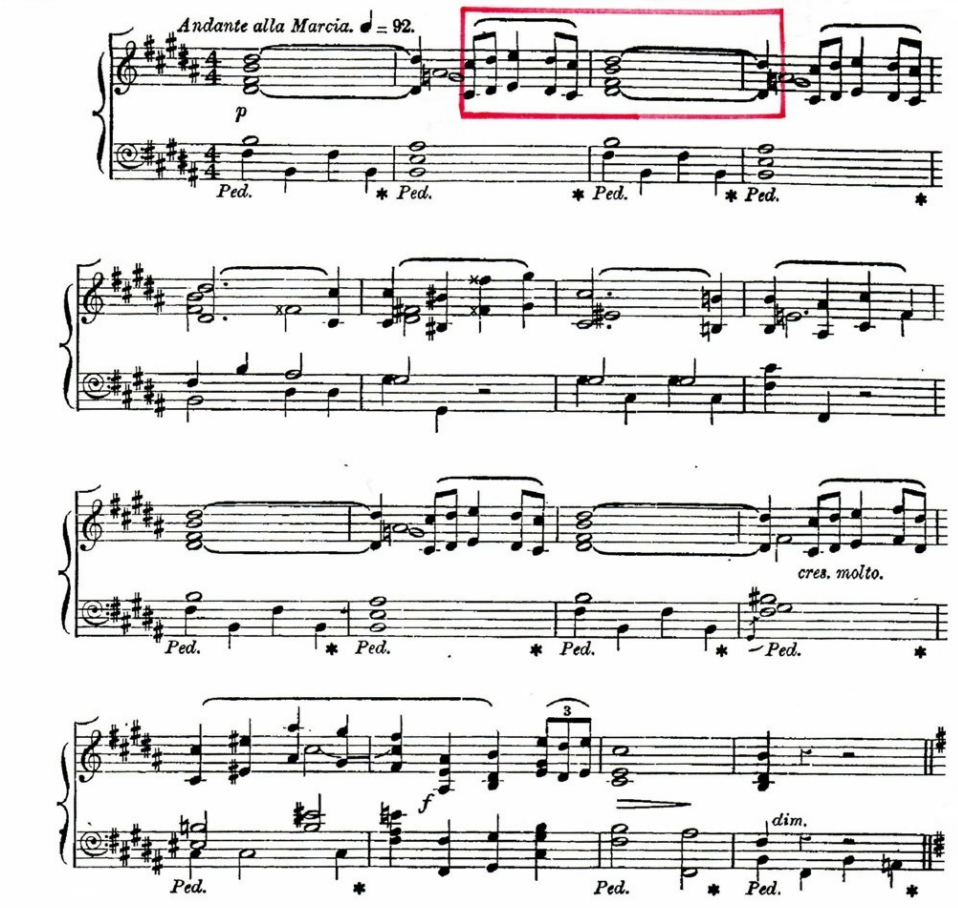
Notenbeispiel 3

88 Siehe Robert Anderson: *Elgar and Chivalry*, Rickmansworth 2002.

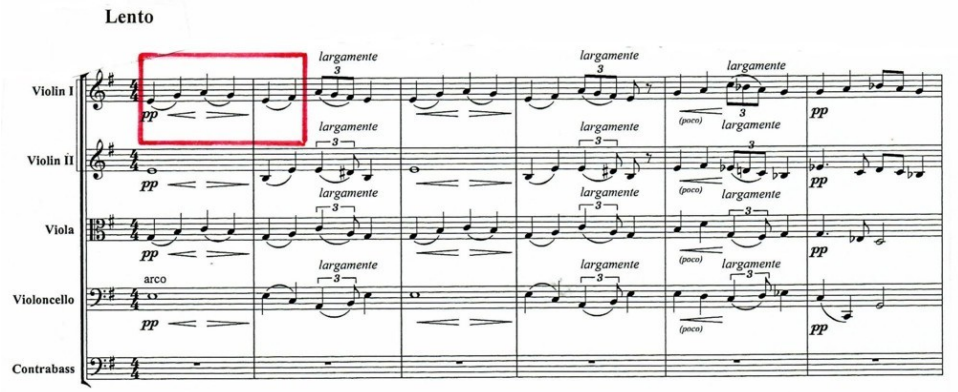
89 Inwiefern beim Typus der Konzertouvertüre Sullivans *Marmion*- und *Macbeth*-Ouvertüre Elgars erstes großes Orchesterwerk *Froissard* beeinflusst haben mögen, bedarf noch der Untersuchung.

Obwohl beide Komponisten in Bayreuth unter anderem die *Götterdämmerung* erlebt hatten, erklingen für ihre Helden andere Lieder. Wenn der König in *King Arthur* zu seiner letzten Ruhestätte nach Avalon überführt wird, steht Elgars Musik dem Gestus der Sullivan'schen Umsetzung erheblich näher als etwa einem pompösen Wagner'schen Trauermarsch (wie überhaupt weniger Wagner in Elgars Musik zu finden ist, als gemeinhin angenommen).

Sullivan: *King Arthur* (1895), Funeral March



Elgar: *King Arthur* (1923)
(VI) The Death of Arthur



Notenbeispiel 4 [90]

90 Für die Wiedergabe der Noten aus Elgars *King Arthur* in den Beispielen 3 und 4 sowie seine Hinweise dankt der Verfasser Robert Kay, dem Herausgeber der *King Arthur Suite*, die 2010 bei Acuta Music, Hambrook, erschienen ist [Copyright 2010 Acuta Music (R.H. and E.C.Kay)].

Sullivan und Elgar haben auf verschiedene Kriege in ihrer Zeit ähnlich reagiert. Vom Burenkrieg in Südafrika (1899-1902) bekam Sullivan nur vom Hörensagen aus großer Entfernung etwas mit; während Elgar im Verlauf des Ersten Weltkriegs (1914-1918) in London auch unmittelbar Luftangriffe erlebt. Es wäre unrealistisch, von beiden Anti-Kriegs-Lieder zu erwarten, die es in unserem Sinne vor 1939 kaum gab und die erst mit dem Vietnam-Krieg Verbreitung fanden. Dennoch waren sowohl Sullivan als auch Elgar keine Hurra-Patrioten, die zum Krieg aufhetzten (dieser Vorwurf könnte eher einige frühe Verdi-Opern treffen; auf jeden Fall aber Propagandawerke des Ersten Weltkriegs).

Sullivan nahm kurz nach Beginn des Burenkriegs den Auftrag an, Kiplings eigens geschriebenes Lied „The Absent-Minded Beggar" zu vertonen.[91] Das Stück war für wohltätige Zwecke gedacht, um durch den Verkauf Geld zur Unterstützung von Familien, deren Männer eingezogen worden waren, aufzubringen. Zum Anlass der vermeintlichen Beendigung des Krieges komponierte Sullivan sein zweites *Te Deum*, das so genannte *Boer War Te Deum*. Militärisch war der Krieg im März 1900 entschieden, nachdem die Hauptstädte der Buren-Provinzen erobert worden waren. Doch die Kampfhandlungen zogen sich noch bis 1902 hin, weil die Buren auf eine Guerilla-Taktik umstiegen. Da Sullivan im November 1900 verstarb, wurde sein Werk dann erst 1902 posthum uraufgeführt. Durch die Entscheidung, mit einem *Te Deum* eine religiöse Textvorlage zu wählen, nahm Sullivan Bezug auf ein historisches Vorbild: Händels *Dettingen Te Deum*. Dieses war 1743 nach der siegreichen Schlacht von König Georg II. gegen die französische Armee bei Dettingen in Bayern entstanden.[92] Obwohl beide den gleichen englischen Text verwenden, unterscheidet sich Sullivans Vertonung nicht nur nachhaltig von dem konzeptionellen Vorbild, sondern auch von seinem eigenen ersten so genannten *Festival Te Deum*, das 1872 zur Genesung des schwer erkrankten Prinzen von Wales entstanden war. Das *Te Deum laudamus* aus dem Jahre 1900 ist ein sehr zurückhaltendes, nur gut 15-minütiges Werk (Händels Jubel-*Te Deum* ist mehr als doppelt so lang). Nach dem ersten Drittel erhält Sullivans Musik im Anschluss an eine Fanfare mit barockem Gestus den Charakter eines Trauermarsches (bei „When thou tookest upon thee to deliver man"). Mit einem Selbstzitat, das zu Beginn und im letzten Drittel des *Te Deums* zu hören ist, nimmt der Komponist sogar Bezug auf beide Kriegsparteien: Von der Leitmelodie von „Onward, Christian soldiers"[93] können sich

91 Siehe Stephen Turnbull: „The Gestation of *The Absent-Minded Beggar*", in *Sir Arthur Sullivan Society Magazine*, Nr. 75, Frühling 2011, S. 6 – 11.

92 Die Schlacht bei Dettingen fand am 27. Juni 1743 in der Umgebung von Karlstein am Main bei Aschaffenburg im Rahmen des österreichischen Erbfolgekrieges statt. Händels *Dettinger Te Deum* zur Feier des Englischen Sieges wurde im November 1743 genau 5 Monate nach Schlachtbeginn in Gegenwart von Georg II. uraufgeführt. Heute gehört Dettingen zur Gemeinde Karlstein am Main im unterfränkischen Landkreis Aschaffenburg. Im Ortsteil Großwelzheim befindet sich der westlichste Punkt des Bundeslandes Bayern.

93 Die Worte zu „Onward Christian Soldier" wurden 1865 verfasst und stammen von dem Priester Sabine Baring-Gould (1834-1924). Sie nehmen Bezug auf den zweiten Brief an Timotheus (Kapitel 2,

sowohl die Buren als auch die Briten, die beide Christen sind, angesprochen fühlen. In Anbetracht des vermeintlich martialischen Charakters des Textes muss man bedenken, dass – wie Benedict Taylor in seiner umfangreichen Analyse deutlich macht – es in der zweiten Zeile „...marching *as* to war" (*als ob* man in den Krieg zöge) und keineswegs „*off* to war" (zieht in den Krieg) heißt.[94] Die Melodie des Kirchenliedes schleicht sich gegen Ende erstmals nach „... and we worship Thy Name, ever world without end" (...und wir loben Deinen Namen, von Ewigkeit zu Ewigkeit) wieder hinein. Nach der Lobpreisung „Vouchsafe, O Lord, to keep us this day without sin" (In Gnaden wollest du, Herr, an diesem Tag uns ohne Schuld bewahren) gewinnt sie bei der abschließenden Bitte um Gottes Erbarmen erst allmählich an Kontur.

Elgar reagierte mit mehreren Werken auf den ersten Weltkrieg[95]; am prägnantesten davon ist sein dreiteilig angelegtes Opus 80, *The Spirit of England*.[96] Das Werk kann man durchaus als Requiem für eine „verlorene Generation" bezeichnen – was Brittens *War Requiem* für viele nach dem Zweiten Weltkrieg bedeutete, das war Elgars Komposition für die Menschen nach dem so genannten „Great War". Der Text von Laurence Binyon (1869-1943) war unabhängig von der Vertonung entstanden[97] und Rudyard Kipling zeigte sich vor allem von „For the Fallen" begeistert, das Elgar mit teilweise düstersten Klangfarben umsetzt. Die Quintessenz hatte Kipling, der im Ersten Weltkrieg einen Sohn verloren hatte, selbst so ausgedrückt: „If any question why we died / Tell them, because our fathers lied." (Falls irgendjemand fragt, warum wir gestorben sind, sagt ihnen, weil uns unsere Väter belogen hatten.)

Barden und Optimisten

Vielfach gelten Sullivan und Elgar als zwei englische Komponisten, die scheinbar bezugslos aufeinander folgten. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich indes, dass die englische Musik nach

---

3): „Thou shalt endure hardness, as a good soldier of Jesus Christ" (Trage mit am schweren Dienst als guter Soldat Jesu Christi). Baring-Goulds Text entstand im gleichen Jahr in dem William Booth in London die Heilsarmee gründete, bei der es zu einem der beliebtesten Lieder wurde. Elgar hegte durchaus Sympathie für die Heilsarmee, auf deren Musizieren er in seiner *Cockaigne*-Ouvertüre anspielt.

94 Siehe Benedict Taylor: „Musical aspects of Sullivan's Boer War Te Deum", in *Sir Arthur Sullivan Society Magazine*, Nr. 75, Frühling 2911, S.11 – 16.

95 Siehe Lewis Forman (Hrsg.): *Oh, My Horses! – Elgar and the Great War*, Rickmansworth 2001.

96 Der erste Teil von Elgars *The Spirit of England,* The Fourth of August (Der 4. August), thematisiert, wie auch *Carillion*, jenen Tag des Jahres 1914, an den die deutsche Armee Belgien überfiel. Im zweiten Teil, „To Women" (Den Frauen), findet sich ein unerwartetes Thema in einer von Männern dominierten Welt. Im abschließenden Teil „For the Fallen" (Den Gefallenen), der so umfangreich ist wie die beiden vorherigen zusammen, ist der Requiem-Charakter am ausgeprägtesten. Elgar vertonte die letzten beiden Gedichte 1915, das erste dann bis 1917).

97 Binyon schickte seine Zeilen an Rudyard Kipling, kurz nachdem 1915 dessen Sohn im Krieg umgekommen war. Kipling teilte Binyon mit, dass er zunächst gedacht habe, die Zeilen seien „alt, etwas Klassisches" – dann erst bemerkte er, dass sie neu und hochaktuell waren.

Purcell mit Sullivan wieder ihren neuen Aufschwung nimmt und nicht zuletzt Elgar die von ihm ausgelegten Fäden weiterspinnt. Dass die Kritik schon bald nach der Jahrhundertwende Sullivans einstigen Ruhm zerfledderte, brachte Elgar in Harnisch, der sich stets der Bedeutung Sullivans für das englische Musikleben und der Verfeinerung der Genres der komischen Oper und der Kantate bewusst war. In Vorträgen brandmarkte er diese „fragwürdige Seite der Musikkritik".[98]

Beide Künstler pflegten enge Beziehungen zu Deutschland[99], dennoch entwickelten sie einen jeweils individuellen Stil, der sie zu den namhaftesten Musikern Großbritanniens machte. Ihre Bedeutung ist nicht zuletzt dadurch dokumentiert, dass von beiden die Stimme in historischen Tondokumenten überliefert ist.[100] Von Elgar gibt es sogar zahlreiche Aufnahmen, die er selbst leitet; Sullivan starb leider bevor es technisch möglich war, Sinfonieorchester in akzeptabler Qualität aufzunehmen. Da Elgar in erster Linie eigene Kompositionen dirigierte, ist es unwahrscheinlich, dass er Stücke von Sullivan selbst aufgeführt hat. Als allerdings der Sheffield Choir, der damals führende britische Amateurchor, im Jahre 1911 auf eine „Coronation year tour" ging, dirigierte bei Auftritten in den USA Edward Elgar *The Dream of Gerontius* – das andere für die englische Musik maßgebliche Werk, das man präsentierte war *The Golden Legend*, das der langjährige Leiter des Chores, Elgars Freund Henry Coward, leitete.[101]

---

98 Jerrold Northrop Moore: *Edward Elgar – A Creative Life*, Oxford University Press 1987, S. 479. Siehe auch Elgars Essay „Critics" in Percy Young (Hrsg.); *A Future for English Music*, Dinnis Dobson, London 1968.

99 Sullivan hatte in Leipzig studiert und das Land danach noch vielfach besucht (siehe *Sullivan-Journal* Nr. 1). Er komponierte Lieder auf deutsche Texte und *The Golden Legend* geht trotz Bezugnahme auf Longfellows Bearbeitung letztendlich auf Hartmann von Aues Vorlage zurück. Elgar hatte einen deutschen Freundeskreis und verbrachte viele Urlaube in Deutschland. In seiner Kantate *The Black Knight* verwendet er Longfellows Übersetzung einer Uhland-Ballade und er komponierte *Songs from the Bavarian Highlands*.

100 Am 5. Oktober 1888 machte George E. Gouraud eine Tonaufnahme mit Sullivan. Er hatte von Thomas Edison einen Phonographen erhalten, auf dem er die Stimmen bedeutender Persönlichkeiten festhalten sollte. Als Elgar seine 2. Sinfonie mit dem London Symphony Orchestra einspielte, nahmen die Techniker am 15. Juli 1927 einen Teil der Proben auf und dokumentierten Elgars Stimme für die Nachwelt.

101 Henry Coward (1849-1944) war 57 Jahre lang Leiter des Sheffield Choir und wurde für seine Verdienste um das englische Chorwesen 1927 zum Ritter geschlagen. Die Qualitäten seines Chores lassen sich nicht zuletzt daran ermessen, das dieser 1902 in der Uraufführung von Elgars *Coronation Ode* sang. Bereits im Jahre 1908 hatte der Sheffield Choir mit gut 200 Sängerinnen und Sängern eine Tournee durch Kanada und die USA unternommen. Bei der Welttournee im Krönungsjahr 1911 legte das Ensemble 24.000 Meilen zurück und gab in gut sechs Monaten 134 Konzerte in Kanada, den USA, Fiji, Australien, Neuseeland, Tasmanien und Südafrika. Der Chor ist der Vorgänger des heutigen Sheffield Philharmonic Chorus. Cowards Ansichten zum Chorgesang sind dokumentiert in seinem Buch *Choral Technique and Interpretation* , das online unter http://www.hartenshield.com/choral_technique_01.html zu finden ist. Es gibt auch historische Aufnahmen mit dem Sheffield Choir und Sullivans Leeds Festival Choir auf den CDs „Elgar's Interpre-

Sullivan und Elgar nahmen mit ihren Kompositionen und ihrem Engagement für die Verbreitung von Musik maßgeblichen Einfluss auf den Geschmack und das ästhetische Empfinden breiterer Bevölkerungsschichten. Sullivan Empathie ist auch ein wesentliches Charakteristikum von Elgars Musik, beispielsweise in den *Enigma-Variationen*, der *Severn-Suite*, *The Starlight Express* oder der *Cockaigne*-Ouvertüre, in der die einfachen Leute, die Grandiosität und die Wohltätigkeit Londons gewürdigt werden. Sowohl Sullivans als auch Elgars Œuvre ist geprägt von einem Nebeneinander von Ernst und Humor in der Musik, beide machten den Konzertsaal zur imaginären Opernbühne und setzten sich mit ihren Stellungnahmen und Kompositionen dafür ein, bewusst aus den Quellen des eigenen Landes zu schöpfen. Elgars Ästhetik, die sich in *The Musik Makers* zeigt (mit einem Text von Arthur William Edgar O'Shaughnessy, 1844–1881) korrespondiert mit der von Sullivan, der bereits in seiner programmatischen Rede „Über Musik“[102] im Jahre 1888 über den „unbegrenzten Einfluss der Musik auf das menschliche Gefühl“, „die gewaltige Macht [...], die sie auf die menschlichen Leidenschaften“ und „jene dynamische Kraft [...], die sie im Verlauf der Geschichte“ hatte, sprach. In der Kantate *The Music Makers* (Die Musiker, 1912) zeigt sich Elgar vor dem „Great War“ (wie man den Ersten Weltkrieg damals nannte) noch von der bedeutsamen Rolle von Künstlern für die Gesellschaft und dem bahnbrechenden Potenzial der Musik überzeugt. In Arthur O'Shaughnessys Text heißt es zu Beginn:

> Wir Musiker sind es, wie's scheint, die immer wieder
> die Welt bewegen und erschüttern.
> Mit wundervollen, unsterblichen Weisen
> bauen wir die großen Städte der Welt,
> und aus Geschichten und Legenden
> entsteht durch uns die Pracht eines Weltreichs.
> Ein Mann mit einer Traumvorstellung
> erobert nach Belieben eine Krone;
> Doch drei Musiker mit einem neuen Lied
> Können ein Weltreich niedertrampeln.

In diesem Werk macht Elgar auch deutlich, wie eng miteinander verwoben diese Stücke der Jahrhundertwende für ihn sind: Er zitiert darin sowohl die *Enigma-Variationen*, *Gerontius* als auch die *Sea-Pictures*: Die Musiker, jene „dreamers of dreams“ (Träumer von Träumen), fassen die großen Motive der menschlichen Existenz – Freundschaft, Liebe und Tod – als „movers and shakers“ (Bewegende und Erschütterer) auf ihre Weise in Klänge. Nach Elgars Vorstellungen kommt Künstlern – insbesondere Musikern – in der Gesellschaft eine bedeutsame Rolle zu. Kunstwerke, so heißt es in dem Text, können „die Flamme im Herzen eines Anderen entzünden“. Im Jahre 1912 notiert Elgar in einem Brief an die Freundin Alice Stuart-Wortley: „Ich

---

ters on Record“ (Elgar Society, (CDLX7042) und „British Choral Tradition vol 1: Coral Societies HMV & Columbia recordings 1907-1934 (PHI CD 182).

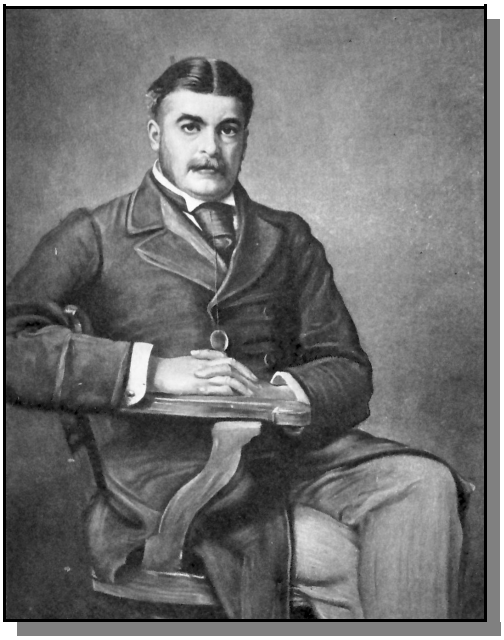
102 Vollständig wiedergegeben in den Sullivan-Biographien von Arthur Lawrence (1899) und Meinhard Saremba (1993) sowie im *Sullivan-Journal* Nr. 1, Juni 2009.

habe mir die Seele aus dem Leib geschrieben für das Violinkonzert, die zweite Sinfonie und *The Music Makers* – Du weißt, dass ich mich in diesen drei Werken selbst offenbart habe.“[103]

Bei Sullivan finden sich keine derartigen Dokumente der künstlerischen Selbstzerfleischung. Elgar indes dürfte, wenn er nicht gerade wieder von Depressionen geplagt wurde, durchaus den bei Sullivan eher zu findenden Optimismus des 19. Jahrhunderts geteilt haben. Über das Finale der 1. Sinfonie sagte Elgar noch, er wolle darin „eine massive Hoffnung auf die Zukunft“ zum Ausdruck bringen – erst nach dem Tod von Edward VII. und mit dem Näherrücken des Ersten Weltkriegs verdüstert sich seine Stimmung und seine Musik zusehends.

Wie Sullivan besaß Elgar nicht zuletzt auch einen Sinn für das Praktische und Machbare. Elgars Berufsauffassung, geäußert in einem Interview vier Jahre nach Sullivans Tod, findet ihr Pendant in Sullivans Anmerkungen zu der Bardentradition der britischen Musik in seiner Rede in Birmingham 1888.[104] „Ich betrachte die Berufung eines Komponisten wie einst die alten Troubadoure oder die Barden“, betonte Elgar 1904 im „Strand Magazine“. „Ich weiß, dass es viele Menschen gibt, die besondere Ereignisse gerne mit Musik begehen. Für diese sind meine Melodien gedacht. Was soll daran falsch sein? Warum soll ich eine Fuge schreiben oder irgendetwas anderes, das keinem gefällt, wenn die Leute sich nach etwas sehnen, das sie aufrüttelt?“

Sowohl Sullivan als auch Elgar haben bewiesen, dass „Musik, die gefällt“ ein ungemein hohes Niveau haben kann. Inwiefern Sullivans Fortschrittlichkeit hinsichtlich seiner musikalischen Intertextualität bzw. Metatextualität oder seiner Kompositionstechnik – beispielsweise im Prolog zu *The Golden Legend*[105] – moderne Aspekte in Elgars Musik[106] angeregt haben mag, dürfte noch weiterer Untersuchungen wert sein.



Ein Bein lässig über das andere geschlagen nimmt Elgar (rechts) in vertrauter Pose Haltung an für sein Portrait: Das Sullivan-Bild (nach Millais Gemälde) zierte die erste Biographie von Sir Arthur, die 1899 erschienen war.

103Michael Kennedy: *Portrait of Elgar*, Oxford/New York 1987, S. 254.

104Zu finden in M. Saremba: *Arthur Sullivan*, Wilhelmshaven 1893, und *Sullivan-Journal* Nr. 1.

105Siehe den Beitrag von Benedict Taylor in dieser Ausgabe des *Sullivan-Journals*.

106Siehe hierzu J.P.E. Harper-Scott: *Edward Elgar, Modernist*, Cambridge 2006.