Sullivan-Journal

Sullivan-Journal Nr. 20 (Dezember 2018)

Im nächsten Jahr kann die Deutsche Sullivan-Gesellschaft ihr zehnjähriges Bestehen feiern. Vorab finden sich in dieser Ausgabe ein allgemeiner Beitrag zu Sullivans Ästhetik sowie die nähere Untersuchung eines zumeist weniger beachteten Teil seines Œuvres.

Inhalt

Benedict Taylor: Anmerkungen zu Sullivans Ästhetik 2
Sarah Spiegel: Zur Darstellung des Übernatürlichen in *The Tem*pest und *Macbeth* 23
Sullivan und seine Zeitgenossen 21
Stammbaum der Familie Sullivan

Benedict Taylor

Anmerkungen zu Sullivans Ästhetik

[Der folgende Beitrag ist ein Auszug aus dem Essay „Der Musiker Arthur Sullivan – Ästhetik und Kontext“ aus dem von Ulrich Tadday herausgegebenen Buch *Arthur Sullivan*, das 2011 in der Buchreihe „Musik-Konzepte“ erschien. Siehe zur weiteren Vertiefung auch Benedict Taylor, *Arthur Sullivan: A Musical Reappraisal*, Routledge, Abingdon 2017.]

Arthur Sullivan ist sicherlich das bekannteste Beispiel für einen Künstler, dessen Werk auf die allzu vorgefertigten Kategorien von seriös und trivial reduziert wurde – mit verhängnisvollen Konsequenzen für die zwei Seiten seines Œuvres und seiner Reputation. Beurteilt man beide im Nachhinein anhand dieser Kriterien, war eigentlich keiner seiner Arbeitsbereiche völlig erfolgreich. Die unterhaltsamen Werke – primär gekennzeichnet durch seine komischen Opern mit W.S. Gilbert – sind als Unterhaltungsstücke erfolgreich (sie sind schließlich in Großbritannien und den USA unbestritten immer noch populär), aber als *U-Musik* sind sie automatisch ausgeschlossen von seriöser ästhetischer Berücksichtigung oder Betrachtung.[1] Die seriösen Werke – eine Sinfonie, Ouvertüren, Oratorien, Kantaten, eine große Oper – sind indes als wertvolle, doch letztlich vergebliche Versuche, in den prestigeträchtigeren Musikgenres betrachtet worden, allein auf Grund der Tatsache, dass sie erstens schnell aus dem Repertoire des 20. Jahrhunderts verschwunden sind, und zweitens der Annahme, dass Sullivan hauptsächlich ein leichtgewichtiger Komponist nicht ernster Musik sei und daher kann (und sollte) er nicht ernst genommen werden. Hier ist natürlich ein Teufelskreis am Werk; man stempelt ihn als Entertainer ab und begründet damit die negative Kritik, seine ernste Musik sei unpassend für einen Unterhaltungskünstler („der Clown, der Hamlet spielen wollte“, wie das Klischee sagt), während es nicht nur seine ernste Musik war, die in dem Jahrhundert nach seinem Tod in Ungnade gefallen war, sondern tatsächlich auch die all seiner britischen Zeitgenossen.

Sullivan war schließlich, mehr als die meisten anderen vergleichbaren Personen, dieser Kategorisierung zum Opfer gefallen. Dieser konzeptionelle Riss zwischen E- und U-Musik bietet jedoch kaum Möglichkeiten, Sullivans Werk zu verstehen, er ist zudem auch nicht wirklich ein gültiger Maßstab, den man an ihn anlegen sollte. Um Sullivan in einem adäquateren (d. h. einem historisch, kulturell und ästhetisch angemessenen) Licht zu sehen, wird hier kurz sein eigener kultureller Hintergrund skizziert und dieser dann mit der kritischen Untersuchung des ästhetisch-ideologischen Standpunkts, von dem aus er routinemäßig beurteilt wird, verglichen, bevor wir mehr ins Detail gehen zu seinen persönlichen ästhetischen Konzepten sowie dem individuellen Charakter und der Qualität seiner Musik.

[1] Es stimmt ganz offensichtlich, dass der Begriff „ernst“ nicht zwangsläufig die Bedeutungen „bedeutend” oder „wahr“ beinhaltet, aber allzu oft resultierte die mögliche semantische Überlappung zwischen „ernst“ als *seriös* und *wichtig* darin, dass die nicht ernste (unterhaltende, heitere) Kunst daher als unbedeutend eingestuft wurde.

Sullivan wuchs auf und wurde erwachsen zu einer Zeit, als die musikalische Ästhetik einem weit verbreiteten und tiefen Wandel unterlag. Am Anfang seiner Karriere war die kritische Trennung zwischen dem, was wir heute E- und U-Musik nennen, größtenteils ein deutsches Phänomen, das immer noch auf wenige Kritiker und Enthusiasten begrenzt war. Am Ende seines Lebens hatte die Ästhetik ernster (primär deutscher Instrumental-)Musik sich bei den einflussreichen Meinungsmachern in ganz Westeuropa festgesetzt. Vor dem Hintergrund von Sullivans heimischem England wurde überdies die Ästhetik des 18. Jahrhunderts, Musik hauptsächlich als Unterhaltung zu betrachten, allmählich von neuen Trends unterwandert, die die ethische Bedeutung dieser Kunstform betonten. Da Sullivan aus beiden Kontexten hervorging – er wurde in den späten 1850er/frühen 1860er Jahren sowohl in London als auch in Leipzig unterrichtet –, ist offensichtlich, dass er sich den Ansprüchen der Musik, eine tief seriöse Aktivität zu sein, wohl bewusst war, obwohl er sich nie von den radikaleren Ausprägungen dieser Haltung vereinnahmen ließ. *Res severa verum gaudium* – „Wahre Freude ist ein ernstes Geschäft" lautet Senecas Motto, das man im Leipziger Gewandhaus findet. Wenn für viele von Sullivans erlauchteren Zeitgenossen die Ernsthaftigkeit der Reise Vorrang hatte, so vergaß Sullivan zumindest niemals das Ziel.

Der Hintergrund dieser problematischen Trennung von E- und U-Musik geht unmittelbar zurück auf die Kategorien und die Ideologie der deutschen Idealisten und den Ästhetikern der Romantik. Sie entwickelte sich aus einem englisch-deutschen Diskurs des 18. Jahrhunderts über Genie, Originalität und der Bedeutung ästhetischer Kategorien. In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts kam es zu einer entscheidenden Umbewertung der Musik, insbesondere der Instrumentalmusik. Die Schriften von Autoren wie Wackenroder, Tieck, Kleist, Schlegel, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann lobten überschwänglich die Erhabenheit der Musik und ihre metaphysischen Ansprüche, während das zeitgenössische Werk von Beethoven die neu gefundene Kraft dieser Kunst auf ideale Weise illustrierte.[2] Aus dieser verwegenen Mischung resultierte eine Wertekonstellation, die man – mal mehr, mal weniger ausgeprägt – in der kritischen und musikwissenschaftlichen Debatte von heute findet: Kunst hat eine vitale ethische und soziale Funktion (Kant, Schiller) und ist dementsprechend sehr bedeutend; Musik (vor allem instrumentale) ist wahrscheinlich die höchste aller Künste und hat große metaphysische Ansprüche (Schelling, Schopenhauer); Kunst kann von der handwerklichen Produktion unterschieden werden durch ihre Originalität (Kant, was zur Wertschätzung von Individualität führt), durch das Brechen von Regeln, die Freiheit von sozialen Normen (was faktisch zu einer Kluft zwischen Künstler und Gesellschaft führt) und der Konsequenz, dass der Künstler nicht

[2] Siehe Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978; Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992, und Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, Berkeley - Los Angeles 1996.

verstanden werden muss (vielleicht ist dies tatsächlich sogar wünschenswert).

Der Kult der Beethovenschen Instrumentalmusik wurde von einer kleinen Anzahl von Musikkritikern und -enthusiasten in Deutschland verbreitet[3], was bald zu einer Spaltung der Kritik führte in ernste deutsche Instrumentalmusik einerseits und die italienische Unterhaltungs- bzw. populäre Opernmusik andererseits – die „zwei Stile", von denen Kiesewetter schreibt.[4] Obgleich letztgenannter im Vergleich mit dem vorherigen nicht immer verunglimpft wurde, ergab sich mit der Zeit ein Unterschied in der Bewertung. Eine solche Spaltung fand eine stärkere Interpretation durch Hanslicks spätere Unterscheidung von „intellektueller" und „pathologischer" Musik und ihre jeweiligen Modi des Hörens – kurzum den heutzutage gängigen Gegensätzen von E- und U-Musik.[5] Diese Wertvorstellungen verbreiteten sich allmählich in anderen europäischen Ländern, verstärkt besonders nach 1870, und bis zur Jahrhundertwende (dem Zeitpunkt von Sullivans Tod) hatten sie sich auch im britischen und französischen Bewusstsein festgesetzt.[6] Sie wurden auch über die neue, in deutschsprachigen Ländern begründete Disziplin der akademischen Musikwissenschaft ein integraler Bestandteil jener Art und Weise, wie in musikalischen Dingen theoretisiert und kategorisiert wurde, und sind im kritischen Denken bis in die letzten Dekaden des 20. Jahrhunderts präsent geblieben.

England hatte jedoch während des ganzen 19. Jahrhunderts eine völlig andere Musikkultur; tatsächlich waren solche Werte (die immer noch durch die hohe Anerkennung der westlichen Kunstmusik bestehen) noch relativ neu und keine andere Nation oder Kultur wurde durch sie in diesem Maße geregelt. Die Tatsache, dass die Errungenschaften britischer Komponisten im 19. Jahrhundert zweifellos geringer einzuschätzen sind, verglichen mit ihren österreichischen und deutschen Gegenstücken (wie auch immer das im Einzelnen aussehen mag), ist kaum entscheidend, da es a priori keinen Grund dafür gibt, die deutschen Werte auf sie anzuwenden.

In England wurde die Musik fast während des gesamten 19. Jahrhunderts immer noch größtenteils aus einer Ästhetik des 18. Jahrhunderts heraus betrachtet. Sie war hauptsächlich Unterhaltung, und für einige potenziell dubios. Anerkannte nationale Merkmale wie eine rationale Verantwortung und die Tugend des gesunden Menschenverstands wurden als

---

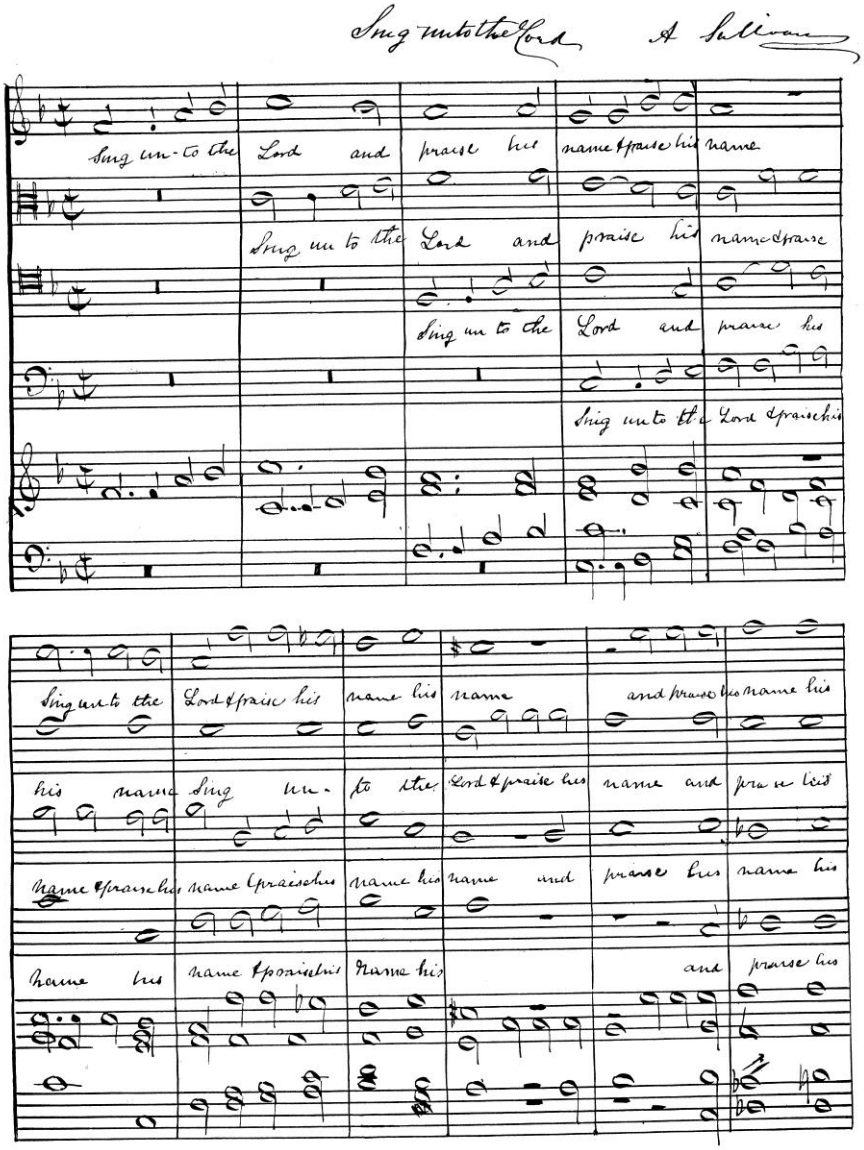
[3] Siehe Elisabeth Eleonore Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam*, Stuttgart 1992.

[4] Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*, Leipzig, 1834; Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 6)*, Wiesbaden 1980.

[5] Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854.

[6] Ein klassisches Beispiel der Infiltration dieser Ästhetiken in England, ihre wesentliche Verbindung zwischen instrumentaler Musik, Deutschtümelei, Beethoven und dem Metaphysischen/Erhabenen kann man in E.M. Forster's *Howards End* (1910; siehe besonders Kapitel 5) finden. Die „Germanisierung" der britischen Musikästhetik im späteren 19. Jahrhundert fand größtenteils in der Sullivan nachfolgenden Generation statt, die in den 1880er Jahren bekannt wurde. Die Beziehung der Vertreter einer „englischen Musik-Renaissance" und der Ausbreitung der deutschen Kulturwerte erhielt in den letzten Dekaden mehr Beachtung; siehe im Besonderen Robert Stradling / Meirion Hughes, *The English Musical Renaissance 1860-1940 – Construction and Deconstruction*, London, 1993.

wichtige Qualitäten für die Kunst erachtet und standen in Konflikt mit der Unergründlichkeit und Nichtgreifbarkeit der Musik – und insbesondere den metaphysischen Ansprüchen der Instrumentalmusik. Großbritanniens bedeutendste musikalische Errungenschaften vergangener Tage – das „Goldene Zeitalter“, das sich über mehr als ein Jahrhundert von der elisabethanischen Ära bis zum Tod von Purcell erstreckt – waren verbunden gewesen mit dem literarischen oder religiösen Rahmen von Texten und Mimetik, nicht-dramatischen Bühnenformen wie dem Maskenspiel („Masque“) und der Semi-Oper („semi-opera“), und es überrascht nicht, dass die Traditionen der literarischen und der bildenden Kunst Großbritanniens, ganz anders als in Deutschland, stärker waren als das musikalische Erbe. Die Emanzipation der Musik von der liturgischen oder sozialen Funktion hin zur bürgerlichen Unterhaltungsform – von dem Kirchen- oder Hofpatronat zur öffentlichen Sphäre – war eine Errungenschaft, bei der das musikalische Leben Londons im 18. Jahrhundert eine wichtige Rolle spielte. Diese Entwicklung trug entscheidend dazu bei, die Theorien über absolute Musik aus der deutschen Romantik zu verbreiten, aber deren Schritt, die Musik von der Welt und dem Alltagsleben zu trennen, folgte Großbritannien im 19. Jahrhundert noch nicht.



Ein Anthem, das Sullivan im Alter von 13 Jahren komponierte.

In Sullivans Jugendzeit begann sich die Situation zu verändern. Die Gründung der Philharmonischen Gesellschaft 1813 bot mehr Möglichkeiten für die Aufführung der „besten und bewährtesten Instrumentalmusik“. Der Aufstieg der Chorfestivals, besonders innerhalb der wachsenden Stadtbevölkerung der industrialisierten Midlands, bot eine Art Solidargemeinschaft sowie eine ethische Grundlage für das öffentliche Musizieren. Die reformistische evangelikale Bewegung sah Potenzial in der Wiederbelebung der anglikanischen Musik, deren wichtigster Vertreter Sullivans Chorleiter und Lehrer Thomas Helmore war. Die ethischen Werte dieser Entwicklungen wurden bis zu einem bestimmten Grad von Sullivan geteilt. Obwohl er eine künstlerische Offenheit und Vielfalt demonstriert, die man allgemein nicht findet, stehen diese nichtsdestotrotz im Widerspruch mit dem ästhetischen Individualismus romantischer Auffassungen. Kurz gesagt war Musik für die meisten Menschen in England offenkundig nicht gleichbedeutend mit den *Herzensergiessungen* einer psychologisch aufgewühlten Seele, Metaphysik oder einer anderen Form sonischer Philosophie, wie auch Sullivans eigene Ansichten zeigen.

Sullivan lässt sich nicht präzise mit den oben genannten Positionen in Einklang bringen. Er nahm die Musik weitaus ernster als selbst seine Landsleute ihm zugestehen würden.[7] Dies ist teilweise zurückzuführen auf die exklusive Erziehung durch die moralisch ernste Kultur der Chapel Royal in seiner Kindheit in Verbindung mit dem von Mendelssohn dominierten Ethos der Londoner Royal Academy of Music und des Leipziger Konservatoriums.[8] Dennoch ist klar, wie ernst er seine Kunst auch immer nehmen mochte, so sind weder die Werte der deutsch-romantischen Ideologie noch die seiner englischen Zeitgenossen die seinen. Mit letzteren teilt er ein allgemeines Ethos, einen wertschätzenden gesunden Menschenverstand bzw. „Vernünftigkeit“, zwischenmenschliche Verständigkeit und Solidarität, fügt ihr aber seine eigene emotionale Wärme sowie gute Laune, Schönheit, Grazie und Anmut hinzu. Vorstellungen von individueller Subjektivität, Egoismus, künstlerischem Fortschritt, technischer oder philosophischer Abstraktion waren ihm fremd.

Daraus folgt, wie sich noch zeigen wird, dass bestimmte Qualitäten, die in der deutschen Ästhetik gepriesen werden und vieles der konventionellen Musikwissenschaft seit dem späten 19. Jahrhundert für Sullivans Werk weder besonders geeignet noch anwendbar sind. Sullivan

---

[7] „Mir liegt nicht daran, die Ausländer auf Kosten der Engländer zu loben, aber sowohl von den Deutschen als auch von den Franzosen können wir in dieser Hinsicht noch einiges lernen. Ich fürchte, wir müssen uns eingestehen, dass sogar heute noch in der Einstellung eines echten Briten das Geschäft, gesellschaftlicher Umgang, Politik und Sport alle noch vor der Kunst rangieren.“ Sullivan, „About Music“, Rede vom 19. Oktober 1888 in Birmingham; in: Arthur Lawrence, *Arthur Sullivan – Life Story, Letters and Reminiscences*, London 1899, S. 273.

[8] Etwas davon kann man sehen in Sullivans späterer Aussage, dass „eine der göttlichen Eigenschaften der Musik (ist), dass es nicht in ihrer Macht steht, irgendetwas Unmoralisches auszudrücken. (...) Wir können Gott danken, dass es einen erhebenden und veredelnden Einfluss in der Welt gibt, der niemals, niemals seine Reinheit und Schönheit verlieren kann”. (Sullivan in: Lawrence, s. Anm. 7, S. 287.) Man muss kaum darauf hinweisen, dass der Komponist selbst in seinem Privatleben kaum „unbefleckt“ war.

war ein professioneller Musiker, der mit einem außerordentlichen Naturtalent gesegnet war, Musik zu komponieren, die verstanden wurde, an der man sich erfreute und die erfolgreich war. Ein Mensch, für den seine Berufung zum Künstler nicht inkompatibel war mit einer Liebe zum Leben – und darüber hinaus auch keine larmoyante Ausrede für letzteres. Er schrieb nicht für die Kritiker, die Nachwelt, Gott oder sein Ego.

Sullivans ästhetische Ansichten und Qualitäten

Eine wichtige erste Konsequenz der Unterscheidung zwischen Sullivans ästhetischen Anschauungen und der einiger seiner deutschen und europäischen Zeitgenossen war, dass das Komponieren, Dirigieren und Aufführen von Musik Priorität hatte vor dem Schreiben eines ästhetischen Traktats, einer Kritik und selbstbeweihräuchernder Propaganda. Er selbst bekannte: „Ich spreche mit äußerster Zurückhaltung über das Thema Musik (...), denn mein ganzes Leben lang habe ich Musik gemacht und nicht darüber gesprochen."[9] Folglich ist es nicht immer leicht, seinen Ansichten über Musik auf die Spur zu kommen. Dennoch ist es möglich, ein substanzielles Bild seiner wesentlichen ästhetischen Grundsätze und Motivationen zusammenzufügen.

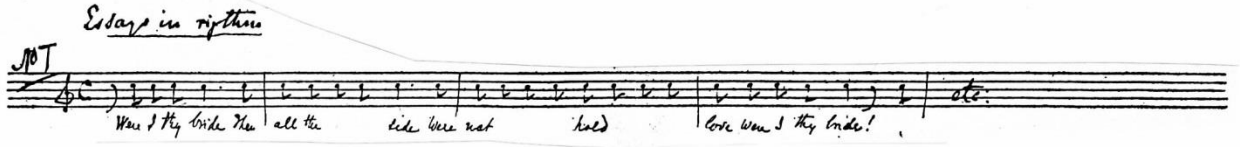
- Musik als Gefühl: Zugänglichkeit und menschliche Relevanz

Musik war für Sullivan ein immanenter Teil seiner Existenz, ein lebenswichtiges Element dessen, was die Humanität von der Barbarei und dem Unbelebten unterscheidet:

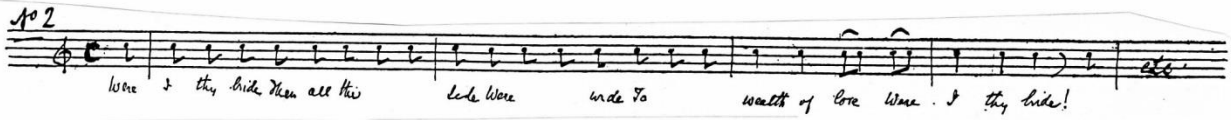
> Musik ist (...) in das tägliche Leben eingebunden und ein Lebensbedürfnis. (...) Sie gehört nun einmal zum innersten Teil der menschlichen Natur, ihre Gegenwart wird oft übersehen, und sie ist uns ebenso wenig bewusst wie die Luft, die wir atmen, unser Sprechvermögen, die natürliche Bewegung unserer Muskeln oder unser Herzschlag. Sie ist ein wesentlicher Teil des menschlichen Lebens. Vom sanften Wiegenlied unserer Mutter, das uns in der Kindheit beruhigt, bis zum Klagelied, das an unserem Grab gesungen wird, ist die Musik in unser Dasein eingedrungen. Sie markiert Perioden und Zeitabschnitte in unserem Leben, spornt unsere Bemühungen an, stärkt unseren Glauben, vermittelt uns Worte des Friedens und des Krieges, und übt auf uns einen Reiz und eine grenzenlose Macht aus, die wir alle spüren, obwohl wir sie nicht erklären können. (...) Wenn wir nun die Frage anschneiden, welchen Einfluss die Musik hat, kommen wir zu ihrer wichtigsten Aufgabe – den Bereich, wo sie ihre größte Macht ausübt. Wer vermag den unbegrenzten Einfluss der Musik auf das menschliche Gefühl zu messen? Wer kann die gewaltige Macht leugnen, die sie auf die menschlichen Leidenschaften hat? Oder jene dynamische Kraft abstreiten, die sie im Verlauf der Geschichte hatte? (...) Aber das ist doch alles nur eine Sache des Gefühls, mögen manche einwenden. Ja, aber wer jene Kraft, die das Gefühl auf die menschliche Natur hat, standhaft leugnet, ist ein blinder Narr.[10]

[9] Sullivan in: Lawrence (s. Anm. 7), S. 263.
[10] Sullivan in: Lawrence (s. Anm. 7), S. 276-79, 283.

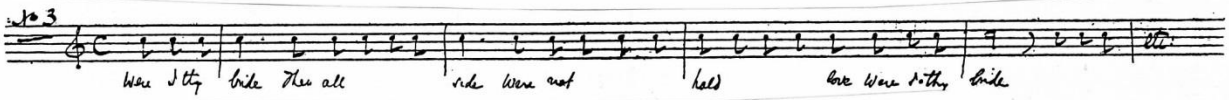
Arthur Sullivan: *Essays in Rhythm*



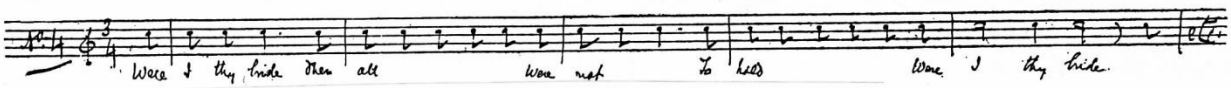
essay no. 1 (4/4, seven upbeat eighths; long note for "bride"):
Were I thy bride, then ALL the world beside were NOT...



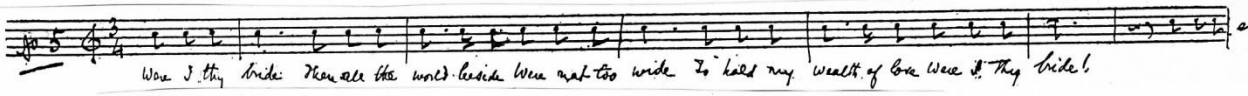
essay no. 2 (4/4, one upbeat eighth; no long note):
Were I thy bride then all the world be-siDE ...



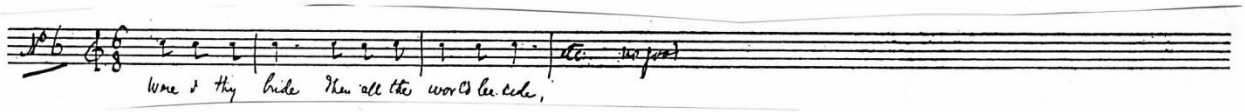
essay no. 4 (3/4, one upbeat eighth; long note for 'bride"):
Were I thy bride, then all the world beside were not .. .



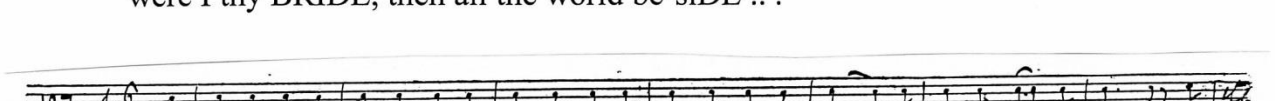
essay no. 5 (3/4, three upbeat eighths; long note for "bride"):
Were I thy BRIDE, then all the world . . .



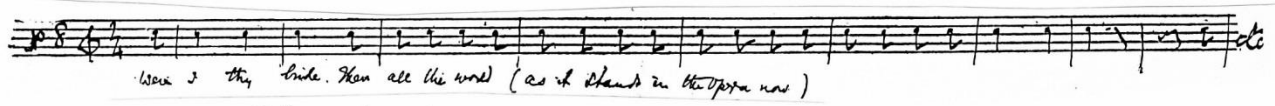
essay no. 6 (6/8, three upbeat eighths):
were I thy BRIDE, then all the world be-siDE .. .



essay no. 7 (6/8, one upbeat):
Were I thy bride then all the world be-siDE were not too wide . . .



essay no. 8 (actual setting; 2/4, one upbeat):
Were I THY BRIDE, then all the world be-siDE . . .



Sullivan demonstrierte seinem Biographen Arthur Lawrence mit seinen „essays in rhythm“ verschiedene Varianten der Textvertonung und wie sich die bestmögliche herauskristallisert (siehe Arthur Lawrence, *Arthur Sullivan: Life-Story, Letters, and Reminiscences*, London 1899, S. 226 ff.)

Es ist klar, dass Sullivan seine Musik als Kommunikationsmittel betrachtete, eine Quelle emotionaler Empathie, etwas mit dem man seine Hörer erfreuen, beglücken und bewegen kann. „Musik“, so forderte Sullivan in einer seiner denkwürdigsten Sentenzen, „sollte zum Herzen sprechen und nicht zum Kopf“.[11] Sie sollte verständlich sein, human, „mit menschlichen Emotionen und menschlichen Leidenschaften“, und die „dramatischen, humorvollen und romantischen Aspekte“ im Gleichgewicht halten.[12] In der Oper sollte die Musik „auf ihre Weise wirken – sie soll das emotionale Moment nicht nur der Worte, sondern der Situation verstärken“. Hier jedoch wird der Musik immer noch Vorrang eingeräumt, wenn er meint: „Worte sollten die Musik anregen, nicht dominieren.“[13] Für Wagners Opern behält er sich eine besondere Schmähung vor – „es ist metaphysische Musik (...), es ist Philosophie.“[14] Kurz gesagt, Wagner ist zu abstrakt, ihm fehlt der wahre menschliche Faktor bzw. Bezug: „Kleine Stückchen hier und da sind von großer Schönheit und Originalität. Aber das Ganze ist schwer, düster, ausdruckslos und hässlich (...) Es gibt nichts Charakteristisches in der Musik der einzelnen Figuren. Die Musik eines jeden von ihnen würde sich für jemand anderen ebenso gut eignen.“[15] „Was wir brauchen”, sagt Sullivan, „sind Handlungen, die Charaktere aus Fleisch und Blut ermöglichen.”[16]

Sir Alexander Mackenzie, ein Freund und Kollege Sullivans, hinterließ einen einsichtigen Beleg der Qualitäten und Ziele des Komponisten, indem er in ähnlichem Sinne von Sullivans „Maxime der Respektierung der 'Angemessenheit der Dinge'“ spricht, die „dazu führte, dass er dem 'menschlichen Faktor' vollauf Genüge leistete und darauf achtete, hier diesen nicht durch unnötiges Komplizieren oder Diffusität verwässern oder vernebeln zu lassen“.[17] Mackenzie fährt fort, Sullivans charakteristische „liebenswerte melodische Anmut, der außerordentliche musikalische Humor und die geschickte Verarbeitung (die alle seine Partituren durchziehen)“ zu skizzieren: Dazu gehören „seine Gabe für Melodien, die anmutige Klarheit der Instrumentation sowie ein dramatisches Gespür (das offensichtlich durch einfache Mittel Ergebnisse erzielt, die auf der Bühne leicht zu adaptieren sind)“.[18] Wenn Sullivan selbst von früheren englischen Musikern sprach, lobte er insbesondere „die Melodik und den gesunden Menschenverstand ihrer Musik. Ihre Kompositionen zeigen eine 'süße Vernunft', ein menschliches Gefühl, eine Eignung für die Worte und eine Entschlossenheit, mehr als nur ein wissenschaftliches und mechanisches Puzzle zu sein“.[19]

---

[11] *San Francisco Chronicle*, 22. Juli 1885.

[12] Sullivan, Brief an Gilbert, 2. April 1884, in: Herbert Sullivan/Newman Flower, *Sir Arthur Sullivan: His Life, Letters & Diaries*, London, 1927, S. 140.

[13] Sullivan, Brief an Gilbert, 12. März 1889, in: Sullivan/Flower (s. Anm. 12), S. 187.

[14] *San Francisco Chronicle*, 22. Juli 1885.

[15] Sullivans Tagebuchnotizen zu *Parsifal* in: Sullivan/Flower (s. Anm. 12), S. 147.

[16] *San Francisco Chronicle*, 22. Juli 1885.

[17] Alexander C. Mackenzie, „The Life-Work of Arthur Sullivan“, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 3 (1902), S. 539-40.

[18] Ebenda, S. 559, 544.

[19] Sullivan in: Lawrence (s. Anm. 7), S. 270.

Diese Ästhetik der Musik, die sich in menschlicher Anteilnahme manifestiert, zeigt die tiefe Ernsthaftigkeit von Sullivans Musikkonzeption und zugleich auch seine Distanz zu den extremeren romantischen Ästhetiken des 19. Jahrhunderts. Wenn überhaupt, so hat sie mehr gemeinsam mit dem späten 18. Jahrhundert und dem Jahrhundert der *Empfindsamkeit*. Infolgedessen betonte sie Qualitäten wie Zugänglichkeit, Kosmopolitismus, die synthetische Stilmischung – national und historisch, gehoben und niedrig, ernst und komisch – und die Flexibilität der Genres.

- Stilistischer Pluralismus: Kosmopolitisch, dennoch national

Sullivan wurde merkwürdigerweise vorgeworfen, in seinem Stil gleichzeitig eklektisch und dennoch seltsam „englisch" zu sein. Beide Beobachtungen sind bis zu einem gewissen Grad korrekt, obwohl die negative Bewertung, die oft durch die erstgenannte impliziert wird, unangemessen ist. Paradoxerweise ist Sullivans Musik zugleich individuell und eklektisch, national und kosmopolitisch, englisch und europäisch.

Der Begriff eklektisch wird heutzutage im Allgemeinen als eine negative Qualität aufgefasst, obwohl Sullivan selbst dieses Merkmal ganz offen zur Sprache brachte – „ich bin sehr eklektisch in meinem Geschmack,"[20] „eine Art eklektische Schule"[21] – das er völlig anders, nämlich als positives Attribut ansah. „Eklektizismus", abwertend verstanden, wird innerhalb der romantischen Ästhetik als Sünde betrachtet, da er anscheinend die Möglichkeit einer individuellen Authentizität leugnet. Trotz der Vielfalt der anteiligen Einflüsse ist Sullivans Musik ohne Zweifel höchst charakteristisch, ja, tatsächlich ihm allein zu Eigen. Als technische Beobachtung ist „eklektisch" daher korrekt, als ästhetischer und ethischer Vorwurf falsch. Aufgrund der problematischen Konnotationen, die diesem Begriff anhaften, wäre es tatsächlich objektiver, diesen Zug als stilistischen Pluralismus[22] oder Kosmopolitismus zu bezeichnen. Hierin stimmt Sullivan, wie klassische Komponisten früherer Epochen, eher mit der Sicht auf die Kunst der Aufklärung des 18. Jahrhunderts überein.

Sein ganzes Leben lang demonstrierte Sullivan diese Leichtigkeit bei der Annahme diverser Stile und Einflüsse. Während einerseits seine Musik lange so betrachtet wurde, als besäße sie einen unfehlbar englisches Fluidum, zieht sie auf der anderen Seite eine große Vielfalt an Stilelementen an, von den englischen Madrigalisten, Arne, Händel, Bishop, englische lyrischer Oper; Mozart, Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Lortzing, sogar Wagner und wohl auch Liszt; Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi; Auber, Gounod und Bizet.

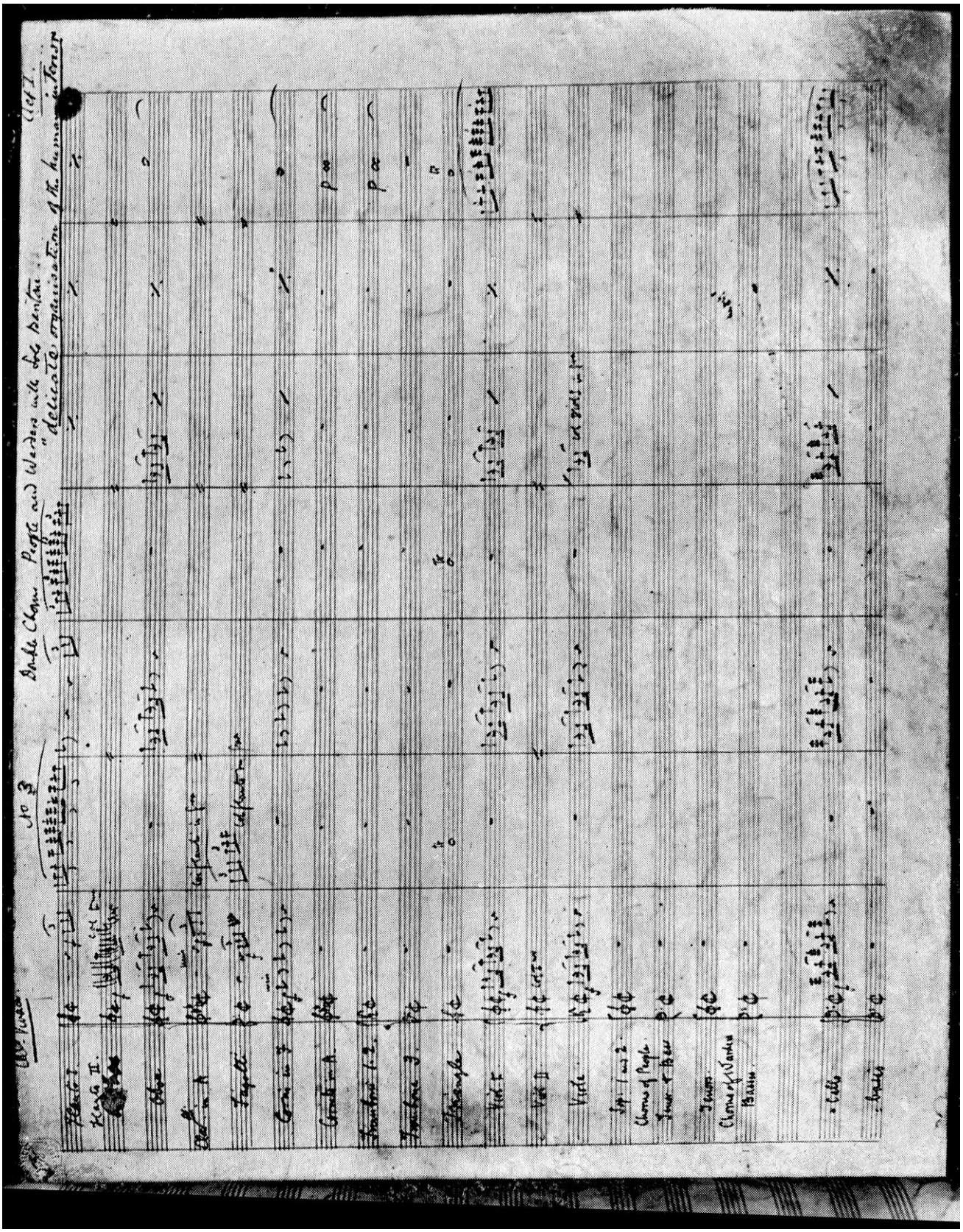
Stilistisch verwarf Sullivan die „prunkhaften, kitschigen Melodien, die sanften Licht- und Schattenwirkungen, die theatralischen Gesten voll Effekthascherei" aus der französischen Schule, die „überspannten Arien, Fiorituren und an den Haaren herbeigezogenen Effekte" der

---

[20] M. A von Zedlitz, „Sir Arthur Sullivan" (Interviews with Eminent Musicians: No. 3)", in: *The Strand Musical Magazine* (1895), I, S. 169.

[21] *San Francisco Chronicle*, 22. Juli 1885.

[22] Siehe Meinhard Saremba: „Arthur Sullivan", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – MGG* Personenteil, Bd. 16 (Strat-Vil), Kassel 2006, S. 262-267.



Sullivans Manuskruopt zu der Oper *The Yeomen oft he Guard*.

italienischen Schule und den „Mystizismus und die unechten Empfindungen (...) der Götter und Mythen“ aus der deutschen Schule. Sullivan forderte einen Kompromiss zwischen diesen nationalen Stilen – „eine Art von eklektischer Schule, einer Auswahl der Vorzüge der anderen“.[23] Dieses Konzept der Verschmelzung europäischer Stile, das er für sein Opernideal entworfen hatte, ist äußerst bemerkenswert, wenn man bedenkt, dass Sullivan seine exemplarische nationale Oper *Ivanhoe* dementsprechend auf diesen Prinzipien aufbauen sollte. Wie die englische Sprache ist Sullivans Stil synthetisch, beinhaltet diverse kontinentale Einflüsse und bleibt dennoch eindeutig englisch.[24] Kurzum, er war ein kosmopolitischer Europäer und doch gleichzeitig national.

Ein weiteres Merkmal dieses stilistischen Pluralismus – jenseits der Bandbreite und der Flexibilität, die er dem Komponisten bietet – ist das Potenzial für Parodie bzw. Persiflage, was Sullivan während seiner ganzen Laufbahn Vergnügen bereitete. Der Humor wiederum ist indes nicht gerade das, was man zu den Grundzügen der romantischen „Angst“ zählen würde, zumindest nicht in der freundlichen, empathischen Form, die Sullivan verwendete, die aber bis zur Aufklärung und darüber hinaus (zumindest in England) üblich war.

Sullivan schien überdies auch national (obwohl nicht stur nationalistisch) zu sein in der Art und Weise, wie er die Entwicklung des Musizierens in seinem Heimatland förderte und das größte Musikfestival seiner Zeit in Leeds leitete, wobei er die Standards von Orchestern und Chören sowohl in London als auch in der Provinz erhöhte. Zudem forderte er mehr Unterstützung für britische Dirigenten, Sänger und Instrumentalisten:

> Ich bin der Meinung, dass die Musik als Kunstgattung in England sehr bald zum Teufel gehen wird, wenn nicht ein paar begeisterte, geschickte, fähige und junge ausgebildete Musiker die Sache in die Hand nehmen. Wenn ich hier (in Deutschland) in Gesellschaften bin und mit großen Künstlern spreche, werde ich manchmal richtig wütend über die höhnische Art, in der sie von „englischer Kunst/englischem Musikgeschmack“ sprechen (...), und dennoch sollte ich nicht zu zornig auf sie sein, denn ich spüre, dass sie Recht haben.[25]
>
> England stand unter den Musiknationen einstmals im vordersten Glied, und ich möchte Sie nun nur dringend darum bitten, alle erdenklichen Anstrengungen zu unternehmen, um England diese Vorrangstellung wiederzugeben. Der Weg dazu

[23] *San Francisco Chronicle*, 22. Juli 1885.

[24] Die „englische“ Qualität von Sullivans Musik ist häufig kommentiert worden, sowohl von britischen als auch ausländischen Kritikern. Für diverse Beispiele von Ansichten siehe Charles Maclean, „Sullivan as a National Style-Builder“, in: *Proceedings of the (Royal) Musical Association*, 38 (1902), 89-104; Dahlhaus (s. Anm. 4), S. 194; James Day, *Englishness in Music: From Elizabethan Times to Elgar, Tippett and Britten*, London 2000, S. 146-150. Dieses Thema der vermischten Herkunft der englischen Sprache und Bewohner wird in Sir Walter Scotts Roman, auf dem Sullivans Oper basiert, explizit thematisiert. Siehe auch Taylor, „Sullivan, Scott, und *Ivanhoe*“, in: *Sullivan-Journal* Nr. 3 (Juni 2010), S. 2-14.

[25] Sullivan, Brief an seine Mutter, 31. Oktober 1860, zitiert in: Lawrence (s. Anm. 7), S. 45-46.

besteht in der Ausbildung. Wir müssen gelernt haben, Musik zu schätzen, und ein Verständnis für Musik muss der Aufführung vorausgehen. Geben Sie uns intelligente und gebildete Hörer, und wir werden Komponisten und Interpreten hervorbringen, die ihrer würdig sind.[26]

- Historischer Pluralismus: Modernität contra Konservatismus

Zusammen mit der implizierten Kritik, die aus dem Etikett „eklektisch“ herrührt, ist der Vorwurf von Konservatismus oder Antiquiertheit zum Stereotyp für Sullivan geworden. Es ist zweifelsohne nur fair zu sagen, dass weder sein Œuvre noch seine Intentionen insgesamt gesehen so bahnbrechend waren oder selbstbewusst radikal wie bei bestimmten Zeitgenossen auf dem Kontinent. Dennoch steht es genauso außer Zweifel, dass Sullivan sich dessen durchaus bewusst war und sich nicht um Radikalismus um seiner selbst willen kümmerte. In einem Interview, das er 1885 gegeben hatte, sagt er sehr aufschlussreich, dass das „Goldene Zeitalter“ der deutschen Musik mit Schumann endete und das der italienischen Oper mit Donizetti.[27] Es wäre falsch daran festzuhalten, dass Sullivans Musik sich nicht entwickelt hätte oder nicht von musikalischen Änderungen nach 1856 beeinflusst gewesen wäre, aber nichtsdestotrotz bleibt es wahr, dass seine Sympathien nicht bei Brahms oder Wagner lagen.

Damit zeigt er, dass er bewusst danach strebte, seinen eigenen Weg zu gehen. Jetzt, am Anfang des 21. Jahrhunderts, sind wir uns bewusster denn je, dass Musikgeschichte, tatsächlich jede Geschichte, nicht aus einer einzelnen Ausrichtung hin zu einer progressiven Entwicklung besteht, die in der Historiographie der deutschen Musikgeschichtsschreibung so beliebt war, sondern eher aus vielen verschiedenen, miteinander konkurrierenden Entwicklungsgeschichten. Die Kunst ist glücklicherweise reicher als die Geschichten um Beethoven-Wagner-Schönberg, die man in so vielen Darstellungen der Musikhistorie findet. Sullivan studierte in den 1860er Jahren in Deutschland und war sich des Propagandierens für die „Musik der Zukunft“ bewusst, genauso wie er sich bewusst war, dass Schumann kaum als Beispiel dafür gelten konnte.[28] Er vermochte eine freundschaftliche Beziehung zu Liszt zu pflegen und Bewunderung für bestimmte Werke von Wagner zu zeigen,[29] während er weiterhin ein gutes persönliches

[26] Sullivan in: Lawrence (s. Anm. 7), S. 288.

[27] Sullivan, Interview in *The Musical World* , 24. Januar 1885.

[28] Ein Brief von 1860 zeigt seine Zweifel an den damals üblichen Ansichten über Schumann: „Ich kann nicht verstehen, warum die Kritiker und folglich auch selbst Musiker so voreingenommen gegenüber diesem bedauernswerten Komponisten sind; allein beim Namen Schumann zieht sich ein englischer Musiker bestürzt zurück, zuckt mit den Achseln und murmelt etwas von Zukunftsmusik, Weimar usw.” Sullivan, Brief, 26. November 1860, zitiert in: B.W. Findon, *Sir Arthur Sullivan: His Life and Music*, London 1904, S. 41.

[29] Besonders *Die Meistersinger von Nürnberg*, die er bekanntlich beschreibt als „die größte komische Oper, die je geschrieben wurde“. Über *Der Ring des Nibelungen* urteilte er zurückhaltender: er mochte die Humanität von *Die Walküre*, fand aber wenig Gefallen an *Siegfried* („was für eine kuriose Mixtur aus Erhabenheit und absolut kindischem Gefasel sind all diese Wagner-Opern“, notierte er in seinem Tagebuch; in: Sullivan/Flower, s. Anm. 12, S. 243).

Verhältnis zu Joseph Joachim und Rossini unterhielt und wenig Zeit für die Musik von Brahms erübrigte.

Und tatsächlich, wie das Präludium zu *The Tempest* (1861) oder der Prolog zu *The Golden Legend* (1886) beweisen, war er in der Lage, Musik zu komponieren, die an „Modernität" auf der Höhe der Zeit ist. Als sie später hinsichtlich ihrer „Atonalität"[30] kritisiert wurde, schrieb er:

> 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.[31]

In der Tat war er stets hocherfreut, wenn er Regeln überschreiten konnte, sobald er es für notwendig erachtete, indem er einfach behauptete, es gebe „Fälle, in denen eine Regel gebrochen werden muss, um den gewünschten Effekt zu erzielen, denn schließlich sind Regeln in der Musik nur ein Mittel zum Zweck, nicht der Zweck selbst. Ein sklavisches Festhalten an einer Regel ist nicht weniger einengend als unbekümmerte Missachtung."[32] Er war lediglich nicht übermäßig damit beschäftigt, einer Obsession zur Radikalität zu folgen.

Der Grund, warum Sullivan wenig Interesse am Neuen um seiner selbst willen und an den Ansichten bestimmter akademischer Kritiker hegte, bestand größtenteils darin, dass er andere musikalische Beweggründe und eine andere Ästhetik hatte. Sullivan war ein Vollblutmusiker. Während das enorme Talent, das er in seiner Jugend zeigte, zweifellos zu einem Gefühl der Erfüllung durch das Musizieren selbst beitrug, so musste er dennoch mit dieser Begabung seinen Lebensunterhalt verdienen. Sullivan stammte aus ärmlichen Verhältnissen und nachdem er sich in höheren Gesellschaftsrängen aufgehalten und die Annehmlichkeiten des Wohlergehens genossen hatte, wollte er keineswegs mehr zur Armut der Slums in Lambeth zurückkehren. Wie Wagner erfreute er sich des schönen Lebens, in seinem Fall Frauen, Pferde und das Roulette-Spiel an Stelle von Seidenunterwäsche, gestickten Laken und Riechsalzen. Aber im Gegensatz zu seinem illustren Zeitgenossen wurde dies durch seine eigene Arbeit finanziert. Seine Musik ist allgemeinverständlich, denn er arbeitete für seine Mitmenschen, nicht in einem Elfenbeinturm finanziert durch den bayrischen König.

Eine solche Haltung von ihm zu fordern bedeutet, Sullivan etwas ihm Fremdes zuzuschreiben und noch dazu etwas reichlich Fragwürdiges. Die der künstlerischen Originalität beigemessene Bedeutung hat im Verlauf der Geschichte bis heute variiert, aber die Fixierung auf das Neue in der Musik ist ein besonderes Merkmal einer politischen Ideologie, noch dazu einer, die nicht immer zu den bedeutendsten künstlerischen Schöpfungen führte. Die

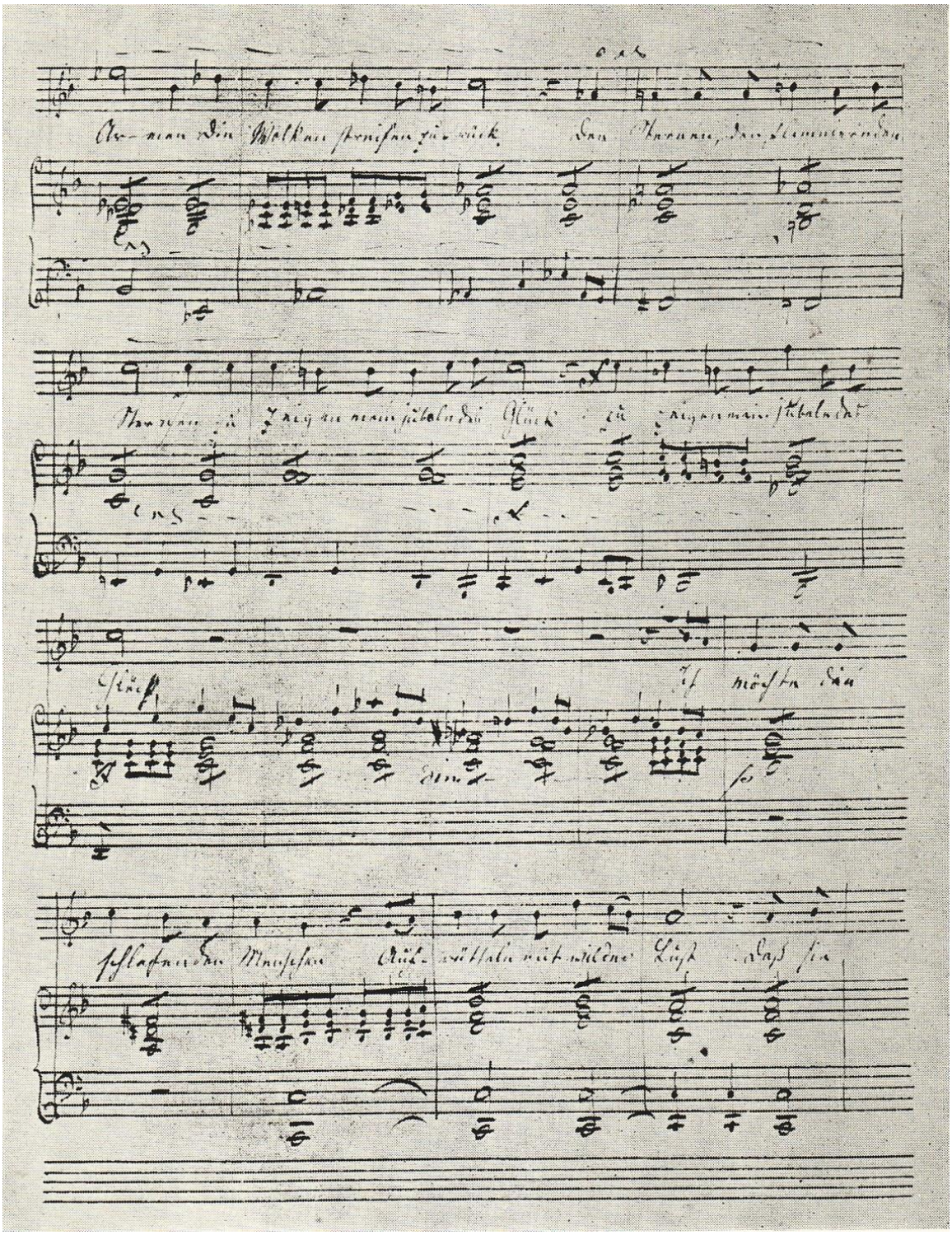
---

[30] Gervase Hughes, *The Music of Arthur Sullivan*, London 1960, S. 67.

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

[32] Sullivan, Brief, 14. Februar 1871, zitiert im Nachruf in *The Musical Times*, 41 (1900), S. 785-787.

frustrierten politischen Bestrebungen der linksgerichteten Deutschen in den 1840er Jahren oder die angebliche philosophische Wahrheit des Hegelschen Systems ist sowohl für den Engländer Sullivan im späten 19. Jahrhundert wie auch für uns heute nur marginal relevant. Die künstlerische Wahrheit der Ästhetik des definitiv unkünstlerischen Kant war seit der Zeit des Königsberger Philosophen umstritten.



Manuskriptseite aus Sullivans Vertonung eines Liedes in deutscher Sprache, Corrodis „Ich möchte hinaus es jauchzen“.

• Palette der musikalischen Aktivitäten: Flexibilität und Vielseitigkeit

Sullivan war in mehr als einer Sphäre aktiv: als vielseitiger Komponist für den Konzertsaal, das Theater und die Salons; als Dirigent von nationalem Rang; als Organist und Begleiter; als Pädagoge, der die National Training School for Music gegründet hatte (den Vorläufer des Royal College of Music), machte er die britische Öffentlichkeit mit Schumann bekannt und entdeckte Schubert-Manuskripte in Wien wieder und arbeitete als Arrangeur und Herausgeber früher Musik. Die Bandbreite seines kompositorischen Gesamtwerks ist für einen Komponisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts besonders bemerkenswert. So berühmt er für komische Opern war, so war er auch versiert in sinfonischer und instrumentaler Musik, Liedern und Balladen, Kirchengesängen und liturgischer Musik, Kantaten und Oratorien, Ballett, Maskenspiel, Bühnenmusik und großer Oper.

Die Arbeiten aus Sullivans erster Dekade als professioneller Komponist, die der triumphalen englischen Erstaufführung seiner Bühnenmusik zu Shakespeares *The Tempest* (1862) folgten, sind die Stücke, die am deutlichsten zur Ideologie der deutschen ernsten Musik passen und insgesamt auf eine bemerkenswerte Kontrolle über dieses Repertoire verweisen. Nachdem er auf die Schnelle ein Ballet (*L'île Enchantée*) und eine Oper (*The Sapphire Necklace*, 1864, die größtenteils verloren gegangen ist) geschrieben hatte, richtete Sullivan seine Aufmerksamkeit auf die Sinfonie (1866), das Cello Konzert, die Ouvertüren *In Memoriam*, *Marmion* und *Di Ballo*, und ein paar leichte, aber dennoch bezaubernde Instrumentalstücke, wovon das Substanziellste das *Duo Concertante* für Cello und Klavier war. Von den 1870er Jahren an, teilweise aufgrund seiner Erfolge im Bereich der komischen Oper, verbrachte er weniger Zeit damit, rein instrumental zu schreiben, obwohl spätere Werke wie die Ouvertüre aus seiner Bühnenmusik zu *Macbeth* (1888) eine reife Meisterschaft hinsichtlich Kontstruktion, dramatischer Atmosphäre und Material veranschaulichen.

Technisch war Sullivan ein Könner auf seinem Gebiet (Robert Papperitz, einer seiner Lehrer in Leipzig, meinte, dass der junge Sullivan über mehr natürliche Talente verfügte als Brahms),[33] und seine Instrumentalwerke zeigen eine sichere Beherrschung von Form, thematischer Entwicklung und harmonischem Einfallsreichtum. Die Sonatenform des Kopfsatzes der Sinfonie ist beispielsweise ein perfekt ausgearbeitetes Beispiel für eine Sinfonie aus der Post-Mendelssohn/Schumann-Ära der klassischen Romantik: Der gesamte thematische Fluss und die Rhythmik bei der Synthese des Materials in der Durchführung gegen Ende des Satzes hatte er sich von Mendelssohn gut angeeignet. Die erste und zweite Themengruppe der Exposition erwachsen organisch aus der Einleitung in der Art von Schumanns 4. Sinfonie. Der Aufbau über dem Orgelpunkt in der Dominante gegen Ende der Durchführung schuldet manches Schuberts vorzüglichem Beispiel in seiner großen C-Dur-Sinfonie. Der außergewöhnliche atmosphärische Stillstand im Zentrum der Durchführung (der die langsame Einführung in Erinnerung ruft) verweist zurück auf die *Hebriden*-Ouvertüre und voraus auf Mahlers 1. Sinfonie. Am geistreichsten ist die raffinierte thematische Überlappung zwischen Durchführung und Beginn der Reprise, wenn das Hauptmotiv des ersten Themas eine

[33] Percy M. Young, *A History of British Music*, London 1967, S. 509.

Kadenzfunktion übernimmt, um die vorangegangene Phrase sowohl zu einem Abschluss zu bringen, als auch (wie wir rückblickend erkennen) gleichzeitig die Reprise einzuleiten. Das Finale zeigt ein selbstbewusstes Ausarbeiten einer eigenwilligen Sonatenstruktur, wie sie Mendelssohn und später auch Schumann liebten, wobei in der Durchführung ein neues Thema über motivischen Fragmenten vom Material der Exposition eingeführt wird, das dann schließlich im triumphalen Ende des Werkes in der Schlussgruppe der Koda wieder auftaucht. Zurückblickend erkennen wir, dass dieses Thema eine Verbindung darstellt zu etwas, das zuerst am Anfange des ersten Satzes in der Introduktion anklang und dann sowohl zum ersten als auch zweiten Themenmaterial umgewandelt wurde.

Sullivan entwickelte diese Struktur in der Konzertouvertüre *In Memoriam* weiter, die diese Durchführung/Koda-Episode mit einem übergreifenden Introduktion-Koda-Rahmen verbindet, um in eine überzeugend eloquenten Neuinterpretation des Sonatenaufbaus zu münden.[34] Am freiesten in der Form ist das Cello-Konzert, das die zyklische multifunktionale Anlage mehrerer früherer konzertanter Werke fortführt,[35] wo die einzelne Exposition über eine Kadenz zum langsamen Satz anstatt zum zweiten Thema führt. Dies wiederum wird von einem trio-ähnlichen Material unterbrochen, bevor es zum Finale führt, das im Verlauf den ersten Satz zusammenfasst. Sullivans Errungenschaften in diesem Bereich strafen jene Haltung Lüge, er sei nicht in der Lage gewesen, außerhalb der Welt der leichten Muse mit seinen komischen Opern erfolgreich zu sein. War er auch hinsichtlich der historischen Entwicklung der sinfonischen Gattung kein Brahms (was er im übrigen auch gar nicht anstrebte), zeigen seine Orchesterwerke innerhalb dieses Mediums doch durchweg sowohl höchstes technisches Können als auch Gewandtheit und Ungezwungenheit. Und was noch beachtenswerter ist als jede formale Originalität sind allein die Anmut, die Frische und der Zauber dieser Musik.

Sullivans Beitrag zum englischen Lied wird immer noch unterschätzt. Neben mehreren schönen Beiträgen zum Kunstlied (wie etwa die fünf wichtigen Shakespeare-Vertonungen von 1865), erlangte er Bedeutung als Schöpfer des ersten englischen Liederzyklus', *The Window*, nach Texten von Tennyson (1871). Da er sich die Zyklen von Beethoven, Schubert und Schumann zum Vorbild nahm, lieferte Sullivan im Grunde genommen Musik von sehr hoher Qualität, doch eine gewisse Schwäche des Textes und das wohl sentimentale Ende der Erzählung (zumindest in den Augen der Nachwelt) hat deren späteres Ansehen verhindert. Dieses Werk ist zudem bemerkenswert als der Versuch, ein Gesamtkunstwerk zu schaffen, da das Konzept zunächst vorsah, die Poesie (Tennyson), die Musik (Sullivan) und die visuelle Kunst (Millais) in einer Kombination von Kunstformen zusammenzuführen. Viele seiner anderen Werke, wie z. B. die Salonballaden, zahlreiche Kirchenlieder und liturgische Musik

[34] Die Struktur ist beeinflusst von Mendelssohns Modell (siehe zum Beispiel das Vorspiel zu *Paulus*) und beschwört auch eine gewisse Ähnlichkeit zu Berlioz' *Les Francs-Juges* in den Vorahnungen des mittleren Abschnitts.

[35] Siehe z. B. J. B. Cramers 8. Klavierkonzert in D Moll, Op. 70, Moscheles' 6. Klavierkonzert in B-Dur, Op. 90, und Alkans Konzert Nr. 2 in cis-Moll, op. 10 Nr. 2. Mildere Beispiele beinhalten Webers *Konzertstück* und die reifen Konzerte von Mendelssohn.

sowie die für Musikfestivals geschriebenen Oratorien, weltliche Chorwerke und Kantaten sind in Konflikt geraten mit entscheidenden Veränderungen im Musikleben, die nach der viktorianischen Epoche eintraten, und erfordern einfühlsame kulturelle Kontextualisierung und Verständnis. Trotz der Antipathie gegenüber viktorianischer Kirchenmusik haben einige Kirchenlieder zu Recht ihren Platz im modernen anglikanischen Kirchengesangbuch behalten und Weihnachten in Großbritannien – eine Zeit, in der die Doppelmoral, die man der viktorianischen Kultur zuschreibt, besonders offensichtlich wird – vergeht selten, ohne dass nicht Sullivans Bearbeitung von „It came upon a midnight clear" erklingt. Chorwerke wie die beiden großen *Te Deums*, die Oratorien *The Prodigal Son* und *The Light of the World*, die Kantaten *On Shore and Sea* und *The Martyr of Antioch* beinhalten viel ansprechende Musik, die noch von *The Golden Legend* übertroffen wird – ein Werk, das zu den Höhepunkten der britischen Musik im 19. Jahrhundert gehört. Die Bühnenmusik, die Sullivan für fünf Shakespeare-Stücke lieferte, gehört zu den Glanzlichtern seines Schaffens. Neben der hörenswerten späteren Ouvertüre zu *Macbeth* bleibt die Musik zu *The Tempest* aus seiner Studienzeit eines seiner gelungensten und souverän konzipierten Werke.

Natürlich hat Sullivans Beitrag zum Opernrepertoire ihn verständlicherweise seiner (nicht immer respektierten) Unsterblichkeit versichert, dennoch ist sein Œuvre in diesem Bereich erheblich breiter gefächert und abwechslungsreicher als die Bekanntschaft mit einigen wenigen seiner Werke mit W.S. Gilbert vermuten lässt. [...] Eine grob vereinfachende Unterscheidung zwischen leicht-komisch und ernst-schwer trifft einfach nicht den Kern der Sache. Wie Sullivans eigene Kommentare zeigen, konnte seine perfekte Oper wie Shakespeares Dramen zugleich ernste, komische und romantische Aspekte enthalten. Über seine komischen Opern schrieb er:

> Wenn meine Werke als Kompositionen irgendwelche Ansprüche für sich geltend machen können, dann zähle ich voll und ganz auf den ernsten Unterton, der sich durch alle meine Opern zieht. Beim Ausarbeiten der Partituren halte ich mich an die Grundsätze jener Kunst, die ich bei der Arbeit an gewichtigeren Werken gelernt habe. Jeder Musiker, der die Partituren dieser komischen Opern analysiert, wird nicht vergebens nach dieser Ernsthaftigkeit und Seriosität suchen.[36]

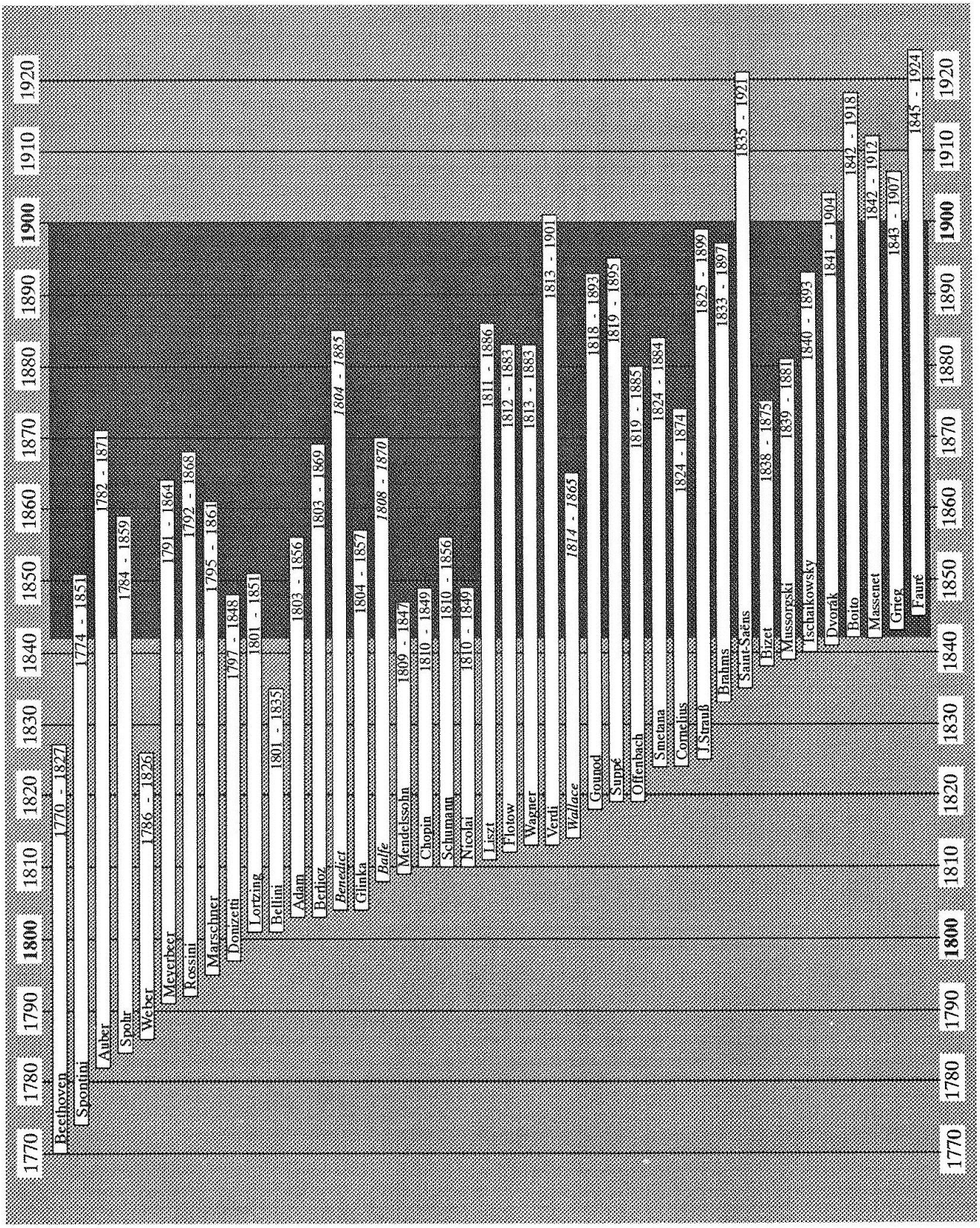
Dies belegt nicht zuletzt eine genauere Untersuchung wie beispielsweise der Oper *Ruddigore*.[37] Obwohl Sullivan die Einschränkungen, die sich während der Zusammenarbeit mit Gilbert durch dessen strenges, regulierendes Gebaren ergaben, frustrierend fand, hätte er dennoch niemals auf Ungezwungenheit und Humor verzichten wollen. Infolgedessen orientierte er sich bis zu den 1890er Jahren mit seinem Opernschaffen hin zu einem Stil, der Abstand von Extremen hielt und allgemeinverständlich blieb. Die Anlage sah einen Szenenaufbau vor, der die Waage hielt zwischen der früheren Wort-Musiknummern-Struktur und den späteren

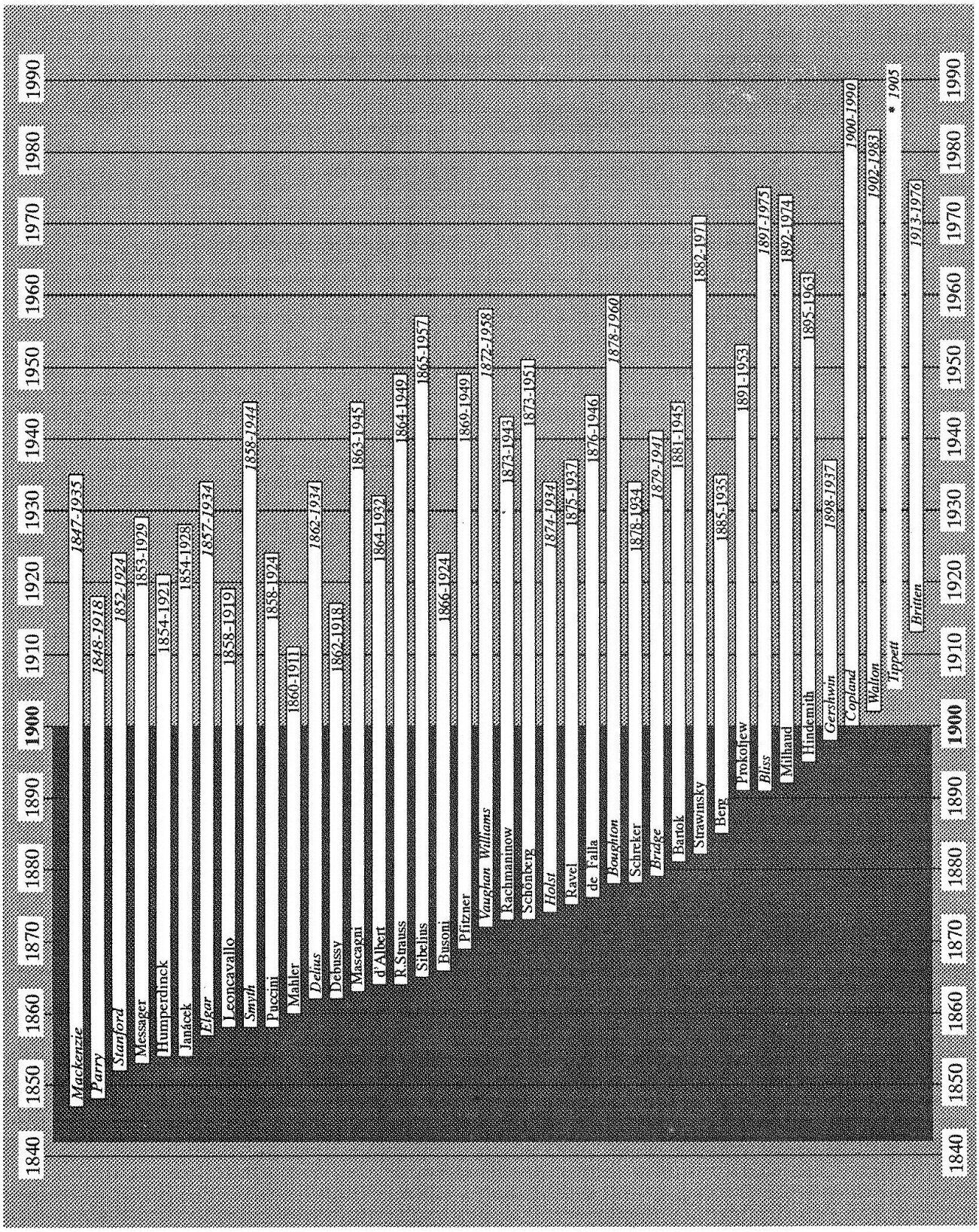
[36] *San Francisco Chronicle*, 22. Juli 1885.

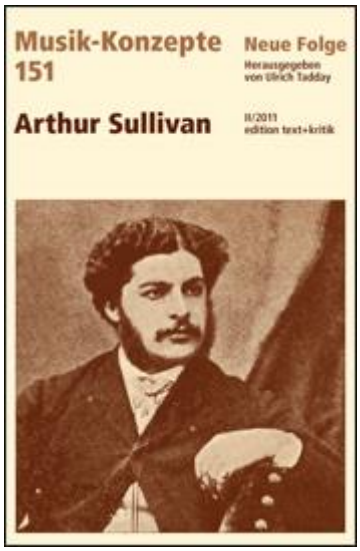
[37] Siehe *The Cambridge Companion to Gilbert and Sullivan*, hrsg. von David Eden und Meinhard Saremba, Cambridge University Press 2009, S. 40-41.

durchkomponierten Entwürfen, in denen dramatische mit lyrischen Elementen und Emotionalität mit Humor aufgewogen wurden. [...] Vergleicht man Sullivans Musik mit den vertrauten ästhetischen Kategorien der romantischen Ideologie des 19. Jahrhunderts zeigt sich, wie begrenzt deren Standpunkt ist. Ihre Termini passen weder zu einem Komponisten wie Mozart, noch scheinen sie sich für die heutige Musik zu eignen. Sullivans Werk hätte gut ins 18. Jahrhundert gepasst und findet letztendlich doch erst im 21. Jahrhundert Anerkennung. Mit einem eng gefassten Standpunkt des 19. Jahrhunderts ist es indes nicht in Einklang zu bringen, demzufolge die Kunst insgesamt doch als etwas zu Ernstes betrachtet wird, um sie genießen zu können, geschweige denn sie zu popularisieren. Sullivans Musik ist durchaus Unterhaltungsmusik, allerdings nicht in dem Sinn von U- im Gegensatz zu E-Musik, einer für das Verständnis fremden und wenig hilfreichen Kategorisierung, die undifferenziert von außen aufgezwungen wird. Letztlich ist Sullivans Musik bis zu einem gewissen Grad dann auch nicht „große Musik“, da ihr diese Begrifflichkeit fremd ist: sie ist auf keinen Fall ein Objekt quasi-religiöser säkularer Hingabe. Sie ist vielmehr organisierter Klang und Stille, wobei gekonnt Techniken früherer Komponisten genutzt und manchmal auch erweitert werden, was viele Zuhörer anspricht. Sie ist eine Kunst, die unterhält, bewegt, etwas Gehaltvolles mitteilt und Empathie erweckt. Sullivan liegt nicht unbedingt abseits der E-/U-Musik-Trennung, sondern vielmehr außerhalb und jenseits davon. Um ihn verstehen zu können, müssen wir die wenig hilfreichen, ungeeigneten Kategorien eines engstirnigen Zweigs der Musikwissenschaft hinter uns lassen und seinen Kompositionen noch einmal, einfach als Mensch, nur lauschen.

„Is life a boon? / If so, it must befall / That Death, whene'er he call, / Must call too soon!“ (Ist das Leben ein Segen? / Wenn ja, dann fügt es sich so, / dass der Tod, wann immer er ruft, / uns einfach zu früh ruft.) Dieses Zitat aus der Arie des Fairfax im 1. Akt der Oper *The Yeomen of the Guard* schlug Gilbert 1905 Sullivans Neffen Herbert vor als Inschrift für die Büste des Komponisten in den Savoy Gardens am Victoria Embankment. Die Noten zum Text findet man in dem Notenbuch zu Füßen des Monuments, das am 10. Juli 1903 von Prinzessin Louise enthüllt wurde. Anfang 1988 (!) wählte man es wegen seiner fast entblößten Nymphe zum ‚erotischsten‘ Standbild Londons. [Von der Arie des Colonel Fairfax „Is life a boon?“ ist uns eine frühere Fassung erhalten geblieben. Sullivans Urfassung dieser Arie, die Fairfax kurz vor seiner Hinrichtung singt, und die bessere endgültige Version kann man vergleichen durch Bonus-Tracks auf CDs der Gesamteinspielung mit dem Ensemble der New D'Oyly Carte Company unter Leitung von John Owen Edwards, Sony Classical S2K 58901; vgl. auch die „essays in rhythm“ auf S. 8 in dieser Ausgabe.]


1770
1780
1790
1800
1810
1820
1830
1840
1850
1860
1870
1880
1890
1900
1910
1920
Beethoven 1770 - 1827
Spontini 1774 - 1851
Auber 1782 - 1871
Spohr 1784 - 1859
Weber 1786 - 1826
Meyerbeer 1791 - 1864
Rossini 1792 - 1868
Marschner 1795 - 1861
Donizetti 1797 - 1848
Lortzing 1801 - 1851
Bellini 1801 - 1835
Adam 1803 - 1856
Berlioz 1803 - 1869
Benedict 1804 - 1885
Glinka 1804 - 1857
Balfe 1808 - 1870
Mendelssohn 1809 - 1847
Chopin 1810 - 1849
Schumann 1810 - 1856
Nicolai 1810 - 1849
Liszt 1811 - 1886
Flotow 1812 - 1883
Wagner 1813 - 1883
Verdi 1813 - 1901
Wallace 1814 - 1865
Gounod 1818 - 1893
Suppé 1819 - 1895
Offenbach 1819 - 1885
Smetana 1824 - 1884
Cornelius 1824 - 1874
J.Strauß 1825 - 1899
Brahms 1833 - 1897
Saint-Saëns 1835 - 1921
Bizet 1838 - 1875
Mussorgski 1839 - 1881
Tschaikowsky 1840 - 1893
Dvorák 1841 - 1904
Boito 1842 - 1918
Massenet 1842 - 1912
Grieg 1843 - 1907
Fauré 1845 - 1924


1840
1850
1860
1870
1880
1890
1900
1910
1920
1930
1940
1950
1960
1970
1980
1990
Mackenzie 1847-1935
Parry 1848-1918
Stanford 1852-1924
Messager 1853-1929
Humperdinck 1854-1921
Janáček 1854-1928
Elgar 1857-1934
Leoncavallo 1858-1919
Smyth 1858-1944
Puccini 1858-1924
Mahler 1860-1911
Delius 1862-1934
Debussy 1862-1918
Mascagni 1863-1945
d'Albert 1864-1932
R.Strauss 1864-1949
Sibelius 1865-1957
Busoni 1866-1924
Pfitzner 1869-1949
Vaughan Williams 1872-1958
Rachmaninow 1873-1943
Schönberg 1873-1951
Holst 1874-1934
Ravel 1875-1937
de Falla 1876-1946
Boughton 1878-1960
Schreker 1878-1934
Bridge 1879-1941
Bartok 1881-1945
Strawinsky 1882-1971
Berg 1885-1935
Prokofiev 1891-1953
Bliss 1891-1975
Milhaud 1892-1974
Hindemith 1895-1963
Gershwin 1898-1937
Copland 1900-1990
Walton 1902-1983
Tippett * 1905
Britten 1913-1976



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

Heft 151
Arthur Sullivan

Februar 2011, 114 Seiten, zahlreiche s/w-Abbildungen
ISBN 978-3-86916-103-7
€ 19,80

Vorwort

Benedict Taylor
Der Musiker Arthur Sullivan – Ästhetik und Kontext

David J. Eden
Sullivan und seine Librettisten

Meinhard Saremba
Das Problem Sullivan – Anmerkungen zu einem europäischen Komponisten

James Brooks Kuykendall
Sullivan, der Musikdramatiker

Richard Silverman
Stilelemente von Sullivans Musik und deren Interpretation

Abstracts

Bibliografische Hinweise

Zeittafel

Autoren

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

In dieser Reihe sind u. a. auch erschienen:
Edward Elgar (2013, Band 159), Benjamin Britten (2015, Band 170); Ralph Vaughan Williams (2018).

Sarah Spiegel

Zur Darstellung des Übernatürlichen in *The Tempest* und *Macbeth*

[Der folgende Beitrag ist ein Auszug aus dem 2014 erschienenen Buch *SullivanPerspektiven II – Arthur Sullivans Bühnenwerke, Oratorien, Schauspielmusik und Lieder*. Weitere Informationen zu der Buchreihe *SullivanPerspektiven* finden sich am Ende dieses Beitrags.]

In zweien seiner fünf Schauspielmusiken zu Shakespeare-Dramen hatte Sullivan sich mit der musikalischen Darstellung des Übernatürlichen auseinanderzusetzen. Sowohl *The Tempest* als auch *Macbeth* beinhalten Szenen, die über die „Realität" hinausgehen und in denen diese beiden Welten vielfach miteinander kombiniert werden. Die Feen-Szene in *The Merry Wives of Windsor* muss unberücksichtigt bleiben, da es sich in der Schlussszene lediglich um verkleidete Menschen, mithin nicht um übernatürliche Wesen handelt.[38]

Das Nebeneinander zweier Welten

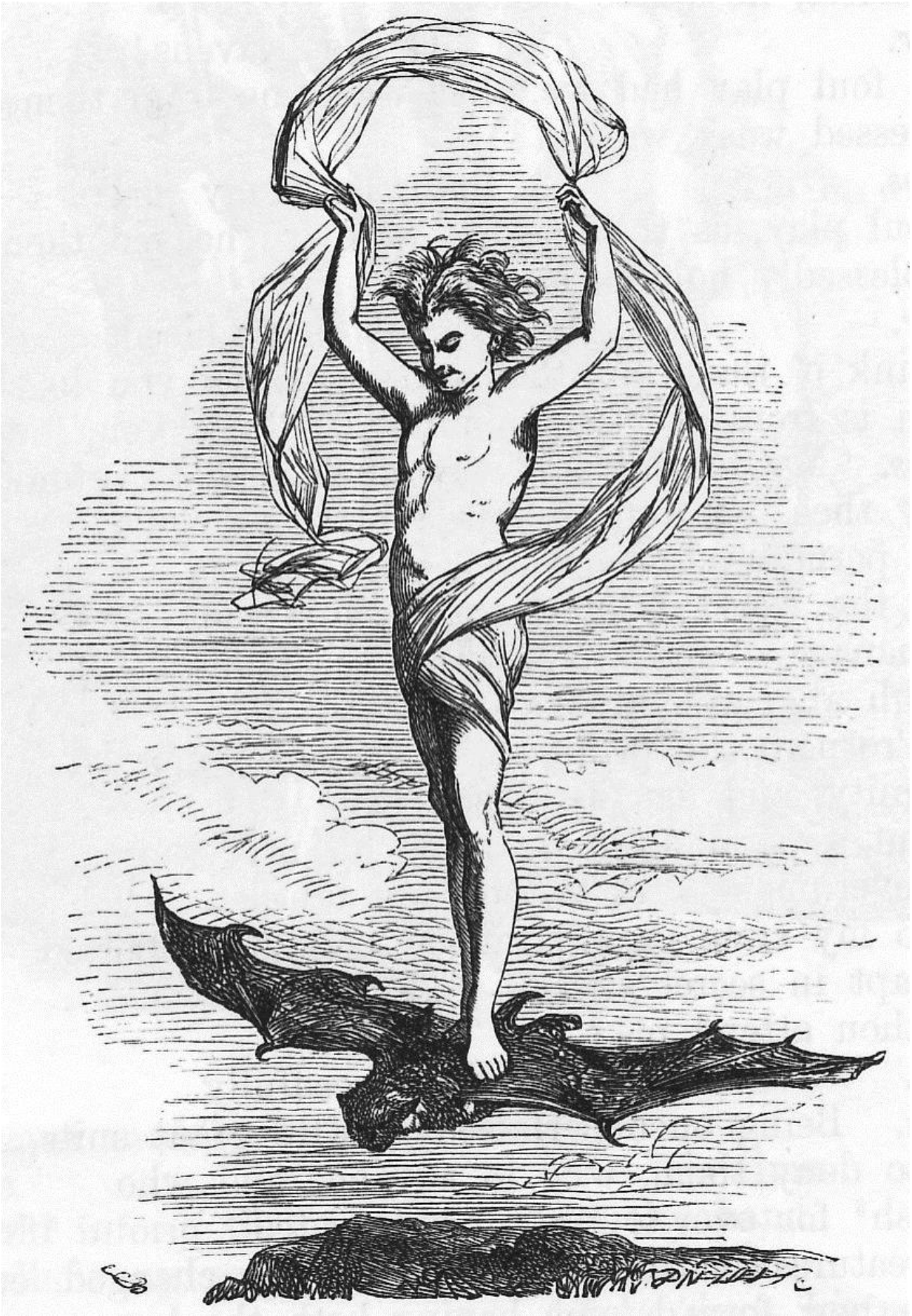
Bei *The Tempest* haben sämtliche Szenen, zu denen Sullivan Musik komponierte, etwas mit dem Übernatürlichen zu tun. Der Komponist benutzt Musik als Mittel, um diese Welt von der „Realität" abzuheben.

Den ersten Auftritt Ariels in der Nr. 2, Takt 5-6, in *The Tempest* untermalt Sullivan musikalisch und hebt die plötzliche Präsenz des Übernatürlichen hervor. Seine Umsetzung besteht aus einem Effekt, der lediglich aus zwei Takten gebildet wird und mit Stakkato-Achteln in Flöten und Klarinetten und einer Sechzehntel-Aufwärtsbewegung[39] Ariels überirdisches, geisterhaftes Wesen darstellt. Ariels „Ankunft" auf die unbetonte Zählzeit 2 in Takt 6 stellt musikalisch deutlich dar, dass der Luftgeist nicht direkt auf der Erde – der betonten Zählzeit 1 – „landet", sondern über ihr schwebt. Die Erde selbst ist durch die Streicher dargestellt, welche mit ihren überwiegend langen Notenwerten ein Klangfundament bieten. Das musikalische Thema der Erde wird auch beim Erscheinen Ariels fortgesetzt und zeigt die parallele Existenz von Erde und Übernatürlichem auf.

---

[38] Vgl. William Shakespeare, *The Merry Wives of Windsor*, in: The First Folio of Shakespeare, hrsg. von Charlton Hinman, London 1968, bzw. William Shakespeare, *Die lustigen Weiber von Windsor*. Zweisprachige Ausgabe. übers. von Frank Günther. München 2011 (Der englische Text basiert auf der Arden-Ausgabe, London/New York 1971); CH Z. 2170-2174 / ASG IV/4 Z. 47-51. Im weiteren Verlauf werden die Zeilenangaben zur Shakespeare-Ausgabe von Charlton Hinman immer mit „CH" und die zur übersetzten Arden-Shakespeare-Ausgabe von Frank Günther mit „ASG" abgekürzt. Da in der ASG Musikanweisungen nicht als Zeilen nummeriert sind, wird die inhaltlich dazu passende Sprechtext-Zeile angegeben.

[39] Ein ähnlicher Sechzehntel-Aufgang ist auch bei Ariels Erscheinen in den Stücken Nr. 5 (S. 60, T. 1-2) und Nr. 6 (S. 72, T. 67-68) zu finden.



Der Luftgeist Ariel in *The Tempest.*

Innerhalb der letzten fünf Takte des Stückes Nr. 2 (T. 79-83), die zum Gesangspart Ariels zählen, verringert sich die Dynamik von einem vorausgehenden Piano zu einem Pianissimo, welches in den letzten drei Takten nochmals diminuiert wird. Im Originaltext Shakespeares ist an dieser Stelle keine Anweisung zu finden,[40] doch stellt Sullivan mit der Dynamikveränderung dar, wie sich Ariel in den Hintergrund zurückzieht. Er ist jedoch weiterhin auf der Bühne präsent, da er erst am Ende der Szene gemeinsam mit Prospero abtritt.[41] Sullivan setzte somit nicht nur plötzliche Effekte, sondern auch Dynamik dazu ein, um das Erscheinen und Zurücktreten in den Hintergrund eines übernatürlichen Wesens darzustellen.[42] Solange sich Ariel im Hintergrund aufhält und nicht Teil der Haupthandlung ist, verzichtet Sullivan auf eine musikalische Darstellung.

Die Nr. 5 verdeutlicht, dass Sullivan allerdings dann Musik einsetzt, wenn übernatürliche Kräfte aus dem Szenenhintergrund Einfluss auf das Geschehen ausüben. Am Ende dieses Stückes[43] schwebt Prospero „unsichtbar" über dem Szenario der Bühne. Sein übernatürlicher Einfluss auf die Errichtung des Banketts wird von Sullivan durch „Solemn and strange music"[44] dargestellt. Hierzu reiht er in den Streichern und teilweise in den Fagotten Triolenketten aneinander, die oftmals chromatisch verlaufen und ein diffuses Klangbild abgeben, welches frei von einer nachvollziehbaren Melodie ist. Unterlegt ist das Ganze mit einem Paukenwirbel, der zusätzliche Spannung erzeugt.

Im Verlauf des darauffolgenden „Banquet Dance" verschwindet Ariel nach einer Mélodrame-Passage, auf die erneut der „Banquet Dance" folgt. In den Noten ist an dieser Stelle vermerkt: „He vanishes in thunder, then enter shapes again and dance […]".[45] Auch im Originaltext Shakespeares ist bei Ariels Verschwinden „Thunder"[46] zu lesen und der Hinweis: „then (to soft Musicke.) Enter the shapes againe [sic], and dance […]".[47] Musik war beim Verschwinden Ariels in Shakespeares Original nicht vorgesehen. Dennoch entschied sich Sullivan für einen musikalischen Effekt in der ersten und zweiten Flöte, welcher einem plötzlichen und unerwarteten Blitzschlag sehr nah kommt. Die musikalische Darstellung wird durch einen Akzent auf dem ersten Ton unterstützt, welcher auf der unbetonten zweiten Sechzehntel der dritten Zählzeit steht.[48]

Erstaunlicherweise entschied sich Sullivan in der 1. Szene des 4. Akts dagegen, die nacheinander erscheinenden übernatürlichen Wesen Iris und Ceres durch besonders ausgefallene musika-

---

[40] Vgl. Shakespeare, *The Tempest*, CH Z. 547 / ASG I/2 Z. 407.

[41] Vgl. Shakespeare, *The Tempest*, CH Z. 671 / ASG I/2 Z. 504.

[42] Ein weiteres Beispiel hierzu stellt das Ende von Stück Nr. 10 dar, denn auch hier verschwinden die Wesen allmählich bei immer leiser werdender Dynamik (S. 169 f.).

[43] Arthur Sullivan, *The Music to Shakespeare's Play The Tempest*. Full Score, London: Novello and Company 1891, S. 62 f., T. 12-19.

[44] Sullivan, *The Music to Shakespeare's Play The Tempest*, S. 62 f., T. 12.

[45] Sullivan, *The Music to Shakespeare's Play The Tempest*, S. 77, T. 96.

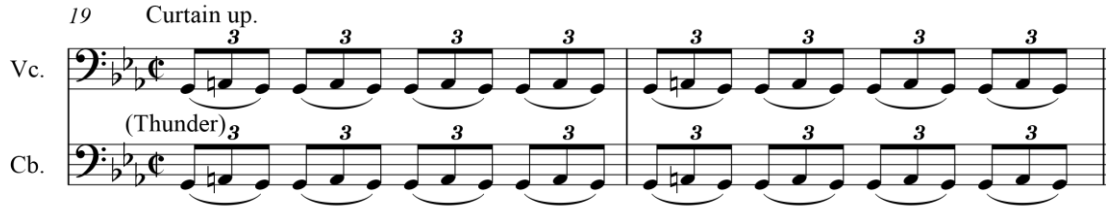
[46] Shakespeare, *The Tempest*, CH Z. 1616 / ASG III/3 Z. 82.

[47] Shakespeare, *The Tempest*, CH Z. 1616f. / ASG III/3 Z. 82.

[48] Sullivan, *The Music to Shakespeare's Play The Tempest*, S. 76, T. 95.

lische Gestaltung vom Rest der Szene abzuheben. Daher untermalt er beider Auftreten und Präsenz auf der Bühne nur mit einer schlichten musikalischen Begleitung.[49] Außerdem verzichtet er in beiden Fällen auf einen Effekt, welcher das Erscheinen an sich besonders in den Vordergrund stellt. Der Auftritt von Juno wird gar nicht mit Musik untermalt.[50] Sullivan unterstrich damit musikalisch die Bedeutung Ariels innerhalb des gesamten Dramas.

In *Macbeth* stand Sullivan vor der Aufgabe, die Hexen musikalisch herauszuarbeiten. Hierbei wandte er zum Teil die gleichen musikalischen Mittel wie bei *The Tempest* an, doch sind in vielerlei Hinsicht Unterschiede zwischen den beiden Schauspielmusiken zu erkennen. Auch bei *Macbeth* notierte Shakespeare im Originaltext für das Erscheinen der übernatürlichen Hexen „Thunder".[51] Diese sind jedoch im überlieferten Notenmaterial Sullivans weniger musikalisch ausgearbeitet als bei *The Tempest*. Zwar ist in der veröffentlichten Partitur mehrmals in Klammern „Thunder"[52] zu lesen, doch sind an diesen Stellen keine kurzen musikalischen Effekte notiert. Daraus lässt sich jedoch nicht zweifelsfrei der Schluss ziehen, dass Sullivan solche tatsächlich nicht komponiert hat, da sie regelmäßig nur in die Noten für die Theateraufführung eingetragen, jedoch nicht in die veröffentliche Version übernommen wurden. Unabhängig von kurzen musikalischen Effekten, wie sie auch bei *The Tempest* vorkommen, werden die „Gewitter" bei Macbeth jedoch mit einem gleichbleibenden Muster in Celli und Kontrabässen untermalt und schaffen eine düstere und spannungsgeladene Grundstimmung.[53]



Notenbeispiel 1: *Macbeth*, S. 65, T. 19-20

[49] Iris: vgl. Sullivan, *The Music to Shakespeare's Play The Tempest*, S. 117f.; Ceres: ebd., S. 119-125.

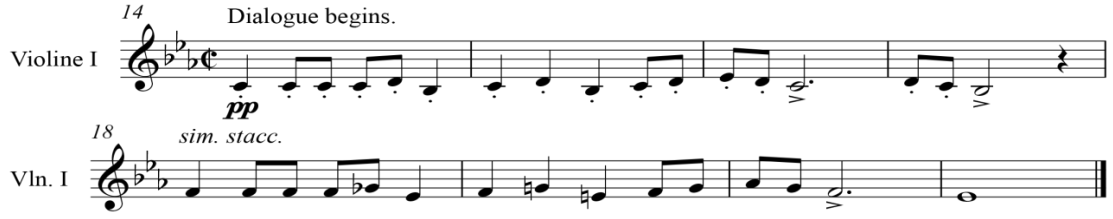
[50] Vgl. Sullivan, *The Music to Shakespeare's Play The Tempest*, S. 125.

[51] Vgl. Tabelle *Macbeth* (im Kapitel Sarah Spiegel: „Sullivans Umgang mit dem Urtext Shakespeares").

[52] Vgl. beispielweise Arthur Sullivan, *Incidental Music to Macbeth. Full Score*, hrsg. von Robin Gordon-Powell, London: The Amber Ring 2006, S. 65, T. 19 und S. 75, T. 1 (im Originaltext: Shakespeare, *The Tragedie of Macbeth*, S. 739, CH Z. 2 und 97 / ASG I/1 Z. 1 und I/3 Z. 1).

[53] Vgl. Sullivan, *Incidental Music to Macbeth*, S. 65-67, T. 19-32; bei der zweiten Stelle (S. 69 f., T. 62-69) sind leichte Abwandlungen zu erkennen. Die Triole beginnt jeweils auf dem c und wird abwärts geführt zum H. Die dritte Stelle (S. 75 f., T. 1-12) ist identisch mit der ersten. Vor der ersten „Thunder"-Anweisung in den Noten ist vom Beginn des Stückes an bereits die triolische Gewitteruntermalung zu hören (S. 61-65, T. 1-18). Der „Thunder"-Effekt soll gemäß einer Eintragung in den Noten gleichzeitig mit dem Aufgang des Vorhangs erfolgen.

Im Stück Nr. 4 der *Macbeth*-Musik ertönt nach dem Auftreten der Hexen zunächst das gleichbleibende Muster in Celli und Kontrabässen.[54] Schlagartig ändert sich die Musik mit dem Beginn ihres Dialogs. Lediglich Geigen, Bratschen und Celli sind zu hören und spielen einen schlichten, klar strukturierten Rhythmus im Pianissimo:



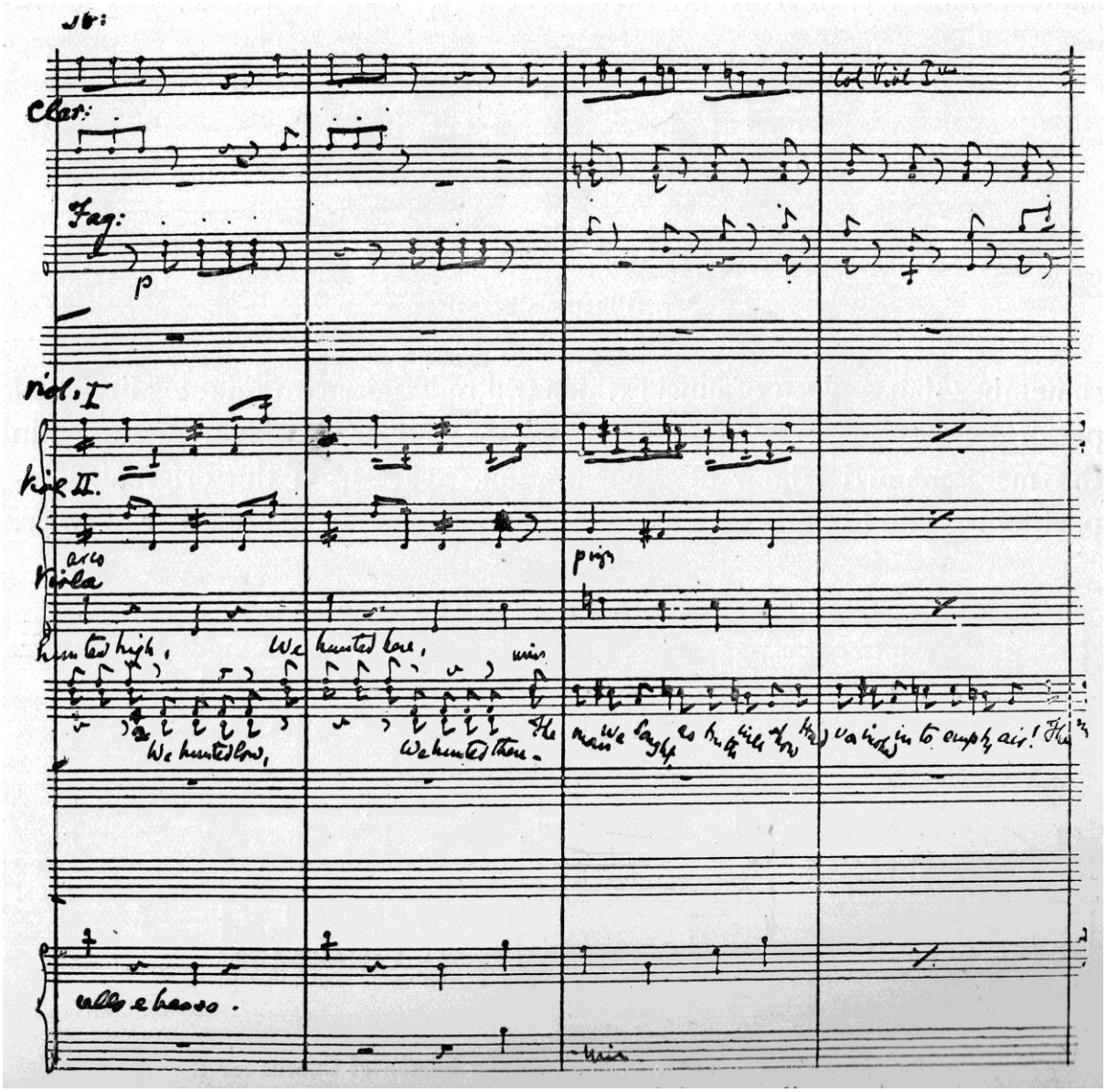
Notenbeispiel 2: *Macbeth*, S. 77, T. 14-21
(Violine 1 beispielhaft für selben Rhythmus aller genannten Instrumente)

Die Mélodrame-Musik dauert an bis zur Textpassage „A drum, a drum! Macbeth doth come“,[55] welche im Notentext über einer Generalpause mit Fermate notiert ist. Sullivan hob diese wichtigen Worte dadurch hervor, dass er ihr keine Musik unterlegte. Im Anschluss erklingt zunächst nochmals die schlichte Pianissimo-Musik in den genannten Streichern.[56] Dann ertönt plötzlich unter Beteiligung von Bläsern ein fast identischer Rhythmus im Forte, zu dem Macbeth auftritt.[57] Sullivan entschied sich, beim ersten Auftritt des Protagonisten Gemeinsamkeit und Gegensätze musikalisch zu kombinieren, um das Aufeinandertreffen der beiden Welten darzustellen. Einerseits stellt er einen starken dynamischen Kontrast zur Hexenszene her und hebt somit Realität von Übernatürlichkeit ab. Andererseits führt er den schlichten Rhythmus fort, welcher bereits vor Macbeths Auftritt erklingt. Durch diesen trommelartigen Rhythmus, der zunächst leise in den Streicher zu hören ist, drückt der Komponist geschickt die gespannte Erwartungshaltung der Hexen aus. Die plötzliche Forte-Fortführung signalisiert dem Zuhörer auf musikalischer Ebene eindeutig, dass es nun zu der antizipierten Ankunft Macbeths kommt. Wie der Auftritt Macbeths im Schlagwerk musikalisch umgesetzt wurde – dessen Einsatz ist durch den Briefwechsel zwischen Sullivan und Irving gesichert – lässt sich nicht mehr nachvollziehen, da die veröffentlichen Noten hierzu keinen Eintrag aufweisen.

Für den 4. Akt in der insgesamt sechsaktigen *Macbeth*-Fassung Henry Irvings schrieb Sullivan insgesamt vier Stücke, welche die dortige Hexenszene musikalisch ausgestalten. Gleich zu Beginn setzt das komplette Orchester mit einem pompösen Motiv im Fortissimo ein. Die erste Flöte, Klarinetten, Fagotte und Streicher spielen dabei ein triolisches Motiv. Dieses Hexenmotiv, welches schon in der Ouvertüre vorgestellte wird,[58] ist noch mehrfach im weiteren Verlauf des Stückes zu hören und leitet den „Chorus of Witches and Spirits“ ein. Darin erklingt das

[54] Sullivan, *Incidental Music to Macbeth*, S. 75 f., T. 1-12.
[55] Sullivan, *Incidental Music to Macbeth*, S. 78, T. 50.
[56] Sullivan, *Incidental Music to Macbeth*, S. 79, T. 51-61.
[57] Sullivan, *Incidental Music to Macbeth*, S. 79, T. 63.
[58] Sullivan, *Incidental Music to Macbeth*, S. 4, T. 25-31 und S. 21 f., T. 109-115.

Thema nochmals, allerdings im doppelten Tempo.[59] Diese motivische Arbeit vermittelt einen Eindruck davon, wie musikalisch ausgereift und kunstvoll die ganze *Macbeth*-Komposition ist. Damit hebt sich diese Schauspielmusik Sullivans eindeutig von seiner *Tempest*-Komposition ab. Während der junge Sullivan bei *The Tempest* den Auftritt des Luftgeistes Ariel hauptsächlich durch kurze musikalische Effekte verdeutlichte, verwendete er beim Erscheinen der Hexen in *Macbeth* ein mehrtaktiges Motiv und schuf eher eine andauernde, Spannung erzeugende Atmosphäre.



Arthur Sullivans Notenhandschrift

[59] Sullivan, *Incidental Music to Macbeth*, S. 149, T. 1-7 und S. 169, T. 80-83.

ROYAL

Lyceum Theatre.

SOLE LESSEE AND MANAGER,

MR.

HENRY IRVING.

This Evening [illegible] the Eleventh Season of the present Management.

MACBETH.

Musikalische Techniken zur Darstellung des Übernatürlichen

Bei der musikalischen Umsetzung der übernatürlichen Szenen in *The Tempest* erzielte Sullivan durch verschiedene Gestaltungsmittel ein größtmögliches surreales Ergebnis. Um die Leichtigkeit und Spritzigkeit des Geistes Ariel darzustellen und um eine klare Differenzierung zur beständigen Erde zu schaffen, verwendete er Stakkato und Sechzehntelnoten.[60] Diese beiden musikalischen Mittel wandte Sullivan im Verlauf seiner *Tempest*-Musik bei Übernatürlichem immer wieder an, jedoch in unterschiedlichen Formen. Im zweiten Stück ist dies in den Takten 13-14 und 17-18 erkennbar. Flöten und Oboen spielen stakkatierte Achtel. Das Motiv wird zusätzlich mit einem *sf*, beziehungsweise an der zweiten Stelle mit einem Akzent eingeleitet, wodurch das Ganze einen aufbrausenden, skurrilen Charakter erhält[61]. Im Anschluss daran spielt die Solovioline eine Sechzehntel-Bewegung, die sich über zehn Takte erstreckt.[62] Sie ist in einer Wellenlinie gestaltet, welche durch ihre regelmäßigen Betonungen auf den Zählzeiten eins und drei zwar ein beständiges, gleichbleibendes Begleitmuster zum Gesang Ariels bildet, aber dennoch Lebhaftigkeit und Unruhe ausstrahlet. Im weiteren Verlauf des Stückes taucht diese Wellenbewegung mehrmals in vergleichbarer Form auf,[63] erstmals als Ariel nach Choreinwürfen wieder allein singt. Man kann deshalb von einem Begleitmotiv Ariels sprechen, welches ihn vom Chorgesang abheben soll. Im Gegensatz zur fließenden Sechzehntel-Untermalung zum Gesang Ariels spielt das Orchester bei den effektvollen Chorausrufen „Bow! wow! wow!“[64] drei aufeinanderfolgende Viertelnoten, welche in den Bläsern zusätzlich mit Akzenten versehen sind. Der Rhythmus des Orchesters entspricht damit exakt dem Rhythmus des Chores und hebt diesen mithilfe der Akzente zusätzlich hervor. Zum Schluss des Stückes ist Ariels Wellen-Begleitmuster noch einmal zu hören. Dieses Mal setzt es gleichzeitig mit dem Chor ein.[65] Zusätzlich ist ein Tremolo in Geigen und Bratschen zu hören.[66] Durch all diese aufeinandertreffenden Parameter stellt die Stelle den kompositorischen Höhepunkt des Stückes dar. Ihre Piano-Dynamik und das beschriebene Diminuendo bis zum Schluss erzeugen zusätzliche Spannung.[67] [...]

---

[60] Vgl. Tabelle 2: *The Tempest* (im Kapitel Sarah Spiegel: „Sullivans Umgang mit dem Urtext Shakespeares“).

[61] Ein weiteres gutes Beispiel für Sullivans Verwendung von Stakkato-Noten ist *Dance of Nymphs and Reapers* (S. 141-170). In diesem Stück spielen Holzbläser und erste Violinen immer wieder abwechselnd längere Passagen, die aus fast vollständig stakkatierten Achtelketten bestehen.

[62] Sullivan, *The Music to Shakespeare's Play The Tempest*, S. 28-30, T. 19-30.

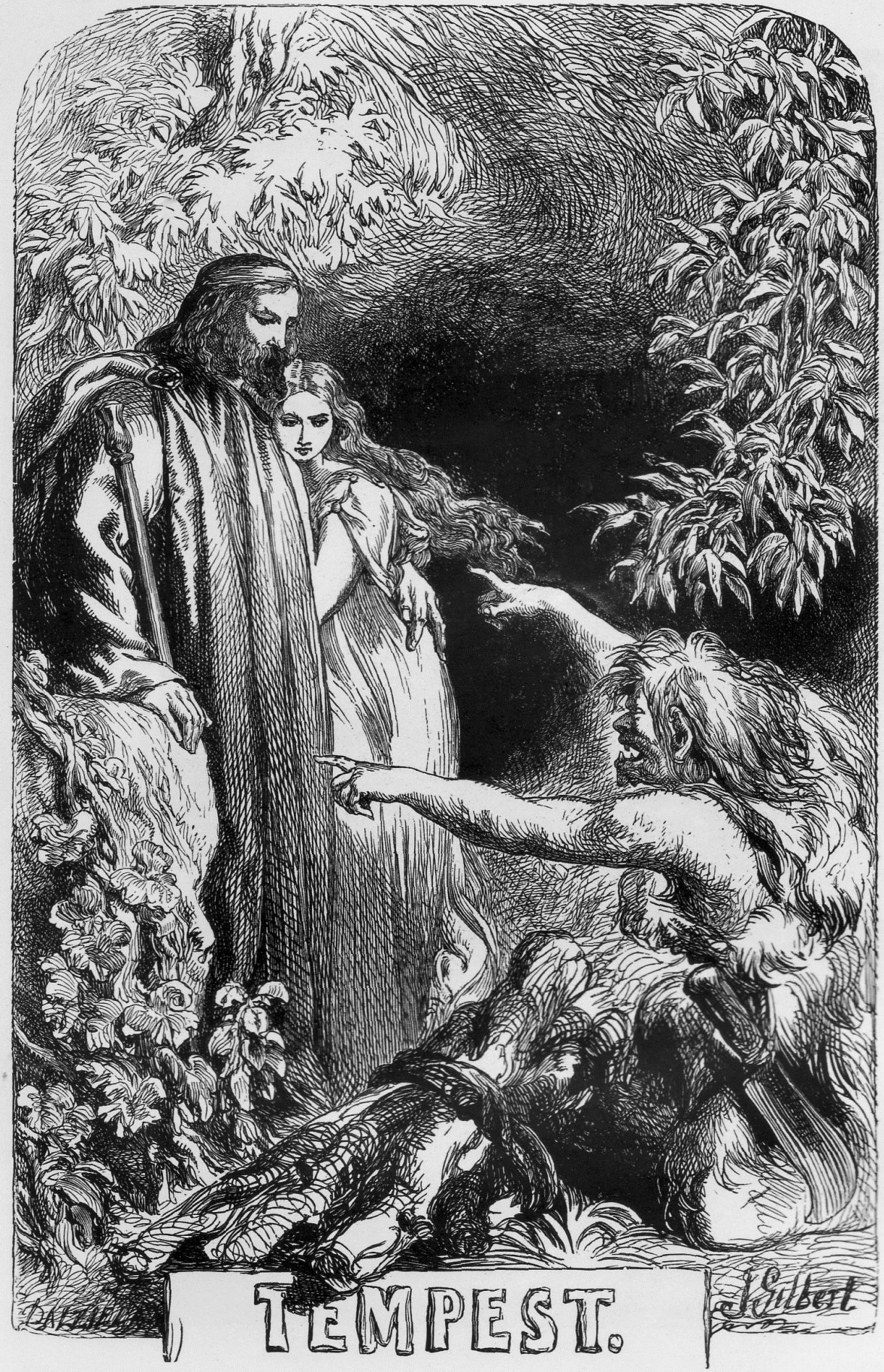
[63] Sullivan, *The Music to Shakespeare's Play The Tempest*, S. 32-35, T. 38-39, 42-47 und 51-53.

[64] Sullivan, *The Music to Shakespeare's Play The Tempest*, S. 31, T. 35 und 37.

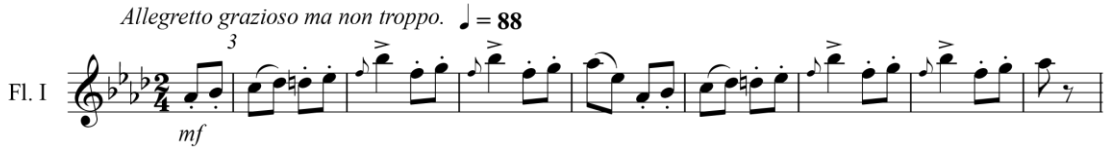
[65] Sullivan, *The Music to Shakespeare's Play The Tempest*, S. 38, T. 71.

[66] Sullivan verwendete Tremoli noch an weiteren Stellen dieser Schauspielmusik, um im Zusammenhang mit übernatürlichen Wesen Spannung und Lebhaftigkeit zu erzeugen. (vgl. S. 45-48 und S. 193-200)

[67] Sullivan, *The Music to Shakespeare's Play The Tempest*, S. 37-41, T. 65-83.

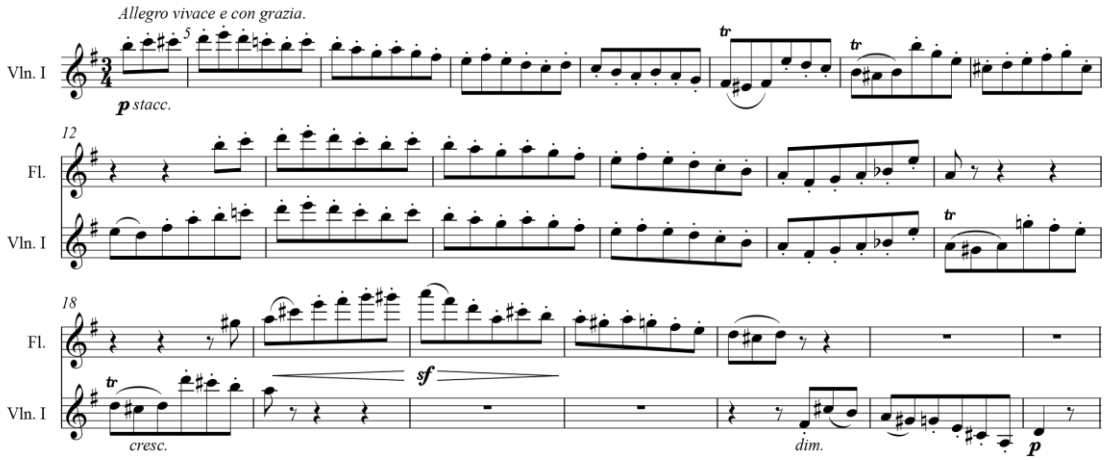

TEMPEST.

In seine *Tempest*-Komposition baute Sullivan zwei umfangreiche und effektvolle Tänze übernatürlicher Wesen ein – den „Banquet-Dance“ sowie den „Dance of Nymphs and Reapers“. Auffällig ist bei beiden, dass sie auf einem eingängigen Hauptmotiv basieren, welches immer wieder in unterschiedlichen Instrumentenbesetzungen widerholt wird.
Das Motiv des „Banquet-Dance“ ist genau wie das Stück selbst sehr schlicht gestaltet:



Notenbeispiel 3: *The Tempest*, S. 64, T. 2-10

Dahingegen erscheint das Hauptmotiv des „Dance of Nymphs and Reapers“ durch seine langen Achtelketten weitaus komplexer, ist jedoch ebenfalls eingängig beim Hören und hat einen hohen Wiedererkennungswert:



Notenbeispiel 4: *The Tempest*, S. 141-144, T. 4-24

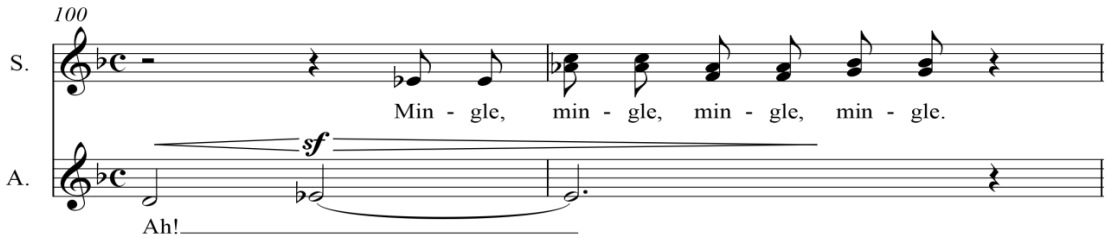
Die beiden Notenbeispiele weisen deutliche Gemeinsamkeiten beider Tänze auf. Sullivan verwendete viel Stakkato, um dem ganzen Leichtigkeit und Spritzigkeit zu verleihen. Außerdem setzte er Überbindungen gezielt ein, um einen beschwingten Charakter zu erhalten und hob Schwerpunkte innerhalb der Themen durch Akzente, Vorschläge und Triller hervor.
Einerseits erhalten beide Stücke durch diese Mittel den leichten, „von der Erde abgehobenen“ Charakter, der die Übernatürlichkeit ausmacht. Andererseits klingen sie auch sehr „menschlich“ und bodenständig und könnten durchaus Programmpunkt eines „irdischen“ Balls sein. Gerade in der emotionalen Situation des Menschen beim Tanz spielt beides eine Rolle. Außerdem müssen die Stücke für die Darsteller „tanzbar“ sein, was Sullivan beim Komponieren im Hinblick auf eine später denkbare Verwendung bei Aufführungen vermutlich berücksichtigte.

Auch in *Macbeth* verwendete Sullivan im Zusammenhang mit den Hexen Stakkato und Sechzehntel-Ketten. Stakkato setzte er vereinzelt beim „Witches' Dance" ein.[68] Im „Chorus of Witches and Spirits" sind im Orchester parallel zum Gesang stakkatierte Achtelketten zu finden.[69] Diese bilden gemeinsam mit dem schnell zu singenden Chortext eine effektvolle Stelle in diesem pompösen und triumphalen Stück.

Lange Sechzehntel-Ketten sind fast durchgängig in den Flöten und Violinen des „Chorus of Spirits in the Air" zu finden.[70] Sie unterlegen den Chor mit einem spannungsgeladenen Flimmern. Dieses Stück ist ein gutes Beispiel dafür, wie intensiv Sullivan bei *Macbeth* Dynamik einsetzte, um Spannung zu erzeugen: Die Sechzehntel-Ketten sind hauptsächlich im Piano und Pianissimo gehalten und durch kurze dynamische Ausbrüche ins Forte unterbrochen.[71] In Takt 100 beginnt ein längeres Crescendo, welches in Takt 106 seinen dynamischen Höhepunkt in einem Fortissimo erreicht. Jedoch hält dies nicht lange an, denn bereits ab Takt 108 sind die Sechzehntel-Ketten wieder im Pianissimo zu hören.

Besonders differenziert herausgearbeitet ist auch die Dynamik der Einleitung zum 4. Akt. Nach dem im Fortissimo stehenden Hexenthema sind Zweiunddreißigstel-Ketten zu hören, welche im Piano einsetzen und sich dann allmählich zu einem Forte entwickeln, bis sie erneut ins Hexenthema (*ff*) überleiten[72]. Nach dem imposanten und dramatischen Hexenthema am Anfang des Stückes erzeugt Sullivan durch das überraschende Piano zusätzlich zur Unruhe durch die Zweiunddreißigstel-Ketten eine starke Spannung. Diese wird durch das allmähliche Crescendo weiter verstärkt und erreicht schließlich im erneut erklingenden Hexenthema ihren Höhepunkt.[73]

Auch in seinen Chorpassagen setzte Sullivan Dynamik sehr effektvoll ein. Im „Chorus of Spirits in the Air" ist das mehrfach erklingende „Mingle, mingle […]" des Soprans folgendermaßen von der Altstimme unterlegt:



Notenbeispiel 5: *Macbeth*, S. 129, T. 100-101

[68] Zum Beispiel S. 146, T. 12-13.

[69] Sullivan, *Incidental Music to Macbeth*, S. 162, T. 56-61.

[70] Sullivan, *Incidental Music to Macbeth*, S. 122-134; Ein weiteres gutes Beispiel für diese Kompositionstechnik Sullivans steht auf S. 136f. in T. 6-11.

[71] Beispielsweise Sullivan, *Incidental Music to Macbeth*, S. 126f., T. 92-95.

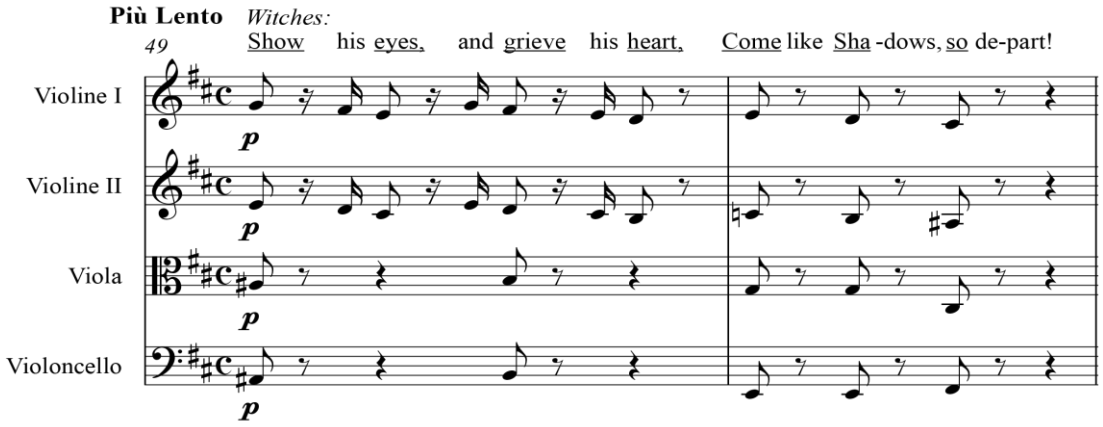
[72] Sullivan, *Incidental Music to Macbeth*, S. 107-109, T. 6-14.

[73] Auch anhand anderer Stellen innerhalb der *Macbeth*-Musik ist Sullivans differenzierte dynamische Gestaltung zu erkennen. So erzeugte er beispielsweise auch Spannung durch plötzliche Sforzato-Effekte. (vgl. Sullivan, *Incidental Music to Macbeth*, S. 135, T. 1 und 4).

Dieses Notenbeispiel demonstriert, dass Sullivan Chorgesang in *Macbeth*, ebenso wie in *The Tempest*, nicht nur dazu verwendete, um eine bestimmte Textpassage Shakespeares musikalisch zu verarbeiten, sondern auch um musikalische Effekte zu erzielen. Genau wie beim „Bow! wow! wow!“ des vierstimmigen Chores in *The Tempest*[74] singt der Alt bei der besagten *Macbeth*-Stelle keinen aussagekräftigen Text, sondern einen langgezogenen Vokal, der dynamisch hervorgehoben wird.[75]

Beim Vergleich des Hexentanzes[76] mit den Tänzen der *The Tempest*-Musik fällt auf, dass der „Witches’ Dance“ rhythmisch schlicht gestaltet und eingängig ist. Lediglich Flöten, Oboen und Klarinetten haben eine rhythmisch komplexere Zwischenpassage.[77] Eine weitere Gemeinsamkeit mit den *The Tempest*-Tänzen ist das durchgehende Stakkato in den Blechbläsern, beziehungsweise Pizzicato in den Streichern. Ein entscheidender Unterschied zwischen den Tänzen der beiden Dramen besteht darin, dass der Hexentanz in *Macbeth* deutlich kürzer ist als die zwei Tänze in *The Tempest*.

Ein weiteres stilistisches Mittel zur Hervorhebung markanter Textpassagen, welches Sullivan in seiner *Macbeth*-Musik gekonnt einsetzte, ist das bewusste Auslassen von Musik[78] sowie die wirkungsvolle Hervorhebung des Gesagten durch anschließende Musik. Dies lässt sich anhand der Nr. 10 eindeutig nachvollziehen. Das Orchester schweigt bei drei nacheinander folgenden Ausrufen der Hexen: „Show! Show! Show!“.[79] Erst wenn der daran anknüpfende Text der Hexen beginnt, setzen die Streicher wieder ein:



Notenbeispiel 6: *Macbeth*, S. 142, T. 49-50

[74] Sullivan, *The Music to Shakespeare’s Play The Tempest*, S. 31, T. 35-37.

[75] Auf das zweite Chorstück der *Macbeth*-Musik, dem „Chorus of Witches and Spririts“, trifft diese Aussage nicht zu. Hier singen beide Frauenstimmen immer den Originaltext aus Middletons *The Witch*. (S. 151-168, T. 12-79).

[76] Sullivan, *Incidental Music to Macbeth*, S. 144-148.

[77] Sullivan, *Incidental Music to Macbeth*, S. 145-147, T. 10-17.

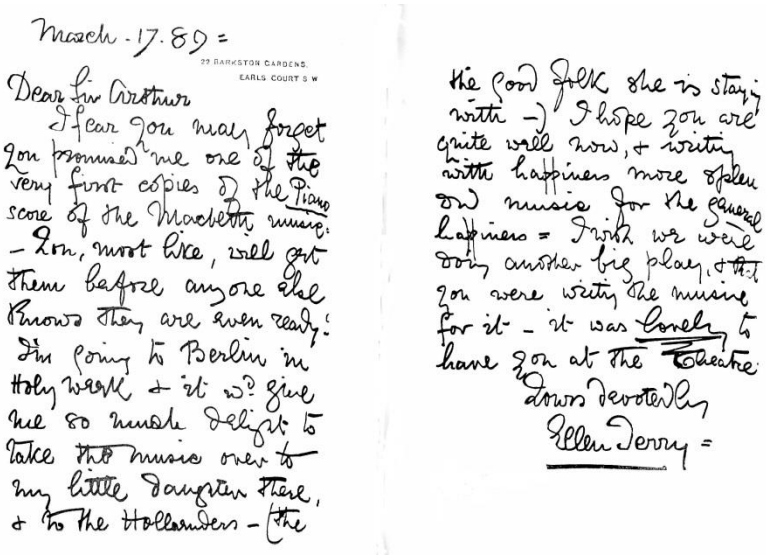
[78] Diese Technik wendete Sullivan auch in der Schlafwandler-Szene an.

[79] Sullivan, *Incidental Music to Macbeth*, S. 141, T. 48.

Die exakte Abstimmung des Sprechtextes auf die Musik, wird durch die unterstrichenen Worte, welche genau auf jede Zählzeit gesprochen werden sollen, belegt. Damit hebt Sullivan diese der Generalpause folgende Textpassage in besonderem Maße hervor.

Bei einer der bekanntesten Textstellen des Shakespeare-Dramas „Double, double, toile and trouble; Fire burne, and Cauldron bubble“[80] verfährt der Komponist in ähnlicher Weise. An drei Stellen innerhalb der Einführung zum 4. Akt notierte er mit Fermaten versehene Generalpausen.[81] Bedauerlicherweise ist im vorhandenen Notenmaterial an keiner dieser Stellen eine bestimmte Textzeile notiert. Doch vergleicht man den zeitlichen Ablauf von Musik und Originaltext, fällt auf, dass bei allen drei Pausen offensichtlich das bekannte „Double, double, toile and trouble; Fire burne, and Cauldron bubble“ erklang. Sullivan wollte diese markanten Zeilen bewusst ohne Musik auf die Zuschauer wirken lassen. Um den Effekt zu verstärken ließ er das Orchester im Anschluss im Forte einsetzten und kehrte nach einem Takt ins Pianissimo zurück.[82] Diesen Vorgang wiederholte er beim zweiten Ausruf. Beim dritten Mal folgt auf die zitierten Zeilen erst der Satz: „Coole it with a Baboones blood, Then the Charme is firme and good“ [83], woraufhin erneut das Hexenmotiv im Fortissimo erklingt.

Die Dramaturgie seiner Musik zeigt die Fähigkeit Sullivans, trotz des eher dienenden Charakters der Schauspielmusik eine eigenständige und bewegende Komposition zu schaffen.


March - 17. 89 =

22 BARKSTON GARDENS.
EARLS COURT S.W.

Dear Sir Arthur

I fear you may forget you promised me one of the very first copies of the Piano score of the Macbeth music. - You, most like, will get them before anyone else knows they are even ready. I'm going to Berlin in Holy Week & it wd give me so much delight to take the music over to my little daughter there, & to the Hollaenders - the good folk she is staying with -) I hope you are quite well now, & writing with happiness more splendid music for the general happiness = Think we were doing another big play, & that you were writing the music for it - it was lovely to have you at the Theatre.

Yours devotedly

Ellen Terry =

Brief der Schauspielerin Ellen Alice Terry (1847-1928) an Sullivan, die als die beste Shakespeare-Interpretin ihrer Zeit galt. Sie spielte die weiblichen Hauptrollen in den Irving-Produktionen von Shakespeares *Macbeth* und Carrs *King Arthur*, zu denen Sullivan die Bühnenmusik schrieb.

---

[80] Shakespeare, *The Tragedie of Macbeth*, CH Z. 1537f., 1547f. und 1562f. / ASG IV/1 Z. 10f., 20f., 35f.

[81] Vgl. Sullivan, *Incidental Music to Macbeth*, S. 116, T. 41; S. 119, T. 66; S. 120, T. 70.

[82] Sullivan, *Incidental Music to Macbeth*, S. 116, T. 41-43; S. 119f., T. 66-68.

[83] Shakespeare, *The Tragedie of Macbeth*, CH Z. 1564f. / ASG IV/1 Z. 37f.; Diese zwei Textzeilen sind in der Partitur über den Takten 69 und 70 notiert, in denen die Streicher zum Teil noch spielen. Dementsprechend wäre das dritte „Double, double“ *nicht* in der folgenden Generalpause zu hören gewesen. Allerdings besteht der Zweifel, ob die beiden Textzeilen an der richtigen Stelle in den Noten notiert sind. Auch wenn sie richtig aus Originalnoten übernommen wurden, bleibt fraglich, wie exakt Sullivan selbst Texteintragungen vornahm. (vgl. Sullivan, *Incidental Music to Macbeth*, S. 120, T. 69-70).

SullivanPerspektiven I – III (2012 – 2017)

Dreibändige Edition zu Sullivans Werk komplett

Mit dem Erscheinen des in Leipzig erstmals vorgestellten dritten Bandes der Buchreihe „SullivanPerspektiven“ im Mai 2017 ist die Trilogie nun vollständig: Die drei Sammelbände vermitteln zahlreiche neue Erkenntnisse über den bedeutendsten englischen Komponisten des 19. Jahrhunderts in Beiträgen zur internationalen Sullivan-Forschung sowohl in deutscher als auch in englischer Sprache. Die Essays erkunden weitgehend kaum untersuchte Aspekte von Sullivans Lebenswerk und vermitteln neue Perspektiven.
Diese Buchreihe ist eine unentbehrliche Ergänzung für jede (musik-)wissenschaftliche Bibliothek und leistet einen entscheidenden Beitrag zu einer Neubewertung von Arthur Sullivan in der Forschung sowie im Opern- und Konzertleben.

Buchbesprechungen

„This volume is another highly valuable addition to the growing library of Sullivan scholarship and deserves a place on the shelves of any enthusiast.“
[*Sir Arthur Sullivan Society Magazine* No. 95 – Winter 2017/18]

„Meinhard Saremba postuliert in einer überwältigend detailgenauen *tour d'horizon* zum britischen Musiktheater des 19. Jahrhunderts gar: «Durch Sullivan begann die entscheidende Epoche der englischen Operngeschichte.» Vor allem auf die Partituren mit ersten, historischen Sujets fokussiert sich die Aufmerksamkeit im neuen Aufsatz-Band.“
[*Opernwelt* – November 2017]

„Diese deutsch-englische Publikation, die Saremba gemeinsam mit Albert Gier und Benedict Taylor herausgegeben hat, dokumentiert, was internationale Musikwissenschaftler zutagefördern
und mit welcher Detailfreude sie das Gesamtwerk des im angelsächsischen Raum geschätzten Komponisten durchforsten. (...) Der Folgeband analysiert mit hilfreichen Notenbeispielen die Neugestaltung des Oratoriums, Orchesterwerke, Opern, Kantaten und Lieder.“
[*Mannheimer Morgen* – 25. September 2014]

„The German Sullivan Society is to be commended on its enterprise in
commissioning and publishing these contributions to Sullivan scholarship.“
[*The Elgar Society Journal* – Dezember 2012]

„Die Beiträge beleuchten das Lebenswerk des Musikers und legen eine Neubewertung dringend nahe.“ [*Mannheimer Morgen* – 19. Oktober 2012]

http://www.oldib-verlag.de/html/SullivanPerspektiven.html