

# Sullivan-Journal



## Sullivan-Journal Nr. 25 (Juli 2021)

Die verschobene deutsche Erstaufführung von Arthur Sullivans *The Light of the World* unter der Leitung von Peter Gortner in der Christuskirche in Karlsruhe soll in zwei Jahren am 30. April 2023 nachgeholt werden – passend zum 150-jährigen Jubiläum der Uraufführung. Zur Einstimmung hatten wir bereits in der letzten Ausgabe des *Sullivan-Journals* Hintergrundinformationen zu Sullivans umfangreichstem Oratorium geboten.

In dieser Ausgabe wird das Thema weiter vertieft. Zusätzliche Informationen zu Sullivans Sakralmusik, den Oratorien und Kantaten sowie seinem Verhältnis zur Religion finden sich in David Edens Beitrag im *Sullivan-Journal* Nr. 2, Dezember 2009, S. 2-9, sowie etlichen anderen Essays in den *Sullivan-Journalen* (teilweise online) und unserer dreibändigen Buchreihe zu Sullivans Œuvre, *Sullivan-Perspektiven* (Band 1 – 3, erschienen 2012-17).

### Inhalt

Arthur Sullivan:	Besetzung und Inhalt von <i>The Light of the World</i>	2
Martin Yates:	<i>Das Licht der Welt</i> erstrahlt (Teil 2)	4
Ian Bradley:	Bedeutung und Botschaft von Sullivans Oratorium	19

**Arthur Sullivan**

***The Light of the World***

Uraufführung: 27. August 1873 beim Musikfestival in Birmingham.

Besetzung: 2 Sopranistinnen, Alt, Tenor, Bariton, Bass; gemischter Chor (SATB)

Orchester: 2 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinette,  
2 Fagotte, Kontrafagott,  
4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba (oder Ophikleide),  
Pauken, Harfe, Orgel und Streicher.



Eine von Sullivans Inspirationsquellen: Das Gemälde „The Light of the World“ des präaffaelitischen Künstlers William Holman Hunt (1827-1910; siehe auch die *Sullivan-Journale* 15 und 16).

## Teil I

- No. 1 Prolog (Chor) – There shall come forth a rod (Isaiah 11 f., Ezekiel 37 KJV)

### *Bethlehem*

- No. 2 Introdution und Rezitativ – There were shepherds (Luke 2: 8 f.)
- No. 3 Chor der Engel – Glory to God (Luk. 2: 14, Matt. 2: 6)
- No. 4 Chor der Schäfer – Let us now go even unto Bethlehem (Luke 2: 15)
- No. 5 Solo (Bass) – Blessed art thou (Luk. 1: 42, 32 f.)
- No. 6 Arie (Sopran) – My soul doth magnify the Lord (Luk. 1: 46 f.)
- No. 7 [Sullivan ließ diese Nummer aus]
- No. 8 Chor der Schäfer – The whole earth is at rest (Isaiah 14: 7, 25 f.)
- No. 9 Solo (Alt) – Arise and take the young child (Matt. 2: 20)
- No. 10 Solo (Sopran) & Chorus – In Rama was there a voice heard (Matt. 2:18, Jer. 31: 15)
- No. 11 Arie (Tenor) – Refrain thy voice from weeping (Jeremiah 31: 16)
- No. 12 Solo (Alt) – Arise and take the young child (Matt. 2: 20)
- No. 13 Chor – I will pour my spirit (Isaiah 44: 3)

### *Nazareth — In der Synagoge*

- No. 14 Solo (Bariton) & Chorus – The spirit of the Lord (Luk. 4: 8 f.)
- No. 15 Quintett – Doubtless thou art our Father (Isaiah 66: 16)
- No. 16 Solo (Bariton) – Blessed are they that are persecuted (Matt. 5: 10 f.)
- No. 17 Chor – He maketh the sun to rise (Matt. 5: 45)

### *Lazarus*

- No. 18 Duett (Tenor & Bariton) – Lord, behold he whom thou lovest (Joh. 11: 3)
- No. 19 Solo (Alt) & Chor – Weep ye not for the dead (Jeremiah 22: 10)
- No. 20 Szene (Sopran & Bariton) – Lord, if thou hadst been here (Joh. 11: 21 f.)
- No. 21 Chor – Behold how He loved him (Joh. 11: 36)
- No. 22 Solo (Bariton) – Said I not unto thee (Joh. 11: 40)
- No. 23 Chor – The grave cannot praise thee (Isaiah 38: 18 f.)

### *Auf dem Weg nach Jerusalem*

- No. 24 Soli – Perceive ye how (Joh. 12: 19)
- No. 25 Chor der Kinder – Hosanna to the Son of David (Matt. 21: 9)
- No. 26 Arie (Sopran) – Tell ye the daughter of Zion (Matt. 21: 5)
- No. 27 Chor der Jünger – Blessed be the Kingdom (Mark. 11: 10)
- No. 28 Terzett & Chor – Hosanna to the Son of David (Matt. 21: 9)

## Teil II

### *Jerusalem*

- No. 29 Overtüre
- No. 30 Solo (Bariton) – When the Son of Man (Matt. 25: 31)
- No. 31 Soli & Chor – Is this not He whom they seek to kill (Joh. 7: 25)
- No. 32 Chor der Frauen – The hour is come (Joh. 12: 23 f.)
- No. 33 Solo (Bariton) – Daughters of Jerusalem (Luk. 21: 28 f.; Matt. 24: 21; Joh. 16: 33)
- No. 34 Quartett (unbegleitet) – Yea, though I walk through the valley (Psalmen 23: 4)
- No. 35 Chor – Men and brethren (Apostel 13: 26 f.; Isaiah 9: 9 f.)

### *Bei der Grabstätte*

- No. 36 Rezitativ (Sopran) – Where have they laid Him (Joh. 11:34)
- No. 37 Arie (Sopran) – Lord, why hidest thy face? (Psalmen 44: 24)
- No. 38 Rezitative – Why weepest thou? (Joh. 20: 15)
- No. 39 Arie (Alt) – The Lord is risen (Off. 21: 3 f.)
- No. 40 Chor – The Lord is risen (Apostel 2: 32 f.)
- No. 41 Solo (Tenor) – If ye be risen (1 Tim. 6: 12; Heb. 12: 2)
- No. 42 Chor – Him hath God exalted (Apostel 6: 31; Rev. 12:10; Gal. 1: 4 f.)

**Martin Yates**

## ***Das Licht der Welt erstrahlt (Teil 2)***

[Martin T. Yates ist Vorsitzender der Sir Arthur Sullivan Society. Dieser Beitrag basiert auf seinem englischsprachigen Artikel „*The Light of the World shines through*“ aus *Sullivan Perspektiven III*, Oldib-Verlag, Essen 2017. Die Übersetzung erfolgte mit freundlicher Genehmigung des Verfassers.]

### *Dem Himmel entgegenblickend*

In Anbetracht des religiösen Kontextes und Sullivans Zielsetzung, den menschlichen Aspekt der Geschichte zu transportieren, könnten die Gemeinsamkeiten verschiedener musikalischer Mittel in *The Light of the World* am besten als mit der menschlichen Natur verbunden erklärt und im Allgemeinen entweder mit „dem Himmel entgegenblickend“ oder „die Mühen des irdischen Lebens“ beschrieben werden.

Im Prolog haben das Fagott, die Klarinette und die Flöte eine außergewöhnliche Stelle mit Oktavsprüngen, die es nahelegt, als Vertonung irdischer Mühsal zur Erlangung eines himmlischen Ziels verstanden zu werden.



Arthur Sullivan 1870



Beispiel 19: Sullivan, *The Light of the World*

Ein aufsteigendes Notenmuster kann in viele Melodien aufgelöst werden, wie z. B. in den ersten Noten des Chors der Schäfer „Let us now go onto Bethlehem“ (Lasst uns nun gehen gen Bethlehem), was abgeleitet scheint aus der Cellophrase vom Rezitativ des Engels „For unto you is born this day“ (Denn euch ist geboren heute).

Beispiel 20: Sullivan, *The Light of the World*, Der Engel

Beispiel 21: Sullivan, *The Light of the World*, Schäfer

Interessanterweise haben die ersten Noten des Schäfer-Chors dieselben Intervalle wie die Anfangstöne des Chors „He Maketh the Sun to Rise“ (Er lässt die Sonne aufgehen).

Beispiel 22: Sullivan, *The Light of the World*

Dieser Chor ist mit seinen aufsteigenden Notenfolgen ein perfektes musikalisches Bild eines Sonnenaufgangs, obwohl im mittleren Abschnitt dieselben Worte zu einer kontrastierend absteigenden Notenfolge gesetzt sind. Beide Chöre haben Abschnitte, in denen es melodische Sequenzen gibt, die ein Muster von zwei sehr ähnliche Aufwärtsfolgen herstellen.

Beispiel 23: Sullivan, *The Light of the World*, Chor der Schäfer

Beispiel 24: Sullivan, *The Light of the World*, „He maketh the sun to shine“

Um der Bedeutung der Worte des Herrn „Christ cometh of the seed of David“ (Christus entspringt aus der Nachkommenschaft Davids) zu entsprechen, wird in dem Abschnitt „Is not this He“ (Ist dies nicht Er) die Melodie des Schäferchors von den Celli direkt zitiert. Interessanterweise wird die Sequenz der einleitenden Phrase wiederholt und den Celli und zweiten Violinen anvertraut, gestützt von Klarinette und Oboe. Die Schlusskadenz dieses Abschnitts zitiert eine andere Stelle des Schäferchors.

55

Christ com-eth of the seed of Da - vid, and out—

Violin I *pp*

Violin II *pp*

Viola *pp*

Violoncello *pp*

Detailed description: This musical score shows a vocal line at the top with lyrics. Below it are four staves for string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The string parts are marked with *pp* (pianissimo). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics. The string accompaniment consists of chords and moving lines, with the cello part mirroring the vocal melody.

### Beispiel 25: Sullivan, *The Light of the World*

Die ersten drei Noten der zuvor besprochenen Tonfolge erkennt man ebenfalls am Beginn der Bravour-Arie für Sopran „Tell ye the Daughter of Zion“ (Saget der Tochter Zions).<sup>1</sup> Jedoch geht die Melodie dann aufwärts weiter anstatt mit der tiefer liegenden Note zum Abschluss zu kommen. In ähnlicher Weise bewegt sich die melodische Linie während des triumphalen Finalabschnitts von „Men and Brethren“ (Männer und Brüder) direkt im Dreiklang aufwärts mit Schlussnoten, die eine ganze Oktave höher liegen, was andeutet, dass die Kämpfe des Lebens gewonnen sind und Gottes Heil erlangt wurde.

128

There-fore will God di - vide him a por-tion with the great,

Detailed description: This musical score shows a vocal line starting at measure 128. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the notes. The melody starts with a rest, followed by a series of notes that rise in pitch.

### Beispiel 26: Sullivan, *The Light of the World*

Ein emotionsgeladenes Muster aufsteigender Noten findet sich in der musikalischen Struktur der Introduktion zur Szene „At the Sepulchre“ (Am Grab), wo das Intervall einer Septime ein besonders überzeugendes Merkmal jeder Phrase ist. Nicht nur ist dieses Zwischenspiel eine schöne Erinnerung an den frühen Morgen am Ostertag, es atmet gleichzeitig auch den Schmerz der Maria Magdalena, wenn sie allein im Garten ist und das Grab von Jesus sucht.

Andante moderato

*p*

Detailed description: This musical score shows piano accompaniment for the scene 'At the Sepulchre'. The tempo is marked 'Andante moderato'. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is marked with *p* (piano). The melody is characterized by ascending lines and intervals of a seventh.

### Beispiel 27: Sullivan, *The Light of the World*

<sup>1</sup> Dieses Solo ist bemerkenswert, weil es den Eindruck wedelnder Palmen in den Begleitfiguren der Streicher erweckt.

## Die Mühsal des irdischen Daseins

In der musikalischen Struktur des Oratoriums scheinen diese „irdischen Mühen“ ihren Ausdruck zu finden, doch nicht in unmittelbaren Zitate oder wiederkehrenden Themen, sondern durch die Nutzung stark chromatischer Abschnitte (normalerweise in den Streichern), leerer Oktaven und punktierter Rhythmen. Diese generieren ein deutliches Gefühl von Rastlosigkeit und Unruhe.

Die chromatischen Streicherfiguren werden zuerst im Prolog hörbar, wo sie schließlich in einen wiederholten Es-Moll-Akkord zur chorischen Prophezeiung des Erscheinens Christi münden. Vielleicht repräsentieren sie das Erscheinen des lang erwarteten Heilands, der das „Chaos“ der Welt besänftigt.



Beispiel 28: Sullivan, *The Light of the World*

Im Abschnitt „Lazarus“ findet sich ein ähnlicher kompositorischer Stil für Streicher auf dem Höhepunkt des „Walk to Bethany“ (Der Gang nach Bethanien) und wird kurz danach auf dem Höhepunkt von „Weep Ye Not for the Dead“ (Weinet nicht um den Toten) wiederholt.



Beispiel 29: Sullivan, *The Light of the World*

Nach diesem Abschnitt singt Martha „Lord, if thou hadst been here my brother had not died“ (Herr, wärest du hier gewesen, wäre mein Bruder nicht gestorben), und als Antwort spielen die Streicher vier Takte einer komplexen chromatischen Passage. Dies verweist auf Marthas große Trauer und illustriert Sullivans Kunst, solche Gefühle kurz und bündig darzustellen.



Beispiel 30: Sullivan, *The Light of the World*

Dramatische Streicherpassagen begleiten die Warnungen der Pharisäer zu Beginn von „The Way to Jerusalem“ (Der Weg nach Jerusalem) und porträtieren sehr gut die durch das Erscheinen von Jesus in der Stadt ausgelöste Hysterie. Die schnellen chromatischen Figuren in „Men and Brethren“ (Männer und Brüder) erzeugen ein starkes Gefühl der Unsicherheit und Vorahnung.

Violin I and Violin II parts, measures 44-46. The music features rapid chromatic figures in both staves, marked *ff*.

Beispiel 31: Sullivan, *The Light of the World*

Dieser Eindruck der musikalischen Unsicherheit zeigt sich auch auf andere Weise deutlich. Es gibt einen dieser Momente, wo der Gebrauch einer einzelnen chromatischen Note ziemlich auffällig heraussticht, während „the whole earth is at rest“ (die ganze Welt ruht). Die Beteuerung der Schäfer „He will save us“ (Er wird uns retten) wird verstärkt durch den Gebrauch eines Cis sowohl in der Melodielinie als auch in der Bassbegleitung. Wie um die Bedeutung der Worte zu unterstreichen wird dieses Muster wiederholt.

Vocal line, measures 16-18. The melody is simple, with a prominent C-sharp note. The lyrics are "and He will save us."

Beispiel 32: Sullivan, *The Light of the World*

Die Steigerung bis zur Coda in der Schlussfuge wird erreicht, indem der Chor auf einem unisono G intoniert „That He might deliver us from the present evil world“ (Dass er uns errette von dieser gegenwärtigen, bösen Welt), alles begleitet von berührenden leeren Oktaven in den Streichern. Die Wirkung ist gewaltig und verstörend.

Unisono choir and piano accompaniment, measures 116-120. The choir part is a unisono G line with the lyrics "That He might deliver us from the present evil world". The piano accompaniment features empty octaves with *cresc.* and *cresc. molto* markings.

Beispiel 33: Sullivan, *The Light of the World*, Unisono-Chor

Einige andere Verwendungen von leeren Oktaven scheinen mehr erdverbundene Prophezeiungen zu spiegeln, wie im Mittelteil des Chors der Schäfer „Let us now go“ (Lasst uns nun gehen), in welchem tiefe Streicher, Fagotte und Klarinetten offene Oktaven spielen, wenn sie die Worte begleiten: „Out of thee shall come a Governor that shall rule my people“ (Aus dir soll ein Herrscher hervorgehen, der mein Volk regieren soll). Ein ähnliches Beispiel von leeren Oktaven taucht auf in dem Rezitativ des Schäfers, wenn er Maria wissen lässt, dass ihrem Sohn „der Thron seines Vaters David“ gegeben werden soll. Die „Mühen eines irdischen Lebens“ werden besonders hörbar in verschiedenen dramatischen und spannungsgeladenen Abschnitten von „When the Son of Man“ (Wenn der Menschensohn), in denen Jesus auseinandersetzt, wie ein gutes aber schwieriges Leben auf der Erde zu führen den Eingang in das Königreich des Himmels bedeuten kann. Die Kombination von hochchromatischer Figuration in leeren Oktaven schafft eine seltsam karge und stampfende Begleitung, die perfekt zu den düsteren Warnungen von Jesus passt. Mit ähnlicher Wirkung hat Sullivan 1888 in seiner Bühnenmusik zu *Macbeth* Kombinationen von leeren Oktaven benutzt, um schottische Landschaften zu imaginieren.

In der Konzertouvertüre *In Memoriam* stellte Sullivan 1866 die „Mühsal“ des Lebens in einem punktierten Rhythmus dar, und ähnlich sind die punktierten Noten in seinem Oratorium geeignet, Gefühle von Aufregung und Ruhelosigkeit hervorzurufen. Dies zeigt sich besonders in der Jerusalem-Ouvertüre, in der verschiedene aus punktierten Rhythmen bestehende Abschnitte den Aufruhr in der Stadt darstellen. In „Away with Him“ (Hinfort mit ihm) aus dem Abschnitt „In the Synagogue“ (In der Synagoge) drücken punktierte Noten den Zorn des Chors aus, ebenso in den Choreinwürfen von „Is not this He?“ (Ist dies nicht Er?), welche eine Einleitung aus emphatischen chromatischen Akkorden haben. Vielleicht sogar noch bemerkenswerter ist im zweiten Abschnitt des Chores „Men and Brethren“ jene stampfende Ostinato-Figur, die den tiefen Streichern, Klarinetten und Fagotten gegeben ist, kombiniert mit den komplexen Figurationen in den hohen Streichern in Beispiel 31.



Beispiel 34: Sullivan, *The Light of the World*

## Gebrauch der Dissonanz

Möglicherweise ist der Gebrauch von Dissonanzen einer der bemerkenswertesten Aspekte in Sullivans chromatischer Kompositionstechnik, und hier kommt seine Erfahrung im Knabenchor der Chapel Royal zum Tragen.

Ein sehr schön klares und wirkungsvolles Beispiel taucht am Ende des Gesprächs von Jesus und Martha in „Lazarus“ auf. Jesus fragt „Where have ye laid him?“ (Wo habt ihr ihn aufgebahrt?), was bewegenderweise unbegleitet gesungen wird. Marthas Antwort wird gegen ein gehaltenes Cis in den ersten Violinen angesungen. Das H auf dem Wort „komm“ ist besonders aussagestark.<sup>2</sup>

46  
MARTHA *pp*  
Lord come and see.  
*dim.* *pp*

Beispiel 35: Sullivan, *The Light of the World*

Während des Mittelteils im folgenden Chor „Behold How He Loved Him“ (Seht, wie er ihn liebte), häuft Sullivan die Dissonanzen, wenn die Damen zum dreiteiligen Männerchor hinzukommen. Das Nachspiel mit Dissonanzen im Klanggewebe ist besonders berührend, wenn Fagotte und Klarinetten unisono gegen die Streichakkorde anspielen. Aber das vielleicht erstaunlichste Beispiel für die emotionale Kraft der Dissonanz findet sich in dem Chor „In Rama was there a voice heard“ (In Rama vernahm man eine Stimme), in welchem sie von Sullivan – auf Purcell zurückgehend – genutzt wird, um Rachels extreme Not auszudrücken, wenn sie um die von Herodes ermordeten Kinder weint. Dem Höhepunkt entgegenführend beginnt jeder Abschnitt mit Noten, die sich an denen der anderen Stimmen reiben: Sopran mit Alt, Tenor mit Sopran, Bass mit Tenor.

32  
S. Ra - chel weep-ing for her child - re would not be  
A. Ra - chel weep-ing for her child - ren would not be com - fort-ed, would not be  
T. Ra - chel weep-ing for her child -  
B. Ra - chel

Beispiel 36: Sullivan, *The Light of the World*

<sup>2</sup> In *The Observer*, 31. August 1873; obwohl der Autor irrtümlich schreibt, dass die Oboe die langanhaltende Note spielt, schätzt er doch diesen Moment als besonders schön ein.

Sparsam instrumentiert für Orgel, Klarinetten, Fagotte, Hörner und Blechbläser, inklusive Tuba, hat dieses Stück die Kargheit von Purcells *Funeral Music for Queen Mary (Trauermusik für die Königin Maria II. von England)*. In dieser Nachfolge und einem Moment echter Inspiration bringt Sullivan die Wärme der Streicher zurück, nun in As-Dur, um das tröstende Tenorsolo „Refrain Thy Voice from Weeping“ (Halte das Weinen zurück) zu untermalen. Sogar dieses tröstende Stück enthält indes einen Moment von Unruhe, wenn es den Höhepunkt erreicht. Bei „There is hope in thine end that thy children shall come again“ (Es gibt Hoffnung für deine Zukunft: Deine Kinder sollen wieder in ihre Heimat kommen) gemahnen leere Oktaven in den Klarinetten an den ‚mühselig strebenden‘ Duktus der Musik.

Example 37.



Beispiel 37: Sullivan, *The Light of the World*

### *Das Tonarten Schema*

So wie bei vielen seiner Kompositionen, gibt Sullivan dem Oratorium *The Light of the World* eine gewisse Einheitlichkeit durch ein zusammenhängendes Beziehungssystem der Tonarten. Als Basis-Tonart des ganzen Werks kann vielleicht C-Dur angesehen werden, denn, obwohl der Prolog-Chor in e-Moll steht, ist das direkt folgende „Andante Pastorale“ in C-Dur und entspricht damit der Tonart, die den ersten Teil des Oratoriums „Hosanna to the Son of David“ und den fugalen Schlusschor beschließt. Auf diese Weise wird das gesamte Werk von derselben Tonart umrahmt.

Jede Szene hat ihre eigene Abfolge von Tonarten. Große Teile von „At the Sepulchre“ (Am Grab) zeigen eine kontinuierliche Verwendung von E-Dur/Moll, wenngleich sich schließlich alles in Richtung C-Dur bewegt für den letzten Chor. Der Reichtum dieser Tonarten artikuliert sehr schön die Feierlichkeit der Orchesterintroduktion, die vollkommene Verzweiflung von Maria Magdalenas Trauer, den tröstenden Charakter des „God Shall Wipe Away All Tears“ (Gott soll alle Tränen trocknen) des Engels und die Gewissheit des A capella-Chors „The Lord is Risen“ (Der Herr ist auferstanden).

„Lazarus“ ist besonders reich an Verbindungen zwischen Be(b)-Tonarten und ihren enharmonischen Partnern, welche einen entschieden dunklen Aspekt hineinbringen. In f-Moll beginnend wird bald As-Dur erreicht, womit der erste Abschnitt endet. Die Essenz dieser Szene und vielleicht des ganzen Oratoriums sind die Worte Jesu „I am the resurrection and the Life“ (Ich bin die Auferstehung und das Leben), welche in As-Dur komponiert sind. Der Schlusschor „The Grave cannot Praise Thee“ (Das Grab kann dich nicht preisen) ist ebenfalls umrahmt von dieser Tonart. As-Dur könnte also repräsentativ für den Triumph Christi über den Tod stehen und hat auf jeden Fall nicht nur in dieser Szene großen Widerhall gefunden, sondern auch im gesamten

Oratorium. Im Prolog kreist die Komposition der Worte „He will swallow up Death, Death in Victory“ (Er wird den Tod siegreich vernichten) um eine Es/As-Dur-Achse, und sie finden ein Echo in dem As-Moll/Dur von „In Rama“ and „Refrain Thyself from Weeping“ in dem Abschnitt „Bethlehem“. Am Schluss von „Men and Brethren“, ist das freudige Feiern des Sieges Christi über den Tod ebenfalls in As-Dur ausgedrückt. Vielleicht kann man das Tenorsolo am Ende als weiteres Beispiel dieses Systems ansehen, denn es steht in dem verwandten a-Moll, das Sullivan möglicherweise deshalb wählte, weil es ihm erlaubte, in Vorbereitung der Schlussfuge zurück zur Ausgangs-Tonart C-Dur zu modulieren.

Die für die Musik von Jesus vorbehaltenen Tonarten zeigen eine stufenförmig eindunkelnde Entwicklung, passend zu seiner Person, wenn er unaufhaltsam seinem Tode entgegengeht. Seine Mission beginnt mit den ‚weitherzigen‘ Tonarten G- und D-Dur, wie in „Nazareth“, obgleich seine Antworten auf die Feindseligkeit der Menge ihn in schrillere Tonarten wie Cis und Fis drängt. Nachdem er gewaltsam aus der Synagoge geworfen wurde, kehrt seine Musik zu G-Dur zurück, und die Bestätigung der Jünger „Doubtless Thou Art Our Father“ (Zweifellos bist du unser Vater), ist in G-Dur ausgedrückt, auch wenn ein kleiner Abschnitt in B steht bei den Worten „Israel acknowledges us not“ (Israel kennt uns nicht). Die Seligpreisungen stehen in D-Dur ebenso wie der folgende Chor. Jedoch in den nachfolgenden Szenen drückt sich Jesus in weniger ‚weitherzig-offenen‘ Tonarten aus. Obwohl „The Way to Jerusalem“ innerhalb der C-Moll/Dur-Achse startet, ändert sich die Tonart zu Es-Dur, sobald Jesus seinen Entschluss nach Jerusalem zu gehen verlauten lässt mit „Behold we go up to Jerusalem“ (Sehet, wir gehen nach Jerusalem). Dies ist die Tonart seiner wunderschönen Arie „If Thou hadst known O Jerusalem“ (Wenn du doch erkannt hättest, Jerusalem), die direkt nach dem Chor in Es-Dur „Blessed Be the Kingdom“ (Gesegnet sei das Königreich) folgt. Zu Beginn des zweiten Teils steht der große Monolog von Jesus in Des, übereinstimmend mit der Tonart der Jerusalem-Ouvertüre. Das Jesus-Solo am Schluss, „Daughters of Jerusalem“ (Töchter Jerusalems), steht in H-Dur. Im Kontext aller Jesus betreffenden Musik kann man das als eine abgelegene Tonart ansehen, aber sie bringt Helligkeit und Wärme ein, die genau dem ermutigenden Ton der Worte entspricht.



Sullivan probt *The Martyr of Antioch* in Dublin.

## Fazit

Es gibt keinen Zweifel daran, dass Sullivan, als er das Opus Magnum seiner Sakralwerke schrieb, in Hinblick auf die Form einen ganz neuen Weg beschreiten wollte. Er hatte einige tastende Schritte in *The Prodigal Son (Der verlorene Sohn)* gemacht, einem seiner kürzeren Werke aus der Mitte des Jahrhunderts, indem er absichtlich aus der traditionellen ‚Glätte‘ des Oratoriums auszubrechen und dramatischere bzw. realistischere Elemente einzuführen versuchte. Aber in *The Light of the World*, das auf einem viel höheren Niveau entworfen wurde, war Sullivan darauf bedacht, etwas ganz anderes zu erschaffen als die äußerst populären Werke von Händel, Bach und Mendelssohn, dessen *Elias* von 1846 das britische Oratorium seither ungemein geprägt hatte. Der Einfluss dieser musikalischen Giganten auf die britischen Komponisten sollte nicht unterschätzt werden. Er war allumfassend und daher war die Meinung des Publikums sowie der Musikkritiker mit dieser glorreichen Vergangenheit unauflöslich verbunden: Jedes Werk hatte sich an diesen Größen zu messen. Natürlich konnten die meisten Werke, die in dieser Zeit erschaffen wurden, solche unmöglichen Erwartungen nicht erfüllen. Dagegen scheint Sullivan, vielleicht wegen der musikalischen und dramaturgischen Innovationen in seinem Werk, den negativen Vergleich mit den bedeutendsten Komponisten erfolgreich vermieden zu haben.

In *The Standard* hieß es:

*The Light of the World* hat nichts gemeinsam mit dem *Messiah*; es borgt weder Stil noch Ideen von der Passionsmusik; und hält sich sogar fern von jenem Magnetfelsen Mendelssohn, von dem sich so viele tüchtige und wohlbeladene Schiffe in den Untergang haben ziehen lassen.<sup>3</sup>

Aber diese Innovationen scheinen wenig unmittelbaren Einfluss gehabt zu haben auf die Werke von Zeitgenossen wie Barnett, Gaul, Stainer oder Macfarren. In Macfarrens *The Resurrection (Die Auferstehung)* von 1876 kann man keine besondere Behandlung der Musik für Jesus feststellen, außer dass die instrumentale Begleitung speziell gefärbt ist; ebenso klebt der Komponist in seinem *King David* aus dem Jahre 1883 noch allzusehr an einem Erzähler und einer langen Ouvertüre. Ein interessanter Gegensatz lässt sich 1874 beobachten, als sowohl Macfarrens Oratorium *St. John the Baptist (Johannes der Täufer)* als auch Sullivans *The Light of the World* in London aufgeführt wurden. *The Athenaeum* erwähnt eine scheinbare Teilnahmslosigkeit des Publikums angesichts von Sullivans Werk und die Sensation, die das Stück von Macfarren hervorrief. Der Rezensent kommt zu der amüsanten Schlussfolgerung: „In der einen Partitur war der MENSCH maßgeblicher als GOTT; und in der anderen GOTT greifbarer als der MENSCH.“<sup>4</sup> Daraus können wir schließen, dass Sullivans Bemühung um die „Menschlichkeit“ seiner Jesus-Figur ein vollkommener Erfolg war!

---

3 Zitiert nach der Einleitung zu *The Light of the World* im Gilbert and Sullivan Archive (online).

4 *The Athenaeum*, 28. März 1874.

John Stainers *The Crucifixion (Die Kreuzigung)* hat sich – obwohl ein Stück von bescheidenem Anspruch – von den Werken dieser Ära am ehesten durchgesetzt. Es zeigt aber auch, dass sogar noch 1887 der Komponist der Verwendung eines Erzählers und der Vertonung der Worte Jesu für einen Bass-Solosänger verpflichtet blieb und ebenso dem vierstimmigen Männerchor. Möglicherweise ist es von größerer Bedeutung, dass Stainer ein überzeugter Protestant war, wie Selwyn Tillett meint, und dass er von seinem theologischen Standpunkt aus sein Werk unbedingt mit dem Karfreitag abschließen musste, welcher als Triumph der ganzen Legende angesehen wurde. Sullivans Einbeziehung der Osterszene rückt sein Oratorium mehr in die Nähe eines katholischen oder zumindest hochanglikanischen Religionsverständnisses als die Werke seiner musikalischen Zeitgenossen.<sup>5</sup> Hier ist nicht der Ort für einen vertieften Blick auf Sullivans religiöse Sympathien, welche ausführlicher anderswo betrachtet worden sind. Und doch sind Sullivans theologische Ansichten in *The Light of the World* insofern wichtig, als darin, bedenkt man den Argwohn späterer Kritiker gegenüber Elgars *The Dream of Gerontius (Der Traum des Gerontius)*, sehr wohl ein wichtiger Grund gelegen haben mag, warum das gesamte Ethos des Werkes, insbesondere die Anschaulichkeit seiner Klangwelt zwar wenig gemeinsam hat mit den Arbeiten seiner zeitgenössischen britischen Komponisten, dafür aber umso mehr Resonanz gefunden zu haben scheint bei kontinentaleuropäischen Kompositionen wie denen von Gounod und Liszt.

Zur Zeit der Uraufführung von Sullivans Oratorium lebte Gounod im Londoner Exil auf der Flucht vor dem Krieg zwischen Frankreich und Preußen. Er hörte *The Light of the World* vielleicht ein Jahr später in London und nannte es ein „Meisterwerk“. Normalerweise werden Gounods Stücke als Inspiration für Sullivan angesehen, und Smither nimmt an, dass es die große Popularität von *La Rédemption (Die Erlösung)* war, die die vorherrschende britische Meinung bezüglich der Jesus-Figur als handelnde Person veränderte.<sup>6</sup> Aber *La Rédemption* (1882) und *Mors et Vita* (1885) wurden erst etliche Jahre nach Sullivans Oratorium aufgeführt. Könnte es sein, dass Gounod, der zu dieser Zeit an *La Rédemption* arbeitete, von Sullivans Behandlung der Jesus-Figur beeinflusst worden ist, besonders in Bezug auf die Zurückhaltung und die gregorianischen Facetten dieser choralartigen Musik?

---

5 Siehe Meinhard Saremba, „Präraffaelitische Klangwelten und Chiaroscuro: Sullivans *The Light of the World* und Elgars Oratorien“, in *Sullivan Perspektiven II*, S. 179. Bradley, *Lost Chords and Christian Soldiers*, p.128. Der Pfarrer Selwyn Tillett brachte seine Meinung zu dieser Frage in einer E-mail an mich 2014 zum Ausdruck.

6 Smither, *A History of the Oratorio*, Band IV, S. 594. Abgesehen von einer Liste von Werken mit Jesus als Figur erwähnt Smither *The Light of the World* kaum und die Bedeutung der radikalen Aspekte von Sullivans Werk entgeht ihm völlig.



Empfang für Liszt 1886 in London:  
Joseph Joachim begrüßt den Abbé, Sullivan steht links.

In seiner Nutzung erweiterter instrumentaler Abschnitte schuldet Sullivans Werk sicher vieles den Klangvorstellungen von Liszt, wie sie sich in seinem Oratorium *Die Legende von der Heiligen Elisabeth* von 1865 zeigen. Das Andante Pastorale, „The Walk to Bethany“ und das exquisite Vorspiel zu „At the Sepulchre“ spielen alle ihren Part im Erzeugen einer Stimmung, und wiewohl Sullivan eine ausführliche Ouvertüre am Anfang vermeidet, hat ihre Position als eine programmatische Introdution zum zweiten Teil eine sogar noch dramatischere Wirkung.<sup>7</sup> Jedoch könnte Sullivans Verbindung zu Liszt noch weiter gehen. Es gab den Verdacht, dass Liszt als ein ziemlich ‚weltlicher‘ Mann bestimmt kein so religiöses Werk wie *Christus* geschrieben haben könnte, ohne unaufrichtig zu sein.<sup>8</sup> Dies spiegelte sich auch in Vorbehalten gegenüber Sullivans Werk wider. Als *The Light of the World* London erreichte, brachen sich in *The Academy* solche Zweifel Bahn:

Wir wissen nichts über Mr. Sullivans Hingabe in die letztere Richtung [religiöse Empfindungen], aber von seinen früheren Versuchen in sakraler Musik, zum Beispiel seinem *Prodigal Son* und dem *Festival Te Deum*, die bei der Uraufführung als erfolgreich angesehen wurden, aber inzwischen ziemlich vergessen zu sein scheinen, würden wir ihn keinesfalls als den geeignetsten Mann auserwählt haben, ein so seriöses Vorhaben auszuführen [...] Dass Mr. Sullivan, welcher unzweifelhaft Talent als Komponist besitzt, so überschätzt es auch sein mag, sich nunmehr, nachdem er sich viel wertvolle Zeit lang mit dem Produzieren von Schlagern für den populären Musikmarkt verzettelt hat, seine Aufmerksamkeit wieder der Komposition eines Werkes von ernsthaftem Anspruch

---

7 „At the Sepulchre“: Massenet hat ebenfalls eine kurze orchestrale Introdution zu dieser Szene in seinem Oratorium *Marie-Magdeleine* aus dem Jahr 1873 eingesetzt, und Elgar nutzte den gleichen Titel für eine Szene in *The Apostles*.

8 Smither, *A History of the Oratorio*, vol. IV, S. 247; Smither zitiert aus Paul Merricks *Revolution and Religion*, S. 185.

zugewendet hat, verdient ehrliche Gratulation, selbst wenn seine Bemühungen nicht mit perfektem Erfolg gekrönt sind.<sup>9</sup>

Dieser Text ist repräsentativ für die Form von ‚moralischer‘ Missbilligung, unter der Sullivan sein Leben lang zu leiden hatte und die sich für Jahrzehnte nach seinem Tod bei den selbsternannten Wächtern der britischen Musik fortsetzte. Ich vermute, dass nach dem ursprünglichen Erfolg solche Zweifel an der Aufrichtigkeit des Komponisten die Akzeptanz des Oratoriums erschwert haben könnten, besonders weil er weiterhin für das populäre Unterhaltungstheater schrieb und damit Geld verdiente. Zusätzlich bereitete die Länge des Werkes Sorgen (ein Problem, das es mit Liszts *Christus* gemein hatte) sowie die Ressourcen, die eine gute Aufführung erforderte. Bedenklich war nicht zuletzt vielleicht auch die Tendenz des Oratoriums, als hochanglikanisch oder sogar römisch-katholisch beeinflusst angesehen zu werden, und all das arbeitete dagegen, es in das Kernrepertoire aufzunehmen.

Wenn man sich die Werke von britischen Komponisten der folgenden Generation anschaut, scheint es, dass Sullivans musikalische Behandlung der Jesus-Figur ein größeres Vermächtnis darstellt als jeder andere Aspekt seines Werks. So erinnert beispielsweise in Cowens Chorkantate *The Transfiguration (Die Verklärung)* von 1895, obwohl ein Alt als Erzähler die Worte Jesu überliefert, die instrumentale Unterstützung durch tiefe Akkorde sehr stark an Sullivans Accompanements.

The image shows a musical score for 'The Transfiguration' by Edward Elgar. It features three systems of music. The first system is for Contralto Solo, starting with a 'Recit.' (recitative) section in 4/4 time, followed by an 'Andante maestoso' section in 3/4 time. The lyrics are: 'And as they came down from the moun-tain, Je-sus charged them, say-ing: Tell the vi-sion to no'. The second system is for Baritone Solo, with lyrics: 'man un-til the Son of man be ri-sen a-gain from the dead.' The piano accompaniment consists of a grand staff with treble and bass clefs, featuring deep, sustained chords in the bass register.

Beispiel 38: Cowen, *The Transfiguration*

Allerdings ist Edward Elgar der Komponist, der durch das Werk am stärksten beeinflusst scheint. In „By the Wayside“ (Am Wegrand) aus seinem Oratorium *The Apostles* von 1902 gibt es keinen Erzähler, weder um die Situation zu erklären, noch die Worte Jesu einzuführen. Obwohl Elgar kein besonderes ‚Binnen-Orchester‘ nutzt, erweist er Sullivans Klangwelt die Reverenz, indem er die Worte Jesu nur mit Bratschen begleiten lässt. Hinzu kommt, dass die Melodieführung für

<sup>9</sup> *The Academy*, 28. März 1874.

jede der ‚Segnungen‘ gesanglich, ja, zurückhaltend angelegt ist und in der ‚offenen‘ Tonart F-Dur steht. Abgesehen von wenigen Momenten, in denen die Begleitung komplex wird, findet sich diese spezifische, zurückhaltende Stilistik beim Auskomponieren der Worte Jesu die ganze Szene hindurch.

Beispiel 39: Elgar, *The Apostles*

Vielleicht hatte Elgar Sullivans anrührende Verwendung der Septime im Sinn (siehe Musikbeispiel 27), als er, diesmal als Oktav-Intervall, die Musik für den Engel in *The Dream of Gerontius* komponierte.

Beispiel 40: Elgar, *The Dream of Gerontius*

Man sollte nicht vergessen, dass der junge Elgar als Geiger in einer Aufführung von Sullivans Oratorium mitgewirkt hatte und außerdem den Klavierauszug in dem Musikaliengeschäft seines Vaters kennengelernt haben konnte. Dass Elgar charakteristische Merkmale dieser Musik in Erinnerung ruft, spiegelt den Einfluss wider, den das Aufführen des Werks auf ihn gehabt haben muss und ebenso den Respekt, den er für den älteren Komponisten empfand. Dies erscheint als der ultimative Ritterschlag für Sullivans Klangvorstellungen in *The Light of the World*.

In neuerer Zeit, näher an unserer Gegenwart, hat die Verwendung des Binnen-Kammerorchesters Resonanz gefunden, wenn man Brittens Einsatz eines Kammerorchesters betrachtet, welches die Worte der beiden Soldaten im *War Requiem* begleitet. Die Verwendung dieses Kammerorchesters wird „jedesmal bei Britten als Mittel zur privaten Kommunikation“ angesehen.<sup>10</sup> Sullivans Ziel scheint ähnlich gewesen zu sein: Indem das Binnen-Orchester eine intime Antwort nahelegt und die Worte Jesu mit einer geheimnisvollen Aura umgibt, ist seine Musik klar abgegrenzt von der anderer Figuren. Ähnliche Aspekte von Sullivans Werk scheinen noch über Britten hinaus Nachhall gefunden zu haben. In *The Last Supper (Das letzte Abendmahl)*, einer 2000 komponierten Oper von Harrison Birtwistle, beschränkt sich der Komponist freiwillig beim Auskomponieren der Worte und lässt sie von

<sup>10</sup> Christopher Palmer im CD-Beihefttext zur Wiederveröffentlichung von Brittens Aufnahme aus dem Jahr 1963, (Decca 2006), S. 11.

einem speziellen Orchester begleiten, wobei er „keine Violinen nutzt, dafür viel ‚tiefe‘ Blech- und Holzbläser, eine große Schlagwerk-Gruppe und ein Akkordeon“.<sup>11</sup> Sogar im Jahr 2016 schien es, dass Komponisten immer noch nicht auf den Erzähler verzichten können. James MacMillans Version der Johannespassion, *Since it was the Day of Preparation (Weil es nun Rüsttag war)*, behält den Erzähler bei, aber interessanterweise verbindet MacMillans musikalischer Stil beim Auskomponieren der Worte teilweise Gregorianische Gesänge und den von der schottischen Muttersprache des Komponisten beeinflussten Sprachduktus. Außerdem verwendet er ein spezielles Orchesteraccompaniment von sanft läutenden Handglocken!

Anscheinend suchen moderne Komponisten immer noch nach neuen Wegen, um dieselben religiösen Ansichten auszudrücken. Trotzdem bleibt es faszinierend, dass sie beim Lösen der Probleme, denen sich Sullivan 1873 gegenüber sah, scheinbar bemerkenswert ähnliche Wege gehen. Vielleicht ändert sich in Wirklichkeit nichts, und man kann zu der Schlussfolgerung kommen, dass daher Sullivans Antwort auf dieses Thema genauso gültig ist wie die Antworten von Elgar, Britten, Birtwistle oder MacMillan. Hinsichtlich der Vorreiterrolle von *The Light of the World* in seiner Zeit verdient es Sullivans Werk, als ein signifikanter Bestandteil jenes kontinuierlichen musikalischen Zeitstrahls angesehen zu werden.

[Notensatz: Robin Gordon-Powell]

[Deutsche Übersetzung von Bettina Bartz.]



Sullivan-Denkmal in London

---

11 Stan Meares, „From Disaster to Triumph – British Opera 1952–2012“, in: *British Music Society Journal*, 24 (2012), S. 91-92.

**Ian Bradley**

## **Die theologische Bedeutung und die Botschaft von Sullivans *The Light of the World***

[Ian Bradley ist Professor für Kultur- und Geistesgeschichte an der St. Andrews Universität in Schottland und Autor von *Lost Chords and Christian Soldiers: The Sacred Music of Arthur Sullivan* (SCM Press, 2013). Diese Übersetzung entstand nach dem Originalmanuskript eines Artikels, der als „Note on the theological significance and message of *The Light of the World*“ in dem CD-Beiheft zur ersten professionellen Gesamteinspielung mit dem BBC Concert Orchestra unter der Leitung von John Andrews (Dutton Epoch 2CDLX 7356) erschien.]

Was sagt uns *The Light of the World* über Arthur Sullivans Glauben und Theologie ? Ich halte es für sehr wahrscheinlich, dass ein Großteil der vielschichtigen und teilweise unerwarteten Bibeltexte, aus denen dieses Oratorium besteht, von George Grove stammt, Sullivans gutem Freund, mit dem er 1867, auf der Suche nach lange verschollenen musikalischen Manuskripten Schuberts nach Wien reiste. Die Briefe, die sie sich schrieben und die in der Pierpont Morgan-Bibliothek in New York aufbewahrt werden, zeigen einen Grad von Zuneigung und Vertrautheit, wie man sie sonst nirgends in Sullivans Briefwechseln findet. In einem Brief an J.W. Davison über das Oratorium, das, wie er schrieb, seine „gesamte Zeit und Aufmerksamkeit“ forderte, erklärte Sullivan dem Musikkritiker der *Times*, dass „alle Worte aus der Bibel von Grove und mir selbst zusammengestellt worden sind. Ich denke, dass das Textbuch dank des guten alten ‚G‘ wirklich sehr gelungen ist.“

Auch wenn Grove primär bekannt ist als Organisator von Konzerten im Crystal Palace, erster Direktor der Königlichen Musikhochschule und einer der Gründungsherausgeber des Nachschlagewerks für Musik, das immer noch seinen Namen trägt (*Grove's Dictionary of Music and Musicians*), war er doch auch ein angesehener Amateur der Bibelwissenschaften. Er vertrat fortschrittliche und liberale theologische Ansichten und war dadurch ein früher britischer Enthusiast einer Bewegung, die ihren Ursprung in Deutschland hatte. Diese setzte die Bibel anderen historischen Texten gleich und begegnete ihr mit wissenschaftlichem Studium sowie historischer Kritik. Grove verabscheute es, die Bibel wörtlich zu nehmen, da er darin eine Idolisierung sah, zumal sie „angefüllt war mit grobschlächtigen und schrecklichen Vorstellungen von Gott, die einem dunklen und unwissenden Zeitalter entstammten“.

Ich vermute, dass Groves ausgeprägt liberale Theologie ziemlich stark Sullivans religiöse Ansichten beeinflusst hat und auch im Einklang mit dessen natürlichen, großzügigen Instinkten stand. Sullivan war kein Theologe. Er war im anglikanischen Glauben erzogen worden, der ihn



auch sehr stark beeinflusste, vor allem während seiner Zeit als Schüler von Thomas Helmore und als Chorsänger in der Königlichen Hofkapelle, der Chapel Royal.

Es wird oft behauptet, dass Sullivans Glaubensorientierung eher halbherzig gewesen sein soll und stark von einem romantischen Hang zu Kirche, Königin und Vaterland geprägt wurde. Dennoch, diese Ansicht ignoriert die vielen Hinweise, die uns Sullivan immer wieder in seinen Darstellungen religiöser Texte gibt, die nicht nur eine äußerst feinfühlig und ausgeprägte Spiritualität zeigen, sondern auch ein besonderes Verlangen, Gottes unendliche Gnade und Vergebung anzurufen und zu bestätigen.

Sullivan zeigte einen besonderen Sinn für das Göttliche, das insbesondere den unruhig Umherirrenden und denen, die sich verloren und fern von zu Hause fühlten, zur Seite steht. Dies zeigt sich insbesondere in seiner starken Identifizierung mit der Figur des „verlorenen Sohnes“ im Oratorium *The Prodigal Son*. Der Tod im Allgemeinen und vor allem der seiner Eltern und seines Bruders bewegte und beeinflusste Sullivan stark. Er besaß einen tiefen Glauben an das Leben nach dem Tod, wobei er sich sicher war, dass die Liebsten wieder vereint würden. Diese beiden Themen sind sehr stark vertreten in den Szenen der Contralto-Arie „God shall wipe away all tears“ (Gott wird abwischen alle Tränen), einem Musikstück, das sich zu einer der beliebtesten viktorianischen sakralen Salonballaden entwickelte und unter anderem auch von Dame Clara Butt gesungen wurde.

Diese und andere Gesangsstücke aus *The Light of the World* sind zweifelsfrei emotional und zartfühlend, und wurden dementsprechend auch von Sullivans zahlreichen Kritikern angeprangert. Bei Emotionalität geht es indes ums Empfinden und um die Verbindung zu echten, menschlichen Gefühlen. In all seiner Musik ging es Sullivan besonders um die Kommunikation und darum, erreichbar und zugänglich zu sein. Ich bin sicher, dass er im Fall von *The Light of the World* seinen eigenen Glauben an einen gütigen, gnädigen, liebevollen Gott und an die Verkörperung dieser Eigenschaften durch die Person von Jesus mitteilen wollte. In seinem eigenen Vorwort zum Gesangstext erklärte Sullivan, dass es weder seine Absicht war, „die spirituelle Vorstellung eines Erretters, wie etwa im *Messias*, noch die Leiden Christi wie in der Passionsmusik darzustellen, sondern vielmehr den menschlichen Aspekt des Lebens unseres Herrn auf dieser Erde“.



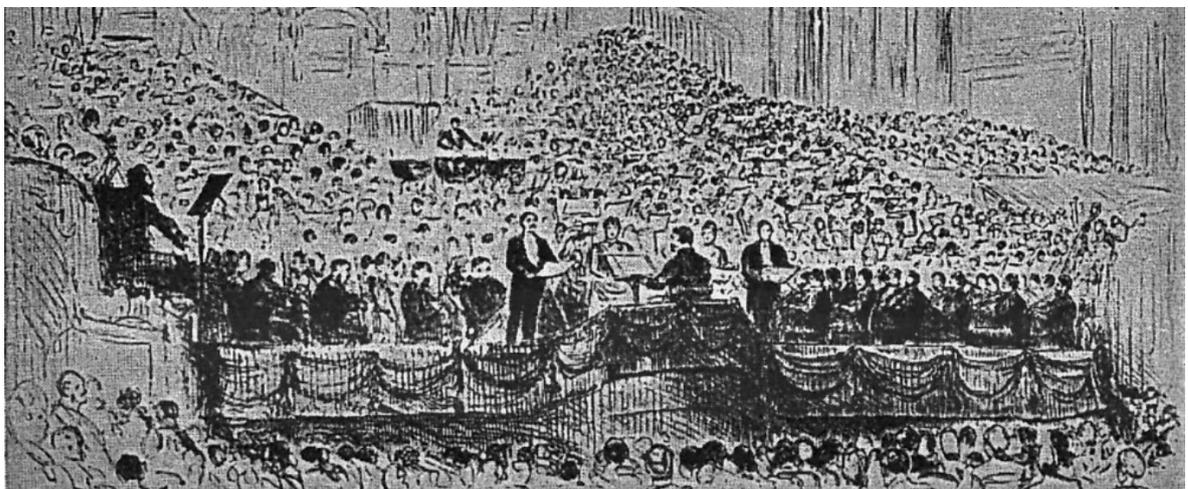


In theologischer Hinsicht bedeutet dies, dass in diesen Werken kaum etwas von einer religiösen Doktrin von Errettung oder Sühne zu finden ist. Das Hauptaugenmerk liegt nicht auf dem Leiden Jesu und seiner erlösenden Tätigkeit, sondern vielmehr auf seiner Lehre, seinen Predigten und seinen Heilungen. Sullivans Darstellung der Worte Jesu sind in verschiedener Hinsicht auffallend – sie ist knapp, sparsam, zurückhaltend, und verfügt über einen relativ begrenzten Stimmumfang im Chor. Dieser wird stets von einem kleinen Binnenorchester begleitet, in dem dem Englischhorn eine besonders prominente Stellung zukommt. Dies deutet auf Jesus als bedeutende, Respekt einflößende, gleichzeitig aber auch als äußerst menschliche Persönlichkeit hin. Es zeigt ihn außerdem als jemanden, der sehr natürlich und zugänglich ist.

*The Light of the World* ist zweifelsfrei das Werk eines gläubigen Menschen. Wir finden hier eine der am Besten zum Ausdruck ge-

brachten Sakralmusiken, von der Sullivan selbst sagte, dass er sich wünschte, sein Ruf als Komponist basiere auf dieser Musik – „Diese Musik ist das Ergebnis meiner lebendigsten Fantasie, ein Kind meiner größten Stärke, und das Produkt meiner ernsthaftesten und unablässigen Arbeit“.

[Übersetzung von Gert Venghaus]



Sullivan dirigiert *The Golden Legend* in Leeds

*Dedicated*

*By Special Permission to*

*Her Royal Highness*

*The Duchess of Edinburgh,*

*(Grand Duchess Marie Alexandrowna of Russia.)*

*August 1873.*

Sullivans Widmung zu *The Light of the World*

THE LIGHT OF THE WORLD,  
AN  
Oratorio.

First Performed at the Birmingham Musical Festival, Aug. 27, 1873.

THE WORDS COMPILED FROM

The Holy Scriptures.

The Music Composed

BY

ARTHUR S. SULLIVAN.

*Ent. Sta. Hall.*

London,

J. B. CRAMER & CO. 201, REGENT STREET.

**George Grove**

***Sullivan's ,The Light of the World': an analysis by Sir George Grove***

Im „Shop“ auf der Webseite der Sir Arthur Sullivan Society

(<https://sullivansociety.org.uk/shop/books-libretti/sullivans-the-light-of-the-world/?v=79cba1185463>)

ist erhältlich:

*Sullivan's ,The Light of the World': an analysis by Sir George Grove*

(transcribed and edited by Christopher O'Brien.)

Preis: £7.00

Sullivan's The Light of the World:

an analysis by Sir George Grove;

Price: £7.00

Paperback: [vi], 54 pages; musical examples.

Publisher: The Sir Arthur Sullivan Society, 2017.

ISBN: 978-0-9557154-2-6

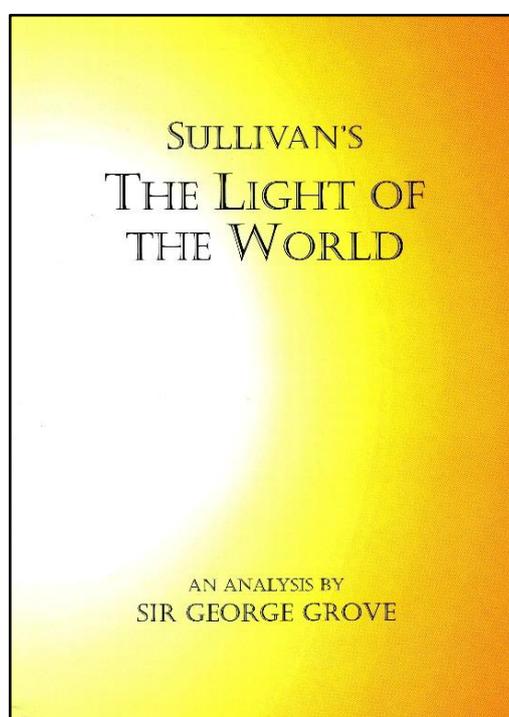
Description:

Transcription of the analytical notes written

by Sir George Grove,

and published by J. B. Cramer and Co., in 1873, with

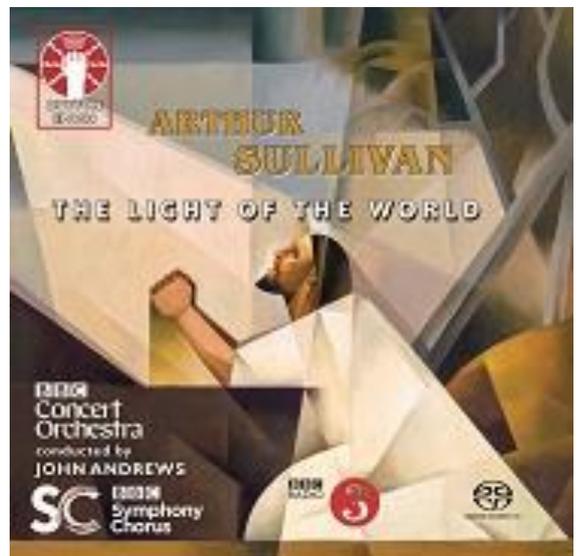
88 newly reset musical examples.



## Sullivans *The Light of the World* auf CD

Sullivans Oratorium *The Light of the World* liegt beim Label Dutton zum ersten Mal ungekürzt in einer Einspielung mit Orchester und professionellen Musikern vor. Grundlage der Aufnahme war die neu herausgegebene Partitur und das Orchestermaterial unseres Mitglieds Robin Gordon-Powell.

Unter den Mitwirkenden finden sich Eleanor Dennis (Mary Magdalene), Ben McAteer (Jesus) und viele andere, der BBC Symphony Chorus und das BBC Concert Orchestra musizieren unter der Leitung von John Andrews.



## *The Light of the World* – Partitur und Klavierauszug

In zwei Bänden neu erschienen ist im August 2018 die kritische Edition der Partitur von Sullivans Oratorium *The Light of the World*. Damit sind die Neu- und Erstausgaben von Sullivans Oratorien und Kantaten vollzählig. Im Folgenden findet sich eine Inhaltsangabe der Neuerscheinung und ein Überblick über das Repertoire von Amber Ring. Werke wie *The Golden Legend* und das *Festival Te Deum* sind beim Verlag R. Clyde erschienen (Kontakt: <http://www.gilbertandsullivanonline.com/>; [sales@gilbertandsullivanonline.com](mailto:sales@gilbertandsullivanonline.com))

Arthur Sullivan, *The Light of the World*,  
 hrsg. von Robin Gordon-Powell,  
 Amber Ring, London 2018.

## CONTENTS

### VOLUME 1

Introduction .....	IX
--------------------	----

### PART THE FIRST

1. Prologue Chorus .....	There Shall Come Forth a Rod .....	1
--------------------------	------------------------------------	---

### BETHLEHEM

2. Introduction & Recitative .....	There Were Shepherds .....	18
3. Chorus of Angels .....	Glory to God .....	27
4. Chorus of Shepherds .....	Let Us Go Now .....	36
5. Solo, <i>A Shepherd</i> (Bass) .....	Blessed Art Thou (Original Version) .....	50
5a. Solo, <i>A Shepherd</i> (Bass) .....	Blessed Art Thou (Revised Version) .....	51
6. Air, <i>Mary</i> (Soprano) .....	My Soul Doth Magnify the Lord .....	52
8. Chorus of Shepherds .....	The Whole Earth is at Rest .....	60
9. Solo, <i>An Angel</i> (Contralto) .....	Arise and Take the Young Child .....	73
10. Solo (Soprano) & Chorus .....	In Rama was there a Voice Heard .....	75
11. Air (Tenor) .....	Refrain Thy Voice from Weeping .....	82
12. Solo, <i>An Angel</i> (Contralto) .....	Arise and Take the Young Child (Revised Version) .....	91
12a. Solo, <i>An Angel</i> (Contralto) .....	Arise and Take the Young Child (Original Version) .....	92
13. Chorus .....	I Will Pour My Spirit .....	95

### NAZARETH – IN THE SYNAGOGUE

14. Solo (Baritone) & Chorus .....	The Spirit of the Lord .....	119
15. Quintet .....	Doubtless Thou Art Our Father .....	154
16. Solo (Baritone) .....	Blessed are They .....	166
17. Chorus .....	He Maketh the Sun to Rise .....	169

### LAZARUS

18. Duet (Tenor & Baritone) .....	Lord, Behold .....	180
19. Solo (Contralto) & Chorus .....	Weep Ye Not for the Dead .....	192
20. Scena (Soprano) .....	Lord, If Thou Had'st Been Here .....	204
21. Chorus .....	Behold How He Loved Him .....	207
22. Solo (Baritone) .....	Said I Not Unto Thee .....	209
23. Chorus .....	The Grave Cannot Praise Thee .....	211

# CONTENTS

---

## VOLUME 2

### THE WAY TO JERUSALEM

24.	Recitative.....	Master, Get Thee Out (Revised Version) .....	239
24a.	Recitative.....	Perceive Ye How (Original Version) .....	241
25.	Chorus of Children .....	Hosanna .....	246
26.	Air (Soprano).....	Tell Ye the Daughter of Zion .....	266
27.	Chorus of Disciples.....	Blessed be the Kingdom .....	275
28.	Trio & Chorus.....	Hosanna to the Son of David .....	285

### PART THE SECOND

### JERUSALEM

29.	Overture.....	.....	305
30.	Solo (Baritone).....	When the Son of Man .....	334
31.	Solos (Tenor, Bass) & Chorus .....	Is Not This He.....	343
32.	Chorus of Women.....	The Hour is Come.....	359
33.	Solo (Baritone).....	Daughters of Jerusalem .....	370
34.	Quartet (UNACCOMPANIED).....	Yea, Though I Walk .....	376
35.	Chorus .....	Men and Brethren.....	378

### AT THE SEPULCHRE – MORNING

36.	Solo, <i>Mary</i> (Soprano) .....	Where Have They Laid Him?.....	403
37.	Aria, <i>Mary</i> (Soprano).....	Lord, Why Hidest Thou Thy Face? .....	408
38.	Recitative.....	Why Weepest Thou? (Original Beginning) .....	419
38a.	Solo, <i>Mary</i> (Soprano) .....	Awake, Thou That Sleepest (Revised Beginning) .....	421
39.	Aria (Contralto).....	The Lord Is Risen.....	424
40.	Chorus (UNACCOMPANIED).....	The Lord is Risen .....	429
41.	Air, <i>A Disciple</i> (Tenor) .....	If Ye Be Risen With Christ .....	432
42.	Final Chorus.....	Him Hath God Exalted.....	438

# *The Amber Ring / Sir Arthur Sullivan* Première Edition –

Orchestral, vocal and theatrical scores, never before available!  
All scores edited directly from the composer's autograph and other original sources,  
with an Introduction to each of the larger works.

Complete orchestral material also available for hire, prices on request.

<b>! NEW! The Martyr of Antioch *</b> — FULL SCORE in 2 volumes Includes the original, revised and opera endings. (ed. Martin Wright)	<b>£150-00</b> [Parts in preparation]
<b>! NEW! The Light of the World *</b> — FULL SCORE in 2 volumes	<b>£150-00</b> Parts £550-00
<b>Kenilworth *</b> — FULL SCORE	<b>£65-00</b> Parts £250-00
<b>Marmion and Imperial March *</b> — FULL SCORE	<b>£50-00</b> Parts £150-00
<b>The Prodigal Son *</b> — FULL SCORE	<b>£65-00</b> Parts £350-00
<b>The Contrabandista *</b> — FULL SCORE	<b>£85-00</b> Parts £350-00
<b>On Shore and Sea *</b> — FULL SCORE (ed. Martin Wright)	<b>£75-00</b> Parts £250-00
<b>Macbeth *</b> Complete Incidental Music — FULL SCORE	<b>£75-00</b> Parts £250-00
<b>Macbeth</b> Concert Overture, Extended orchestration — FULL SCORE	<b>£50-00</b> Parts £200-00
<b>Ivanhoe *</b> — FULL SCORE in 3 volumes	<b>£180-00</b> Parts £750-00
<b>The Beauty Stone *</b> — FULL SCORE in 2 volumes [Includes libretto]	<b>£150-00</b> Parts £550-00
<b>The Beauty Stone</b> — VOCAL SCORE [Includes libretto]	<b>£40-00</b>
<b>The Tempest *</b> Complete Incidental Music — FULL SCORE	<b>£75-00</b> Parts £250-00
<b>An Idyll</b> Arranged for solo Violoncello and String Orchestra — FULL SCORE	<b>£25-00</b> Parts £50-00
<b>Romance in g-minor</b> for String Quartet — SCORE	<b>£15-00</b> Parts £4-50 each
<b>Romance in g-minor</b> arr. for String Orchestra — FULL SCORE	<b>£20-00</b> Parts £4-50 each
<b>Festive Dances</b> Concert Suite — FULL SCORE A four-movement Suite comprising the BOLERO ( <i>The Contrabandista</i> ), ENTRANCE OF THE COURT & TARANTELLA ( <i>Utopia Limited</i> ) and DANCE ( <i>The Grand Duke</i> )	<b>£40-00</b> Parts £65-00

Recently published, for the first time anywhere! Alfred Cellier's famous opera, previously believed lost:

<b>The Mountebanks *</b> — FULL SCORE in 2 volumes [Includes libretto]	<b>£160-00</b> Parts £550-00
<b>The Mountebanks</b> — VOCAL SCORE [Includes libretto]	<b>£40-00</b>

In preparation, for publication 2018: *The Martyr of Antioch* (vocal score, orchestral material);  
*The Light of the World* (vocal score).

Larger scores (marked \*) are bound in cloth-covered board, and have an introduction and notes to the work. These are generally kept in stock and can usually be supplied upon receipt of payment. These fine, scholarly volumes are perfect for your bookshelf and for study purposes. Conducting scores, orchestral parts and the smaller scores are on a print-to-order basis and are printed upon receipt of your order, so that – depending on your requirements – we advise a delay of 7-10 days.

PLEASE NOTE THAT THE ABOVE PRICES DO NOT INCLUDE POSTAGE.

PLEASE TELEPHONE OR EMAIL FOR A QUOTE

AND FOR ADVICE ON PAYMENT OPTIONS.

(MATERIAL IS NOT DISPATCHED UNTIL POSTAGE IS PAID.)

**ROBIN GORDON-POWELL / *THE AMBER RING***  
Telephone 07881 934 165 ~ Email robin@amberring.co.uk