

Sonderdruck aus:

**Musik-Konzepte**  
**Neue Folge**

**Arthur Sullivan**

Herausgegeben von  
Ulrich Tadday  
Heft 151

MUSIK-KONZEPTE Neue Folge  
Die Reihe über Komponisten  
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Heft 151  
Arthur Sullivan  
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Wissenschaftlicher Beirat:  
Ludger Engels (Aachen, Regisseur)  
Detlev Glanert (Berlin, Komponist)  
Birgit Lodes (Universität Wien)  
Laurenz Lüttken (Universität Zürich)  
Georg Mohr (Universität Bremen)  
Wolfgang Rathert (Universität München)

ISSN 0931-3311  
ISBN 978-3-86916-103-7

Der Abdruck der Notenbeispiele bzw. Abbildungen erfolgt mit freundlicher Genehmigung von James Brooks Kuykendall, Richard Silverman, Meinhard Sarembo, der Deutschen Sullivan-Gesellschaft e. V. und der Sir Arthur Sullivan Society. Notensatz: James Brooks Kuykendall und Friedhelm Schneidewind.

Umschlagentwurf: Thomas Scheer  
Umschlagabbildung: Arthur Sullivan, 1864

Die Reihe MUSIK-KONZEPTE erscheint mit vier Nummern im Jahr. Die Hefte können einzeln oder im vergünstigten Abonnement durch jede Buch-, Musikalienhandlung oder über den Verlag bezogen werden. Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres für den folgenden Jahrgang möglich. Zusätzlich erhalten Abonnenten den jährlich erscheinenden Sonderband zum ermäßigten Preis mit Rückgaberecht.

Preis für dieses Heft € 19,80

Die Hefte 1–122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

#### *Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2011  
Levelingstraße 6a, 81673 München  
[www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

Satz: Fotosatz Schwarzenböck, Hohenlinden  
Druck und Buchbinder: Druckhaus »Thomas Müntzer«, Neustädter Straße 1–4,  
D-99947 Bad Langensalza

# Musik-Konzepte Neue Folge 151

## Arthur Sullivan

Vorwort	3
<i>Benedict Taylor</i> Der Musiker Arthur Sullivan – Ästhetik und Kontext	5
<i>David J. Eden</i> Sullivan und seine Librettisten	22
<i>Meinhard Saremba</i> Das Problem Sullivan Anmerkungen zu einem europäischen Komponisten	41
<i>James Brooks Kuykendall</i> Sullivan, der Musikdramatiker	69
<i>Richard Silverman</i> Stilelemente von Sullivans Musik und deren Interpretation	85
Abstracts	105
Bibliografische Hinweise	108
Zeittafel	110
Autoren	113



## Sullivan, der Musikdramatiker

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

Natürlich ist es einfacher, einen Komponisten als Dramatiker in seinen Bühnenwerken zu untersuchen, da sich hier der betreffende »Fall« auf eine konkrete Handlungssituation und auf Charaktere bezieht. Dies beinhaltet folglich auch eine Berücksichtigung des Librettos als Katalysator der gesamten Szene. Obwohl es in der Fachliteratur gelegentlich Hinweise darauf gibt, auf welche Weise Sullivan von der lyrischen Struktur der zu vertonenden Texte abgewichen ist, gibt es keine systematische Studie über die Prosodie seiner Kompositionen mit Text; selbst nicht für einen namhaften Exponenten der viktorianischen Literatur wie seinen langjährigen Mitarbeiter W. S. Gilbert.<sup>1</sup> Es genügt hier festzustellen, dass trotz einer Vielzahl metrischer Strukturen für seine Verse, die Abschnitte, die Gilbert als »Rezitativ« etikettiert, mehr oder weniger nach dem prosodischen Vorbild Italiens gestaltet sind. Während es sich bei italienischen Opernrezitativen des 19. Jahrhunderts um ungerimte *versi sciolti*

1 Den ausführlichsten Beitrag hierzu bietet vielleicht Gayden Wren, *A Most Ingenious Paradox: The Art of Gilbert and Sullivan*, New York – Oxford 2001; siehe vor allem S. 220–223.

handelte, kombinieren Gilberts Rezitative gereimte (*versi lirici*) und unge-reimte Verse, wobei jedoch der übermäßige Gebrauch von unterschiedlichen *endecasillabo*-Rezitativ-Zeilen<sup>2</sup> (anstelle der eher unveränderten englischen Modelle) ihm nicht unbewusst unterlaufen sein kann, da sie zu häufig vor-kommen, um reiner Zufall zu sein.

Zu Beginn ihrer Zusammenarbeit schien Sullivan sich mit den Vorgaben, die Gilbert ihm für Rezitative lieferte, zufriedengegeben zu haben. Beispielsweise verbindet in *The Sorcerer* ein *versi sciolti*-Rezitativ und kein gesprochener Dialog den Einleitungsschor mit der ersten Arie von Constance. Sullivan vertont es in einem schnörkellosen Stil (»Constance, my daughter, why this strange depression?«).<sup>3</sup> Damit überlässt er die Dramatisierung der Handlung seinem Librettisten, und in seinem Zwischenspiel findet sich denn auch kaum etwas zur Entwicklung der Charaktere von Mrs. Partlet oder Constance. Diesen Zugang wählt der Komponist bei den frühen gemeinsamen Werken mit Gilbert häufig.<sup>4</sup> Im 1. Akt von *HMS Pinafore* findet sich bei »Sir, you are sad!« eine vergleichbare Vertonung, und selbst »My gallant crew, good morning« – »Sir, good morning!« ist technisch sehr ähnlich gestaltet, auch wenn sie in ihrer Bündigkeit eher kernig klingt. Doch allmählich erkunden Sullivan und sein Librettist für die mit »Rezitativ« überschriebenen Passagen noch andere metri-sche und musikalische Strukturen, und selbst wenn Gilbert sich strikt an das *versi sciolti*-Modell hält, wie vielfach in *The Pirates of Penzance*, ist der Orches-tersatz an der dramatischen Entwicklung ausgerichtet (z. B. in »All is prepared, your gallant crew await you« im 2. Akt) und beschränkt sich nicht bloß da-rauf, eine routinierte harmonische Untermalung zu sein. Untersucht man die späteren Werke, zeigt sich, dass Gilbert nicht nur Zugeständnisse gemacht hat-te hinsichtlich längerer musikalischer Abschnitte, sondern auch, dass bei ver-gleichbaren Stellen der dramatische Impetus mehr auf der Musik liegt als bei den Versen oder der Situation. Als Sullivan in den 1880er Jahren zu seinem individuellen Stil fand, übernahm er die Kontrolle bei der dramatischen Aus-gestaltung. Die musikalische Struktur der frühen Opern mit Gilbert beinhaltet im Grunde genommen eine Aufeinanderfolge eingängiger Melodien, die mit

2 In der italienischen Prosodie besteht der *endecasillabo* entweder aus elf Silben mit einer abschließenden Betonung auf der vorletzten Silbe, den verkürzten (*tronco*) zehnsilbigen Zeilen, die auf einer betonten Silbe enden (und somit im Grunde genommen dem englischen Blankvers entsprechen), oder dem zwölfsilbigen *sdrucchiolo* mit einer anschließenden Betonung auf der dritt-letzten Silbe.

3 Die in Sullivans Handschrift erhaltene Fassung enthält acht Zeilen für Mrs. Partlet, gefolgt von sieben Zeilen für Constance. Das für die Uraufführung gedruckte Libretto fügt dem Gespräch jeweils zwei weitere Zeilen vor Beginn der Arie hinzu. Siehe Reginald Allen, *The First Night Gilbert and Sullivan*, New York 1958, S. 53.

4 Es sollte hervorgehoben werden, dass sich unter Sullivans Mitarbeitern dieser italienische Stil der Rezitativ-Texte anscheinend nur bei Gilbert findet. Dem Libretto zufolge gibt es noch keine Rezitative in *Thespis*, und die Rezitative in *Trial by Jury* sind sehr eigentümlich; selbst wenn sie sich in das *endecasillabo*-Schema fügen, sind sie gereimt. In Burnands *Cox and Box* (1866) oder *The Contrabandista* (1867) findet sich nichts Vergleichbares. Erst als das letztgenannte Werk zu *The Chieftain* (1894) umgearbeitet wurde, kam es zu einer auffälligen Zunahme an Rezitativpassagen. B. C. Stephenson's Libretto für *The Zoo* (1875) enthält einen beträchtlichen Anteil an Rezitativen, doch wiederum gibt es keine grundlegende metrische Struktur.

Dialogen verbunden und manchmal mit einem einfachen Rezitativ vorbereitet werden. Das Finale des 1. Aktes in *Patience* (1881) stellt einen gewaltigen Sprung dar hinsichtlich der musikalischen Umsetzung des Dramas.<sup>5</sup> Hier geschieht mehr, als dass Gilbert den nahtlosen Übergang einer Musiknummer zur nächsten zulässt, wie beispielsweise bei einer ausgedehnten Stelle in der Mitte des 1. Aktes von *The Pirates of Penzance* («Stop ladies pray!» bis »I am the very model of a modern major general«), wo es noch immer eine Abfolge eigenständiger Nummern – Arien, Chöre und Rezitative – gibt, die sich nicht sonderlich von der Oratorienstruktur in *The Prodigal Son* ein Jahrzehnt zuvor unterscheidet.

Obwohl Sullivan im Laufe der insgesamt 25-jährigen Zusammenarbeit mit Gilbert (in der es auch lange Unterbrechungen gab) das Grundmodell der Opern für das Savoy Theatre so umgestaltete, dass er jene Art von Musikdrama realisieren konnte, die ihn ansprach (wie im Folgenden dargelegt wird), vermögen wir erst in seinen Hauptwerken ohne Gilbert zu erkennen, welche Entscheidungen Sullivan traf, wenn er freie Hand hatte.

Hierfür ist es nützlich, eine Unterscheidung zwischen einem »lyrischen« und einem »prosaischen« Modus zu postulieren – eine Entlehnung von Carl Dahlhaus (der sich auf Arnold Schönberg bezieht) mit seinem Konzept der »musikalischen Prosa«, die prosaisch, unregelmäßig und auf Entwicklung hin konzipiert ist –, jenem Material also, aus dem musikalische Ideen geformt werden. Sie unterscheiden sich von Musik, bei der Melodien mit formelhaften – auch symmetrischen – Anlagen und Wiederholungen um ihrer selbst willen existieren. Meine Kategorien vereinfachen Dahlhaus' Unterscheidungen, zudem muss sein Standpunkt betont werden, es handele sich um »Kategorien, die zwar eine Pointierung bedeuten, also nicht immer beim Wort genommen werden dürfen, die aber wesentliche Sachverhalte und Zusammenhänge in der Musik des 19. Jahrhunderts überhaupt erst erschließen und sichtbar machen«.<sup>6</sup>

Man muss einräumen, dass vor allem der junge Sullivan von Natur aus eher für das Melodische an sich empfänglich war (ein lyrischer Zug) als für die motivische Durchführung (prosaisch), und dementsprechend schien er sich im lyrisch-gefühlsbetonten Bereich wohlfühlen. Mitunter zeigt sich sogar eine gewisse Ungeduld, endlich dorthin zu gelangen, wie etwa beim Cellokonzert (1866): Das einleitende *Allegro moderato* ist auf 75 Takte reduziert, und mitten in der vermeintlichen Solo-Exposition erkennt der Hörer erst nach einer Weile, dass die liedhafte Melodie des anschließenden *Andante espressivo* eigentlich gar nicht das kontrastierende zweite Thema des ersten Satzes ist. Selbst die *Di-Ballo*-Konzertouvertüre (1870), in der Sullivan tatsächlich eine melodische Grundidee zu drei unterschiedlichen Tanzidiomen umgestaltet, entwickelt sich eher anhand von vollständigen melodischen Themenaufstellungen anstatt von Durchführungen.

5 Eine vorläufige Untersuchung der Strukturen von Sullivans Finali bietet John C. Nelson, »Tonal and Structural Design in the Finales of the Savoy Operas, with Some Suggestions as to Derivation«, in: *Indiana Theory Review* XII (1992), S. 1–22.

6 Carl Dahlhaus, *Zwischen Romantik und Moderne*, München 1974, S. 52.

In dieser Hinsicht bietet die E-Dur-Sinfonie fesselndes Studienmaterial. Die traditionelle Sonatensatzform im ersten Satz gehört zu Sullivans bedeutendsten Leistungen im prosaischen Modus, und doch ist sie – verglichen mit anderer Musik aus jener Zeit – hart erarbeitet und nicht etwas, was dem Komponisten ganz natürlich von der Hand ging. Er bewies damit sein Können als Sinfoniker, wobei der Schatten von Mendelssohn über dem Ganzen schwebt – nicht zuletzt bei jener Stelle in der Reprise, bei der Sullivan sich eines charakteristischen Kunstgriffs des Älteren bedient, indem er eine Reprise des ersten Themas über einer noch nicht aufgelösten kadenzartigen Quartsext-Harmonie durchführt.<sup>7</sup> (Auch wenn die etwas später entstandene Konzertouvertüre *In Memoriam* dem mit ihrer »prosaischen« thematischen Arbeit am nächsten kommt, zeigt sie einen Sullivan, der aktiv den Triumph anstrebt sowohl als ernst zu nehmender technisch versierter Künstler als auch als lyrischer (Klang-) Dichter, indem er zu Beginn eine weit ausschwingende Melodie einführt, die später beim Höhepunkt wieder in Erscheinung tritt.) Die Binnensätze der Sinfonie stehen in scharfem Kontrast zum ersten, indem sie über weite Strecken poetisch gehalten sind. Das *Andante espressivo* lässt den langsamen Satz des Cellokonzerts erahnen, während es sich beim *Allegretto* um einen scherzoartigen Variationensatz mit einem kontrastierenden Trio handelt, wobei alles den evokativen Duktus von Bühnenmusik besitzt. Erst im Finale finden sich Anzeichen jener prosaisch-poetischen Synthese, die für den späten Sullivan charakteristisch wird. Inmitten der Themenaufstellung präsentiert Sullivan, sobald er in der Dominante angelangt ist, zwei Themen – eines in den Geigen, das andere unisono in den Holzbläsern (siehe Notenbeispiel):

Notenbeispiel: Arthur Sullivan, Sinfonie in E-Dur (1866), 4. Satz, T.78–89 [vereinfachte Darstellung zur Hervorhebung der Melodieführung]

7 Schumanns Einfluss ist ebenfalls spürbar, siehe beispielsweise die *Andante*-Einleitung, die sich an ein Motiv (und, in geringerem Maße, an die dazugehörige musikalische Textur) von ihm anlehnt, das markant im ersten und im letzten Satz von Schumanns Vierter Sinfonie, op. 120, auftaucht.



Diese beiden Themen werden dann als umkehrbarer Kontrapunkt bis zu einem Grad ausgearbeitet, dass es unmöglich wird, zwischen erster und Gegenmelodie zu unterscheiden. (Dabei sollte beachtet werden, dass dies nicht bloß ein Kontrapunkt von Motiven ist, was seit langem ein allgemeines Charakteristikum von Durchführungen war, sondern hier werden zwei Melodien gleichzeitig in Gang gesetzt.)<sup>8</sup> Dies ist ein frühes Beispiel für Sullivans Verwendung kontrastierender Gegenmelodien, ein viel gerühmtes Kennzeichen seiner späteren Werke.<sup>9</sup>

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

Ich kann »Slowly, slowly« (Beginn der zweiten Szene) nicht zu einem Chor ausgestalten. Lässt sich daraus nicht ein Solo für eine Frau machen? »Ursula« hat nicht viel zu tun – könnte sie das nicht übernehmen? Was meinen Sie?

Ich habe die vierte Szene (bei Salerno) auf die von Ihnen angegebene Weise ausgearbeitet. Ich hatte einen Chor geschrieben, »Let him live to corrupt his race«, fand ihn aber so unbefriedigend, dass ich ihn gestrichen habe, nachdem er schon in Druck gegangen war. (...) Nach tagelanger Suche bin ich auf drei schöne Zeilen gestoßen (»O pure in heart!«), die die »Anwesenden« in Erwartung von Elsie's Entgegnung »Weep not, my friends« singen können; ein reizvoller kleiner, unbegleiteter Abschnitt.

Ich musste »It is the Sea!« umschreiben, weil ich fand, dass der Chor das nächste Stück (»The night is calm and cloudless«) gänzlich seiner Wirkung beraubte. Dieser Chor war wirklich, so glaube ich, ein schönes Stück Programm-Musik, musste jedoch geopfert werden, weil die darauf folgende Nummer zu jenen gehört, auf deren breit angelegte, eindrucksvolle Effekte ich vertraue. So habe ich den Chor gestrichen und ihn in eine Art melancholischen Tagtraum für Prinz Henry verwandelt.<sup>10</sup>

8 Die ausgiebige Kontrapunktik in der Melodieführung erinnert eher an Beethoven (beispielsweise die Sechste Sinfonie, erster Satz, T. 67–92) als an vergleichbare Sätze bei Mendelssohn (wie etwa im Violinkonzert, dritter Satz, T. 147–159).

9 Die vielleicht bekanntesten Beispiele stammen aus den Savoy Operas: »How beautifully blue the sky«/»Did ever maiden wake« (*The Pirates of Penzance*, 1. Akt), »When the foeman bears his steal«/»Go, ye heroes« (*Pirates*, 2. Akt) und das Terzett »I am so proud« (*The Mikado*, 1. Akt); doch seine Verwendung dieser Technik in anderen Genres (am markantesten vielleicht in den beiden groß angelegten *Te Deum*-Vertonungen) erinnert daran, dass alle Werke vom gleichen Künstler stammen.

10 Zitiert nach Arthur Sullivan, *The Golden Legend*, hrsg. von Roger Harris, Chorleywood 1986, S. iii.

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

Das Endergebnis ist eine Synthese von Sullivans lyrischen und prosaischen Modi, welche die für die Gattung erforderlichen gehaltvollen Partien für Solisten und Chor (mit deskriptiver Orchestermusik) im Gleichgewicht hält, ohne dabei die dramatische Entwicklung der Handlung zu hemmen. Eingerahmt von einem Chor-Prolog und -Epilog konzentrieren sich die sechs Szenen des Dramas jeweils auf eine andere Personengruppe und alternierende musikdramatische Modi (siehe Tabelle 1, S. 75).

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

Dieses musikdramatische Grundmuster wird Sullivans Vorgabe für seine späteren Werke. Die Oper *Ivanhoe* (1891) veranschaulicht dies, obwohl sie aufgrund der Anzahl von handelnden Personen viel komplizierter ist. Der musikalische Gehalt von *Ivanhoe* besteht hauptsächlich aus einer Synthese, die vornehmlich prosaisch ist, aber zahlreiche selbstständige melodische Passagen enthält (z. B. de Bracys »I see but one thing wanting to our fare« und Brians »Since I took ship from Palestine« – inmitten der generell prosaischen Textur der ersten Szene des 1. Aktes). Diese sollten jedoch nicht verwechselt werden

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

Tab. 1: Sullivan, *The Golden Legend*, Analyse der musikdramatischen Struktur

mit einer eindrucksvollen Vielfalt an ausgedehnten lyrischen Abschnitten, die von konventionellen Versatzstücken der Oper (vornehmlich Arien und Duette) bis hin zu diegetischen »Bühnen-Liedern« reichen (siehe zu diesen Abschnitten Tabelle 2, S. 76).

Auch wenn die Tabelle 2 keine Hinweise auf den Inhalt der prosaischen und »synthetischen« Abschnitte bietet, fällt auf, dass es (wie etwa in *The Golden Legend*) eine Zunahme an lyrischen Passagen im letzten Akt gibt. Abgesehen von den Chören finden sich 15 ausgedehnte lyrische Abschnitte, die in der

Akt/Sz.	Text	Charakter(e)	Lyrische Form
I/1	»Drink ye all in this our ancient hall«	Cedric und De Bracy (diegetisch)	Vers-Duett
I/2	»O moon, art thou clad« »If thou dost see him«	Rowena Rowena, Ivanhoe	strophisch romantisches Duett
I/3	»Plantagenesta«	Chor	Chor mit Gegenmelodie
II/1	»I ask nor wealth« »The wind blows cold«	Richard (diegetisch) Friar (diegetisch)	aa'ba' pastorale Ballade strophisch, mit Chor
II/2	»Thou art his father« »Her southern splendour«	Rowena, De Bracy, Cedric Brian	Terzett Arie
II/3	»Whet the keen axes« »Lord of our chosen race« »Ah! As thou dost hope«	Ulrica (diegetisch) Rebecca Rebecca und Brian	Spinn-Lied Gebet: aab mit Koda <i>scena</i> und Duett
III/1	»Happy mit winged feet« »Ah, would that thou and I« »How canst thou know«	Ivanhoe Rebecca Ivanhoe und Rebecca	aa'b'a' Nocturne pastorale Ballade Vers-Duett mit Koda
III/2	»Light foot upon the dancing green« »Cedric, good friend«  »How oft beneath the far-off Syrian skies«	Chor der Geächteten (diegetisch) Richard, Cedric, Rowena, Ivanhoe Ivanhoe und Rowena	quasi scherzo  Duett mit Quartett-Koda romantisches Duett
III/3	»Fremuere principes« »See where the banner of England«	Templer-Chor (diegetisch) <i>tutti</i>	Choral Schlusschor

Tab. 2: Sullivan, *Ivanhoe*, umfangreiche lyrische Abschnitte

Tabelle aufgelistet werden: Dabei bezieht Sullivan neun Hauptdarsteller mit ein, wobei kleinere Rollen nicht mitgezählt werden. Bei dieser Anzahl differenziert der Komponist natürlich hinsichtlich des ihnen zugewiesenen musikalischen Gestus, wobei die leidenschaftlichsten Momente Ivanhoe, Rowena, Rebecca and Brian vorbehalten sind. Die Tabelle zeigt, dass Sullivan besonders Rebecca zugetan war, die an zwei Arien und zwei Duetten beteiligt ist. Andererseits ist Rowena durchgehend stärker involviert, auch wenn ihr nicht so viele ausgedehnte lyrische Passagen zufallen.

Abschließend soll noch einmal einer der Opern für das Savoy Theatre eine detailliertere Analyse zuteil werden. Dabei handelt es sich um das vielleicht umfangreichste Beispiel für dramatische Gestaltung in Sullivans Kompositionen: das Finale des 1. Aktes von *The Yeomen of the Guard*.

Sullivan und sein Librettist steigerten die Wirkung, nachdem sie sich während der Proben über zwei wichtige Änderungen einigen konnten – und diese sind beachtenswert, da sie zwei entgegengesetzten Haltungen entgegenkommen. Nachdem die Oper *Ruddigore* einen eher düsteren Charakter hatte (was bei der Uraufführung vielfach moniert wurde), regte Gilbert an, die Arie des Sergeant Meryll zu Beginn (»A laughing boy but yesterday«) aufgrund des seiner Ansicht nach zu ersten Einstiegs zu streichen:

Der Akt beginnt mit Phoebes Arie – *traurig im Charakter*. Darauf folgt der Auftritt der Wachen – *ernster und kriegereischer Gestus*. Dann folgt Merylls Arie – *gefühlvoll im Charakter*. Gefolgt vom Terzett Meryll, Phoebe und Leonard – *gefühlvoll im Charakter*.

Und das soll der Beginn einer angeblich komischen Oper sein.<sup>11</sup>

Da der Schatten der bevorstehenden Hinrichtung von Colonel Fairfax über dem ganzen Akt schwebt, verwundert es kaum, dass Sullivan nicht die heitersten Töne anschlägt. Bei der Uraufführung wurde die Arie des Kerkermeisters Shadbolt nicht gesungen und Merylls Arie beibehalten, dann jedoch auch gestrichen. Von der Arie des Fairfax (»Is life a boon?«) schrieb Sullivan zwei, möglicherweise sogar drei verschiedene Fassungen. Die erhaltenen Skizzen zeigen, dass er die Arie, die ursprünglich in einem leichten 6/8-Rhythmus stand, was an viele andere Tenorarien aus seinen Opern erinnert<sup>12</sup>, in einen 2/4-Takt umschrieb und im Verlauf der Arbeit das Werk im Grunde neu komponierte.<sup>13</sup> Zunächst mag Fairfax' nonchalante Haltung der Ausgangspunkt gewesen sein (»Es ist einfacher, gut zu sterben als gut zu leben«, sagt er, »nun denn, ich habe beides versucht.«), während Gilbert sich möglicherweise etwas Feierliches für das philosophische Grübeln über Leben und Tod vorgestellt haben mag. Die überarbeitete Fassung hat schließlich genügend rhetorisches Gewicht.

Ab dieser Stelle bis zum Finale ist die musikalische Variabilität bemerkenswert. Bei der folgenden Chorszene (»Here's a man of jollity«) handelt es sich um eines der skurrilsten Stücke Sullivans: Sie steht im lydischen Modus mit abrupten Modulationen in einem Aufwärtsschritt von F zu G und schließlich zu A, in Verbindung mit unvorhersehbaren metrischen Verschiebungen. Daraus ergibt sich die lange Ballade »I have a song to sing, O!«, die dennoch einen starken Kontrast bildet – sie steht durchweg in der entlegenen Tonart Es-Dur (obgleich der ursprüngliche Entwurf in D-Dur stand) und hat eine lange, lyrische Melodie über einer gleichbleibenden Begleitung. Der darauf folgende Dialog ist ernst gehalten, wenn der Statthalter des Towers, Lieutenant Cholmondeley, Elsie das Angebot macht, Fairfax vor seiner Hinrichtung zu ehelichen. Im anschließenden Terzett (»How say you maiden?« in B-Dur) schöpft Sullivan die unterschiedlichen Haltungen von Elsie (»Frau eines Mannes werden, den ich nie gesehen habe?«) und Jack Point (»Einhundert Kronen?«) voll aus, um für einen Moment Heiterkeit und Schwermut miteinander zu verschmelzen. Der sich anschließende unterhaltsame Dialog bereitet Jack Points nächste Nummer vor (»I've jibe and joke« in D-Dur).

- 11 Gilbert an Sullivan, 3. Oktober 1888; zitiert in Arthur Jacobs, *Arthur Sullivan*, Aldershot 1992, S. 277 f.
- 12 »A wandering minstrel I« (*The Mikado*) ist ein *locus classicus*, andere Beispiele sind »When first my old, old love I knew« (*Trial by Jury*) und »I loved her fondly« (*The Zoo*).
- 13 Die Arien von Shadbolt und Meryll sowie eine der früheren Fassungen von Fairfax' Arie finden sich im Anhang der von John Owen Edwards geleiteten Gesamtaufnahme (Sony Classical S2K 58901).

In diesem Moment ist das Gespräch zwischen Point und dem Lieutenant dramaturgisch überflüssig, und Sullivans schnörkellose Vertonung von Elsie's leidenschaftlichem Ausbruch (»'Tis done! I am a bride!« in Es-Dur) kommt dadurch umso besser zur Geltung. Natürlich wissen die Zuschauer bereits um die Vorbereitungen zur Befreiung von Fairfax, die während der unterhaltsamen Szene von Phoebe und dem Kerkermeister Wilfred Shadbolt hinter den Kulissen vonstatten gehen (»Were I thy bride« in Es-Dur) – die Zellschlüssel werden gerade noch rechtzeitig zurückgegeben, um die Arie dann mit einem raschen Stimmungsumschwung zu beenden beim zügigen Abgang auf »I'm not thy bride!«. Von diesem Augenblick an sollte die dramatische Anspannung – des Publikums – erheblich nachlassen, da Fairfax zumindest bis auf Weiteres in Sicherheit ist. Umso bemerkenswerter ist es, dass es Sullivan gelingt, die Spannung während des Finales aufrechtzuerhalten und sogar noch zu steigern. Dies erreicht er durch eine wohl abgewogene Gegenüberstellung verschiedener musikalischer Stilelemente. Das Finale selbst besteht aus folgenden Abschnitten:

- a Chor der Yeomen mit Solo: »Oh, Sergeant Meryll, is it true?« (T. 1–60; Es-Dur, aber über weite Abschnitte in der Dominante, *Allegro maestoso*); Introduction und unterlegte Musik mit ausgiebiger Verwendung des »Tower-Motivs«; prachtvoller, strahlender Klangcharakter, der seit dem farbenreichen Doppelchor zu Beginn an keine andere Musik erinnert.<sup>14</sup>
- b Rezitativ von Fairfax: »Forbear, my friends« (T. 61–78; tonal unbestimmt, bei T. 71 wird Es-Dur bestätigt, bevor zur Subdominante As-Dur moduliert wird)
- c »Couplet« der Yeomen mit Chor: »Didst thou not, oh, Leonard Meryll?« (T. 79–136; As-Dur, *Andante allegretto*)
- d *Parlando*: »Leonard! / »I beg your pardon?« (T. 137–179; F-Dur, doch tonal nicht durchgehalten, *Allegro*)
- e [Übergang:] »Aye, hug him girl!« (T. 179–215; C-Dur, doch tonal nicht durchgehalten)
- f Terzett: »To thy fraternal care« (T. 216–306; C-Dur, *Allegro non troppo*); unkomplizierte Vertonung mit Chorrefrain, aber mit einem Trugschluss zur erniedrigten Submediante am Ende – zugleich der Übergang zum
- g Trauermarsch: Anfangsteil instrumental gehalten, dann mit Text für Chor »The pris'ner comes« (T. 307–369; C-Dur / c-Moll, *Andante*); so abrupt der Übergang erscheinen mag, die Tonika bleibt die gleiche wie im vorangegangenen Terzett – am Schluss von Elsie's Strophe in C-Dur wartet Sullivan bei T. 361 ff. mit dem Höhepunkt für den Chor in diesem Akt auf: »within these walls the very worthiest falls«

14 Reginald Allen betont, dass der Text des Chores »Oh, Sergeant Meryll, is it true?« nicht im Libretto, das bei der Uraufführung zum Verkauf angeboten wurde, enthalten ist. In diesem beginnt das Finale mit der als »Rezitativ« (»recit«) bezeichneten Passage »Ye Tower Yeomen [sic], nursed in war's alarms«. In Sullivans Manuskript gibt es keinen Hinweis darauf, dass es sich um eine spätere Hinzufügung handelt. Wahrscheinlich handelte es sich beim Fehlen dieser Stelle im Libretto um ein Versehen. Siehe Allen, *First Night* (s. Anm. 3), S. 310.

- h [Rezitative und] Terzett: »My lord! my lord!« (T. 370–414; geht bei T. 382 über in g-Moll; *Allegro agitato*)
- i [Übergang:] »Astounding news! The prisoner fled« (T. 415–426; tonal wechselnd, schwankt um D, weicht kurz nach As-Dur aus mittels einer enharmonischen Verwechslung über einen verminderten Septakkord)
- j [quasi *Vaudeville-Finale*.] »The prisoner gone – I'm all agape!« (T. 427–454; G-Dur, wird zur Dominanten der ...)
- k [Coda:] »All frenzied with despair they rave« (T. 455–512; C-Dur, *Allegro con molto brio*)

Es ist unmöglich, von einer Haupttonart für diesen Akt, geschweige denn für die ganze Oper zu sprechen.<sup>15</sup> Es-Dur scheint der Hauptanwärter dafür zu sein: Die Ouvertüre (die als letzte entstand und unabhängig vom Akt selbst ist) sowie eine Reihe von Nummern, die in das Aktfinale münden, stehen in dieser Tonart.<sup>16</sup> Phoebes Solo zu Beginn des 1. Akts steht in Des-Dur, der erste Chor jedoch in C-Dur. C ist auch im Finale von Bedeutung: Es ist nicht lediglich die abschließende Tonart; von den sieben tonal stabilen Abschnitten des Finales haben drei die Tonika C gemeinsam – dies macht über 200 von insgesamt 512 Takten aus. Davon abgesehen unterscheiden sich diese drei Abschnitte ([f], [g] und [l]) im Charakter erheblich, und die Rückkehr zum C-Dur in T. 455 mag selbst von aufmerksamen Hörern nicht sogleich erkannt werden.

Es scheint demnach, dass Sullivans musikalische Disposition für diesen Akt nicht auf einem alles umspannenden tonalen Schema von Abweichungen und Wiederkehr beruht.<sup>17</sup> Wie auch immer die konkreten Erwägungen zu bestimmten musikalischen Vorgehensweisen ausgesehen haben mögen, so hatte Sullivan stets die große dramatische Struktur im Blick. Der bereits gezeigte Überblick über den musikalischen Aufbau im Finale des 1. Aktes von *The Yeomen of the Guard* (wie auch eine Analyse musikalischer Abschnitte von vergleichbarer Länge wie in *The Pirates of Penzance*, *Iolanthe* und *The Gondoliers*) zeigt das ausgeklügelte System, das nicht auf tonaler oder thematischer Integration aufbaut, sondern auf stilistischer Gegenüberstellung. Dass diese Technik nichts Geheimnisvolles hat, sondern sich dem Publikum unmittelbar erschließt, erscheint unwesentlich.

- 15 So faszinierend die Lesart von Martin Yates ist, wird durch meine Analyse deutlich, dass ich seinen Schlussfolgerungen hinsichtlich der »vereinheitlichenden« Funktion der Tonarten in *Yeomen* nicht zustimme; siehe Yates, »Musical Unity in the *Yeomen* Score«, in: *The Yeomen of the Guard – A Booklet to Commemorate the Centenary of the first production*, hrsg. von der Sir Arthur Sullivan Society, 1988, S. 22–31; auf Deutsch in: *Sullivan-Journal* Nr. 2 (Dezember 2009), S. 41–52.
- 16 Zudem steht das Tower-Motiv im 1. Akt ausschließlich in Es-Dur, beim einzigen Auftreten im 2. Akt in C-Dur.
- 17 Falls Sullivan bei den Savoy Operas eine Tonarten-Dramaturgie wie Mozart vorschwebte, so zeigt sich dies eher selten. Das Tonarten-Schema des 1. Aktes von *The Gondoliers* ist ein faszinierendes Beispiel dafür, wie – ausgehend von der Tonart D-Dur – eine erstaunliche Abfolge von vermittelnden Tonartenbezügen geschaffen wird. Nicht zuletzt sind selbst in *Ivanhoe* nur zwei der neun Szenen in sich tonal geschlossen.

Sullivans wahre musikdramatische Leistung in solchen Szenen zeigt sich, wenn man diese Gegenüberstellungen von verschiedenen Perspektiven betrachtet. Tabelle 3 (S. 81) wertet die einzelnen Abschnitte im Finale des 1. Aktes nach den folgenden Kategorien aus:

*Dramatische Aktivität*

*kinetisch* (die Figuren agieren: Innerhalb der Szene wird die Handlung vorangetrieben) bzw. *statisch* (die Figuren reagieren: Die Szene spiegelt die Situation)

*Diskurs-Bereiche*

*öffentlich* (offener Dialog unter verschiedenen Akteuren), *privat* (privates Gespräch unter wenigen Figuren) bzw. *individuell* (das Publikum wird in die zur Seite gesprochenen Gedanken eingeweiht, die gegenüber niemand anderem geäußert werden)

*Musikalische Gewichtung*

*substanziell* (lange, selbstständige Melodien, die für gewöhnlich eine Tonart einführen) bzw. *transitorisch* (Passagen, die auf Entwicklungen kurzer Motive beruhen, häufig mit kontinuierlicher Modulation, ohne dass eine bestimmte Melodie eingeführt wird); diese Kategorie ist enger gefasst als die zuvor verwendete Gegenüberstellung von *lyrisch* und *prosaisch*, die im Idealfall auch Elemente der anderen Kategorien mit einschließt

*Affekt der Szene*

*schwer* (feierliche, bedeutsame, unheilverkündende Momente) bzw. *leicht* (tänzelnde, kapriziöse, leichte und unbeschwerte Momente)

*Umsetzung des Librettos*

*direkt* (wenn Sullivans Vertonung der dramatischen Struktur mittels einer geradlinigen Lesart von Gilberts Text folgt) bzw. *innovativ* (wenn die musikalische Umsetzung die Charakterzeichnung, den dramatischen Diskurs bzw. das Timing der Szene auf eine Art und Weise verfeinert und ausweitet, die weit über das im Libretto Offensichtliche hinausgeht) (siehe Tabelle 3).

Diese Einteilungen sind zugegebenermaßen subjektiv, und selbst in diesem kurzen Beispiel kann nicht jeder Abschnitt eindeutig zugeordnet werden (in der Tabelle verweisen Fragezeichen auf die mehrdeutigsten Abschnitte). Nichtsdestotrotz liegt die Bedeutung einer solchen Typologie in den Beobachtungen und Vergleichen, die sie ermöglichen. Unter diesem Blickwinkel ähneln sich der Beginn und der Schluss des Finales am meisten (sie sind auch typologisch identisch, trotz der eher unterschiedlichen dramatischen Lage). Es überrascht kaum, dass Sullivan hier die Vorgabe des Librettos mit großem Gestus umsetzt. Daneben ist jedoch jeder Abschnitt des Finales typologisch anders geartet, obgleich es insgesamt in zwei Hälften zerfällt – im Grunde genommen bis die Glockenschläge ertönen »leicht«, danach »schwer«.



Abschnitt	Takt	Drama	Diskurs	Gewichtung	Affekt	Musikalischer Stil	Umsetzung
<b>a</b>	1–60	statisch	öffentlich	substanziell	schwer	große Chorszene	direkt
<b>b</b>	61–78	statisch	öffentlich	transitorisch	(leicht)?	<i>arioso</i>	innovativ
<b>c</b>	79–136	statisch	öffentlich/individuell	substanziell	leicht	Strophe mit Refrain	direkt
<b>d</b>	137–179	kinetisch	privat	transitorisch	leicht	<i>parlando</i>	innovativ
<b>e</b>	179–215	statisch	privat	transitorisch	leicht	<i>arioso</i> /Sprechgesang	innovativ
<b>f</b>	216–306	statisch	privat	substanziell	leicht	Strophe mit Refrain	direkt
<b>g</b>	307–369	statisch	öffentlich/individuell	substanziell	schwer	Chor mit Gebet	innovativ?
<b>h</b>	370–414	kinetisch?	öffentlich	transitorisch	schwer	Rezitativ + »Plapper-Terzett«	direkt
<b>j</b>	415–426	statisch	öffentlich	transitorisch	(schwer)?	?	innovativ
<b>k</b>	427–454	statisch	individuell	transitorisch	schwer	»Austausch« (exchange«)	innovativ
<b>l</b>	455–512	statisch	öffentlich	substanziell	schwer	große Chorszene	direkt

Tab. 3: Sullivan, *The Yeomen of the Guard*, Finale des 1. Aktes: Stil-Typologie

Hinsichtlich der dramatischen Aktivität handelt es sich um ein typisches Opernfinale, das vorrangig aus immer wieder durchbrochenen Momenten der Ruhe besteht. Wenn Bewegung in die Handlung kommt, kann sich die musikalische Textur verändern, doch innerhalb eines bestimmten Abschnitts bleibt diese Textur mehr oder weniger gleich. Die beiden einzigen kinetischen Momente innerhalb eines musikalischen Abschnitts werden vom Komponisten sehr unterschiedlich behandelt. Der Erste betrifft Phoebes Auftritt [d], der Fairfax in große Verlegenheit und Verwirrung stürzt. Dies ist einer der großen komischen Augenblicke in dieser Oper und die einzige komödienhafte Szene, die musikalisch dargestellt wird. Sullivan gestaltet sie mit einem nachdrücklichen *Parlando*, bei dem das musikalische Gewicht dem Orchester anvertraut ist. Bei dem ganzen Wortwechsel sind Gilberts Verse mit »Rezitativ« überschrieben und vom Librettisten als echte *versi sciolti* mit reimlosen *endecasillabo*-Zeilen angelegt.<sup>18</sup> Bei »Aye, hug him girl« [e] wechselt Gilbert zu einem Schema, das den Blankversen näher steht – zehnsilbige *tronco*-Zeilen –, und genau in diesem Augenblick kommt es wieder zu einem Stillstand. Sullivans *Parlando*-Textur wird aufgegeben und der brutale Wilfred durch eine schwerfällige Unisono-Begleitung charakterisiert. Sullivan behält sich die Angabe »Rezitativ« bis T.201 vor (»Be to her / An ever-watchful guardian«), hier vielleicht, um eine metrische Freiheit für die im Sprechgesang vorgetragene Herausforderung des Sängers an den vermeintlichen »Leonard« anzuzeigen.

Der andere kinetische Moment, den man vertreten kann, ist der atemlose Bericht vom Auffinden der leeren Kerkerzelle [h], bei dem es sich situationsgebunden um eine schnörkellosere Vertonung von Gilberts Libretto handelt – ein »Plapper-Terzett«, das vom Chor aufgegriffen wird –, wobei der Text dem Komponisten im Grunde genommen kaum andere praktische Möglichkeiten bietet. Bei jedem anderen Beispiel, wenn Sullivan sich für eine geradlinige Umsetzung des Textes entscheidet, ist der dramatische Impuls der Szenen eher statisch und die Musik gehaltvoll. Für die beiden Arien [c] und [f] sowie für [h] bietet das Textbuch kaum andere Möglichkeiten, und von den Chorszenen, die das Finale einrahmen, ist die Coda [l] dramatisch notwendig (und wird in einer Oper des 19. Jahrhunderts eigentlich vorausgesetzt). Selbst wenn im einleitenden Abschnitt [a] der Text sehr direkt vertont wird, ist er musikalisch durchaus von Interesse (das »Tower-Motiv« begleitet Merylls »Ye tower warders, nursed in war's alarms« in T.31) und nicht zuletzt ein charakteristisches Element der Savoy Operas: nämlich jener Adrenalinschock, wenn sich mit einem Schlag die Farbe – sowohl akustisch als auch optisch – ändert und eine Chormasse die Bühne betritt.<sup>19</sup>

18 Der einzige Endreim findet sich in den drolligen, beiseite gesungenen Worten »Who the deuce may *she* be?«.

19 Zu den eindrucksvollsten Beispielen gehören »The soldiers of our queen« (*Patience*), »Loudly let the trumpet bray« (*Iolanthe*) – beide sind bemerkenswert, weil sie eine Vielzahl neuer Figuren auf die zuvor verlassene Bühne katapultieren – und »Behold the Lord High Executioner« (*The Mikado*).

Den musikalischen Gehalt als entweder substanziell oder transitorisch zu klassifizieren, bedeutet nicht, dass Sullivans Ausführung der transitorischen Abschnitte keinerlei Bedeutung hat: In Wahrheit zeigt sich hier seine Kreativität am ausgeprägtesten. Der vorletzte Abschnitt [k] ist mit »Austausch« (»exchange«) überschrieben, ein für diesen Einzelfall gewählter Begriff, der angemessen erscheint für Sullivans Lösung der Herausforderung, welche die Verse darstellen: eine Abfolge von sechs Reimpaaren, die in jambischen Tetrametern identisch strukturiert sind. Nach Gilberts Vorstellung beginnen sie eigentlich, wenn der Lieutenant »Astounding news! The prisoner fled« singt, gefolgt von den Kommentaren von Wilfred Shadbolt, Meryll, Phoebe, Dame Carruthers und Elsie, worauf noch Jack Points Gefühlsausbruch folgt. Die ersten beiden Reimpaare erscheinen in dem vorhergehenden transitorischen Abschnitt [j] (beide werden in der Tabelle separat angeführt wegen ihrer tonalen Instabilität; bei [k] ist dann eindeutig D-Dur erreicht). In den 28 Takten von Abschnitt [k] ist Sullivans Ausgestaltung des Textes ausgesprochen kreativ: jeweils acht Takte für Meryll (mit Einwüfen des Lieutenant und Wilfred Shadbolts, die dem vorhergehenden Reimpaar entnommen sind), zwei schnell vorzutragende Reime für Phoebe (in der Subdominante, IV) und Dame Carruthers (in der nachfolgenden Phrase tonal, VI) und vier Takte für Elsies entsetztes »What have I done! Oh, woe is me!« (mit weiteren schnellen Phrasen, die tonal genau bei V ankommen). An dieser Stelle ist die bisherige dichte orchestrale Textur zurückgenommen, um Jack Points Stimme zu verdoppeln, der zwölf Takte lang wie besessen in Achteln vor sich hin stammelt und schließlich von den Pauken und dem alles überragenden Orgelpunkt des Chores übertönt wird, mit dem sich [l] ankündigt. Die eigenständige musikalische Behandlung jeder einzelnen Figur wird in keiner Weise vom Textbuch nahegelegt, sondern entspricht der innovativen Zugabe des Komponisten. Dies ist ein Musterbeispiel dafür, auf welche Weise sich Sullivan der dramatischen Ausgestaltung annimmt: Zwar lässt die Spannung der Handlung für das Publikum nach, und doch werden wir in die Situation hineingesogen. Gilberts Charakterisierung erscheint hier ziemlich eindimensional, da er sich damit zufrieden gibt, Paarreime zu rezipieren, bei Sullivan hingegen werden die Akteure mehr als lebendig.

Als Musikdramatiker bedient sich Arthur Sullivan keiner grundsätzlich unterschiedlichen Errungenschaften als andere dramatische Komponisten, die häufig zu seinen Einflüssen gezählt werden (obschon sie jeweils andere Aspekte seines Œuvres beeinflusst haben): Händel, Mozart, Rossini, Marschner, Lortzing, Mendelssohn, Auber, Berlioz. Der Umfang dieser Auflistung ist indes bemerkenswert. Sullivan war zweifelsohne der kosmopolitischste britische Komponist seiner Zeit und hat seit dem ersten Tag seines Studiums in Leipzig anscheinend alles in sich aufgenommen, was ihm zu Ohren kam. So griff er für die Arie der Rebecca in *Ivanhoe* (2. Akt, dritte Szene) eine Tonfolge auf, die er 30 Jahre zuvor beim Besuch der Synagoge in Leipzig gehört hatte. Letztlich übertraf er jedoch die meisten Vorbilder durch die Fähigkeit, seine Überzeugung durchzusetzen, dass ein Libretto nicht lediglich eine Geschichte sei,

die mit Musik ausgestattet werden müsse, sondern eher wie ein Skelett, das noch Fleisch und Blut bedarf und zum Leben erweckt wird durch seine Musik und ihre Offenheit für das Publikum. Selbst in Momenten, in denen seine Librettisten (insbesondere Gilbert) anscheinend das Interesse an einer Figur verlieren, stützt Sullivan das Werk mit der ganzen Kraft seines grandiosen Einfühlungsvermögens aus, das sich – wie die vorgestellten Beispiele belegen – durch eine wohl kalkulierte Gegenüberstellung musikalischer Stilrichtungen auszeichnet.

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

**Claude Debussy**  
(1/2) 2. Aufl., 144 Seiten  
ISBN 978-3-921402-56-6

**Mozart**  
**Ist die Zauberflöte ein  
Machwerk?**  
(3) –vergriffen –

**Alban Berg**  
**Kammermusik I**  
(4) 2. Aufl., 76 Seiten  
ISBN 978-3-88377-069-7

**Richard Wagner**  
**Wie antisemitisch darf ein  
Künstler sein?**  
(5) 3. Aufl., 112 Seiten  
ISBN 978-3-921402-67-2

**Edgard Varèse**  
**Rückblick auf die Zukunft**  
(6) 2. Aufl., 130 Seiten  
ISBN 978-3-88377-150-2

**Leoš Janáček**  
(7) – vergriffen –

**Beethoven**  
**Das Problem  
der Interpretation**  
(8) 2. Aufl., 111 Seiten  
ISBN 978-3-88377-202-8

**Alban Berg**  
**Kammermusik II**  
(9) 2. Aufl., 104 Seiten  
ISBN 978-3-88377-015-4

**Giuseppe Verdi**  
(10) 2. Aufl., 127 Seiten  
ISBN 978-3-88377-661-3

**Erik Satie**  
(11) – vergriffen –

**Franz Liszt**  
(12) 127 Seiten  
ISBN 978-3-88377-047-5

**Jacques Offenbach**  
(13) 115 Seiten  
ISBN 978-3-88377-048-2

**Felix Mendelssohn  
Bartholdy**  
(14/15) 176 Seiten  
ISBN 978-3-88377-055-0

**Dieter Schnebel**  
(16) 138 Seiten  
ISBN 978-3-88377-056-7

**J. S. Bach**  
**Das spekulative Spätwerk**  
(17/18) 2. Aufl., 132 Seiten  
ISBN 978-3-88377-057-4

**Karlheinz Stockhausen**  
**... wie die Zeit verging ...**  
(19) 96 Seiten  
ISBN 978-3-88377-084-0

**Luigi Nono**  
(20) 128 Seiten  
ISBN 978-3-88377-072-7

**Modest Musorgskij**  
**Aspekte des Opernwerks**  
(21) 110 Seiten  
ISBN 978-3-88377-093-2

**Béla Bartók**  
(22) 153 Seiten  
ISBN 978-3-88377-088-8

**Anton Bruckner**  
(23/24) 163 Seiten  
ISBN 978-3-88377-100-7

**Richard Wagner**  
**Parsifal**  
(25) – vergriffen –

**Josquin des Prés**  
(26/27) 143 Seiten  
ISBN 978-3-88377-130-4

**Olivier Messiaen**  
(28) – vergriffen –

**Rudolf Kolisch**  
**Zur Theorie der Aufführung**  
(29/30) 130 Seiten  
ISBN 978-3-88377-133-5

**Giacinto Scelsi**  
(31) – vergriffen –

**Aleksandr Skrjabin und die  
Skrjabinisten**  
(32/33) 190 Seiten  
ISBN 978-3-88377-149-6

**Igor Strawinsky**  
(34/35) 136 Seiten  
ISBN 978-3-88377-137-3

**Schönbergs Verein für  
musikalische Privatauf-  
führungen**  
(36) 118 Seiten  
ISBN 978-3-88377-170-0

**Aleksandr Skrjabin und  
die Skrjabinisten  
II**  
(37/38) 182 Seiten  
ISBN 978-3-88377-171-7

**Ernst Křenek**  
(39/40) 176 Seiten  
ISBN 978-3-88377-185-4

**Joseph Haydn**  
(41) 97 Seiten  
ISBN 978-3-88377-186-1

**J. S. Bach**  
**»Goldberg-Variationen«**  
(42) 106 Seiten  
ISBN 978-3-88377-197-7

**Franco Evangelisti**  
(43/44) 173 Seiten  
ISBN 978-3-88377-212-7

**Fryderyk Chopin**  
(45) 108 Seiten  
ISBN 978-3-88377-198-4

**Vincenzo Bellini**  
(46) 120 Seiten  
ISBN 978-3-88377-213-4

**Domenico Scarlatti**  
(47) 121 Seiten  
ISBN 978-3-88377-229-5

**Morton Feldman**  
(48/49) – vergriffen –

**Johann Sebastian Bach**  
**Die Passionen**  
(50/51) 139 Seiten  
ISBN 978-3-88377-238-7

**Carl Maria von Weber**  
(52) 85 Seiten  
ISBN 978-3-88377-240-0

**György Ligeti**  
(53) – vergriffen –

**Iannis Xenakis**  
(54/55) – vergriffen –

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

<p><b>Ludwig van Beethoven</b> <b>Analecta Varia</b> (56) 112 Seiten ISBN 978-3-88377-268-4</p>	<p><b>Hugo Wolf</b> (75) 139 Seiten ISBN 978-3-88377-411-4</p>	<p><b>Gustav Mahler</b> <b>Der unbekannte Bekannte</b> (91) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-521-0</p>
<p><b>Richard Wagner</b> <b>Tristan und Isolde</b> (57/58) 153 Seiten ISBN 978-3-88377-269-1</p>	<p><b>Rudolf Kolisch</b> <b>Tempo und Charakter in Beethovens Musik</b> (76/77) – vergriffen –</p>	<p><b>Alexander Zemlinsky</b> <b>Der König Kandaules</b> (92/93/94) 259 Seiten ISBN 978-3-88377-546-3</p>
<p><b>Richard Wagner</b> <b>Zwischen Beethoven und Schönberg</b> (59) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-280-6</p>	<p><b>José Luis de Delás</b> (78) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-431-2</p>	<p><b>Schumann und Eichendorff</b> (95) 89 Seiten ISBN 978-3-88377-522-7</p>
<p><b>Guillaume Dufay</b> (60) 118 Seiten ISBN 978-3-88377-281-3</p>	<p><b>Bach gegen seine Interpreten verteidigt</b> (79/80) 171 Seiten ISBN 978-3-88377-437-4</p>	<p><b>Pierre Boulez II</b> (96) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-558-6</p>
<p><b>Helmut Lachenmann</b> (61/62) – vergriffen –</p>	<p><b>Autoren-Musik Sprache im Grenzbereich der Künste</b> (81) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-448-0</p>	<p><b>Franz Schubert</b> <b>»Todesmusik«</b> (97/98) 194 Seiten ISBN 978-3-88377-572-2</p>
<p><b>Theodor W. Adorno</b> <b>Der Komponist</b> (63/64) 146 Seiten ISBN 978-3-88377-310-0</p>	<p><b>Jean Barraqué</b> (82) 113 Seiten ISBN 978-3-88377-449-7</p>	<p><b>W. A. Mozart</b> <b>Innovation und Praxis Zum Quintett KV 452</b> (99) 126 Seiten ISBN 978-3-88377-578-4</p>
<p><b>Aimez-vous Brahms</b> <b>»the progressive«?</b> (65) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-311-7</p>	<p><b>Claudio Monteverdi</b> <b>Vom Madrigal zur Monodie</b> (83/84) 186 Seiten ISBN 978-3-88377-450-3</p>	<p><b>Was heißt Fortschritt?</b> (100) 157 Seiten ISBN 978-3-88377-579-1</p>
<p><b>Gottfried Michael Koenig</b> (66) 108 Seiten ISBN 978-3-88377-352-0</p>	<p><b>Erich Itor Kahn</b> (85) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-481-7</p>	<p><b>Kurt Weill</b> <b>Die frühen Jahre 1916–1928</b> (101/102) 171 Seiten ISBN 978-3-88377-590-6</p>
<p><b>Beethoven</b> <b>Formale Strategien der späten Quartette</b> (67/68) 179 Seiten ISBN 978-3-88377-361-2</p>	<p><b>Palestrina</b> <b>Zwischen Démontage und Rettung</b> (86) 83 Seiten ISBN 978-3-88377-482-4</p>	<p><b>Hans Rott</b> <b>Der Begründer der neuen Symphonie</b> (103/104) 173 Seiten ISBN 978-3-88377-608-8</p>
<p><b>Henri Pousseur</b> (69) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-376-6</p>	<p><b>Johann Sebastian Bach</b> <b>Der Choralatz als musikalisches Kunstwerk</b> (87) 112 Seiten ISBN 978-3-88377-494-7</p>	<p><b>Giovanni Gabrieli</b> <b>Quantus vir</b> (105) 125 Seiten ISBN 978-3-88377-618-7</p>
<p><b>Johannes Brahms</b> <b>Die Zweite Symphonie</b> (70) 123 Seiten ISBN 978-3-88377-377-3</p>	<p><b>Claudio Monteverdi</b> <b>Um die Geburt der Oper</b> (88) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-495-4</p>	<p><b>Gustav Mahler</b> <b>Durchgesetzt?</b> (106) 122 Seiten ISBN 978-3-88377-619-4</p>
<p><b>Witold Lutosławski</b> (71/72/73) 223 Seiten ISBN 978-3-88377-384-1</p>	<p><b>Pierre Boulez</b> (89/90) 170 Seiten ISBN 978-3-88377-506-7</p>	<p><b>Perotinus Magnus</b> (107) 109 Seiten ISBN 978-3-88377-629-3</p>
<p><b>Musik und Traum</b> (74) 121 Seiten ISBN 978-3-88377-396-4</p>		

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

<p><b>Hector Berlioz</b> <b>Autopsie des Künstlers</b> (108) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-630-9</p>	<p><b>Der späte Hindemith</b> (125/126) 187 Seiten ISBN 978-3-88377-781-8</p>	<p><b>Wilhelm Killmayer</b> (144/145) 167 Seiten ISBN 978-3-86916-000-9</p>
<p><b>Isang Yun</b> <b>Die fünf Symphonien</b> (109/110) 174 Seiten ISBN 978-3-88377-644-6</p>	<p><b>Edvard Grieg</b> (127) 147 Seiten ISBN 978-3-88377-783-2</p>	<p><b>Helmut Lachenmann</b> (146) 124 Seiten ISBN 978-3-86916-016-0</p>
<p><b>Hans G Helms</b> <b>Musik zwischen Geschäft und Unwahrheit</b> (111) 150 Seiten ISBN 978-3-88377-659-0</p>	<p><b>Luciano Berio</b> (128) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-784-9</p>	<p><b>Karl Amadeus Hartmann</b> <b>Simplicius Simplicissimus</b> (147) 138 Seiten ISBN 978-3-86916-055-9</p>
<p><b>Schönberg und der Sprechgesang</b> (112/113) 186 Seiten ISBN 978-3-88377-660-6</p>	<p><b>Richard Strauss</b> <b>Der griechische Germane</b> (129/130) 146 Seiten ISBN 978-3-88377-809-9</p>	<p><b>Heinrich Isaac</b> (148/149) 178 Seiten ISBN 978-3-86916-056-6</p>
<p><b>Franz Schubert</b> <b>Das Zeitmaß in seinem Klavierwerk</b> (114) 140 Seiten ISBN 978-3-88377-673-6</p>	<p><b>Händel unter Deutschen</b> (131) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-829-7</p>	<p><b>Stefan Wolpe I</b> (150) 129 Seiten ISBN 978-3-86916-087-0</p>
<p><b>Max Reger</b> <b>Zum Orgelwerk</b> (115) 82 Seiten ISBN 978-3-88377-700-9</p>	<p><b>Hans Werner Henze</b> <b>Musik und Sprache</b> (132) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-830-3</p>	<p><b>Arthur Sullivan</b> (151) 114 Seiten ISBN 978-3-86916-103-7</p>
<p><b>Haydns Streichquartette</b> <b>Eine moderne Gattung</b> (116) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-701-6</p>	<p><b>Im weißen Rössl</b> <b>Zwischen Kunst und Kommerz</b> (133/134) 192 Seiten ISBN 978-3-88377-841-9</p>	
<p><b>Arnold Schönbergs</b> <b>»Berliner Schule«</b> (117/118) 178 Seiten ISBN 978-3-88377-715-3</p>	<p><b>Arthur Honegger</b> (135) 122 Seiten ISBN 978-3-88377-855-6</p>	
<p><b>J. S. Bach</b> <b>Was heißt »Klang=Rede«?</b> (119) 138 Seiten ISBN 978-3-88377-731-3</p>	<p><b>Gustav Mahler: Lieder</b> (136) 120 Seiten ISBN 978-3-88377-856-3</p>	
<p><b>Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption</b> (120/121/122) 245 Seiten ISBN 978-3-88377-738-2</p>	<p><b>Klaus Huber</b> (137/138) 181 Seiten ISBN 978-3-88377-888-4</p>	
<p><b>Charles Ives</b> (123) 130 Seiten ISBN 978-3-88377-760-3</p>	<p><b>Aribert Reimann</b> (139) 125 Seiten ISBN 978-3-88377-917-1</p>	
<p><b>Mauricio Kagel</b> (124) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-761-0</p>	<p><b>Brian Ferneyhough</b> (140) 110 Seiten ISBN 978-3-88377-918-8</p>	
	<p><b>Frederick Delius</b> (141/142) 207 Seiten ISBN 978-3-88377-952-2</p>	
	<p><b>Galina Ustwolskaja</b> (143) 98 Seiten ISBN 978-3-88377-999-7</p>	
		<p>(Sonderbände sh. nächste Seite)</p>

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

## Sonderbände

**Alban Berg, Wozzeck**

306 Seiten  
ISBN 978-3-88377-214-1

**John Cage I**

2. Aufl., 162 Seiten  
ISBN 978-3-88377-296-7

**John Cage II**

2. Aufl., 361 Seiten  
ISBN 978-3-88377-315-5

**Darmstadt-Dokumente I**

363 Seiten  
ISBN 978-3-88377-487-9

**Geschichte der  
Musik als Gegenwart.  
Hans Heinrich Eggebrecht  
und Mathias Spahlinger  
im Gespräch**

141 Seiten  
ISBN 978-3-88377-655-2

**Klangkunst**

199 Seiten  
ISBN 978-3-88377-953-9

**Gustav Mahler**

362 Seiten  
ISBN 978-3-88377-241-7

**Bohuslav Martinů**

160 Seiten  
ISBN 978-3-86916-017-7

**Mozart**

**Die Da Ponte-Opern**

360 Seiten  
ISBN 978-3-88377-397-1

**Musik der anderen Tradition  
Mikrotonale Tonwelten**

297 Seiten  
ISBN 978-3-88377-702-3

**Musikphilosophie**

213 Seiten  
ISBN 978-3-88377-889-1

**Philosophie des  
Kontrapunkts**

256 Seiten  
ISBN 978-3-86916-088-7

**Wolfgang Rihm**

163 Seiten  
ISBN 978-3-88377-782-5

**Arnold Schönberg**

– vergriffen –

**Franz Schubert**

305 Seiten  
ISBN 978-3-88377-019-2

**Robert Schumann I**

346 Seiten  
ISBN 978-3-88377-070-3

**Robert Schumann II**

390 Seiten  
ISBN 978-3-88377-102-1

**Der späte Schumann**

223 Seiten  
ISBN 978-3-88377-842-6

**Anton Webern I**

315 Seiten  
ISBN 978-3-88377-151-9

**Anton Webern II**

427 Seiten  
ISBN 978-3-88377-187-8

**Bernd Alois Zimmermann**

183 Seiten  
ISBN 978-3-88377-808-2