Sullivan-Journal

Sullivan-Journal Nr. 10 (Dezember 2013)

Diese Ausgabe des *Sullivan-Journals* greift Themen auf, die im Mai nächsten Jahres mit dem Folgeband von *SullivanPerspektiven* weiter vertieft werden. Sullivans Erfahrungen in Leipzig spielen auch in dem erneut von Albert Gier, Meinhard Saremba und Benedict Taylor herausgegebenen Buch *SullivanPerspektiven II – Arthur Sullivans Bühnenwerke, Oratorien, Schauspielmusik und Lieder* eine Rolle, und zwar in einem Beitrag über die Einflüsse der deutschen Oper auf Sullivans Wirken in Großbritannien. Die Hintergrundinformationen zu der Kantate *The Martyr of Antioch* in diesem Journal bieten eine wesentliche Grundlage für die musikalischen und literarischen Analysen dieses Werks in dem geplanten Buch. Und mit dem Beitrag von Klaus Aringer und Martin Haselböck ergänzen wir Roger Norringtons Essay aus dem ersten Band von *SullivanPerspektiven* über Sullivans Klangwelt. Die Hinweise zum Orchester in Weimar – das nicht allzu weit von Sullivans Studienort Leipzig entfernt liegt – und zur Instrumentalentwicklung im 19. Jahrhundert tragen zu einem weiter reichenden Verständnis von Sullivans musikalischen Erfahrungen bei.

Darüber hinaus berichten wir über einen sensationellen Fund von Sullivan-Texten, die Jahrzehnte lang der Aufmerksamkeit entgangen waren.

Unser besonderer Dank für die Unterstützung bei der Recherche geht vor allem an die Kuratorin Frances Barulich der Morgan Library in New York (Mary Flagler Cary Curator of Music Manuscripts and Printed Music, The Morgan Library & Museum), sowie an die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Leipziger Hochschule für Musik, des Stadtarchivs Leipzig und der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin (Preußischer Kulturbesitz).

Inhalt

Meinhard Saremba: Sullivans Leipziger Tagebücher wiederentdeckt 2

Meinhard Saremba: Sullivan und Leipzig (Teil 2) 3

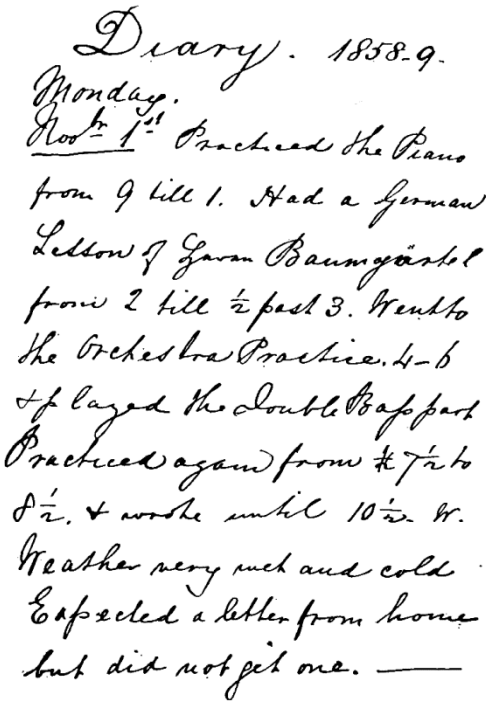
Klaus Aringer / Martin Haselböck:
Der Klang Weimars – Franz Liszt, das Orchester und die Instrumentenentwicklung zur Zeit Sullivans 31

Selwyn Tillett: *The Martyr of Antioch* – Entstehung und Rezeption 39

Meinhard Saremba

Die Lösung eines Sullivan-Enigmas

Sullivans Leipziger Tagebücher wiederentdeckt


Diary. 1858-9.
Monday.
Novr 1st Practised the Piano
from 9 till 1. Had a German
Lesson of Herr Baumgärtel
from 2 till ½ past 3. Went to
the Orchestra Practice. 4-6
& played the Double Bass part
Practised again from ¼ 7½ to
8½. & worke until 10½ N.
Weather very wet and cold.
Expected a letter from home
but did not get one. ——

Wenn es um zuverlässige Quellen geht, gehört Leslie Bailys 1952 erstmals erschienenes *Gilbert & Sullivan Book* nun wirklich zu den letzten Büchern, die man konsultieren sollte. Aber die zahlreichen Illustrationen sind recht nützlich. In diesem Band entdeckte ich vor wenigen Monaten die Abbildung der Seite eines angeblichen Leipziger Tagebuchs von Arthur Sullivan.

Da in dem Standardwerk zum Thema, Geoffrey Dixons *Sullivan's Diaries – An Index to Sir Arthur Sullivan's Diary* (Rhosearn Press, Ayr 2007) etwaige Aufzeichnungen aus Leipzig mit keinem Wort erwähnt werden, obwohl alle große Bibliotheken ausgewertet wurden, erkundigte ich mich skeptisch bei einigen Sullivan-Experten aus Großbritannien. Einer hielt es für möglich, dass die Reproduktion in Bailys Buch eine Erfindung des Autors und schlichtweg eine Fälschung war. Ein anderer zeigte sich lediglich verblüfft, ohne sich festlegen zu wollen, und zwei Kenner der Handschrift von Sir Arthur hielten die Eintragung für authentisch, auch wenn das Wort „Diary" gekünstelt aussah und eigentlich nicht Sullivans Schreibstil entsprach. Aber vielleicht, meinte einer, sollte das Wort ja nur besonders dekorativ aussehen.

Anfragen bei der British Library in London und der Beinecke Rare Book and Manuscript Library der Yale University in New Haven blieben erfolglos. Aber schließlich führte der Kontakt zu The Morgan Library & Museum in New York zum Erfolg.

Frances Barulich, Mary Flagler Cary Curator of Music Manuscripts and Printed Music, schrieb mir schließlich am 18. November 2013: „Ich bin hocherfreut, Ihnen mitteilen zu können, dass sich die Leipziger Tagebücher tatsächlich hier in der Morgan-Bibliothek befinden. Das Ganze war ziemlich rätselhaft, weil sie nicht katalogisiert waren. Nun sind sie es allerdings: http://corsair.themorgan.org/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?BBID=359223. Obwohl das Tagebuch 131 Blatt enthält, sind die meisten davon unbeschrieben."

Sullivans Leipziger Tagebücher wurden 1964 zusammen mit anderen Manuskripten bei einer Versteigerung erworben. Sie stammen aus dem Besitz der Nachfahren von Elena Bashford, der Witwe von Arthur Sullivans Neffen und Nachlassverwalter Herbert T. Sullivan. Die Seiten sind 16,3 x 10,3 cm groß und auf dem Titelblatt findet sich der Hinweis: „Arthur Seymour Sullivan, M. S. Conservat: der Musik. Leipzig Nov. 1st 1858." [Location: Gilbert and Sullivan Collection (GSC) / Call Number: GSC 111740 / Record ID: 359223 / Accession Number: GSC 111740]

Eine Auswertung der Leipziger Tagebücher erfolgt in der nächsten Ausgabe.

Meinhard Saremba

Zwischen Tradition und „Zukunftsmusik“ (Teil 2)

Sullivans Studienjahre und das Kulturleben in Leipzig

Zwar wurde das Musikleben in Großbritannien in den deutschsprachigen Ländern zumeist kritisch und voller Argwohn beäugt, doch berichtete man während Sullivans Studienzeit beispielsweise in der *Neuen Zeitschrift für Musik* (herausgegeben von Franz Brendel[1]) und in *Signale für die musikalische Welt* (herausgegeben von Bartholf Senff[2]), beide führende Periodika ihrer Zeit, auch über andere Länder. Schon kurz nach seiner Ankunft in Leipzig im September 1858 konnte Sullivan in unregelmäßigen Abständen Berichte lesen, in denen mitunter recht wohlwollend über die Musik in Russland, Böhmen und den USA geschrieben wurde. Bei allen handelte es sich um Kulturen, in denen ganz allmählich eigene ernst zu nehmende Komponisten in Erscheinung traten, die das Repertoire mit gehaltvollen Werken bereicherten.

Man kann davon ausgehen, dass Sullivan in Leipzig nicht nur seine musikalischen Kenntnisse, sondern auch die der deutschen Sprache vertiefen wollte. Dementsprechend wird er regelmäßig die einschlägigen Musikzeitschriften studiert haben. Dort konnte er sich, kaum hatte er sächsischen Boden betreten, in der *Neuen Zeitschrift für Musik* von August bis Oktober 1858 in eine siebenteilige Artikelserie über die sinfonischen Dichtungen von Franz Liszt vertiefen, die später auch als Buch erschien. Werke von Liszt, Schumann und Wagner wurden regelmäßig in teilweise ausführlichen musikwissenschaftlichen Betrachtungen gewürdigt, ebenso wie die Heroen vergangener Tage, Mozart und Beethoven oder Schubert und Schumann. Auch das reichhaltige Angebot an Aufführungen und die Analyse von alter und moderner Musik muss einen nachhaltigen Eindruck bei dem jungen Briten hinterlassen haben. Sullivans späterer Freund George Grove[3] griff die Anregungen aus deutschsprachigen Ländern auf, dass für Musikliebhaber auch die Wissensvermittlung zum Genuss beiträgt. Als Leiter der Konzerte am Crystal Palace führte er Werkerläuterungen in den Programmheften ein, die zur Ausgangsbasis seines Musiklexikons werden sollten.[4]

---

[1] Weitere Informationen zu dem Musikpublizisten Franz Brendel (1811-1868) finden sich im ersten Teil dieses Beitrags im *Sullivan-Journal* Nr. 9, vor allem ab S. 45 ff.

[2] Bartholf Senff (1815-1900) war einer der führenden deutschen Musikverleger. Im Jahr 1850 gründete er einen Verlag in Leipzig und gab unter anderem Werke von Mendelssohn, Brahms, Gade, Hiller und Rubinstein heraus.

[3] George Grove (1820-1900) war als Musikschriftsteller und Ingenieur tätig. Unter anderem gab er das *Dictionary of Music and Musicians* heraus, für das auch Sullivan Beiträge schrieb. Siehe Percy Young: *George Grove*, London 1980.

[4] Ein Beispiel für Groves Werkerläuterungen findet sich im *Sullivan-Journal* Nr. 6, Dezember 2011, S. 19-23 (zur Konzertouvertüre *Marmion* von Arthur Sullivan).

Das Repertoire in Musikzeitschriften, Kirchen, Oper und Konzerten

Die Angebote an Veranstaltungen in Leipzig waren überwältigend, auch wenn Leipzig diesbezüglich nicht mehr konkurrenzlos war. Der Sohn von Sullivans Leipziger Orgellehrer Richter betonte in seiner Charakterisierung der Musikstadt Leipzig:

„Eine Stadt kann ein Sitz der Wissenschaften und Künste nur dann genannt werden, wenn sich eine Anzahl Leute von einer gewissen Bedeutung zusammenfindet, die ein gleiches Streben in der Verfolgung gleicher geistiger Interessen verbindet, wobei, soweit die Kunst, namentlich Poesie und Musik, in Betracht kommt, noch ein für letztere beiden empfängliches Publikum dazu gehört. Von vornherein ist dieses fast nie vorhanden, es muß erst zur Empfänglichkeit erzogen werden, wie das auch betreffs des Leipziger Publikums der Fall war. Die Wissenschaft kann allenfalls ohne Publikum auskommen, braucht wenigstens seinen Beifall nicht. Der Gelehrte wendet sich meist direkt an seine Fachgenossen oder an die Jünglinge, die dereinst seine Fachgenossen werden sollen. Die Resultate seiner Forschungen werden dem großen Publikum meist erst durch andere in der Form von Lehrbüchern und in einer populär faßlichen Weise dargestellt. Der Künstler wendet sich direkt an das Publikum; mit den Ideen anderer zu operieren, was in der Wissenschaft, wenn man sie nicht für eigene ausgibt, ganz unverfänglich ist, ist in keiner Kunst angängig, wenngleich es bekanntlich in der Musik speziell nicht ausgeschlossen bleibt, daß man die Ideen eines andern zu Grunde legt, dieselben aber dann in durchaus selbständiger Weise verarbeitet, indem man Neues aus ihr entwickelt, also etwa in der Form von Variationen oder dergleichen, einer Art künstlerischer Betätigung, die übrigens gerade von unsern großen Meistern bevorzugt worden ist. […] Leipzig genießt von alters her den Ruf, eine Musikstadt zu sein, ja neben Wien und dieses eine Zeitlang überstrahlend die vornehmste Deutschlands. Allerdings ist das musikalische Leben jetzt auch an vielen anderen Orten erwacht, und Leipzig hat deshalb seine Vorherrschaft auf diesem Gebiete nicht mehr so ausschließlich behaupten können. Allein als Zentrale des über die ganze Welt verzweigten deutschen Buch- und Musikalienhandels, als Sitz berühmter Institute, so namentlich der Gewandhauskonzerte, des Königlichen Konservatoriums, des Thomanerchors und vieler musikalische Zwecke verfolgender Vereinigungen, nimmt Leipzig auch heute noch einen hohen Rang ein, wenn es auch von anderen volkreicheren Städten, so namentlich von Berlin, in bezug auf Quantität und Qualität des Gebotenen übertroffen wird. Die Bemerkung betreffs der Qualität bezieht sich indessen ganz ausschließlich auf die Oper, da königlichen Bühnen wie denen von Berlin, Wien, München, Dresden u.a. natürlich reichlichere Mittel zu Gebote stehen, als einem aus städtischen Mitteln erhaltenen oder gar noch wie im Falle des Leipziger jahrelang dem Pacht zahlenden Unternehmer Geld einbringen sollenden Theaterinstituts. Gleichwohl ist auch die Leipziger Oper ein bedeutender Faktor im Musikleben Leipzigs gewesen, und es hat Zeiten gegeben, wo sie auf bedeutender Höhe stand und das Interesse des Publikums mehr sogar als die Gewandhauskonzerte im Anspruch nahm.“[5]

[5] Alfred Richter: *Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit*, Leipzig 2004, S. 13-14.

Das reichhaltige künstlerische Angebot umfasste, einer zeitgenössischen Darstellung zufolge, im Bereich der Musik:

> „A. Kirche. 1. Kirchenmusiken. 2. Motette. 3. Charfreitags-Aufführungen. 4. Vier Aufführungen vom Riedelschen Verein. 5. Aufführungen der Singacademie.
> B. Oper. Allwöchentlich meist drei Opernvorstellungen im Stadttheater.
> C. Concert. 1. Zweiundzwanzig Concerte im Gewandhaus (20 im Abonnement, eins zum Besten der Armen, und eins zum Besten des Pensionsfonds). 2. Zehn Concerte der Euterpe (zwei davon blos für Kammermusik). 3. Vier Aufführungen des Dilettanten-Orchestervereins. 4. Aufführungen der Singacademie (meist im Gewandhaus). 5. Ein Concert des Pauliner Sängervereins (im Gewandhaus). 6. Concertmusik im Schützenhaus, in der Centralhalle, bei Kintschy und Bonorand (im Rosenthal), auf dem Kuhturm.
> D. Kammermusik. Acht Kammermusik-Soireen im Gewandhaus, zwei in der Euterpe und mehrere Sessionen vom Riedel'schen Verein.
> E. Abendunterhaltungen im Conservatorium. Wöchentlich eine. Zahlreiche Extra- und Wohltätigkeits-Concerte, Concert-Productionen der Gesangsvereine sind nicht berücksichtigt.“[6]

Etliche Opern waren in Leipzig uraufgeführt (Marschners *Der Vampyr* und *Der Templer und die Jüdin*, Lortzings *Zar und Zimmermann*, Schumanns *Genoveva*) bzw. erstmals in Deutschland gespielt worden (Webers *Oberon*) und noch immer bot das Stadttheater den Studenten reichlich Gelegenheit, das was man vielleicht nur aus den Noten kannte, auf der Bühne zu erleben. Ein Großteil auch der neuen Werke erschien zumindest als Klavierauszug. Auch wenn Notenmaterial seinerzeit sehr teuer war (z. B. kostete ein Klavierauszug von Liszts *Dante*-Sinfonie 11 Taler, was den Ausgaben entsprach, die Sullivan pro Monat für Verpflegung in einem günstigen Lokal ausgab), so war es zumindest in Bibliotheken verfügbar.
Welche Aufführungen Sullivan in der Leipziger Oper tatsächlich erlebt hat, ist von ihm nur bruchstückhaft überliefert. Mit Sicherheit wird er zahlreiche auch heute noch bekannte Stücke gehört haben, aber auch etliche, deren Komponisten mittlerweile vergessen sind. Die Berichterstattung über Opernaufführungen steht hinter der über Konzerte deutlich zurück. In *Signale für die musikalische Welt* merkte man süffisant an, „die Oper giebt uns auch in neuen Jahre keine Veranlassung, Neuigkeiten von ihr zu melden, sie singt, die alten Lieder'. Der Versuch einer Novität, und wäre es nur ‚die Hochzeit bei Laternenschein', dürfte recht zeitgemäß gefunden werden.“[7] Immerhin war das Opernrepertoire in Leipzig sehr umfangreich. So notierte die *Neue Zeitschrift für Musik* im März 1860:

> „Wir […] freuen uns, sagen zu können, daß namentlich das Repertoir im Lustspiel und in der Oper von einer seltenen, bei Hoftheatern nicht entfernt erreichten, und dennoch zu gleicher Zeit gediegenen Reichhaltigkeit war. Wenn auch die Novitäten in der Oper nicht eben reichlich strömten – *Santa Chiara* von E. H. z. G., *Der Wald bei Hermannstadt* von

[6] Signale für die musikalische Welt, Nr. 25, 1867, S. 171 f.
[7] Signale für die musikalische Welt, Nr. 4, Januar 1859, S. 37.

Westmeyer, *Die Hochzeit vor der Laterne* – so entschädigte dafür die Zahl von 37 stehenden Werken älteren Ursprungs, unter denen Mozart mit 4, Schumann, Wagner, Marschner je mit 1, Weber mit 2 Werken vertreten war und wovon kein einziges der Berücksichtigung unwerth genannt werden dürfte. Nehmen wir hinzu, daß außerdem seit Kurzem *Don Juan*, *Fidelio*, *Hans Heiling* neu einstudirt sind und daß *Lohengrin* in naher Aussicht steht, so ergiebt sich eine Thätigkeit, die jeder Bühne als Muster ausgestellt werden kann.“[8]

In der Leipziger Oper standen – mit den hier genannten deutschen Titeln – unter anderem folgende Werke auf dem Spielplan:

1858
Donizetti: Die Regimentstochter, Lucia von Lammermoor
Hérold: Zampa
Marschner: Der Vampyr
Meyerbeer: Robert der Teufel
Nicolai: Die lustigen Weiber von Windsor
Verdi: Hernani
Wagner: Tannhäuser,
Westmeyer[9]: Amanda

1859
Auber: Frau Diavolo, Die Stumme von Portici
Bellini: Die Nachtwandlerin
Boieldieu: Johann von Paris

---

[8] *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 52, Nr. 13, 23. März 1860, S. 119.

[9] Der Komponist und Pianist Wilhelm Westmeyer (1829-1880) hatte in Leipzig bei Hauptmann und Moscheles studiert und bei Johann Christian Lobe Privatunterricht genommen. Er schrieb Kirchenmusik, Opern, Lieder und Militärmusik. Über seine Oper *Der Wald bei Hermannstadt* hieß es in der *Neuen Zeitschrift für Musik* beispielsweise: „Was zunächst das Buch betrifft, so ist es, vom alten Standpunkte aus, zu den vorzüglichsten seiner Art zu rechnen. […] Die Handlung ist von spannendem Interesse […], trotz dieser äußeren Vorzüge, ist das Stück ohne tiefere poetische Bedeutung, ganz in der Weise des überwundenen Opernstyles, obschon sich keine eigentlichen Mißgriffe über Componirbares und Nichtcomponirbares finden. […] Deßgleichen ist in der ganzen Oper ein erheblicher Fortschritt in der Entwickelung des Componisten gegen sein früheres, hier nach der ersten Aufführung im vorigen Jahre nicht wieder erschienenes Werk *Amanda, oder Gräfin und Bäuerin* anzuerkennen. Auch Westmeyer hat neue, speciell Wagnersche Einflüsse nicht abgewiesen, indem richtigen Instinct, daß die Weiterbildung auf diesem Weg allein ein lebensfähiges Ziel verfolgen kann. Ueberhaupt läßt sich in musikalischer Beziehung vieles Gute sagen. Der Componist besitzt ein hübsches melodisches Talent, eine ziemliche Frische, und auch die Orchesterbehandlung im Ganzen ist anerkennenswerth und erhebt sich in einzelnen Momenten zu recht eindringlicher Wirkung.“ (*NZfM*, Band 50, S. 180)

Ernst II.[10]: Santa Chiara
Flotow: Martha, Alessandro Stradella
Gluck: Orpheus
Lortzing: Die beiden Schützen, Undine
Marschner: Der Templer und die Jüdin
Meyerbeer: Die Hugenotten,
Mozart: Die Zauberflöte, Don Juan, Der Schauspieldirektor
Nicolai: Die lustigen Weiber von Windsor
Offenbach: Die Hochzeit vor der Laterne
Rossini: Der Barbier von Sevilla
Schliebner[11]: Der Graf von Santarem
Schumann: Genoveva
Verdi: Hernani
Wagner: Tannhäuser
Weber: Der Freischütz
Westmeyer: Amanda oder Gräfin und Bäuerin, Der Wald bei Hermannstadt

1860
Auber: Maurer und Schlosser
Beethoven: Fidelio
Bellini: Die Nachtwandlerin, Romeo und Julie, Norma
Boieldieu: Die weiße Dame
Donizetti: Belisar
Ernst II: Diana von Solange[12]
Flotow: Martha
Halévy: Das Tal von Andorra, Die Jüdin
Kreutzer: Das Nachtlager in Granada
Marschner: Der Templer und die Jüdin, Hans Heiling
Meyerbeer: Die Hugenotten, Dinorah, Der Prophet, Robert der Teufel
Mozart: Die Zauberflöte, Don Juan, Figaros Hochzeit, Der Schauspieldirektor
Nicolai: Die lustigen Weiber von Windsor
Pentenrieder[13]: Dies Haus ist zu verkaufen

---

[10] Ernst II. (1818-1893) war Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha und Bruder des englischen Prinzgemahls Albert. Das Libretto schrieb die Schauspielerin und Autorin Charlotte Birch-Pfeiffer (1800-1868), die auch am Textbuch zu Meyerbers Oper *Ein Feldlager in Schlesien* mitgewirkt hatte.

[11] August Schlieber (1822-1881) war ein deutscher Komponist.

[12] Diese Oper des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha wurde 1891 auch an der Metropolitan Opera in New York aufgeführt. Franz Liszt schrieb einen *Festmarsch nach Motiven von E. H. z. S-C-G* für Orchester, op. 116, der auf Themen von *Diana von Solange* aufbaut, wobei das „E. H. z. S-C-G“ die Abkürzung ist für Ernst Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha.

[13] Franz Xaver Pentenrieder (1813-1867) war ein Organist, Chorleiter und Komponist aus Bayern.

Rossini: Der Barbier von Sevilla, Wilhelm Tell
Schumann: Genoveva
Spohr: Jessonda, Faust
Wagner: Lohengrin, Tannhäuser
Weber: Der Freischütz

1861 (Frühjahr)
Auber: Die Stumme von Portici
Meyerbeer: Robert der Teufel, Die Hugenotten
Schliebner: Der Graf von Santarem
(Durch das Gastspiel einer italienischen Operntruppe konnte man im Frühjahr 1861 auch Bekanntschaft mit Verdis *Il Trovatore* und *La Traviata* machen.)

Zwar wurde häufiger über Veranstaltungen im Leipziger Gewandhaus berichtet, doch schätzte man die Oper in Leipzig außerordentlich. „Wir haben damit jedoch keineswegs einen etwaigen Unwerth derselben andeuten wollen“, hieß es in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, „vielmehr allen denen in unserer Musikstadt zum Trotz, die als ständige Besucher der ‚Gewandhaus-Classicität' über unser Theater glauben die Nase rümpfen zu dürfen, mit Ueberzeugung zu betonen, daß die Leistungen desselben sich gegenwärtig kühn neben die der meisten Hofbühnen, in manchen Werken sogar darüber stellen dürfen. Es liegt das weniger an einem Reichthum ganz hervorragender Kräfte, – solche dürften überhaupt schwer zu finden sein; unsere Sänger sind zum größeren Theil tüchtig, aber nicht eben bedeutend. Was unsere Oper dennoch zu einer höchst beachtenswerthen macht, das ist neben dem vorzüglichen, reichen Repertoire namentlich die Gleichmäßigkeit der verschiedenen Kräfte, das treffliche Ensemble, die stets geschmackvolle Inscenirung, kurz alles das, was mit dem Virtuosenthum sehr Wenig zu thun hat, aber die Forderungen der Kunst, die Wünsche der Kunstfreunde um so mehr befriedigt.“[14]

Die Spielplangestaltung des Stadttheaters blieb in der Presse nicht ohne Kritik. Im Schauspiel gab es „kaum eine hervorragende Erscheinung sowol des classischen Repertoires als der neuesten Tagesliteratur, die nicht vorgeführt worden wäre“. Doch:

„Was unser Forum, die Opernvorstellungen betrifft, so ist auch in dieser Hinsicht eine entschiedene Wendung zum besseren gegen frühere Jahre eingetreten, sowol was das jetzige Sänger- und Chorpersonal anlangt, als auch die Planmäßigkeit und Vollständigkeit in der Repräsentation dieses Zweiges. Verhältnismäßig am schwächsten ist das Fach der Novitäten vertreten (Gluck's *Orpheus*, Verdi's *Hernani* und Westmeyer's *Amanda*). Nach größerer Consolidirung des Repertoires dürfen wir auch nach dieser Seite einen Aufschwung erwarten. Statt der vergeblichen Mühe, die man auf manches todtgeborene Werk wendet, bringen wir als einige kunstwürdige Aufgaben der Direction die Namen *Faust* (mit Recitativen) von Spohr, *Rienzi*, *Der fliegende Holländer* und *Lohengrin* von

[14] *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 52, Nr. 5, 27. Januar 1860, S. 42.

Wagner, welch letzterer durch die Tagespresse wiederholt verlangt wurde, *Comala* von Sobolewski u. a. in Erinnerung.“[15]

Über Eduard Sobolewskis[16] Oper *Comela* publizierte die *Neue Zeitschrift für Musik* im Frühjahr 1859 eine Artikelserie, in der das Werk ausführlich vorgestellt wurde.[17] Das thematisch an *Ossian*[18] angelehnte Werk verweist auf eine anglo- bzw. keltophile Tendenz der

[15] *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 50, Nr. 10, 4. März 1859, S. 118 f.

[16] Der in Königsberg geborene Komponist Eduard Johann Friedrich Sobolewski (1808-1872) studierte bei Zeller in Berlin und bei Weber in Dresden. Ab 1830 war er Musikdirektor des Stadtorchesters von Königsberg und ab 1835 Kantor der Altstädtischen Kirche. 1838 gründete er die Philharmonische Gesellschaft und 1843 die Musikalische Akademie von Königsberg. Von 1847 bis 1854 leitete er das Königsberger, danach das Bremer Theater. 1859 wanderte er nach Milwaukee/Wisconsin aus, wo er das Orchester der Philharmonic Society leitete, später ging er nach St. Louis, wo er ebenfalls dem von ihm gegründeten Orchester der Philharmonic Society vorstand.

[17] In der *Neuen Zeitschrift für Musik* in regelmäßigen Folgen von Januar bis Anfang März 1850 (Band 50, Nr. 1 bis 11).

[18] *Ossian* ist ein vermeintlich altgälisches Epos aus der keltischen Mythologie. Doch die „Gesänge des Ossian“ hatte in Wirklichkeit der Schotte James Macpherson (1736–1796) verfasst. Macphersons *Ossian*-Dichtungen waren zwischen 1760 und 1765 erschienen. Die Texte, die den Anschein erwecken sollten, „alte gälische Gesänge der Heimat“ zu sein, die in Wahrheit aber von Macpherson im Stile eines Nationalepos verfasst worden waren, wurden nur wenige Jahre später auch ins Deutsche übertragen. Die Musik des späten 18. und 19. Jahrhunderts hatte wesentlich dazu beigetragen, dass Macphersons Gesänge über Ossian, Fingal und Temora aus vermeintlich keltischer Vorzeit auf einen fruchtbaren Boden fielen. Die Ossian-Begeisterung erfasste auch Frankreich und Deutschland. Die Legenden über keltische Volksstämme im Urzustand schienen Rousseau zu bestätigen und bestärkten den Glauben an das Gute im Menschen. Herder und Goethe bewunderten die schottischen Legenden und noch Schiller ließ sich aus über den „gefühlvollen moralischen Sänger. Es ist überaus menschlich und menschlichschön, wie er alles, auch die leblose Natur, durch Sympathie an sich anschließt, und mit seinen Empfindungen belebt“. Der sagenumwobene Barde Ossian wurde von Madame de Stael zum „Homer des Nordens“ erhoben und seine vermeintliche Dichtung durch Uhland und Jean Paul zur „Mutter der Romantik“ stilisiert. Musiker faszinierte in erster Linie der Stil der innovativen Ossian-Legenden. Ihre unorthodoxe Prosa-Dichtung hob sich durch einen unregelmäßigen Rhythmus und eine kraftvolle, archaisch wirkende Metaphorik von der gelehrten Künstlichkeit neoklassischer Werke ab. Hinzu kam das Lokalkolorit. In einer Zeit, in der nur die wenigsten sich ausgedehnte Reisen leisten konnten, beflügelten Erzählungen von halb verfallenen Burgen oder einsamen Heide- und Felsenlandschaften die Phantasie. Die Verbindung von pastoraler Atmosphäre, Abgeschiedenheit, Gewalt und Leidenschaft eroberte bereits Ende des 18. Jahrhundert das Ballett und die Oper. Die Stimmungen und der Symbolgehalt treten in Chor- und Liedkompositionen besonders deutlich hervor. Edle Gesinnung, Mut und Begeisterungsfähigkeit sind die Tugenden, von denen der einst große Krieger Ossian berichtet, nun als blinder Barde und einziger Überlebender seines Volkes. Als besonders ergreifend wurde Ossians „joy of grief“ empfunden: die „Wonne der Wehmut“. Sie schwingt mit in den auch von Schubert vertonten Versen wie *Darthulas Grabgesang* oder *Das Mädchen von Inistore*. Diesen Text verwendete auch Johannes Brahms 1860 bei seinem *Gesang aus Fingal* für dreistimmigen

deutschen Oper. Da die Musikzeitschriften regelmäßig über das Kulturleben in Dresden, Berlin, Wien, München, Frankfurt a. M., Weimar, Koblenz sowie Regionen wie Westfalen oder Schlesien berichteten, boten sie Orientierung über das Repertoire in anderen Orten. So etwa über eine Produktion der Oper *König Alfred von England* von Maurice Chemin-Petit in Neustrelitz[19] oder gelegentliche Darbietungen des Vorspiels zu *Tristan und Isolde* von Wagner. Auf diese Weise und durch etliche ausführliche Berichte in der *Neuen Zeitschrift für Musik* in den Jahren 1859 und 1860 – unter anderem einem Vorabdruck von Textpassagen aus dem 2. Akt[20] und ausführlichen Analysen in einer Leitartikelserie[21] – konnte man sich schon fünf Jahre vor der eigentlichen Uraufführung ein Bild von Wagners Opus machen. Nicht zuletzt wurde Sullivan durch Erfolgsstücke wie Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* und Flotows *Martha oder Der Markt von Richmond* bewusst, dass englische Stoffe selbst in anderen Ländern ausgesprochen operntauglich waren. Daneben fielen Werke deutscher Komponisten wie *Der Vampyr* und *Der Templer und die Jüdin* (Marschner 1828 und 1829), *Rob Roy* (Flotow 1836), *König Alfred* (Raff 1850) und *Macbeth* (Taubert 1857) auf. Noch gut zwanzig Jahre später florieren in der deutschen Oper Stoffe wie *Robin Hood* (Albert Dietrich 1879), bevor sich erst in den 1890er Jahren allmählich eine anti-britische Tendenz in Deutschland breit machte.[22]

Wie in seinen späten Tagebüchern äußerte sich Sullivan auch in seinen Briefen selten über seine Eindrücke von den Darbietungen. Doch gelegentlich bietet sich ein Einblick in seine Haltung, wenn er beispielsweise nach Hause schreibt, er „hörte am Abend *Robert der Teufel*“[23], eine Oper, die er „insgesamt ziemlich abstoßend fand, sie ist fürchterlich ordinär + banal.“ (13. September 1860) Den Leipziger Musikstudenten bot sich neben einem reichhaltigen Programmangebot in Gewandhaus, Oper und Kirchen auch die Möglichkeit, Proben zu besuchen. Bei aller Sparsamkeit nutzte Arthur jede Gelegenheit, um oft mit seinen Freunden bis dahin unbekannte Musik in Aufführungen kennenzulernen, wenn ihn nicht gerade ein Unwetter davon abhielt: „Ich frage mich, ob Ihr in London solch schreckliches Wetter habt wie

---

Frauenchor. Selbst als Macphersons angebliche Übersetzungen der alten Legenden aus dem Gälischen ins Englische längst als Fälschung entlarvt worden waren, hielt die Begeisterung für das Keltische an.

[19] *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 50, Nr. 1, 1. Januar 1859, S. 214.

[20] *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 50, Nr. 1, 1. Januar 1859, S. 4-5.

[21] In der *Neuen Zeitschrift für Musik* in regelmäßigen Folgen von Februar bis Anfang Mai 1861 (Band 54, Nr. 9 bis 19).

[22] Beispielsweise finden sich in den 1890er Jahren in Rezensionen des Öfteren bissige, ausländerfeindliche Bemerkungen wie: „Im 10. Gewandhauskonzert […] hat die Ausländerei eine große Rolle gespielt…“ (*Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 67, 20. Dezember 1895). Die zunehmenden Konflikte zeigen sich auch in der Musikrezeption, siehe z. B. Meinhard Saremba: „The Crusader in Context“, in David Eden (Hrsg.): *Sullivan's Ivanhoe*, Saffron Walden 2007, S. 69-108, insbesondere S. 90 f.; und in einem weiter gefassten Zusammenhang siehe Robert K. Massie: *Die Schalen des Zorns – Großbritannien, Deutschland und das Heraufziehen des Ersten Weltkrieges*, Frankfurt a. M. 1998.

[23] *Robert le diable*, Oper von Meyerbeer, uraufgeführt 1831 in Paris.

wir erst kürzlich. Während der letzten 4 Tage hat es nicht einmal aufgehört zu regnen + gerade jetzt im Augenblick gießt es wie aus einem Wasserspeier. Ich will heute Abend ins Theater gehen, um mir *Wilhelm Tell* (Oper)[24] anzuhören, aber wenn es weiterhin so nass bleibt, lasse ich es lieber bleiben, glaube ich.“ (undatierter Brief, ca. 1860)

Gelegentlich nutzte Sullivan bei Ausflügen zu anderen Orten auch die Gelegenheit, dort Aufführungen zu sehen. Am Hoftheater in Weimar erlebte er Peter Cornelius’ komischer Oper *Der Barbier von Bagdad*, dirigiert von Franz Liszt, und er besuchte auch Opernproduktionen in Dresden, wenn sich die Gelegenheit bot. Dort sah er unter anderem Bellinis *Die Capulets und die Montague*.

Bei den Konzerten mit dem Leipziger Gewandhausorchester waren häufig gemischte Programme üblich mit Vokal- und Instrumentalmusik von Liedern und Arien bis hin zu Violin- und Harfenstücken mit den unterschiedlichsten Solisten, und Ouvertüren nebst kleineren Orchesterstücken sowie umfangreichen sinfonischen Werken, wie beispielsweise beim achten Abonnementkonzert am Donnerstag, den 9. Dezember 1858:

Lully: Rezitativ und Arie aus der Oper *Persée*
Rossini: Arie „Pensa alla patria“ aus Die Italienerin in Algier
Mozart: Rezitativ und Arie „Ei pense“ aus Cosí fan tutte
Chopin (arr. Viardot-Garcia): Mazurken für Singstimme und Pianoforte
[alle Nummern mit Pauline Viardot-Garcia als Solistin]
Molique: Violinkonzert a-Moll
Vieuxtemps: „Les arpéges” (mit Ludwig Straus)
Beethoven: Leonoren-Ouvertüre Nr. 3
Haydn: Sinfonie D-Dur Nr. 5

Oder – hier in der damals üblichen Schreibweise – beim sechzehnten „Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses“ am Donnerstag, den 17. Februar 1859:

„Erster Theil: Sinfonie (D dur, ohne Menuett) von W. A. Mozart – Concert für das Pianoforte (No. 5, Es dur) von L. van Beethoven, vorgetragen von Herrn Capellmeister Alexander Dreyschock – Ouvertüre zur Oper *Lodiska* von L. Cherubini – Fuge von F. Mendelssohn-Bartholdy, Romanze von A. Dreyschock, für Pianoforte allein, vorgetragen von Herrn A. Dreyschock –
Zweiter Theil: Sinfonie (No. 3, A moll) von N.W. Gade.“

Neben einem umfangreichen Angebot an Orchesterwerken konnte Sullivan an Einzeldarbietungen in den abwechslungsreichen Programmen Lieder von Schubert oder Schumann erleben sowie Arien und Duette aus Opern von Gluck, Mozart, Beethoven, Bellini, Rossini, Wagner oder Weber. Selbst wenn er nicht alle Konzertveranstaltungen besucht haben mag, bestand die Möglichkeit, sich durch Probenbesuche, Kommilitonen und die Presse ausreichend über die Inhalte zu unterrichten.

Das Repertoire der pro Saison zwanzig regulären Abonnementskonzerte im Gewandhaus

[24] *Guillaume Tell*, Oper von Rossini, uraufgeführt 1829 in Paris.

zwischen September und April bot – neben den stets üblichen kürzeren Stücken – an umfangreicheren Werken unter anderem:

03.10.1858 Beethoven 7. Sinfonie, Reinecke: Violinkonzert (mit F. David)
10.10.1858 Mendelssohn: 3. Sinfonie
24.10.1858 Parish-Alvars[25]: Harvenkonzert,
Spohr: 3. Sinfonie (in Anwesenheit des Komponisten)[26]
04.11.1858 Mendelssohn: Musik zu *Athalia*, Beethoven: 3. Sinfonie
11.11.1858 Gade: 4. Sinfonie, Moscheles: 4. Klavierkonzert,
Schubert: Große C-Dur-Sinfonie[27]
25.11.1858 Paganini: Violinkonzert, Beethoven: 2. Sinfonie
02.12.1858 Grützmacher[28]: Violoncellokonzert Nr. 3, Reinecke: Sinfonie,
Chopin: 1. Klavierkonzert (mit Sebastian Mills[29])
09.12.1858 Molique: Violinkonzert a-Moll, Haydn: Sinfonie D-Dur Nr. 5
01.01.1859 Beethoven: Violinkonzert (mit Joachim) und 5. Sinfonie
13.01.1859 Mozart: g-Moll-Sinfonie (Nr. 40)
20.01.1859 Gade: Erlkönigs Tochter, Beethoven: 9. Sinfonie
27.01.1859 Beethoven: Auszüge aus *Die Ruinen von Athen*, Brahms: Klavierkonzert (mit dem Komponisten am Klavier), Haydn: Sinfonie D-Dur Nr. 7
03.02.1859 Mendelssohn: *Paulus* (1. Teil), Beethoven: 4. Sinfonie

---

[25] Elias Parish Alvars (1808-1849) war ein englischer Harfenist und Komponist, der aus Teignmouth in Devonshire stammte und sich nach zahlreichen Auslandsgastspielen 1836 in Wien niederließ, wo er auf dem Sankt Marxer Friedhof auch seine letzte Ruhestätte fand.

[26] „Spohr wurde am Schluß durch einen dreimaligen Tusch und begeisterte Acclamation des gesammten Publicums in erhebender Weise ausgezeichnet. Leider war seine Anwesenheit von zu kurzer Dauer, um die projectirte Aufführung einer seiner Opern, *Jessonda* oder *Faust*, die gegenwärtig auf dem Stadttheater vorbereitet werden, zu ermöglichen.“ In *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 49, Nr. 18, 29. Oktober 1858, S. 194.

[27] Da die Schubert-Sinfonie insgesamt „als zweiter Theil gegeben wurde“, handelte es sich vermutlich um die letzte Sinfonie und nicht um die kürzere Nr. 6 in C-Dur. Schumann hatte die so genannte „Große C-Dur-Sinfonie“ 1838 in einem Artikel bekannt gemacht. Sullivan führte das Werk im Zuge seines Engaments für Schubert später selbst in England auf und sorgte zusammen mit George Grove dafür, dass, so George Bernard Shaw, „im Crystal Palace Einvernehmen unter den regelmäßigen Besuchern darüber besteht, dass eine Aufführung von Schuberts C-Dur-Sinfonie eine der Spezialitäten dort ist“ (*The World*, 23. März 1892).

[28] Friedrich Wilhelm Ludwig Grützmacher (1832-1903) war ein deutscher Cellist und Komponist.

[29] „Hr. Sebastian Mills bewies sich im Vortrag des Adagio und Rondo aus Chopin’s E Moll Concert als ein sehr beachtenswerther und gebildeter Clavierspieler, der unserem Conservatorium als seiner Bildungsstätte große Ehre macht.“ In *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 49, Nr. 24, 10. Dezember 1858, S. 264. Sebastian Bach Mills (1839-1898) stammte aus Cirencester und ging 1856 nach Leipzig, um sich als Pianist zu vervollkommnen. Im Jahre 1859 ließ er sich in New York als Pianist, Klavierlehrer und Komponist nieder. Er trat vielfach in den USA und Europa in Konzerten auf und verstarb in Wiesbaden.

17.02.1859 Mozart: Haffner-Sinfonie, Gade: 3. Sinfonie
24.02.1859 Schumann: *Faust*-Szenen (1. Teil; mit Julius Stockhausen[30]), Mozart: Konzert für zwei Klaviere, Schumann: 4. Sinfonie
03.03.1859 Bach: Kantate „Du Hirte Israel“ (mit Julius Stockhausen), Beethoven: 1. Sinfonie
10.03.1859 Dupont[31]: Symphonisches Concert, Beethoven: 8. Sinfonie
31.03.1859 Schumann: Musik zu *Manfred*, Haydn: „Frühling“ aus *Die Jahreszeiten*

02.10.1859 Beethoven: 3. Klavierkonzert, Schubert: Große C-Dur-Sinfonie[32]
20.10.1859 Veit[33]: Sinfonie, Schumann: Klavierkonzert
27.10.1859 Schumann: 2. Sinfonie, Vieuxtemps: 4. Violinkonzert und „Phantasie über slawische Volkslieder“ (mit dem Komponisten als Solisten)[34]
03.11.1859 Mozart: *Requiem* (zum Todestag von Mendelssohn am 4.11.1847 und Spohr am 22.10.1859), Mendelssohn: 42 Psalm
24.11.1859 Spohr: Ouvertüren und Szenen aus *Jessonda* und *Faust*, 11. Violinkonzert (mit F. David),
01.12.1859 Mendelssohn: 1. Klavierkonzert (mit Clara Schumann), Haydn: Sinfonie A-Dur Nr. 8
08.12.1859 Mozart: Jupiter-Sinfonie, Beethoven: 4. Klavierkonzert
15.12.1859 Beethoven: 6. Sinfonie „Pastorale“

---

[30] Julius Stockhausen (1826-1906) war ein berühmter deutscher Bariton. Er brachte als Erster die Liederzyklen von Schubert und Schumann als Ganzes zu Gehör. Stockhausen wirkte im April 1868 auch bei der Erstaufführung der sechsteiligen Fassung des Brahms-*Requiems* in Bremen unter der Leitung des Komponisten mit.

[31] Auguste Dupont (1827-1890) war ein belgischer Komponist.

[32] Da die Schubert-Sinfonie insgesamt als zweiter Teil gegeben wurde, handelte es sich höchstwahrscheinlich um die letzte Sinfonie und nicht um die kürzere Nr. 6 in C-Dur.

[33] „Das Werk steht weit über allen Capellmeister-Sinfonien“, meinte der Rezensent der *Neuen Zeitschrift für Musik* (Band 51, S. 153). Wenzel Heinrich Veit (Václav Jindřich Veit, 1806-1864) war ein tschechischer Jurist und Komponist. Veit studierte von 1821 bis 1828 Jura und Philosophie in Prag und erhielt eine feste Anstellung beim Magistrat der Stadt. 1834 legte er die Prüfung als Berufsrichter ab und wurde später Kriminalaktuar. 1841 wirkte er kurze Zeit als Musikdirektor des städtischen Orchesters von Aachen. Den Posten als städtischer Musikdirektor in Augsburg lehnte er ab. Seit 1850 war er Rat beim kaiserlich-königlichen Oberlandesgericht in Prag. 1862 wurde er Kreisgerichtspräsident in Leitmeritz, wo er auch als Leiter der Organisten- und Sängerschule wirkte. Er komponierte zwei Sinfonien („Episode aus einem Schneiderleben“ für kleines Orchester sowie eine am 20. Oktober 1859 im Gewandhaus Leipzig uraufgeführte Symphonie in e-Moll op. 49), mehrere Ouvertüren, ein Violinkonzert, Streichquartette und -quintette, eine *Missa solemnis*, eine große Festmesse und ein *Te Deum*, Lieder und Männerquartette und veröffentlichte das Leitmeritzer Gesangbuch.

[34] Henri Vieuxtemps (1820-1881) war ein belgischer Komponist und einer der berühmtesten Geigenvirtuosen seiner Zeit.

01.01.1860 Hauptmann: Motette, Beethoven: 9. Sinfonie
12.01.1860 Mendelssohn: 3. Sinfonie, Beethoven: 5. Klavierkonzert
19.01.1860 Schumann: 1. Sinfonie, Gade: *Frühlings-Botschaft*
26.01.1860 Gade: 1. Sinfonie, Lindtner: Konzert (mit Friedrich Grützmacher)
09.02.1860 Spohr: Violinkonzert in d-Moll[35], Rubinstein: *Ozean*-Sinfonie
16.02.1860 David: 5. Violinkonzert (mit Jean Becker), Bruch: „Jubilate, Amen“ (nach Thomas Moore), Rietz: 3. Sinfonie
23.02.1860 Schumann: *Des Sängers Fluch*, op. 139,
Mendelssohn: *Die erste Walpurgisnacht*
05.03.1860 Schumann: *Das Paradies und die Peri*
15.03.1860 Gade: 4. Sinfonie
22.03.1860 Beethoven: 8. Sinfonie, Weber: Klarinettenkonzert,
Mendelssohn: 2. Klavierkonzert (mit John Barnett)
29.03.1860 Haydn: Motette „Des Staubes eitle Sorgen“, Beethoven: 5. Sinfonie (Abschiedskonzert von Julius Rietz)

30.09.1860 Schumann: 2. Sinfonie, Viotti: Violinkonzert in a-Moll (mit F. David) (Gewandhaus-Konzerte nun unter der Leitung von Carl Reinecke)
07.10.1860 Beethoven: 7. Sinfonie, Goltermann[36]: Cellokonzert (mit Carl Davidoff)
18.10.1860 J.S.Bach: c-Moll-Konzert für zwei Flügel, Händel: Wassermusik,
C.P.E. Bach: Sinfonie, Haydn: E-Dur-Sinfonie,
25.10.1860 Mendelssohn: 4. Sinfonie, Hiller[37]: „O weint um sie“ (nach Byron),
Gade: Frühlingsphantasie, Schumann: Musik zu *Manfred* (nach Byron)
01.11.1860 Beethoven: 8. Sinfonie, Wagner: *Faust*-Ouvertüre,
08.11.1860 Mozart: Sinfoniein Es-Dur (Nr. 39), Hiller: Klavierkonzert Nr. 2 in fis-Moll,
Cherubini: Auszüge aus dem *Requiem* und der Oper *Die Abenceragen* (zum Gedenken des 100. Geburtstags am 8.9.)
15.11.1860 Judassohn[38]: Sinfonie in C-Dur (nach dem Manuskript unter Leitung des Komponisten), Mendelssohn: Musik zum *Sommernachtstraum*
27.11.1860 Beethoven: Ouvertüre op. 115, Liszt: Les Préludes, Glinka: Kamarinskaja
06.12.1860 Rietz: Violinkonzert, Gade: 3. Sinfonie
01.01.1861 J.S.Bach: Konzert für drei Violinen, drei Bratschen, drei Celli und Kontrabass, Beethoven: 9. Sinfonie

---

[35] Wahrscheinlich Nr. 9 oder Nr. 2.

[36] Georg Goltermann (1824-1898) schrieb insgesamt acht Cellokonzerte.

[37] Ferdinand Hiller (1811-1885) schrieb unter anderem drei Klavierkonzerte und vier Sinfonien.

[38] Der aus Breslau stammende Salomon Jadassohn (1831-1902) war ein deutscher Komponist, Pianist, Musiktheoretiker und -pädagoge. Nach Beendigung seiner Studien bei Moritz Hauptmann und Franz Liszt wirkte er an der Leipziger Synagoge. Er schrieb unter anderem vier Sinfonien und zwei Klavierkonzerte. Siehe auch Beate Hiltner: *Salomon Jadassohn. Komponist – Musiktheoretiker – Pianist – Pädagoge*, Leipzig 1995.

10.01.1861 Schumann: 4. Sinfonie
17.01.1861 Spohr: 11. Violinkonzert, Mozart: Sinfonie in C-Dur (Nr. 41)
24.01.1861 Beethoven: 7. Sinfonie, Schumann *Der Rose Pilgerfahrt*, op. 112
31.01.1861 Haydn: „Militär-Sinfonie“ (Nr. 100), Viotti: Violinkonzert in h-Moll
07.02.1861 Taubert: Ouvertüre und Chor aus *Macbeth*, Schubert: C-Dur-Sinfonie[39], Beethoven: 5. Klavierkonzert
14.02.1861 Mozart: Sinfonie in g-Moll (Nr. 40), Spohr: Violinkonzert in d-Moll[40]
07.03.1861 Vieuxtemps: Violinkonzert in E-Dur, Beethoven: 1. Sinfonie, Mendelssohn: Musik zu *Antigone*
14.03.1861 Gade: Konzertouvertüre *Hamlet*, Mozart: Konzert in D-Dur (mit Kapellmeister Carl Reinecke am Klavier), Beethoven: 5. Sinfonie
21.03.1861 Schumann: 1. Sinfonie, Beethoven: Tripelkonzert (mit Reinecke, David und Davidoff)

Die Auswahl zeigt, dass bereits im 19. Jahrhundert bei der Programmgestaltung ein gewisses Traditionsbewusstsein vorhanden war. Gegen dieses wurde bereits damals mitunter scharf polemisiert. Richard Wagner, so hieß es, habe das „Erlösungswerk für die Oper der Gegenwart, Franz Liszt für die Instrumentalmusik“ begonnen. „Die verzweifelten Anstrengungen der Reaction, diese Bewegung aufzuhalten, oder womöglich ganz zu unterdrücken, erwiesen sich als ohnmächtig und wirkungslos“, verkündete man in der *Neuen Zeitschrift für Musik* nur wenige Monate nach Sullivans Ankunft. „Im Gegentheil hat der dadurch hervorgerufene Principienkampf die bewegenden Kräfte nur um so mehr concentrirt, die Entwicklung und Gestaltung der neuen Schule um so mehr beschleunigt, und hierdurch die jeder Reform nothwendig vorausgehende Uebergangsperiode um so schneller beendet.“[41] Die Fortschrittsgläubigen konnten die Erschaffung den Schöpfungstag der Neuen Welt auch genau festlegen: „Wir datiren die Opernreform nach der theoretischen Seite vom Erscheinen der ersten Wagner’schen Schrift, nach der praktischen Seite von der ersten Aufführung des *Tannhäuser* in Weimar. Beide Ereignisse fielen in das Jahr 1849.“ [42]

Werke von Künstlern, die nicht gefielen, wurden eloquent mit Wendungen wie „ein tönend Ding von der Factur eines…“[43] oder direkter mit „eine werthlose Composition nach Form und Inhalt“[44] niedergemacht und die Gewandhauskonzerte kritisch beäugt. In Julius Rietz (1812-1877) sah man „einen Mann von vollkommener musikalischer Durchbildung, von großer Energie, von entschiedener Willenskraft und darum einen Dirigenten […], der das Technische der Ausführung wie selten Einer beherrscht“. Dennoch erinnerte man anlässlich seines

[39] Da die Schubert-Sinfonie den zweiten Teil ausfüllte, handelte es sich vermutlich um die letzte Sinfonie und nicht um die kürzere Nr. 6 in C-Dur.
[40] Wahrscheinlich Nr. 9 oder Nr. 2.
[41] *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 50, Nr. 1, 1. Januar 1859, S. 6.
[42] *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 50, Nr. 1, 1. Januar 1859, S. 6.
[43] *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 50, Nr. 3, 15. Januar 1859, S. 32.
[44] *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 52, Nr. 9, 24. Februar 1860, S. 80.

Abschiedskonzerts auch „an alle die Einseitigkeiten, die großen Mängel und Halbheiten, denen das Concertinstitut im Laufe der letzten Jahre mehr und mehr anheim gefallen ist. […] Rietz hatte, wie es scheint, mit diesem Programm sein Glaubensbekenntniß ablegen wollen und es war auf solche Weise ein sogen. historisches Concert entstanden, in dem die Namen Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven nach einander paradirten.“[45] Sein Nachfolger Carl Reinecke (1824-1910) hatte keinen leichten Stand. „Als wir zum letztenmal über das weltberümte Institut uns äußerten, geschah es mit der Hoffnung, daß die nächste Zeit mit ihrem neuen Dirigenten auch theils durchaus nothwendige, theils wenigstens dringend wünschenswerthe Reformen bringen werde“, hieß es im Bericht über seinen Einstand.

> „Das Programm zeigte mindestens guten Willen, dem Geiste der Gegenwart gerecht zu werden. […] (Bei) Reinecke's Directionsweise, der sich im Allgemeinen sichere Ruhe und gefälliges Wesen nachrühmen läßt, machte sich ein durchgehendes Schleppen der Tempi bemerklich; doch sind wir andrerseits keineswegs mit dem früheren öfteren Abjagen mancher Werke einverstanden gewesen und möchten also einer wiederholten Prüfung das Endurtheil überlassen.“[46]

Doch auch unter seiner Leitung gab es fürderhin neben Neuerem auch historisch orientierte Programme. Über das letzte Gewandhauskonzert während Sullivans Leipzig-Aufenthalt im Frühjahr 1861 hieß es in der *Neuen Zeitschrift für Musik*:

> „Das zwanzigste und letzte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, am 21. März, war das am wenigsten befriedigende der ganzen Saison. Ein mit wenig Geschmack zusammengesetztes Programm in mangelhafter Ausführung der meisten Nummern bestätigte bei dieser Gelegenheit unsre wiederholt ausgesprochene Behauptung, daß dieses einst mit Recht gefeierte Institut im entschiedenen Rückschritt begriffen, vielleicht schon seinem inneren Verfalle nahe sei. Das Orchester, noch in den letztverflossenen Jahren unter Rietz Direction durch einen etwas rapiden, zuweilen effecthaschenden, öfters aber auch gewaltig schwunghaften Vortrag hervorstechend, erscheint mehr und mehr zerfahren, haltlos, hinsichtlich der Klangwirkung ermattet. So sehr auch diesmal die *Hebriden*-Ouverture den früheren Aufführungen nacheiferte, in Schumann's B dur-Symphonie traten doch umsomehr die jetzigen großen Mängel dieses Instrumentalkörpers hervor. […] Das ganze Concert war nach Alledem ein treues Bild der ganzen Saison, die ganze Saison ein trauriges Zeichen principieller Unklarheit und Unentschiedenheit, gesinnungslosen, die Phrase über Alles schätzenden Salonlebens. Die Concerte im Gewandhause, statt ein Leitstern gesunder musikalischer Entwicklung zu sein, sind eine Ablagerungsstätte aller kleinlichen Umtriebe, Sondergelüste, ein Versammlungsort aller derer geworden , die entweder ihre Toilette mit möglichst geringer geistiger Anstrengung, oder ihre Begeisterung für die Todten mit möglichster Gehässigkeit gegen große Lebende zur Schau tragen mögten. Eine Rossini'sche Arie, ein Virtuos auf der Geige, ein effectuirendes Herabspielen Cherubini'scher Violinpassagen sind hier die Höhepunkte

[45] *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 52, Nr. 15, 6. April 1860, S. 134.

[46] *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 53, Nr. 15, 5. Oktober 1860, S. 126.

des Genusses. Dasselbe Publicum, das heute Wagner's Faustouverture abfallen läßt, beklatscht morgen eine Capellmeister-Nullität. Was gilt uns bei solchen Zuständen der lärmende Beifall nach gediegenen, längst anerkannten Werken! Er ist im besten Falle die Entschuldigung dafür, daß einen Augenblick nachher eine seichte Waare noch lautere Acclamation erhält. — Aber wir wollen nicht vergessen, daß nicht das Publicum sich selbst verdirbt; die energielose Leistung ist es, die sich der Masse dahingiebt, statt sie zu bestimmen, zu erziehen, welche unseren Tadel herausfordert. Wir haben nicht Luft, heute nochmals zu sagen, was eine Reihe von Jahren immer wiederholt von allen Tüchtigen gesagt ist — nur das müssen wir schließlich betonen, daß die letzte Saison einen hohen Grad erreicht hat in dem kraft- und reizlosen mechanischen Abspielen eines antiquirten Repertoirs, daß keine der wenigen vorgeführten Novitäten auch nur entfernt auf der Höhe der Zeit stand, daß nur einzelne Solisten höheren Ansprüchen genügten – daß Alles in Allem genommen die Gewandhaus-Saison ihre Aufgabe verfehlte!"[47]

Längst nicht so negativ sah man das bei der Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt*. Dort hieß es über das erste Konzert im Januar 1859 über „das laufende Musikjahr", das so „genußbringend und trefflich", „klangschön und fein nuanciert" war: „Sei der Fortgang desselben ebenso vortrefflich, wie es dieser Anfang war und möge die zweite Hälfte der Saison, sowie überhaupt der Zeitraum bis zum Jahre 1860, eine Epoche bilden, die als kunstgedeihlich in den Annalen unseres hiesigen Musiklebens eingeschrieben werden könne!" Da der Beifall „natürlich stürmisch und anhaltend" war, lässt dies auch auf ein zufriedenes Publikum schließen.[48]

Die kritisch eingestellten Kreise der Neudeutschen Schule versuchten dagegen unmittelbaren Einfluss auf eine andere Konzertreihe auszuüben, nämlich jene des wichtigsten Leipziger Musikvereins, „Euterpe". Dieser war 1824 aus einer Kammermusikvereinigung hervorgegangen und bot nun auch große Orchesterwerke. Sein Ziel war die „Ausführung von Musikwerken jeder Art",[49] wobei man sich aber kaum mit dem gehobenen Niveau der Darbietungen des Gewandhausorchesters messen konnte. Wie bei diesem gab es bei den Veranstaltungen im Saale der Buchhändlerbörse auch gemischte Programme mit Gesangs- und Instrumentalstücken sowie Orchesterwerken zu hören. Noch als Sullivan nach Leipzig kam, tauchten im Angebot immer wieder Namen wie Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert oder Spohr auf und mitunter bot man auch gewichtige Kompositionen mit Chor wie Mendelssohns *Elias* oder „das seit mehreren Jahren nicht mehr gehörte *Requiem* von Mozart".[50] Doch auf Dauer zeigte sich die der Neudeutschen Schule nahe stehende Presse unzufrieden mit Programmpunkten wie Beethovens oder Schuberts Sinfonien – im Ganzen

[47] *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 54, Nr. 14, 29. März 1861, S. 126.

[48] *Signale für die musikalische Welt*, Nr. 3, Januar 1859, S. 26-27.

[49] „Statuten des Musikvereins Euterpe", in Ernst Lohmann: *Der Musikverein Euterpe*, Leipzig 1837, S. 13.

[50] *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 50, Nr. 14, 1. April 1859, S. 162.

„recht wacker gespielt“[51] – nebst einem Concertstück für Oboe und der Sinfonie in Es-Dur von Sullivans Kompositionslehrer Julius Rietz. „Das ganze Programm war wiederum, wie das in letzter Zeit öfter geschehen, ohne gründliche Einsicht, ohne offenen Blick zusammengestellt“, beklagte man einmal[52] und wurde an anderer Stelle noch deutlicher:

> „Eine Sterilität, die unangenehm gegen die frühere Regsamkeit abstach, und dazu eine gewisse Unsicherheit in der Zusammenstellung der vorgeführten älteren Verse näherten auch die ‚Euterpe‘ mehr und mehr dem Niveau des ganz Gewöhnlichen, und der Besuch ward in Folge dessen immer geringer. Es ist die höchste Zeit, daß in dieser Beziehung eine Aenderung vor sich geht, daß dieser in seinen ausführenden Kräften geringer ausgestattete Musikverein auch fernerhin wieder durch einen künstlerisch-durchgebildeten, lebensfrischen, vorurtheilsfreien Geist in der Anordnung der Programme entschädige, der zugleich in der Gegenwart wurzele und darum anregend und fördernd wirke; denn hier allein liegt die tiefere Berechtigung desselben, wenn er nicht ein matter Abklatsch der anderwärts Vernommenen genannt werden will. Ob das geschehen wird, hängt hauptsächlich von der Wahl eines neuen Dirigenten ab.“[53]

Lob gab es lediglich, wenn ein Komponist, mochte er auch mit der Tradition verbunden sein, die Errungenschaften der neuen Zeit nicht außer acht ließ:

> „Das siebente Concert des Musikvereins ‚Enterpe‘ am 14. Februar gewann für uns ein besonderes Interesse durch die Vorführung einer größeren Novität, einer Concert-Ouverture in Es-dur von August Horn. Sie ist ein recht werthvolles Tonstück, das den reichen Beifall im vollen Umfange verdiente. Von mäßiger Ausdehnung, das Stimmungsleben Mendelssohn’s bei übrigens selbständiger Erfindung der Motive tragend, weicht sie von den ähnlichen Werken ihres Vorbildes doch auch darin ab, daß sie schärfere Contraste, stärkere Modulationen, schroffere Ausweichungen nicht verschmäht, hierin sowol wie in der ganzen Behandlung des Orchesters die Errungenschaften der neuesten Zeit nicht ganz von der Hand weist. Es ist eine architektonisch gegliederte Schöpfung, deren Allegro vielleicht, der äußerst milden Einleitung gegenüber, weiter ausgesponnene Verarbeitung für ihr gewaltsames erstes Thema hätte erhalten können, auch die Schlußtacte treten in etwas greller harmonischer Färbung auf; dagegen herrscht, was die Erfindung anbetrifft, ein warm pulsirendes, reges Leben, das Gesangsthema ist bei aller Schlichtheit doch von großer Innigkeit und die Steigerung bis zum Schlusse wohl angelegt. Das Werk ist auf diese Weise, von normaler Seite betrachtet, eines der besten dieser Jahre, ein wackerer Ausläufer des Mendelssohn’schen Styls und mag daher allen Concertinstituten empfohlen sein.“[54]

---

[51] Diese Formulierung findet in den Konzertbesprechungen der *Neuen Zeitschrift für Musik*, Band 52, Nr. 13, 23. März 1860, S. 117, und Band 52, Nr. 13, 23. März 1860, S. 125.

[52] *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 52, Nr. 5, 27. Januar 1860, S. 43.

[53] *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 51, Nr. 26, 23. Dezember 1859, S. 230.

[54] *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 52, Nr. 9, 24. Februar 1860, S. 80.

Nur wenige Monate später hatte der Einfluss von Franz Brendel dazu geführt, dass die Programmgestaltung von „Euterpe“ eine neue Richtung nahm. Und so konnte man alsbald konstatieren:

> „Als wir im verflossenen Frühjahr die Reihe unserer Besprechungen über die Concerte der Musikgesellschaft ‚Euterpe‘ schlossen, konnten wir den dringenden Wunsch einer durchgreifenden Reorganisation nicht unterdrücken. Sie ist dem Institute – fast wider Erwarten schnell – geworden und schon vor einiger Zeit haben wir die Hauptpunkte dieser inneren und äußeren Umgestaltung mitgetheilt. Das am 30. October stattgefundene erste Abonnementconcert nun hat bewiesen, daß die Erwartungen, welche wir an eine solche Neugeburt geknüpft, keine übertriebenen gewesen; eine bedeutend gewachsene Abonnentenzahl war der äußerliche Beweis dafür, die sichtlich freudige, gehobene Stimmung Aller im Laufe des Abends aber das weit sprechendere innerliche Zeichen, daß dieses Concertinstitut sich zu neuem Aufschwunge kräftig erwiesen hat. In der That machten denn auch dieses erste Programm und die Gesammtleistungen der Direction wie den Ausführenden Ehre; wir hatten ein einheitliches, einen harmonischen Eindruck gewährendes Programm: daher der eigenthümliche Umstand, daß trotz der weiten Kluft zwischen den einzelnen Vertretern des Programms, von Bach bis Liszt, dennoch kein störender Sprung sich aufdrängte.“[55]

Im März 1861 konnte die *Neue Zeitschrift für Musik* verkünden, dass in der Saison 1860/61 „zum ersten Male das Programm für einen vollständigen Cyclus von Concerten nach unseren Grundsätzen aufgestellt worden ist“.[56] Dieses sah – in der Schreibweise der damaligen Zeit – folgendermaßen aus:

> Erstes Concert.
> Erster Theil. Toccata für die Orgel von J.S.Bach, für Orchester instrumentirt von H. Esser; Recitativ und Arie aus der Oper *Semele* von Händel, gesungen von Frl. Laura Lessiak aus Graz; Concert für das Pianoforte (Nr.4, G dur) von Beethoven, vorgetragen von Hrn. v. Bronsart; „Der Wanderer“ von Franz Schubert, gesungen von Frl. Lessiak; Berceuse von Chopin, Rhapsodie hongroise Nr. 2 (Lassan c Friska) von F. Liszt, vorgetragen von Hrn. v. Bronsart; Reitermarsch für Orchester von Fr. Schubert, instrumentirt von F. Liszt.
> Zweiter Theil. Symphonie (Nr. 1, B dur) von R. Schumann.
>
> Zweites Concert.
> Erster Theil. Kirchliche Fest-Ouverture über den Choral „Ein’ feste Burg ist unser Gott“, für Orchester und Chor von Otto Nicolai; Romanze aus *Robert der Teufel* von Meyerbeer: „Geh, geh!" gesungen von Frl. Elvire Berghaus aus Weimar; Concertino für das Violoncell, H moll, componirt und vorgetragen von Hrn. Alexander Schmit aus Moskau;

[55] *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 53, Nr. 20, 9. November 1860, S. 170.
[56] *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 54, Nr. 13, 22. März 1861, S. 116.

Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor von Beethoven, die Pianofortepartie vorgetragen von Hrn. v. Bronsart.
Zweiter Theil. *Meeresstille und glückliche Fahrt*, Ouvertüre von Mendelssohn; zwei Lieder, gesungen von Frl. Berghaus: „Es muß ein Wunderbares sein“ von Franz Liszt, „Am Meer“ von Franz Schubert; Phantasie für das Violoncell über den Sehnsuchtswalzer, von Servais, vorgetragen von Hrn. Schmit; „Meeresstille und glückliche Fahrt“, für Chor und Orchester von Beethoven. Die Ausführung der Chöre in diesem und den späteren Concerten hatten die Gesangvereine „Orpheus“, „Ossian“ und Richard Müller’scher Verein übernommen.

Drittes Concert.
Erster Theil. Ouvertüre (zur Namensfeier), C dur, Op. 115, von Beethoven; „Die Gefangene" (La Captive), Dichtung von V. Hugo, deutsch von P. Cornelius, in Musik gesetzt von H. Berlioz, gesungen von Frl. Lessiak; Polonaise brillante, Op. 72, von Weber, für Pianoforte und Orchester bearbeitet von Franz Liszt, vorgetragen von Frl. Ingeborg Starck aus Petersburg; *Kamarinskaja*, Phantasie für das Orchester über zwei russische Lieder (Hochzeits- und Tanzlied), von Michael Glinka.
Zweiter Theil. Ouvertüre zur Oper *Ali Baba* von Cherubini; Zwei Lieder, gesungen von Frl. Lessiak: „Ich grolle nicht“, von Schumann, „Die Post“, von Schubert; Notturno, A dur, von H. Field, Gavotte, D moll, von Seb. Bach, Ungarische Rhapsodie, Nr. 6, von Fr. Liszt, vorgetragen von Frl. Starck; *Les Préludes* (nach Lamartine), symphonische Dichtung von Franz Liszt.

Viertes Concert (für Kammermusik).
Sonate für Pianoforte und Violine, E moll, Op. 73, von Joachim Raff; Toccata C moll, Bourree A moll, Gigue G moll, Gavotte G moll von Seb. Bach; Chaconne für Violine allein, von Seb. Bach; Sonate, Hmoll (in einem Satze), von Franz Liszt; zwei Gesänge: „Der Lindenbaum“, von Franz Schubert, und „Belsatzar“, Ballade von R. Schumann, vorgetragen von Hrn. Wallenreiter; Sonate für Pianoforte und Violine, G dur, Op. 96, von Beethoven. (Die Pianofortevorträge an diesem Abend hatte Hr. v. Bülow, die Violinpartie Hr. Dr. L. Damrosch aus Breslau übernommen)

Fünftes Concert.
Erster Theil. Instrumental-Einleitung zu *Lohengrin* von R.Wagner; Serenade, Concertstück für Violine (Einleitung; Ständchen; Intermezzo und Nocturne; Finale), componirt und vorgetragen von Hrn. Dr. Leopold Damrosch; Recitativ und Arie aus *Titus* von Mozart, gesungen von Frl. Lessiak; Rondeau brillant für Pianoforte und Violine, H moll, Op. 70, von Franz Schubert, vorgetragen von den HH. v. Bronsart und Dr. Damrosch; Fest bei Capulet, zweiter Satz aus der dramatischen Symphonie *Romeo und Julie* von H. Berlioz.
Zweiter Theil. Symphonie, Nr. 5, C moll, von Beethoven.

Sechstes Concert.
Erster Theil. Symphonie Nr. 9, C moll, von Haydn; Arie aus *Elias* von Mendelssohn, gesungen von Frl. EmilieWigand; Ouvertüre zu *Coriolan* von Beethoven.
Zweiter Theil. *Tasso, Lamento e Trionfo*, symphonische Dichtung von Franz Liszt; Lieder: „Auf dem Wasser zu singen“ von Franz Schubert, und „Frühlingslied“ von Mendelssohn, gesungen von Frl. Wigand; Ouvertüre zur Oper *Benvenuto Cellini* von H. Berlioz.

Siebentes Concert (für Kammermusik).
Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, B moll, Op. 5, von Robert Volkmann, vorgetragen von den HH. V. Bronsart, Haubold und Krumbholz; Lieder: „Waldesgespräch“ von R. Schumann, und „Gretchen am Spinnrad“ von Fr. Schubert, gesungen von Frl. Emilie Genast; Chromatische Phantasie und Fuge von Seb. Bach, vorgetragen von H. v. Bronsart; Phantasiestücke für Pianoforte und Violine von R. Schumann, vorgetragen von den HH. Weißheimer und Haubold; „Mignon“ von Goethe, in Musik gesetzt von Franz Liszt, gesungen von Frl. Genast; Sonate, Op. 109, E dur, von Beethoven, vorgetragen von Herrn v. Bronsart; „Loreley“, Gedicht von Heine, in Musik gesetzt von Franz Liszt, gesungen von Frl. Genast.

Achtes Concert.
Erster Theil. Ouvertüre zur *Zauberflöte* von Mozart; zwei Gesänge für Männerstimmen: „Meeresstille und glückliche Fahrt“ und „Die Rache“ von A. Rubinstein; Concertstück für Pianoforte, Op. 79, von Weber, vorgetragen von Frl. Ingeborg Starck; „Das Grab im Busento“, Ballade von Platen, für Baßsolo, Männerchor und Orchester, in Musik gesetzt von W. Weißheimer, die Solopartie gesungen von Hrn. Wallenreiter.
Zweiter Theil. Frühlingsphantasie für Orchester (in fünf zusammenhängenden Sätzen) von H. v. Bronsart; zwei Gesänge für Männerstimmen: „Der Eidgenossen Nachtwache“ und „Freiheitslied“, von Rob. Schumann; Variationen von Händel, E dur, Notturno von Chopin, As dur, Valse-Caprice nach Fr. Schubert von F. Liszt (Nr. 6 aus Soirées de Vienne), vorgetragen von Frl. Starck; Ouvertüre zu *Leonore* (Nr. 3) von Beethoven.

Neuntes Concert.
Erster Theil. „Des Sängers Fluch“, Ballade nach L. Uhland’schen Gedichten bearbeitet von Richard Pohl, in Musik gesetzt für Soli, Chor und Orchester von R. Schumann. Die Soli gesungen von Frl. Lessiak, Frl. Wigand, Hrn. Hänselmann, Hrn. Scharfe und Hrn. Dähne; die Harfenpartie vorgetragen von Frau Dr. Pohl aus Weimar.
Zweiter Theil. Ouvertüre und Chöre zu Herder’s „Entfesseltem Prometheus“, Musik von F. Liszt; die Soli gesungen von Frl. Wigand, Frl. Lessiak, Hrn. Hänselmann, Hrn. Ungar, Hrn. Scharfe und Hrn. Dähne; die Harfenpartie ausgeführt von Frau Dr. Pohl; die verbindende Declamation von Richard Pohl, gesprochen von Hrn. Hanisch; die Chöre der beiden Werke gesungen von Mitgliedern der Gesangvereine „Arion“, „Ossian“ und Richard Müller’scher Verein.

Zehntes Concert.
Erster Theil. Ouvertüre zu *Tannhäuser* von R. Wagner; Einleitung und erste Scene des zweiten Actes aus derselben Oper; die Partie der Elisabeth gesungen von Frl. Emilie Wigand; Concert für die Violine, Op. 61, D dur, von Beethoven, vorgetragen von Hrn. I. M. Grün aus Weimar; zwei Lieder: „Er, der Herrlichste von Allen“ und „Widmung“ von R. Schumann, gesungen von Frl. Emilie Wigand; Air varié für Violine, von H. Vieuxtemps, vorgetragen von Hrn. Grün.
Zweiter Theil. Symphonie N7. 7, A dur, von Beethoven.

Musikveranstaltungen in den Kirchen wurden in der Presse oft nur peripher oder bei Großveranstaltungen erwähnt. Hier spielte die Pflege des Bach’schen Œuvres eine Rolle. Als im April 1859 in der Thomaskirche die h-Moll-Messe, „Bach’s Hohe Messe“, vom „Riedel’schen Vereine“ aufgeführt wurde, lobte dies die Presse als „das seit Jahren unstreitig bedeutendste Ereignis im regen, vielbewegten Musikleben Leipzigs“. Ferner hieß es über das Werk, „dem weitaus größten Theile des Publicums war es neu, da dieser bisher hier noch nie Gelegenheit gehabt hatte, es kennen zu lernen. Die Erwartungen desselben waren die gespanntesten; durch die seither alljährlich wiederholten Aufführungen der Matthäuspassion hatte sich dem hiesigen Publicum die Größe Bach’s fest genug eingeprägt, als daß es dem ihm neuen Werke nicht mit Empfänglichkeit und dem Glauben an dessen hohe Bedeutung entgegengekommen wäre.“[57] Doch Sullivan konnte an Karfreitagen in der Thomaskirche nicht nur die *Matthäus-Passion* hören, sondern im Folgejahr auch Mendelssohns Oratorium *Paulus*. Ebenso war Beethovens *Missa solemnis* im Sommer 1860 angesagt, wie auch Liszts *Graner Messe* im Mai 1859. Regelmäßig boten die Thomaskirche und die Nikolaikirche vornehmlich Motetten und Chöre von heute weniger bekannten Tonsetzern – darunter auch Sullivans Lehrer Hauptmann und Richter – bis hin zu Spohr, Mozart, Meyerbeer und Mendelssohn.

Sullivan stand somit ein reichhaltiges musikalisches Angebot zur Verfügung. So reichhaltig, dass es selbst einem Profi mitunter zu viel werden konnte. „Manchmal bin ich der Musik schrecklich überdrüssig“, schrieb er in einem Anfall von Melancholie und Heimweh. „Man hört hier etwas zu viel davon. Ich vermisse Händel und die Sacred Harmonic Society sehr. Es wird bestimmt ein Vergnügen sein, all das wiederzuhören.“ (Brief vom 28. Februar 1860) Die Erinnerung an Händel wurde in Deutschland zwar gepflegt, auch kündigte die Leipziger Händel-Gesellschaft „das Erscheinen des ersten Bandes von Händel’s Werken als demnächst bevorstehend an“,[58] aber Aufführungen waren nicht allzu häufig. Doch in Leipzig vermochte sich Sullivan eines großen Freundeskreises erfreuen, der ihn über Heimweh und Überarbeitung hinwegtröstete.

[57] *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 50, Nr. 17, 22. April 1859, S. 192.
[58] *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 49, Nr. 15, 8. Oktober 1858, S. 159.

Seine Wege in Leipzig konnte Arthur Sullivan alle zu Fuß bewältigen. Er zog während seines Aufenthalts zwei Mal in ein besseres und günstigeres Quartier um: Mindestens bis zum Januar 1859 lautete seine Adresse „15 Große Windmühlen Straße, Leipzig“, danach wohnte er in „6, An der Pleisse, 2 Treppen, bei Hrn. Döring, Leipzig“ und ab April 1860 in „8 Mittel-Gebäude Reichel's Garten, 2 Treppen bei Frl. Lehmann“. Über seine letzte Wohnung schrieb er nach Hause:

> „Ich habe ein sehr hübsches Zimmer mit einem kleinen Schlafzimmer nebenan, für das ich monatlich fünf Taler zahle. Fürs Frühstück 4 Taler pro Monat. Zu Mittag esse ich in einer Restauration mit Wright, Taylor usw. für 6½ Taler monatlich, und für dieses Geld gibt es wirklich ganz ausgezeichnetes Essen. Alles was ich zu Hause benötige, Abendessen usw. findet sich in der monatlichen Abrechnung. Feuer + Anzünder im Winter etwa 3 Taler pro Monat.“ (nach September 1860, genaues Datum unbekannt)

Nur wenige Studenten am Konservatorium waren wirklich begütert, und Sullivan, der finanziell weniger gut gestellt war als die meisten seiner Kommilitonen, legte seinem Vater, der für die Auslagen aufkommen musste, jeden Monat eine Bilanz vor. Während seiner Studienjahre führte Arthur Sullivan äußerst genau Buch über seine Ausgaben – eine Angewohnheit, die sich auch später zuweilen in seinen Tagebüchern findet. „Ich arbeite jetzt sehr hart“, schrieb er im Spätsommer 1860. „Dadurch, dass ich mit Taylor zusammen wohne, werden wir beide eine Menge sparen.“ Franklin Taylor[59] gehörte zu den Jugendfreunden, zu denen Sullivan später noch Kontakt hielt. Trotz des ziemlich bescheidenen Lebens, bei dem er lange Zeit immer denselben Mantel tragen musste und bei finanziellen Engpässen auch mal einen Schuhmacher lange auf die Bezahlung warten ließ („Ich mache mir Sorgen wegen der Schuhmacherrechnung“, schrieb er am 28. Oktober 1860, „der Mann war alles andere als überfreundlich.“), erinnerte sich Arthur Sullivan noch gut dreißig Jahre später gerne an seine Studienjahre am Leipziger Konservatorium. „Die großen Namen der dortigen Musiker aus den sechziger Jahren, Moscheles, Hauptmann und die anderen, kommen ihm mit Andacht von den Lippen“, berichtete ein Journalist.[60] Während die Erinnerungen und Briefe anderer später namhafter Musiker wie Grieg oder Janáček – die ihre Studien 1858-62 bzw. 1879-80 hassten bzw. nach wenigen Monaten abbrachen – voll von Klagen sind über die ihrer Meinung nach konservative Atmosphäre und die altmodischen Lehrmethoden am Konservatorium, zeigte sich Sullivan dankbar für die außergewöhnlichen Möglichkeiten, die sich ihm boten. „Es scheint

[59] Franklin Taylor (1843-1919) war ein englischer Pianist und Komponist. Er wurde unter anderem auch Schüler bei Clara Schumann. Wie Sullivan wirkte er in London auch an der St. Peter's Church und an St. Michael's. Ab 1876 gehörte er zum Lehrpersonal der von Sullivan initiierten National Training School for Music und war ab 1882 Professor für Klavier am Royal College of Music. Taylor veröffentlichte unter anderem mehrere didaktische Werke und publizierte, wie auch Sullivan, Beiträge in der Erstausgabe von *Grove's Dictionary of Music and Musicians*.

[60] *Berliner Tageblatt*, 25. November 1895.

mir kaum möglich zu sein, dass ich schon seit eineinhalb Jahren von England fort bin“, heißt es in einem Brief:

„Ich gratuliere mir oft zu meinem Glück, dass ich hierher geschickt wurde, denn wäre ich in England geblieben, hätte ich nie Fortschritte wie jetzt gemacht, denn wenn ich zurückschaue, erkenne ich, wie schrecklich unwissend ich war, denn erstens kannte ich keine neue Musik + 2. war ich allem gegenüber voreingenommen, obwohl ich es nicht kannte.“ (28. Februar 1860)

Zu Arthur Sullivans Studienkollegen zählten neben Taylor unter anderem Alfred Cellier[61], Carl Rosa, John Francis Barnett, Walter Bache[62], Clara Barnett[63], Edvard Grieg[64] sowie dessen älterer Bruder John[65], der seinerzeit noch als die größere Begabung angesehen wurde. In einem undatierten Brief aus dem Jahr 1860 portraitierte Sullivan sich und einige seiner Kommilitonen (siehe hintere Umschlagseite). In dem dazugehörigen Schreiben notierte er:

„Ich habe gerade Jacks[66] Brief erhalten, der mich aufgemuntert und sehr amüsiert hat. Das Bild zeigt Folgendes (ich kann besser zeichnen als er):

1. Emil Krause aus Hamburg, Pianist und Komponist[67]
2. John F. Barnett, Pianist und Komponist[68]

---

[61] Alfred Cellier (1844-1891) war ein englischer Organist, Dirigent und Komponist, der unter anderem die erfolgreiche komische Oper *Dorothy* (1896) schrieb. Sullivan kannte ihn schon seit den Tagen an der Chapel Royal. Cellier wirkte am Prince’s Theatre in Manchester und ab 1877 als musikalischer Leiter von Richard D’Oyly Cartes Operngesellschaft, für die auch sein Bruder François Cellier (1849-1914) tätig war.

[62] Der Pianist und Dirigent Walter Bache (1842-1888) setzte privat seine Studien bei Liszt fort und engagierte sich später in Großbritannien für die Verbreitung von dessen Musik.

[63] Siehe den 1. Teil dieses Beitrags im *Sullivan-Journal* Nr. 9, Juni 2013, S. 2.

[64] Edvard Grieg (1843-1907), norwegischer Pianist und Komponist.

[65] John Grieg (1840-1901), Handelskaufmann und Violoncellist, der später Selbstmord beging. Edvard Grieg widmete ihm 1883 seine einzige Cellosonate, op. 36.

[66] „Jack“ war ein Spitzname für Arthurs Bruder Frederic Sullivan (1837-1877), der seine Laufbahn als Architekt für eine Bühnenkarriere aufgab. Er wirkte auch in den komischen Opern von Arthur Sullivan mit: Im Jahre 1871 übernahm er die Rolle des Mr. Cox in *Cox and Box*, und gab in den Uraufführungen von *Thespis* (1871) Apollo und in *Trial by Jury* (1875) den Richter. Aus gesundheitlichen Gründen musste er im Oktober 1876 seine Tätigkeit für das Theater aufgeben. Als er im Januar 1877 starb, hinterließ er seine schwangere Witwe Charlotte und sechs Kinder. Arthur Sullivan, der in dieser Zeit sein Lied „The Lost Chord“ schrieb, hielt weiterhin guten Kontakt zu seiner Schwägerin und seinen Neffen und Nichten. Siehe Scott Hayes: *Uncle Arthur –The California Connection*, Retford 2009.

[67] Aus dem Pianisten Emil Krause (1840–1916) wurde ein Musikkritiker und Hochschullehrer.

[68] Aus dem Engländer John Francis Barnett (1837–1916) wurde ein Komponist und Lehrer an der Royal Academy of Music, nachdem er zuvor auf Einladung von Sullivan ab 1876 zu den Lehrkräften der National Training School for Music gehört hatte. Barnett schrieb unter anderem – wie Schumann – auch eine Kantate zum Thema *Paradise and the Peri* (1870). Über eine frühe Komposition hieß es im April 1859 in der *Neuen Zeitschrift für Musik*: „Das Fach der Composition

3. Carl N. Rose aus Hamburg, Geiger[69]
4. Arthur S. Sullivan, mit höchsten Ehren ausgezeichneter Pianist, Tenor-(Viola)-Spieler und Komponist
5. Robert Lienau aus Lübeck, Pianist[70]
6. Frederick Hegar aus Basel in der Schweiz, Geiger und Komponist[71]
7. Eugene Albrecht aus St. Petersburg, Geiger[72]"

In dem gleichen Brief zeigt sich bereits, wie engagiert sich Sullivan für seine Freunde einsetzte:

„Ich füge Euch eine Übersetzung der Kritik über Miss Barnetts Spiel bei, die in einer der hiesigen Tageszeitungen erschien. Ich möchte, dass Fred Folgendes macht – Ihr wisst, wie ungemein liebenswürdig Mr und Mrs Barnett[73] zu mir waren: Nun, ich denke, wenn sie sähen, dass eine englische Zeitung von ihren Kindern Notiz nimmt, würden sie sich ungemein darüber freuen, und ich würde das gerne vermitteln als eine kleine Gegenleistung für ihre Gefälligkeiten etc. Also, er (Jack) soll den beigefügten Umschlag Mr. Davidson [I. W. Davidson, dem Musikkritiker] geben, ihm meine besten Wünsche überbringen, ihm die Sache erläutern und verdeutlichen, dass die Barnetts damit gar nichts zu tun haben,

---

war durch eine Ouvertüre und Chor ‚Groß ist der Herr' von John Francis Barnett aus London repräsentirt. Die Arbeit legte Zeugniß von einer soliden musikalischen Durchbildung ab. Der Componist hat eine geübte Hand in thematischer und contrapunctischer Gestaltung bewiesen: zu höherer dichterischer Bedeutung erhebt sich jedoch die vorgeführte Probe nicht." (*NZfM*, Band 50, S. 194)

[69] Der britische Dirigent und Theaterintendant Carl Rosa (1842-1889) war deutscher Abstammung und in seiner Heimatstadt Hamburg als der Kaufmannssohn Karl August Nikolaus Rose aufgewachsen. Zusammen mit seine Frau, der schottischen Sopranistin Euphrosyne Parepa (1836-1874), die unter dem Pseudonym Madame Parepa-Rosa auftrat, gründete er 1873 die Carl Rosa Opera Company, die ab 1898 Sullivans dramatische Kantate *The Martyr of Antioch* auch szenisch aufführte.

[70] Robert Emil Lienau (1838-1920) aus Neustadt in Holstein wurde Musikverleger und übernahm den 1810 gegründeten und noch heute existierenden Robert Lienau Musikverlag GmbH & Co. KG. Bekannt wurde das Unternehmen als Originalverlag der Werke von Carl Maria von Weber.

[71] Frederick Hegar (1842-1927) war ein schweizer Dirigent und Komponist.

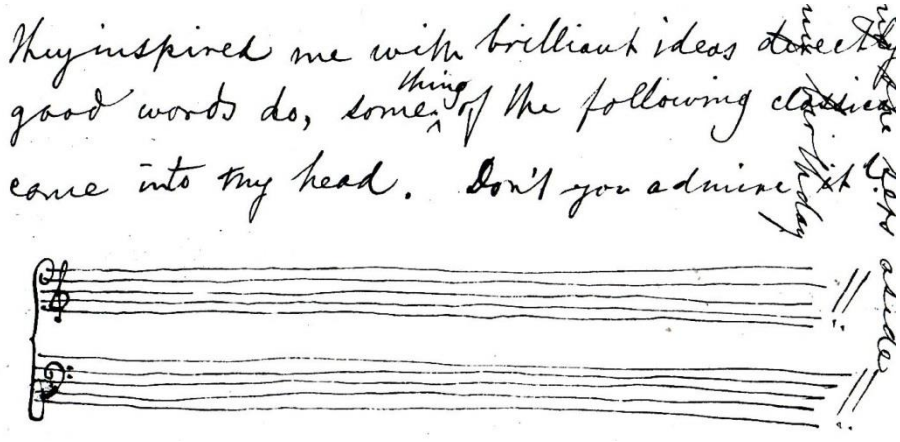
[72] Eugen Albrecht (Jewgeni Karlowitsch Albrecht, 1842-1894), Sohn des aus Deutschland stammenden Dirigenten Karl Albrecht, war ein russischer Geiger, Dirigent, Musikpädagoge und Musikschriftsteller deutscher Abstammung. Als Vorsitzender der Philharmonischen Gesellschaft in St. Petersburg hatte er großen Einfluss auf die Modernisierung der russischen Orchester im ausgehenden 19. Jahrhundert. Diesbezüglich pflegte er zwischen 1880 und 1892 einen regen Schriftverkehr mit Tschaikowski. Als Geigenlehrer unterrichtete er verschiedene Mitglieder der Zarenfamilie und verfasste in diesem Zusammenhang ein Lehrwerk für Geige.

[73] Der Vater von Clara Barnett war der englische Komponist und Autor John Barnett (1802-1890), der zugleich der Onkel von Sullivans Studienfreund John Francis Barnett war. John Barnett stammte aus einer preußischen Familie. Er war der älteste Sohn von Bernhard Beer, der seinen Familiennamen änderte als er sich in England als Juwelier niederließ. Es heißt, John Barnett sei ein Cousin von Giacomo Meyerbeer gewesen (der in Berlin als Jakob Liebmann Meyer Beer zur Welt gekommen war). Auf Barnetts Oper *The Mountain Sylph* (1834) spielt Sullivans in *Iolanthe* an.

sondern dass es nur mein Anliegen ist, ihn zu bitten, etwas in der *Musical World* zu veröffentlichen. Appeliere an seine nationalen Empfindungen, sage ihm, dass seine Landsleute uns im Ausland alle Ehre machen, während wir in England immense Summen für Talente von auswärts ausgeben, die oftmals nicht halb so gut sind."

Und gleich in der nächsten Zeile geht Sullivan zu der anscheinend üblichen Flachserei zwischen ihm und seinem Bruder über:

„Ich muss zugeben, dass diese Worte von Fred sehr hübsch sind. Sie haben mich unmittelbar zu brillanten Ideen inspiriert – wie alle gehaltvollen Worte: Etwas von dem folgenden klassischen Stil kam mir in den Sinn. Findest Du das nicht bewundernswert?



(The Morgan Library & Museum, New York)

Sage Jack, wenn er will, dass ich irgendwelche Worte vertonen soll, dann müssen sie schon angemessen sein und nicht so ein Unfug wie dieser hier, bei dem Sinn, Rhythmus etc. völlig falsch und konfus sind."

Arthur Sullivans Sinn für Humor zeichnete ihn auch unter seinen Studienkollegen aus. Sein Kumpel John Francis Barnett erinnerte sich:

„Sein freundliches und angenehmes Auftreten machte ihn bei seinen Mitstudenten sofort beliebt. Ich bin nun froh, dass ich die Gelegenheit hatte, in seiner Gesellschaft sein zu dürfen, denn ich habe den Umgang mit ihm weidlich genossen. Er hatte eine ganz eigene, bestechende, jungenhafte Art. Beispielsweise kam er an dem Abend, als ich mein Debut bei einem Gewandhaus-Konzert geben sollte, in mein Zimmer als ich mich gerade anzog und bestand darauf, mir mein weißes Halstuch zu binden, wobei er sagte: ‚Du siehst todschick aus wie ein feiner Pinkel, Barnett.' Er gab mir oft Ratschläge, wenn ich bei meinen Kompositionen Schwierigkeiten hatte, und manchmal konnte ich die Gefälligkeiten auch erwidern. So erinnere ich mich, dass er einmal, als er an einem Streichquartett arbeitete, mich bat, ihm bei einer schwierigen Stelle zu helfen, was ich tat, indem ich für ihn ein paar Takte einfügte."[74]

[74] John Francis Barnett: *Musical reminiscences and impressions*, London 1906, S. 35. Über das Konzert vom 22. März 1860 berichtete die *Neue Zeitschrift für Musik*: „Mendelssohn's oft gehörtes Concert trug ein Schüler des hiesigen Conservatoriums, Hr. John Francis Barnett aus London, sauber, technisch schon ziemlich fertig und mit geschmackvoller Nuancirung vor, und documentirte

Sullivan zeigte sich auch ausgesprochen eingenommen von der Damenwelt. Im Spätsommer 1860 entschuldigt er sich in einem Brief aus seinem neuen Quartier bei Reichel's Gärten, dass er lange keine Zeit hatte, zu schreiben, da einerseits „die halbjährlichen Prüfungen eine Woche dauerten" und ihn auch Besuch aus England ablenkte:

> „Mr. Schiller und seine Tochter sind aus London gekommen […] Er beschafft seiner Tochter eine Unterkunft, die kommt, um am Konservatorium zu studieren etc. Übrigens hat sie ein wunderbares Talent; sie ist noch nicht einmal sechzehn und doch ist ihre Ausführung großartig + ihr Stil + ihr Gefühl sind fabelhaft. Aus ihr wird zweifellos eine große Künstlerin." (September/Oktober 1860)

Sullivan sollte Recht behalten: Madeleine Schiller (1843-1911), die die Schule von Benjamin Isaacs, Julius Benedict, Charles Hallé und Ignaz Moscheles durchlief, debütierte am 23. Januar 1862 im Gewandhaus mit Mendelssohns 1. Klavierkonzert und wurde eine höchst erfolgreiche Pianistin.[75]

„Arbeiteten Sie sehr hart in Leipzig?", fragte gut dreißig Jahre später ein Interviewer den Komponisten. „‚Manchmal', antwortete Sir Arthur mit einem Lächeln, aber Sie wissen ja, was Studentenleben bedeutet: Das Herumbummeln gehört ebenso dazu wie die Arbeit.'"[76] In einem Brief aus dem Jahre 1860 berichtete er beispielsweise über einen Ausflug in Richtung Dresden:

> „Wir nutzen einen Ausflugszug, der schon um 5 Uhr morgens losfuhr. Wir kamen um etwa ¼ nach 8 an, frühstückten, liefen herum + gingen dann in den englischen Gottesdienst in die ‚reformierte Kirche'[77]. Es war das erste Mal seit ich in Deutschland bin, dass ich unseren Gottesdienst hörte. Es ist kaum zu beschreiben wie seltsam + doch angenehm es für meine Ohren klang. Dann haben wir zu Mittag gegessen und um 2 startete ein Zug zur Bastei, ein unglaublich hoher Berg in der Sächsischen Schweiz. Wir sind nach ½ Stunde Fahrt in Pötscha ausgestiegen + nachdem wir den Fluß in Richtung der kleinen Stadt Wehlen überquert hatten, begannen wir mit dem Aufstieg. Wir sind durch eine gewaltige Schlucht marschiert, die hauptsächlich aus gigantischen Felsen + großen Bäumen bestand, sich den ganzen Weg bis hin zur Spitze der Bastei hochwindet,

---

sich somit als ein recht beachtenswerthes Talent, dem nur eine größere geistige Vertiefung, eine sorgfältigere Beachtung des Seelischen in der Musik außer der mechanischen Fortbildung dringend zu wünschen ist." (*NZfM*, Band 52, S. 125)

[75] Nachdem Madeleine Schiller 1872 Marcus Elmer Bennett aus Boston geheiratet hatte, zog sie von London in die USA, wo sie vor allem in New York Triumphe feierte. Zwar zog sie nach dem Tod ihres Mannes wieder zurück nach Europa, doch trat sie am 12. November 1881 wieder in der New Yorker Carnegie Hall auf, um – wenige Monate nach der Moskauer Uraufführung – das 2. Klavierkonzert von Tschaikowski erstmals außerhalb Russlands aufzuführen. Sie blieb in den USA, wo sie als Pädagogin arbeitete und noch viele andere Kompositionen erstmals vorstellte, unter anderem Klavierwerke von Joachim Raff und Camille Saint-Saëns.

[76] M. A. von Zedlitz: „Interviews with Eminent Musicians – No. 3: Sir Arthur Sullivan", in *The Strand Musical Magazine*, Januar-Juni 1895, Band I, S. 169.

[77] Sullivan verwendete hier den deutschen Begriff.

wo wir um etwa ½ 5 ankamen, für all die Mühen bestens entschädigt durch den grandiosen Ausblick, den wir hatten. An klaren Tagen kann man bis weit nach Böhmen hineinsehen. Die Schlucht selbst ist sehr schön, die überhängenden, standhaften Felsen haben eine schwermütige Würde, sie drohen, sich auf dich zu stürzen + dich zu Atomen zu zerquetschen, was sehr eindrucksvoll ist. Nachdem wir unser Inneres etwas erfrischt und das Äußere etwas außergeruht hatten (Ihr wisst ja, dass es in Deutschland bei jedem Fleck, der etwas belebter ist, mit Sicherheit eine ‚Restauration'[78] gibt), kehrten wir über einen sehr steilen Abstieg auf der anderen Seite zurück, was uns in 10 Minuten zu der Wassersegge bei Rathen brachte, wo wir ein Dampfschiff trafen, bei dem wir an Bord gingen und um 8½ nach Dresden zurückkamen, natürlich sehr müde + hungrig wie Wölfe, nachdem wir uns das Abendessen schmecken ließen gingen wir zu Bett. Am nächsten Tag sind wir in die Gemäldegalerie gegangen, schauten bei Rietz vorbei, der leider nicht zu Hause war + nach dem Mittagessen zeigten wir Urwick, der noch nicht hier war, die ganze Stadt. Wir kamen am Abend sehr erfrischt wieder in Leipzig an. Die ganze Sache hat mich nicht mehr als 4 Taler gekostet! Ich war der Reiseführer an der Bastei, da ich schon letztes Jahr dort war, als ich in Schandau war."

Sullivan beteiligte sich gerne an Festen und sogenannten Landpartien – „Ohne Bier läuft bei den Deutschen nichts!" lautete das Resümee.[79] In seinen Briefen wird ein positives Verhältnis zu dem Volk deutlich, dem die Engländer seit langem auf künstlerischer und – durch verwandtschaftliche Beziehungen – politischer Ebene verbunden waren. Er berichtete viel über Land und Leute; besonders die deutsche Art, Weihnachten zu feiern, sprach ihn sehr an. Mitunter wurden Sullivan aber die gesellschaftlichen Aktivitäten etwas zu viel, insbesondere wenn sie ihn von der Arbeit abhielten. „In dieser Woche gab es eine große Hochzeit in der Stadt", stöhnt er in einem Schreiben, „und zwar von Miß Isabella David, die Tochter von Herrn Concertmeister[80] David + infolgedessen habe ich in dieser Woche drei Tage vergeudet, in denen ich eigentlich nichts gemacht habe." (13. September 1860) Doch wenn die Tochter seines Lehrers heiratete, musste er sich beteiligen. Immerhin sah er den Aufenthalt in Leipzig auch als Möglichkeit, um Verbindungen aufzubauen.

Leipziger Allerlei – Sullivans neue Kontakte

Sullivan suchte in Leipzig in erster Linie den Kontakt zu Künstlern. Auf musikalischen Matineen begegnete er dem Geiger Joseph Joachim und der Pianistin Clara Schumann. Er lernte aber auch namhafte Komponisten wie Louis Spohr und Franz Liszt kennen sowie viele andere Persönlichkeiten, die weniger im Rampenlicht standen. So schrieb er nach einem Jahr:

„Mein Quartett wurde letzten Freitag bei der Abend-Unterhaltung aufgeführt – Herr

[78] Sullivan verwendete den deutschen Begriff in Anführungszeichen.

[79] Arthur Lawrence: *Sir Arthur Sullivan – Life Story, Letters, and Reminiscences*, London 1899, S. 32.

[80] Bei diesen beiden Worten verwendete Sullivan die deutsche Schreibweise.

Veit[81], ein talentierter Amateur und ein angesehner Mann, von dem eine Sinfonie im Gewandhauskonzert aufgeführt wurde, beehrte uns am nächsten Abend mit seiner Anwesenheit im Conservatorium[82], und die Direktoren, die wollten, dass ihm die Kompositionen einiger Schüler zu Gehör gebracht werden, wählten mein Quartett. Als es verklungen war, rief mich Veit zu sich, schüttelte mir die Hand und sagte: ~~‚So jung und schon so weit in der Kunst!" which means~~ ‚[83] ‚So young and yet so far advanced in the Art!'" (30. Oktober 1859)

Sullivan richtete aber sein Augenmerk auch auf einflussreiche Persönlichkeiten aus adeligem Milieu, die er bei verschiedenen Feiern und Gesellschaften kennenlernte:

„Ich habe in dieser Woche eine neue aristokratische Bekanntschaft geknüpft, den Grafen und die Gräfin von Stainbin, die sich hier für einige Tage aufhielten. Er ist ein äußerst originärer Amateur + hat einige wirklich gute Sachen geschrieben. Mr. Moscheles hat mich ihm vorgestellt. […] Ihr Schloss liegt bei Lüttich + sie haben mich nachdrücklich eingeladen." (28. Februar 1860)

Eine Weile hoffte Sullivan darauf, dass sein Vater ihn nach Beendigung seines Studiums abholen würde – „Vater […] kann ja zumindest bis Köln kommen + mich treffen" (28. Februar 1860) – und man gemeinsam den Grafen und seine Gattin in Lüttich besuchen könnte:

„Natürlich hängt es von dem Betrag ab, den Du schickst, ob ich den Grafen besuchen kann oder nicht. Ich würde es aus vielerlei Gründen gerne machen. Er + die Gräfin waren so freundlich + so ungemein teilnahmsvoll mir gegenüber als sie hier waren, dass ich die Bekanntschaft gerne wieder auffrischen würde. Da sie zweitens fast jeden deutschen + französischen Musiker von Bedeutung kennen + auch immensen Einfluss in der Musikwelt haben, könnte er sich in Zukunft als ein sehr wertvoller Freund erweisen." (13. September 1860)

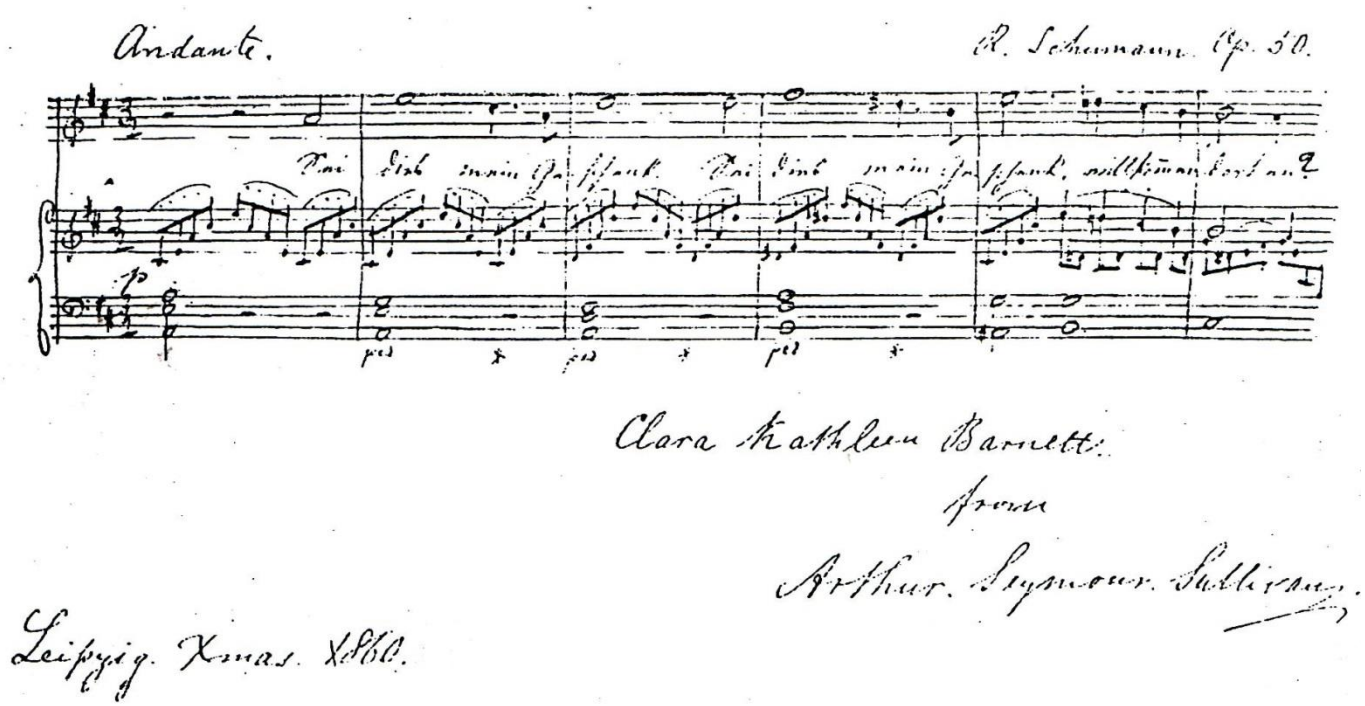
Letzten Endes haben sich diese Pläne wohl zerschlagen und ein späterer engerer Kontakt scheint sich nicht ergeben zu haben. Aber dem Wunsch, in diesen Gesellschaftskreisen zu verkehren, wurde später durchaus Rechnung getragen. „Es gehörte einfach zu Sullivans Wesen, sich bei jedermann, der ihm über den Weg lief, beliebt zu machen", schrieb seine Kommilitonin Clara Barnett über ihn. „Er wollte stets Eindruck machen, und es gelang ihm auch tatsächlich. Immer wenn irgendeine namhafte Persönlichkeit zu den Gewandhauskonzerten kam oder das Konservatorium besuchte, brachte Sullivan es jedes Mal fertig, ihr irgendeine kleine Gefälligkeit zu erweisen, die ihre Aufmerksamkeit auf ihn lenkte und ein erster Schritt zum Kennenlernen war. Auf diese Weise kam er in persönlichen Kontakt mit den meisten Berühmtheiten, während der Rest von uns sie nur aus der Entfernung

[81] Siehe Fußnote 33.

[82] Sullivan verwendete in seinen Briefen bei „Conservatorium" immer die alte deutsche Schreibweise.

[83] Bei diesem deutschen Zitat, das im Originalbrief durchgestrichen ist, verwendete Sullivan auch die deutsche Kurrentschrift.

anhimmelte. Es war dieser Instinkt, der später in größerem Rahmen viel zu seinem gesellschaftlichen Erfolg bei den führenden Kreisen und seiner Nähe zum englischen Hof beitrug. Er war von Natur aus ein Höfling, was ihn jedoch nicht davon abhielt, eine sehr liebenswerte Person zu sein.“[84]



Widmung Sullivans an Clara Barnett (später verheiratet als Clara Barnett Rogers)

[Im abschließenden dritten Teil dieses Beitrags geht es in der nächsten Ausgabe des *Sullivan-Journals* um Sullivans Fortschritte beim Studium, die in Leipzig entstandenen Kompositionen und die Relevanz der dort gewonnenen Erfahrungen für sein späteres Wirken.]

[Für wertvolle Hinweise und Unterstützung bei der Recherche danke ich den Mitarbeitern der Leipziger Hochschule für Musik, des Stadtarchivs Leipzig, der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Pierpont Morgan Library (seit 2005 The Morgan Library & Museum) in New York. Insbesondere geht mein Dank für wichtige Hilfestellungen, Veröffentlichungsgenehmigungen und Hinweise an Frances Barulich, Kimberly Stella, David Eden, Maren Goltz, Brigitte Höft, Birgit Horn, Gerhard Karpp, Marilyn Palmeri, J. Rigbie Turner, Volker Tosta und Matthias Wiegandt.]

[84] Clara Kathleen Rogers: *Memoires of a Musical Career*, Norwood, Mass., 1919, S. 168.

Klaus Aringer / Martin Haselböck

Der Klang Weimars
Franz Liszt, das Orchester und die Instrumentenentwicklung zur Zeit Sullivans

[Dieser Essay ergänzt den Artikel „Sullivan's Orchestral Sound World" unseres Ehrenpräsidenten Sir Roger Norrington in dem Buch *SullivanPerspektiven*, 2012 hrsg. von Albert Gier, Meinhard Saremba und Bendict Taylor, S. 87-94. Zu Sullivans Instrumentierung siehe die Beiträge von Richard Silverman in *The Cambridge Companion to Gilbert and Sullivan*, 2009 hrsg. von David Eden und Meinhard Saremba, S. 69-84, sowie in dem Band *Arthur Sullivan* in der Reihe „Musik-Konzepte", 2011 hrsg. von Ulrich Tadday, S. 85-104, und das *Sullivan-Journal* Nr. 1, Juni 2009, S. 70-72. Bei dem hier publizierten Artikel handelt es sich um eine gekürzte Fassung der CD-Beihefttexte zu der Box „Franz Liszt – The Sound of Weimar, Liszts Orchesterwerke im Originalklang" mit dem Orchester Wiener Akademie auf Originalinstrumenten des 19. Jahrhunderts unter der Leitung von Martin Haselböck. Die Aufnahmen erschienen bei NCA New Classical Adventure, Membran M.A.T. Music Theme Lisensing Ltd. (5 CD); www.membran-online.de. Die Veröffentlichung erfolgt mit der freundlichen Genehmigung der Verfasser.]

Franz Liszt übernahm in Weimar ein Orchester, das nach dem Tod J. N. Hummels Qualität eingebüßt hatte, das aber dennoch in Größe und Leistungsfähigkeit durchaus dem Standard eines größeren deutschen Theaters entsprach. Bei Liszts Dienstantritt bestand die Hofkapelle laut „Staatshandbuch für das Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach" aus 8 Kammermusikern, 26 Hofmusikern, insgesamt 34 Personen, 1851 zur Zeit der Uraufführung der 2 Sinfonischen Dichtungen und des *Lohengrin* war die Weimarer Hofkapelle folgendermaßen besetzt: 5 erste Geigen, 6 zweite, 3 Bratschen, 4 Celli, 3 Kontrabässe, je 2 Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte, 4 Hörner, zwei Trompeten, 1 Posaune, l Tuba, 1 Pauker, also 38 Musiker. Dieser Personalstand entsprach auch den renommierten Ensembles in Leipzig, Meiningen und Dresden. Für Musikfeste oder spezielle Großveranstaltungen wurden Orchester zusammengelegt oder zusätzliche Spieler engagiert. Konzertmeister war 1850-1852 der junge Joseph Joachim, 1852/53 Eduard Laub aus Prag, danach Eduard Singer aus Budapest. Unter den Musikern befanden sich hervorragende Solisten wie der in ganz Europa konzertierende Posaunist Moritz Nabich und der hervorragende Cellosolist Bernhard Cossmann. Der Tubaspieler Friedrich Randeckart war hingegen vom örtlichen Armeekorps ins Hoforchester übernommen worden.

Im Oktober 1851 forderte Liszt vom Hof

„1. die Pensionierung von sieben Mitgliedern der Kapelle,
2. die Ergänzung aller dieser Personen durch Avancement einzelner Mitglieder oder durch Herbeiziehung neuer;
3. die Vermehrung der Kapelle um folgende Instrumente, bzw. Ernennung der dazu nötigen Personen: a) zweite Posaune, b) dritte Posaune, c) Baßklarinette, d) Becken,

e) Triangel, f) große Trommel, g) erstes Klappenhorn, h) zweites Klappenhorn, i) Harfe, k) Orgel;

4. Anschaffung neuer Instrumente, und vor allem: a) ein paar Becken, b) ein Triangel, c) ein Schellenbaum;
5. fester Akkord mit dem Stadtmusikus wegen Stellung von Hilfsmusikern, die nicht allein bei den Vorstellungen, sondern auch bei jeder Probe gegenwärtig sein müssten.“

Unter den neuengagierten Musikern finden sich der Posaunist Eduard Grosse, der Liszt auch als Kopist treue Dienste leistete, und die virtuose Harfenistin Jeanne Rosalie Eyth-Pohl, Frau des Propagandisten der Neudeutschen Schule Richard Pohl und eine der großen Harfenistinnen der deutschen Romantik.

Liszt als Dirigent

Liszt der Pianist war in seiner Qualität und Ausstrahlung unangreifbar, Liszt der „Apostel der Zukunftsmusik“ ein permanentes Angriffsziel, an Liszt als Dirigent entzündete sich jedoch die aggressivste Polemik: „Nicht allein, dass er überhaupt nicht den Takt (im einfachsten Sinne des Wortes in der einmal hergebrachten Weise, der sich bis jetzt die größten Meister gefügt) schlägt – er bringt durch seine barocke Lebhaftigkeit das Orchester in stete und oft sehr gefährliche Schwankungen. Er tut nichts auf seinem Direktionspulte, als den Direktionsstab abwechselnd in die rechte und linke Hand nehmen, zuweilen ganz niederlegen, dann abwechselnd mit der einen oder anderen Hand, oder auch mit beiden zugleich, in der Luft Signale geben, nachdem er vorher die Mitwirkenden ersucht, sich nicht allzu streng an den Takt zu halten“ (Liszts eigene Worte in einer Probe). Liszts später als „Brief über das Dirigieren. Eine Abwehr" veröffentlichte Replik endet im bekannten Diktum „Wir sind Steuermänner, keine Ruderknechte“.

Die Idee des flexiblen, blühenden Tempo rubato war in seiner extremen Ausprägung ungewohnt und verstörend: „Denn an vielen Stellen arbeitet die grobe Aufrechterhaltung des Taktes und jedes einzelnen Taktteiles /1,2,3,4/1,2,3,4/ einem sinn- und verständnisvollen Ausdruck geradezu entgegen. Hier wie allerwärts tötet der Buchstabe den Geist – ein Todesurteil, das ich nie unterzeichnen werde, wie gehässig ich ausgesetzt sein mag...“.

Liszt als Dirigent war ein penibler, genau arbeitender Musiker, wie wir einem zeitgenössischen Probenbericht entnehmen „Es musste alles bis auf das minutiöseste zusammengehen, eher setzte er die Probe nicht fort, und es konnte geschehen, dass er eine Stelle, die ihm z.B. die Bläser nicht zu Dank gespielt hatten, eine halbe bis dreiviertel Stunden mit diesen allein probierte, bis der Zusammenklang tadellos herauskam.“ *(Martin Haselböck)*

Liszt und das Orchester

Liszts Orchesterwerke hatten lange unter dem Vorurteil zu leiden, sein Schöpfer sei als Pianist mit den Möglichkeiten des Orchesters und der Instrumentierung unzureichend vertraut

gewesen, weshalb er die klangliche Realisierung seiner musikalischen Ideen anderen habe anvertrauen müssen. Neuere Forschungen haben jedoch gezeigt, dass der Anteil der Mitarbeiter August Conradi und Joachim Raff an den Instrumentierungen Liszts weitaus geringer ist, als man gemeinhin annahm.

Bestimmend für Liszts spätere Instrumentierungsvorstellungen waren vor allem Werke von Beethoven, Berlioz und Wagner. Richard Strauss, der Berlioz als den „Schöpfer“, Wagner als den „Vollender des modernen Orchesters“ sah, stellte Liszt 1904 mit diesen beiden unmissverständlich in eine Reihe, wenn er ihn als „Instrumentaldichter und Farbendeuter“ rühmte. Ähnlich wie bei Berlioz basierte auch Liszts Orchester in seiner grundlegenden Zusammensetzung auf der zweifachen Holzbläserbesetzung Beethovens, bereichert um Instrumente aus dem Opernorchester, die in den kleineren deutschen Orchestern freilich oft noch Mitte des 19. Jahrhunderts fehlten. Hierbei sind an erster Stelle die von Liszt durchgängig eingesetzten drei Posaunen zu nennen, deren traditionelle Bindung an Vokalmusik bereits die beiden späten Symphonien Franz Schuberts aufgegeben hatten. Eine unveränderliche Standardgruppe in Liszts Orchester bildet ferner das Hornquartett aus Beethovens 9. Symphonie, wobei Liszt stets mit den um 1850 in Deutschland noch immer nicht überall durchgesetzten modernen Ventilinstrumenten rechnet, die Richard Wagner erst in seinen in der zweiten Hälfte der 1850er Jahre fertiggestellten Partituren von *Rheingold*, *Die Walküre* und *Tristan und Isolde* definitiv vorschrieb. Auch bei den Trompeten favorisierte Liszt die mit Ventilen ausgestatteten neuen Instrumente, an die Seite der dominierenden doppelten Besetzung tritt bei ihm immer wieder auch die dreifache, einzig *Tasso* weist unter den Symphonischen Dichtungen sogar vier Trompeten auf. Geradezu als „Symbolinstrument“ im Orchester Wagners und der „Neudeutschen Schule“ ist die 1835 von Wieprecht konstruierte Basstuba einzustufen, deren „unglaubliche Rundung und Tonstärke“ (Berlioz) auch für Liszts Orchester eine unverzichtbar charakteristische Komponente bildet. Bei den Holzblasinstrumenten treten zu den Standardpaaren Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott ziemlich häufig die kleine Flöte hinzu (die immer wieder alternierend auch als große 3. Flöte gebraucht wird), weniger häufig das Englischhorn und noch seltener die Bassklarinette, an der nach der Mitte der 1830er Jahre entscheidende instrumentenbauliche Veränderungen vorgenommen worden waren. Nur *Mazeppa* und die (Richard Wagner gewidmete!) *Dante*-Symphonie weisen die von Wagner in seinem (von Liszt 1850 uraufgeführten!) *Lohengrin* etablierte durchgehende dreifache Holzbläserbesetzung mit allen drei „Nebeninstrumenten" auf. Die Vervierfachung der Holzbläser im *Ring*-Orchester Wagners zeitigte indes erst bei Liszts „Nachfolger“ Richard Strauss Auswirkungen. Mit Wagner teilte Liszt jedoch die Skepsis gegenüber dem damals noch mit Mängeln behafteten Kontrafagott, weshalb er dieses Instrument nie vorschrieb (einzig *Mazeppa* weist eine 3. Fagottpartie auf). Großen Wert aber legte er auf die aus dem Opernorchester übernommene Harfe, die dem Urteil von Berlioz zufolge in Deutschland damals auf eine „lächerliche, geradezu barbarische Weise vernachlässigt“ gewesen sein muss, und auf ein erweitertes Schlagwerk, bei dem Becken, Triangel und große Trommel am häufigsten aufscheinen, seltener aber auch die (kleine) Militärtrommel, das Tam-tam sowie Glocken vorkommen.

Bau und Spielweise der Streich- und Schlaginstrumente in Liszts Orchester

Das chorisch besetzte, seit dem 18. Jahrhundert von Italien aus etablierte und durch die Orchesterwerke der Wiener Klassiker kanonisierte Streicherensemble (mit 1. und 2. Violinen, Violen, Violoncelli und Kontrabässen) bildet auch die Basis der Orchesterwerke Franz Liszts. In den meisten Orchestern seiner Zeit wurden (wie im Regelfall noch heute) Instrumente unterschiedlicher Herkunft und verschiedenen Alters gespielt. Alte italienische Streichinstrumente (zumal solche der Cremoneser Geigenbauer Amati, Stradivari und Guarneri) umgab bereits damals der Nimbus des Außergewöhnlichen. In Liszts Jugendzeit waren fast alle dieser Instrumente von Paris ausgehend umgebaut worden. Sie erhielten einen neuen, schräg angesetzten Hals mit einem längeren Griffbrett und einem höheren Steg, wohl weniger zur Erzeugung größerer Lautstärke (klangstarke Streichinstrumente wurden seit jeher für das Orchesterspiel bevorzugt), sondern vielmehr als Anpassung an eine moderne, regelmäßig in höhere Lagen aufsteigende Spielweise. In einer zweiten Welle der Erneuerung kamen dann vielfach stärkere Bassbalken und der von Louis Spohr propagierte Kinnhalter dazu. Neue Instrumente wurden nur noch in dieser Weise gebaut. Etwa gleichzeitig begannen sich wiederum von Frankreich ausgehend in ganz Europa die vor allem von Mitgliedern der Familie Tourte gebauten modernen, bis heute verbindlichen Bögen durchzusetzen. Damit dürfte sich das Streichinstrumentarium zu Liszts Weimarer Kapellmeisterzeit in wesentlichen Punkten kaum vom heute gebräuchlichen Stand unterschieden haben. Der damit erzielte Streicherklang jedoch wich vom heute gewohnten mit Sicherheit erheblich ab, da man damals ausschließlich auf (ziemlich starken) Darmsaiten spielte und das Vibrato im Orchester nicht oder nur sehr sparsam (etwa in Soli) zu gebrauchen pflegte. Als für Liszts Streichersatz charakteristisches, modernes Merkmal dürfen Teilungen und Kopplungen aller Stimmen angesehen werden. Sie bezeugen, dass er (zumindest intentional) mit größeren Besetzungen rechnete. Die in der Regel drei- bis vierfachen (in der *Berg*-Symphonie sogar sechsfachen) Teilungen und Kopplungen dienen sowohl der klanglichen Auffächerung (im Piano) wie der Klangbündelung (im Forte). Liszt teilt Instrumentengruppen entweder in mehrere, gleichstarke Partien oder stuft sie pultweise ab („2 einzelne Violinen“ oder „4 1. Violinen“). Zurückhaltung übte er bei längeren Streichersoli. Immer wieder aber stößt man auf gezielte, programmatisch motivierte Reduzierungen des Apparates, etwa durch Weglassen einzelner Gruppen (z. B. das Fehlen von Violoncelli und Kontrabässen in *Von der Wiege bis zum Grabe*). Die reichen Abstufungen des Streicherapparates in Liszts Orchesterkompositionen erweisen sich (darin vorausschauend bis zu Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schönberg) als Bindeglied zwischen instrumentatorischer Strukturierung und aufführungspraktischer Modifizierung. Eine Anmerkung des Komponisten zum zweiten Teil seiner *Faust*-Symphonie belegt dies: „Bei Aufführungen in großen Sälen bleibt die Besetzung und Teilung des Streichquartetts der freundlichen Einsicht des Dirigenten überlassen". Auch bezüglich einzelner Spieltechniken erweist sich Liszts Streichersatz auf der Höhe seiner Zeit: Neben Dämpfer, Pizzicato, Flageolet und Tremolo fordert er mitunter das Spiel auf einer bestimmten Saite („sul G“ für Violinen und Bratschen in *Hamlet* und *Heroide funèbre*) und den von Richard Strauss hervorgehobenen

charakterisierenden Einsatz des „col legno“-Spiels in *Mazeppa*. Beachtenswert ist auch die vielfach weit fortgeschrittene Emanzipation der Kontrabasspartien gegenüber denjenigen der Violoncelli.

Ein ästhetisches Hauptmerkmal des Lisztschen Orchesters in seiner Abkunft vom Theaterorchester bildet die erweiterte Gruppe von Schlaginstrumenten. Neben den Pauken verwendete Liszt zusätzlich (in absteigender Häufigkeit) Becken, Große Trommel, Triangel, Tam-Tam, Militärtrommel und Glocken. Die alte Bindung von Großer Trommel und Becken sowie die „Janitscharen“-Trias (Große Trommel, Becken und Triangel) ist ausdrücklich gelockert, wenn auch nicht vollkommen aufgegeben. Besondere und neuartige Schlagwerkeffekte erzielen Liszts Partituren vor allem im Leisen. Er scheute sich nicht, von Hector Berlioz „avantgardistische“ Spieltechniken zu übernehmen, wie den Wirbel mit zwei Schlägeln auf der Großen Trommel. Die originelle Behandlung der Großen Trommel veranlasste Richard Strauss in seiner Überarbeitung der Berliozschen Instrumentationslehre zu der Anmerkung, Liszt habe das Instrument in „seiner Bergsymphonie zur Darstellung eines feierlichen, fernen Rauschens außerordentlich poetisch angewendet“. Für die Zeit ungewöhnliche Beckeneffekte entstehen, wenn sie mit Schlägeln angespielt oder (wie in *Hungaria*) in gegenläufiger Bewegung aneinander geschlagen werden sollen. Auch bei Liszt bewahren die Pauken ihren Status als zentrales orchestrales Schlaginstrument. Allerdings geben sich nur mehr wenige seiner Werke mit dem traditionellen Paukenpaar zufrieden, in den meisten verlangt Liszt drei bis vier Instrumente, in der *Dante*-Symphonie sogar zwei Spieler. Die Flexibilisierung der Pauken-Spielweise verdeutlicht eine vergleichende Zusammenschau der Paukenstimmen: Liszt bringt im damals verfügbaren Umfang (F-f) sämtliche chromatischen zwölf Töne zum Einsatz. Innerhalb der Werke müssen die Pauken gleichwohl immer wieder umgestimmt werden, was zuverlässig nur durch die seit den 1830er und 1840er Jahren in Deutschland sich rasch verbreitenden neuen Instrumente mit mechanischen Umstimmvorrichtungen (Kurbel, Hebel- oder Drehpauken) ausführbar war. In einigen Werken schrieb Liszt, auch darin einer Forderung von Berlioz folgend, die Ausführung der Paukenpartien durch Holz- oder Schwammschlägel vor. Selbst wenn Liszt im Vergleich zu Berlioz die Pauken solistisch zurückhaltender behandelte, so beanspruchen die isolierten Paukenterzen am Ende von *Die Ideale* doch einen Sonderplatz in der gesamten Orchesterliteratur des 19. Jahrhunderts.

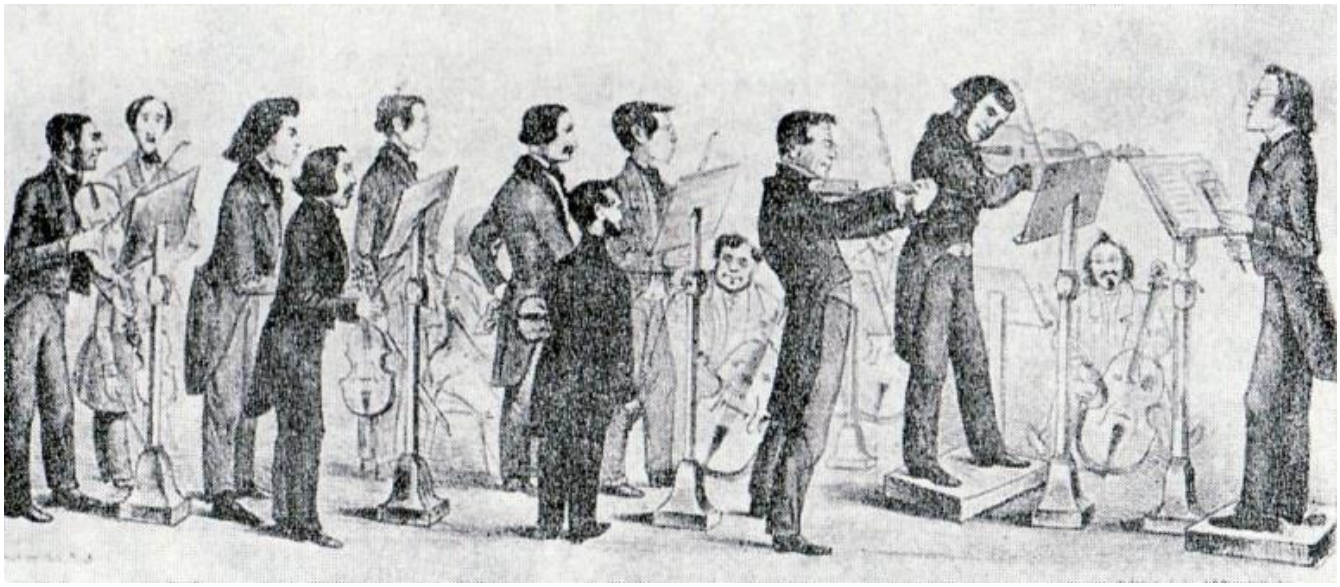
Holz- und Blechblasinstrumnente im Orchester der Liszt-Zeit

In Franz Liszts Lebenszeit vollzogen sich nachhaltige Veränderungen im europäischen Blasinstrumentenbau. Im Zeichen einer veränderten Klangästhetik und neuer technischer Möglichkeiten wurden fast alle Holz- und Blechblasinstrumente mehr oder weniger tiefgreifend umgestaltet. Während die Holzblasinstrumente des 18. Jahrhunderts auf Basis einer diatonischen Skala gebaut waren, reagierte die Ausstattung mit immer mehr Klappen auf eine von den Komponisten in zunehmendem Maß geforderte Chromatisierung der Instrumente; bei der Flöte führte dies durch den Münchner Theobald Boehm (1794-1881) sogar zu einer

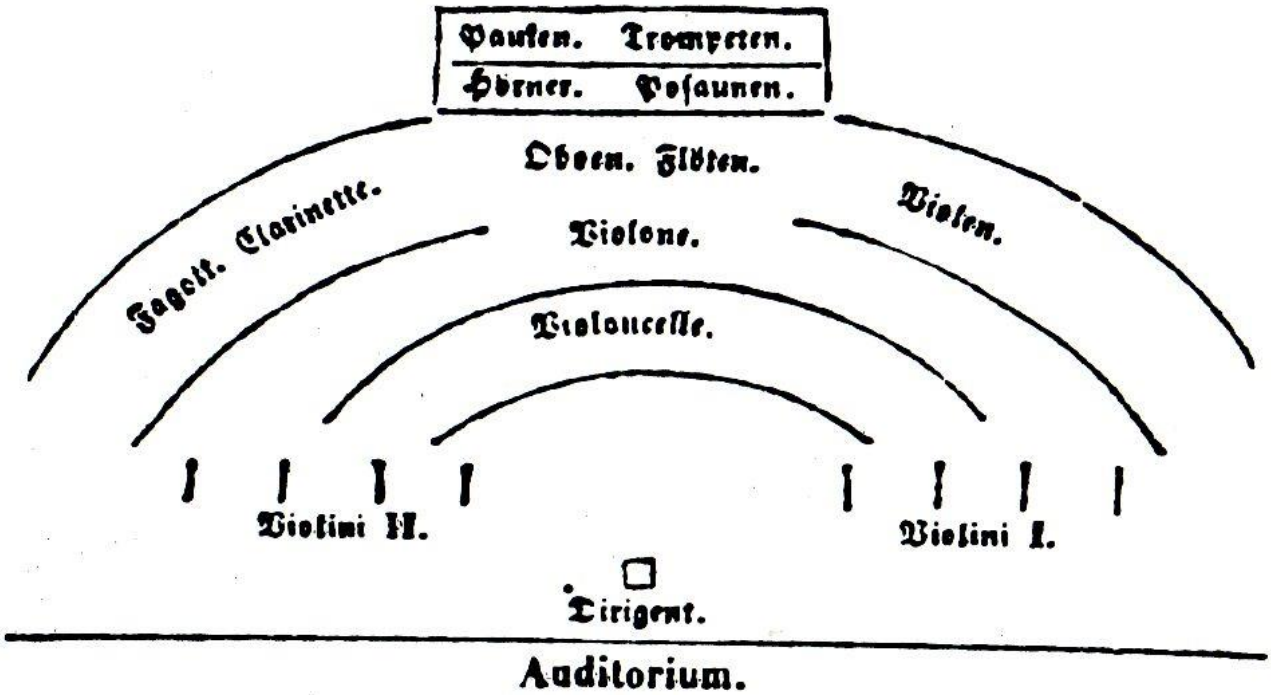
radikalen Neukonstruktion auf physikalisch-akustischer Grundlage mit gänzlich neuer Griffweise. Bei den Blechblasinstrumenten wurde der um 1815 erfundene Ventilmechanismus auf Trompete und Horn übertragen und ermöglichte in der lückenlosen Vervollständigung der Naturtonreihe einen erweiterten Einsatzbereich dieser Instrumente. Boehmflöte und Ventilblech-Blasinstrumente wurden jedoch nicht allerorten sogleich emphatisch begrüßt. Viele Musiker bevorzugten aus klanglichen und spieltechnischen Überzeugungen bis weit über die Jahrhundertmitte hinaus die älteren Instrumentenmodelle. Auch die Komponisten reagierten auf die Neuerungen sehr unterschiedlich: Während Hector Berlioz das Ventilhorn favorisierte, aber durch das allgemeine Festhalten am Naturhorn in Frankreich nicht einsetzen konnte, reagierte Richard Wagner zwiespältig. Er hielt zunächst „aufgrund der Schönheit seines Tones, wie [...] der Fähigkeit, die Töne weich zu binden“ am Naturhorn fest und ging erst mit der Partitur von *Tristan und Isolde* (1857-59) ausschließlich zu den Ventilinstrumenten über, nicht ohne zu hoffen, dass „vorzügliche Künstler durch besonders aufmerksame Behandlung“ die Nachteile der letzten „fast bis zur Unmerklichkeit aufzuheben“ vermöchten. Franz Liszt hingegen steht nicht nur aufgrund des konsequenten Gebrauchs der Ventiltrompeten und -hörner sowie der von Wilhelm Wieprecht zusammen mit Johann Gottfried Moritz in Berlin konstruierten Basstuba (patentiert 1835) uneingeschränkt als Neuerer da.

Demgegenüber ist die Frage, ob und wenn ja, welche Bautypen der Holzblasinstrumente Liszt vorschwebten, als er seine Werke für Orchester schrieb, viel schwieriger zu beantworten. Auch wenn die von der Weimarer Kapelle seinerzeit verwendeten Instrumente bis ins Detail bekannt wären, bliebe genügend Spielraum für Hypothesen, da Liszt regelmäßig Musiker von außerhalb hinzuzog. Dass er für das Thema an sich unempfänglich gewesen wäre, ist angesichts seines reich entwickelten Klangsinnes kaum wahrscheinlich. Wie sehr sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Bau und das Spiel der Blasinstrumente in Deutschland und Frankreich voneinander abweichend entwickelten und wechselseitig beeinflussten, geht aus zahlreichen zeitgenössischen Stellungnahmen hervor. Theobald Boehms primär auf das solistische Spiel zugeschnittene Flötenneukonstruktionen von 1832 und 1847 setzten sich, durch exzellente Flötisten wie Louis Dorus und Instrumentenbauer wie Lot und Godfroy befördert, in Frankreich bald durch. In Deutschland hingegen empfanden die meisten Orchesterflötisten die neuen Flöten trotz (oder gerade wegen) ihrer Klangstärke, Intonationsreinheit und technischen Flexibilität nicht als erstrebenswert und blieben bei traditionellen (maßvoll veränderten) Modellen. Während sich die zylindrische Boehmflöte in den Orchestern Deutschlands und Österreichs erst nach 1910 durchzusetzen begann, etablierte sich die konische Ringklappenflöte Boehms in vielen Orchestern Ende des Jahrhunderts als eine Art Kompromiss zwischen traditionell intimerer Tonvorstellung und neuer Griffweise. Kleine Flöten in Boehm-Bauweise verbreiteten sich allgemein erst nach 1900. Bei der Oboe wiesen Joseph Sellner und Stephan Koch in Wien um 1825 mit einer vergrößerten Anzahl an Klappen den Weg, nach 1840 setzte sich Frederic Triebert in Paris an die Spitze der Weiterentwicklung. Von ihr wurden einzelne Elemente erst nach 1860 in den traditionelleren deutschen Oboenbau übernommen, etwa von Carl Theodor Golde in Dresden oder Georg Ottensteiner in München. Bei der Klarinette lag das für die deutsche Entwicklung maßgebliche Modell Iwan Müllers mit 13 Klappen bereits 1812 vor. Dem Münchner Hofklarinettisten Carl

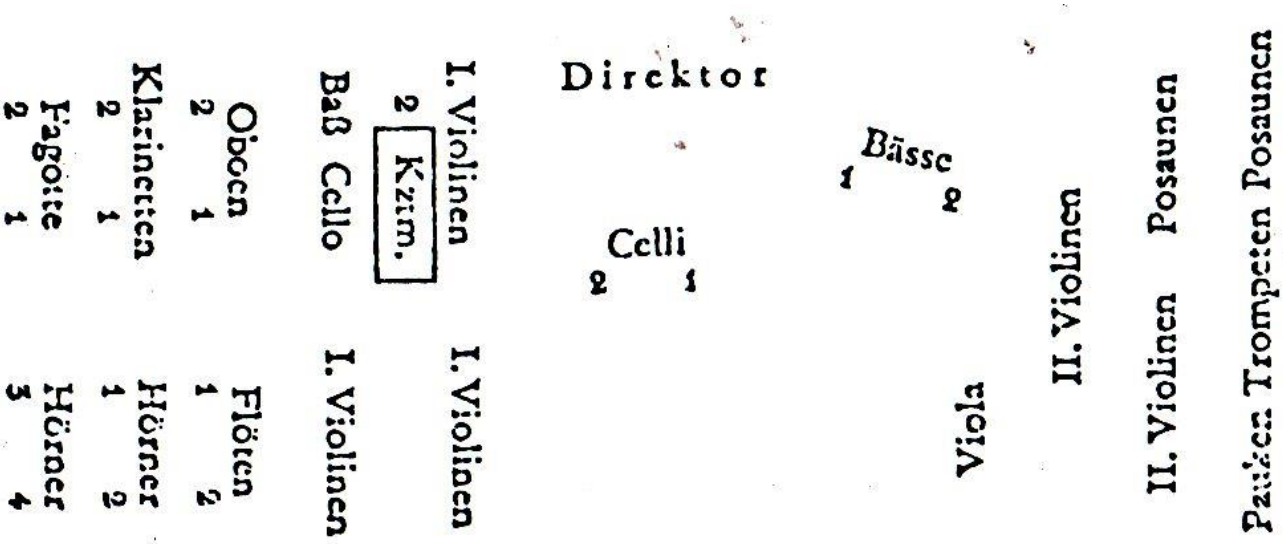
Baermann gelang um 1860 zusammen mit Georg Ottensteiner eine bis um 1900 weithin akzeptierte und durch Baermanns Klarinettenschule propagierte Weiterentwicklung dieses Modells. In Frankreich hingegen übertrugen Hyacinth E. Klose und Louis-Auguste Buffet das Boehm-Griffsystem (patentiert 1844) auf die Klarinette und schufen damit einen völlig eigenständigen Instrumententypus. Zwischen 1820 und 1828 verbesserte Carl Almenraeder das Fagott und entwickelte es seit 1831 zusammen mit Johann Adam Heckel weiter, unter dessen Sohn Wilhelm Heckel das Instrument in den 1880er Jahren seine später gültige Bauform erlangte. Die Entwicklung des französischen Fagotts hingegen war bereits um 1850 weitgehend abgeschlossen, neben dem Heckelfagott vermochten sich in den deutschen Ländern und Österreich vor 1900 andere Bauweisen wie das Modell Schaufler/Neukirchner aus Stuttgart oder die Wiener Fagotte von Wenzel Bradka oder Karl Stecher zu behaupten. Die historisch dokumentierbare Vielfalt der Instrumententypen in den deutschen Orchestern des 19. Jahrhunderts ist ein Resultat der dynamischen Entwicklungen des Instrumentenbaues sowie der regional und zeitlich sehr unterschiedlichen Verbreitung. Ein Mehr an Einheitlichkeit entstand nur vorübergehend dort, wo sich die Autorität eines Lehrers durchsetzte oder das gesamte Blasinstrumentarium eines Orchesters neu angeschafft werden musste, wie vielerorts durch die Einführung tieferer Normstimmtöne seit den 1860er Jahren. Liszts innovative Orchesterwerke laden in besonderer Weise dazu ein, die Reize einer durch instrumentenbauliche Vielfalt anstelle von normierter Uniformität gekennzeichneten Orchesterpraxis des 19. Jahrhunderts heute neu zu entdecken. *(Klaus Aringer)*



Julius Rietz und das Gewandhausorchester. Im 19. Jahrhundert war es bei Konzerten durchaus noch üblich, dass die Streicher im Stehen spielten.



Die Orchestersitzordnung im Leipziger Gewandhaus 1844.



Die Orchestersitzordnung im Leipziger Opernhaus 1844.
Im 19. Jahrhundert war die Positionierung des Dirigenten nicht einheitlich. An italienischen Opernhäusern standen die Orchesterleiter, wie auch heute üblich, an der Abschirmung zu den Zuschauerreihen, während die Dirigenten bei fast allen anderen europäischen Theatern ihren Platz nahe der Bühne hinter dem Souffleur hatten.

Zur Orchesterbesetzung und -aufstellung siehe auch S. 68 und
Daniel J. Koury: *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century – Size, Proportions, and Seating*, UMI Reserach Press, Amnn Arbir, Michigan, 1986.

Selwyn Tillett
Sullivans *The Martyr of Antioch* – Entstehung und Rezeption

[Dieser Beitrag erschien erstmals in einer Publikation zu *The Martyr of Antioch*, die im März 1983 von der Sir Arthur Sullivan Society herausgegeben wurde. Der Artikel wurde vom Autor für die Veröffentlichung im *Sullivan-Journal* eingehend überarbeitet und erweitert. Die Übersetzung durch Gert Venghaus erfolgte mit der freundlichen Genehmigung des Verfassers.]

Die alle drei Jahre ausgerichteten Musikfestspiele in Leeds, das so genannte „Leeds Triennial Musical Festival", wurde 1858 mit Hinblick auf eine mögliche und regelmäßige Aufbesserung der finanziellen Mittel für das Gesundheitswesen ins Leben gerufen. Man hoffte damals, sowohl durch die Anziehungskraft neuer und bedeutender musikalischer Werke, als auch durch die Wiederentdeckung älterer Stücke die Öffentlichkeit animieren zu können, Unterhaltung und Philanthropie miteinander zu verbinden und dadurch beträchtlich zum Ansehen und zur Geltung der am schnellsten wachsenden Industriestadt in Yorkshire beizutragen. Die Leitung der ersten Festspiele wurde William Sterndale Bennett anvertraut. Selbst aus Yorkshire stammend, schien er damals die beste Wahl zu sein. Außerdem war er ein hoch angesehener Konzertpianist, Lehrer, Dirigent, Direktor der Philharmonischen Gesellschaft, Professor für Musik an der Universität von Cambridge und schließlich Leiter der Königlichen Musikakademie. Einer der musikalischen Höhepunkte der Festspiele war Bennets eigene neue, jedoch musikalisch konservative Kantate *The May Queen* (Die Maienkönigin).
Bereits von Anfang an hatte das Festspielkomitee seine drei Hauptziele erklärt: (a) die Förderung von Musik höchster Qualität und deren wirkungsvollste Wiedergabe; (b) Originalkompositionen anzuregen, vorzugsweise von englischen Künstlern; und (c) die Unterstützung von karitativen Einrichtungen, die der Allgemeinheit zugänglich waren. So löblich all diese Ziele auch waren, so sollte doch gerade die „wirkungsvollste Wiedergabe" der Musik über viele Jahre hinweg zu einem tiefgreifenden Zwiespalt zwischen der einheimischen und der landesweiten Musikwelt führen. Dieser Streit war so schwerwiegend, dass die zweiten Festspiele erst im Jahre 1874 stattfinden konnten und auch erst, nachdem Bennett als Kapellmeister durch Sir Michael Costa abgelöst worden war.

Costa und England

Costa wurde in Neapel geboren und hatte zunächst Musik studiert, ehe er im Jahre 1830 England als seine neue Heimat wählte. Er komponierte eine beträchtliche Anzahl musikalischer Werke – Opern, Kantaten, Ballette und Sinfonien – und verfolgte eine kurze, jedoch leider erfolglose Karriere als Solotenor auf der Konzertbühne, bevor er sich entschloss, in London zu leben und zu arbeiten. Er wurde schnell sowohl für seine strenge Disziplin als auch für seine Selbstherrlichkeit bekannt, vor allem während seiner Tätigkeit als Dirigent am Her Majesty's Theatre. Costa verließ diese Position 1847 nach einer ernsthaften Auseinandersetzung mit der Theaterleitung. Als neu ernannter Kapellmeister des Orchesters der „Philharmonic Society" hatte er den Rücktritt von Sterndale Bennett als Direktor nach einem kleineren Streit

erzwungen, der sich jedoch aufgrund der Unnachgiebigkeit beider Männer zu einem heftigen Zerwürfnis entwickelte. 1855 kündigte Costa seine Position als Leiter der Philharmonie. Nach ihm wurde Richard Wagner ins Amt gesetzt, der jedoch auch nicht erfolgreich war und bereits nach einem Jahr zurücktrat. Man mag es als Ironie des Schicksals betrachten, dass Sterndale Bennett als Nachfolger gewählt wurde und die musikalische Leitung der Philharmonie wieder übernahm.

Die zwei Männer setzten ihre bösartigen Auseinandersetzungen sogar bis in das folgende Jahrzehnt fort. Costa hatte seine Position als musikalischer Leiter von Covent Garden gefestigt. Hier hatte ihm sein beispielloses Bemühen um Disziplin, Genauigkeit und Ensemblearbeit die Bewunderung von Meyerbeer und Verdi eingebracht. Es war zufälligerweise auch hier, wo er dem jungen Arthur Sullivan mit dem Ballett *L'Ile Enchantée* (Die Zauberinsel) dessen erste größere Chance am Theater bot. 1866 gab Charles Lucas, der Direktor der Königlichen Musikakademie, seinen Ruhestand bekannt. Die Position wurde zunächst Costa angeboten, der jedoch ein für die Direktoren der Akademie inakzeptabel hohes Gehalt verlangte. Schließlich nahm Sterndale Bennett die Position an, jedoch wurde unter seiner Leitung die Akademie musikalisch hoffnungslos konservativ. Sullivan selbst sagte, dass Bennett „zutiefst gegen alles Neue, wie er es nannte, voreingenommen sei. Er toleriere nicht eine einzige Note von Schumann, und was Wagner betreffe, so bewege sich dieser sogar außerhalb jeder Kritik. Es war möglich, einen Mann wie Cipriani Potter zu ‚konvertieren' und zu einem glühenden Verehrer Schumanns zu machen. Aber alle meine Bemühungen mit Sterndale Bennett waren vergebens."[85]

Michael Costa wurde als Engländer eingebürgert und 1869 zum Ritter geschlagen. Ab 1848 war er musikalischer Leiter der „Sacred Harmonic Society", 1849 bis 1882 Leiter des alle drei Jahre stattfindenden Musikfestivals in Birmingham, und zwischen 1857 und 1880 Leiter mehrerer Händel-Festspiele. Er war dabei absolut kein Purist: Seine Modernisierung und Überarbeitung der Partitur von Händels *Messias* beinhaltete die Ergänzung durch Becken. In Birmingham wandte er sich gelegentlich wieder dem Komponieren zu. Dieses war weitgehend auf den englischen Geschmack abgestimmt, wie zum Beispiel bei seinen Oratorien *Eli* (1855) und *Naaman* (1864). Zu dem ersteren machte Rossini die berüchtigte Bemerkung: „Costa hat mir die Partitur eines Oratoriums und einen Stilton-Käse geschickt. Der Käse war sehr gut."

1874 waren sich viele Menschen in Leeds einig, dass Costa schon von Anfang an der falsche Mann gewesen sei. Es schien ein Fehler gewesen zu sein, einen Italiener als Direktor von Festspielen zu benennen, deren erklärtes Ziel die Förderung englischer Musik und englischer Musiker war, und dessen Temperament und Starrsinnigkeit nicht dazu geeignet waren, ihm innerhalb des Komitees viele Freunde zu schaffen. Er forderte, sämtliche Sänger und Musiker selbst zu bestimmen bis hin zum zweiten Bass in der hintersten Reihe des Chores und zur zweiten Geige am hintersten Pult. Trotz wachsender Opposition wurde sein Engagement für die Festspiele des Jahres 1877 erneuert, bei dem er jedoch rücksichtslos das Komitee überging und sich klipp und klar weigerte, Beethovens 9. Sinfonie und Bachs *h-Moll-Messe* aufzuführen.

[85] B.W. Findon: *Sir Arthur Sullivan – His Life and Music*, London 1904, S. 19. Sämtliche nachfolgenden wörtlichen Zitate sind diesen Aufzeichnungen entnommen.

Stattdessen bestand er darauf, das Datum der Festspiele zu verschieben, sodass sie nicht seine alljährliche Kur in Harrogate störten. Interessanterweise waren die beliebtesten Stücke des Abschlusskonzerts Arthur Sullivan Balladen „The Lost Chord“, „Thou’rt passing hence“ und „Sweethearts“.

Sullivans Auftrag

Daher kam es wenig überraschend, dass sich die Komitee-Mitglieder beim nächsten Treffen in den Diskussionen über die Vorbereitungen für das Festival im Jahr 1880 einig waren: Sie entschieden einstimmig, dass Arthur Sullivan umgehend beauftragt werden solle, ein Oratorium zu schreiben, das die Hauptattraktion der Festspiele werden sollte. Fred Spark, der Geschäftsführer der Veranstaltungen (und in der Tat auch das kunstsinnige Genie, das zwischen 1858 und 1908 den Vorsitz führte) schrieb Anfang 1878 mehrere Briefe an Sullivan, in denen er diesen förmlich anflehte, dieser Bitte nachzukommen. Spark beschreibt die nachfolgenden Verhandlungen mit großem Detail in Kapitel 4 seiner sehr offenen und teilweise amüsanten Aufzeichnungen über die ersten Jahrzehnte der Festspiele.[86] Schließlich antwortete Sullivan am 12. März auf Sparks Briefe, bestand jedoch auf seinen eigenen Bedingungen:

> „Wie dem auch sei, ich kann unter keinen Umständen die Komposition eines Oratoriums übernehmen, welches das gesamte Konzert einnimmt. Hierfür hätte ich keine Zeit. Ich bin jedoch nicht abgeneigt, ein Stück zu schreiben, welches an Länge und Charakter in etwa *The Prodigal Son* nahekäme, also ein Stück von zirka einer bis eineinhalb Stunden, welches Teil des gesamten Konzertes wäre.“

[*The Prodigal Son* (Der verlorene Sohn), viel zu pompös als „Oratorium“ bezeichnet, geht mit dem Gleichnis relativ ungezwungen um und wurde 1869 in Worcester uraufgeführt. Seitdem hatte Sullivan mit seinem einzigen zweiten Versuch in diesem Genre ein viel bedeutenderes Werk geschaffen: *The Light of the World* (Das Licht der Welt), welches erstmals im Jahre 1873 in Birmingham gegeben wurde.) Das Festspielkomitee packte die Gelegenheit beim Schopf und bot Sullivan 100 Guineen für seine Arbeit an. Dies sollte selbstverständlich seine „persönlichen Unkosten und sämtliche notwendigen Kopien für das Orchester und den Chor“ mit einbeziehen.

Um eine Vorstellung zum Umfang dieses Festivals zu bekommen, lohnt es sich, einige der anderen musikalischen Größen zu betrachten, die vom Komitee kontaktiert worden waren, beziehungsweise, die von sich aus Beiträge angeboten hatten. Keiner dieser Komponisten wird für die Mehrzahl der deutschen Leser im 21. Jahrhundert von Bedeutung sein. Es ist jedoch vielleicht ein Trost, dass das gleiche vermutlich auch auf die britische Zuhörerschaft im Jahre 1880 zutraf.

Henry Smart[87] wurde damit betraut, eine neue Kantate zu komponieren. Unglücklicherweise

---

[86] Fred. R Sparks / Joseph Bennett: *A History of the Leeds Musical Festivals 1858-1889*, Leeds/ London 1892. Sämtliche nachfolgenden wörtlichen Zitate sind diesen Aufzeichnungen entnommen.

[87] Henry Thomas Smart (1813-1879), Komponist und Organist, Neffe des Dirigenten Sir George Smart

verstarb er kurz nachdem er diesen Auftrag angenommen hatte. Sein Beitrag wurde durch ein eher mittelmäßiges Stück von John Francis Barnett[88] ersetzt. Joachim Raff weigerte sich, ein neues Stück zu komponieren, bot jedoch dem Komitee freie Hand bezüglich der Verwendung seiner bereits veröffentlichten Werke. Gounod lehnte es unumwunden ab, etwas beizutragen. Verschiedene Kompositionen von Frederic Cowen[89], Edward Dearle[90], Henry Holmes[91],

---

und Sohn des gleichnamigen Musikverlegers, Kapellmeisters und Violinisten Henry Smart. Von 1831 bis zu seinem Tode bekleidete er Positionen an mehreren einflussreichen Kirchen, zuletzt im Stadtzentrum Londons. Er war außerdem ein hochbegabter, fähiger und praktisch veranlagter Techniker und entwarf mehrere Orgeln. Obwohl er von seinen englischen Zeitgenossen hoch geachtet wurde, erinnern sich heute nur noch einige wenige Organisten und Chorsänger an ihn. In der *Encyclopædia Britannica* von 1911 wurden seine vielen Orgelkompositionen als „effektiv und melodisch aber nicht unbedingt originell“ bezeichnet. Seine Kantate *The Bride of Dunkerron* schrieb er 1864 für die Festspiele in Birmingham. Eine weitere Kantate war eine Version des Dramas *King René's Daughter* (1871). Das Oratorium *Jacob* entstand 1873 in Glasgow und Smarts Oper *Bertha* wurde mit mittelmäßigem Erfolg 1855 am Haymarket Theatre aufgeführt. Seine bekannteste Komposition ist wahrscheinlich die Hymne „Regent Square“, die im allgemeinen zu den Worten „Light's abode, celestial Salem“ gesungen wird. In den letzten 15 Jahren seines Lebens war er fast gänzlich erblindet und komponierte durch Diktat an seine Tochter Ellen, die mit Joseph Joachims Bruder Henry verheiratet war.

[88] John Francis Barnett (1837-1916) war der Sohn von Musikprofessor Joseph Alfred Barnett und Neffe des Gesanglehrers und Komponisten John Barnett. John Francis führte die Familientradition als Komponist und Lehrer weiter. Er erhielt ein Stipendium der Königin für die Königliche Musikakademie und entwickelte sich zu einem versierten Pianisten. Ab 1857 studierte er in Leipzig und freundete sich dort mit Arthur Sullivan an. Er wurde als Komponist einer Sinfonie in a-Moll (1864) bekannt. Es folgten eine Anzahl von Kompositionen für Orchester, Streicher und Klavier. Seine Kantate *The Ancient Mariner* wurde in Birmingham 1867 uraufgeführt und eine weitere, *Paradise and the Peri*, im Jahre 1870. 1873 schuf er in Hereford sein wichtigstes Werk, das Oratorium *The Raising of Lazarus*. Barnett komponierte außerdem eine Reihe weniger beachteter Kantaten and Klavierstücke und war als Professor an der Guildhall School for Music und an der Royal Academy of Music tätig.

[89] Frederic Hymen Cowen [Cohen] (1852-1935), geboren in Kingston, Jamaika, war seit seinem achten Lebensjahr ein bekannter Solopianist, Orchesterdirigent und ein produktiver und erfolgreicher Theater-, Chor- und Orchesterkomponist. Heutzutage ist seine Karriere auf allen Gebieten fast gänzlich in Vergessenheit geraten. Obwohl er sich selbst primär als Sinfoniker sah, war er am erfolgreichsten mit leichten Orchesterstücken bei fantastischen Stoffen oder Feengeschichten, da hierbei sein Sinn für anmutige Melodie und farbenreiche Instrumentation am besten zur Geltung kamen. Gleichgültig, ob man seine Kantaten für Frauenstimmen, seine bezaubernde *Sleeping Beauty* (1885), seine *Water Lily* (1893) oder die charmante Ouvertüre zu *The Butterfly's Ball (1901)* betrachtet, Cowen gelingt es immer, den anmutigen Ausdruck für eine poetische Idee zu finden. Seine Tänze, die sich in verschiedenen Orchestersuiten finden, sind kultiviert und klug orchestriert. Seine ernste Musik wird vielfach als „eher empfehlenswert und vorbildlich als inspiriert“ bezeichnet und ihr gelingt es selten, düstere Gefühle darzustellen. Trotzdem schaffte er es immerhin, zwei seiner Opern, *Signa* (1893) und *Harold or The Norman Conquest* (1895), sogar in Covent Garden aufzuführen. Seine vielfachen Chorwerke, die er anlässlich mehrerer Musikfestspiele in der

Frederick Bridge[92], und Henry Hiles[93] wurden abgelehnt. George Macfarren[94] bot eine Sinfonie

---

viktorianischen Ära oder zur Zeit Edwards VII. geschrieben hatte, verkörpern im Wesentlichen den Publikumsgeschmack der damaligen Zeit. Seine über 300 Lieder umfassen so ziemlich alles, von populärer Ballade bis zur hohen Kunst des Liedes. Einige von ihnen trugen zu seiner häufigen Beschreibung als „englischer Schubert“ bei.

[90] Edward Dearle (1806-1891) war Chorschüler am King’s College in Cambridge. Später wurde er Organist und ein wenig beachteter Komponist von sakraler Musik.

[91] Henry Holmes (1839-1905) war ein Violinist, Komponist, und Musikpädagoge. Sein Schaffen umfasst ein Violinkonzert, mehrere Werke für Solovioline, vier Sinfonien, eine Konzertouvertüre, zwei sakrale Kantaten für Solostimmen, Chor und Orchester, sowie einige Kammermusik- und Chorwerke. Er war der jüngere Bruder des Violinisten und Komponisten Alfred Holmes. Beide Männer begannen ihre Ausbildung als Geiger bei ihrem Vater und später in Spohrs Violinschule. Ihr berufliches Debüt gaben sie zusammen als Duettspieler in einem Konzert im Haymarket Theatre. Damals war Henry gerade einmal acht Jahre alt. Die Brüder bereisten Europa mit großem Erfolg, und der Geiger und Komponist Louis Spohr widmete ihnen seine drei Violinduette. Als Erwachsener war Holmes besonders aktiv als Konzert-Solist, Kammermusiker und Solist. Er unterrichtete das Geigenspiel sowohl privat als auch an der Königlichen Musikakademie, wo sein bedeutendster Schüler Arnold Dolmetsch war. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er in San Francisco.

[92] (John) Frederik Bridge (1844-1924) war Organist, Komponist, Pädagoge und Schriftsteller. Aus einer musikalischen Familie stammend, wurde er Kirchenorganist bevor er 20 Jahre alt war. Im Alter von 24 Jahren erfüllte er sich seinen Wunschtraum als Organist am Dom von Manchester. Nach sechs Jahren wurde er als Organist an die Westminster Abbey geladen, wo er bis zum Ende seiner Karriere verblieb. Er führte verschiedene Veränderungen ein, um das Musizieren an der Abtei zu modernisieren und zu verbessern. Außerdem arrangierte er die Musik zu diversen Staatsanlässen, einschließlich der Krönung von König Edward VII. (1902) und König George V. (1910). In unserem Zusammenhang ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass er für den Introitus der Abendmahlsfeier während des Krönungsgottesdienstes im Jahre 1902 persönlich eine kurze Passage des Chores „Men and Brethren“ (Menschen und Brüder) aus Sullivans Oratorium *The Light of the World* adaptierte – vielleicht in dem Glauben, dass der führende Komponist der vergangenen Regentschaft neben den Beiträgen von Parratt, Stanford und Parry (erste Aufführung der berühmten Hymne „I am glad“*)* nicht hinter den Komponisten der neuen Regentschaft zurückstehen sollte. Bridge war auch als Lehrer und Dozent an der Königlichen Musikakademie und an der Londoner Universität tätig. Unter seinen Studenten befanden sich die Komponisten Arthur Benjamin und Noel Gay, die Organisten und Komponisten Edward Bairstow und Herbert Brewer, der Dirigent Landon Ronald, sowie der frühe Musikpionier Arnold Dolmetsch. Bridge lockte mit seinen öffentlichen Vorlesungen am Gresham College große Zuhörerschaften an. Diese Vorlesungen umfassten ein breites Spektrum an Themen und Musikperioden. 25 Jahre lang war Bridge Leiter der „Royal Choral Society“, mit der er viele neue Werke aufführte, einschließlich eigener Kompositionen und Werke der britischen Komponisten Elgar, Vaughan Williams und Hubert Parry.

[93] Henry Hiles (1826-1904), geboren in Shrewsbury, war Komponist, Organist, Schriftsteller und Musikpädagoge. Er begann seine Klavierausbildung im Alter von vier Jahren und die Orgelausbildung ein paar Jahre später. Er studierte an der Universität von Oxford, wo er auch sein Bakkalaureat und seinen Doktortitel in Musik erlangte. Im Jahre 1892 gründete er die „Society of

an, die schließlich als Konzert-Ouvertüre akzeptiert wurde. Der gänzlich unbekannte Emanuel Aguilar[95] schickte mehrere Kopien seiner „Grand Secular Cantata“ zusammen mit einer langen Liste von Bekannten und Freunden, die die Kantate empfahlen, jedoch war das Komitee weder von dem Werk noch von der Liste sonderlich überzeugt. Thomas Wingham[96] versprach

---

Professional Musicians“. Er schrieb regelmäßig Beiträge für den „Quarterly Musical Review“, dessen Herausgeber und Besitzer er zwischen 1885 und 1888 war. Er lehrte für viele Jahre an der Musikfakultät am „Royal Manchester College of Music“. Während seiner Karriere bekleidete Hiles auch verschiedene Kirchenposten, zum Beispiel als Organist von St. Michael, Wood Street, im Bezirk der City of London. Bei seinem einzigen Vorstoß in die Domäne der großen Komposition, dem Pastoraloratorium *The Patriarchs* (1873), triumphiert jedoch leider Ehrgeiz über Können.

[94] Sir George Alexander Macfarren (1813-1887) war Professor für Komposition an der Königlichen Musikakademie und Musikprofessor an der Universität von Cambridge. In jeder dieser Stellungen war er Nachfolger von Sterndale Bennett. Er war ein ebenso erfolgreicher wie auch produktiver Komponist von Orchester- und Chorwerken. Von Jugend an bis zu seinem 50. Lebensjahr produzierte er eine Vielzahl romantischer Opern an allen größeren Londoner Bühnen und in Covent Garden. Für die Festspiele in Leeds schrieb er die Oratorien *Joseph* (1877) und *King David* (1883) – letzteres wird allgemein als sein Meisterwerk angesehen. Alle, die seine Musik schätzten (Sullivan war einer von ihnen) rühmten seine Originalität und seinen „Geschmack“ (eine der hohen viktorianischen Tugenden). Seine Kritiker jedoch erachteten seine Orchesterbesetzung und seinen Einsatz von Harmonien als altmodisch und konventionell. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts gerieten seine Werke zunehmend in Vergessenheit. Macfarren wurde einmal in einem bezeichnendem Satz folgendermaßen beschrieben: „Nie gab es einen ernsthafteren oder erfolgreicheren Komponisten, nie einen Menschen, der sich mit größerem Eifer für die Kunst seines Landes einsetzte – jedoch hatte ihm Gott leider nur Talent, aber nicht Genie geschenkt.“ (*English music 1604 to 1904: being the lectures given at the Music Loan Exhibition of the Worshipful Company of Musicians, held at Fishmongers‘ Hall, London Bridge, June-July 1904*, The Walter Scott Publishing Company Ltd, 1906).

[95] Fred Spark verwendet den Vornamen „Edmund”, gemeint ist aber wahrscheinlich der Komponist Emanuel Aguilar (1824-1904).

[96] Thomas Wingham (1846-1893) studierte an der Königlichen Musikakademie unter Sterndale Bennett und wurde später Professor für Klavier an der Akademie und an der Guildhall-Schule für Musik. Seine zahlreichen Aufführungen von Orchesterwerken (einschließlich vier Sinfonien) am Crystal Palace und anderswo brachten ihm schließlich die Ernennung zum musikalischen Direktor des „Brompton Oratory“ ein. „Brompton Oratory“ war eine andere Bezeichnung der Kirche des Unbefleckten Herzens Mariens („The Church of the Immaculate Heart of Mary“), einer römisch-katholischen Kirche in South Kensington, London. Seine Kompositionen erfreuten sich einiger renommierter Aufführungen (Dan Godfrey spielte seine zweite Sinfonie zweimal in Bournemouth – das erste Mal 1902 und ein zweites Mal 1908). Außerdem widmete ihm Stanford seine *Messe in G*, op. 42 (1892). Wie auch immer, die Mehrzahl von Winghams Orchester- und Chorwerken blieben Manuskripte. In den 1870er Jahren wurden seine 2. Sinfonie und seine erste Konzert-Ouvertüre von Lambourn Cock für Klavier zu vier Händen veröffentlicht. Cock gab auch die *Elegy on the Death of Sterndale Bennett* als Solo-Klavierstück heraus. 1886 publizierte Novello die *Serenade in E flat* für zwei Klaviere. Die Klavierauszüge der *Regina Coeli Mass* und des *Brompton Te Deum* wurden 1878 und 1887 veröffentlicht.

voreilig „alles, von einem Oratorium bis hin zur Ouvertüre“, jedoch entschied sich das Komitee, auf Nummer sicher zu gehen.

Nachdem Sullivan den Auftrag des Komitees akzeptiert hatte, wandte er sich wieder der zweifellos angenehmeren Aufgabe zu, die *HMS Pinafore* zu komponieren. Diese Oper wurde am 25. Mai 1878 an der „Opéra Comique“ in London uraufgeführt. Der sofortige und überwältigende Erfolg, vor allem nachdem amerikanische Theater das Werk in Raubfassungen aufführten, hatte ernste Folgen: Sullivans Zeitplanung für die unmittelbare Zukunft wurde ungemein knapp. Die Originalfassung von *HMS Pinafore* sollte nach New York gebracht und eine neue Oper geschrieben werden, um aus dem Erfolg der ersten Gewinn zu schlagen. Gerüchte aus Leeds, dass eine beträchtliche Handelsflaute und etwaige Neuwahlen im Land die Festspiele bis 1881 verzögern könnten, wurden deshalb sehr willkommen geheißen. Sullivan schrieb am 30 Juni 1879 and Fred Spark:

> „Diese Nachrichten stellen eine große Erleichterung für mich dar und nehmen eine Last von meinen Schultern, da ich auf Grund meiner bevorstehenden Reise nach Amerika in den kommenden sechs Monaten vermutlich wenig Zeit haben werde und ich mir bereits Sorgen gemacht habe, wie ich diese Arbeit schaffen könnte.“

Trotzdem bestand das Festspielkomitee mit einer Mehrheit von neun zu drei auf dem ursprünglichen Termin. Angesichts der bevorstehenden Aufgabe herkulischen Ausmaßes wandte sich Sullivan am 30. Juli 1879 an John Hollingshead vom Gaiety Theater mit der Bitte, sämtliches Notenmaterial der Schauspielmusik zu *The Merry Wives of Windsor* (1874) „und die verschiedenen Teile von *Thespis* umgehend zurück zu senden“. *Thespis,* die erste Zusammenarbeit zwischen Gilbert und Sullivan, war 1871 am Gaiety Theater aufgeführt worden. Die Produktion war nur ein einziges Mal 1872 wiederaufgenommen worden, jedoch war die Partitur zu Sullivans Lebzeiten nie wieder auffindbar und galt als verschollen. Als er einmal diesbezüglich gefragt wurde, soll er gelacht und behauptet haben, dass er „alles davon in anderen Opern verbraucht habe“. Der Chor „Climbing over rocky mountain“ war zum Beispiel ganz bewusst teilweise umgeschrieben und in die nächste Oper *The Pirates of Penzance* eingebaut worden (uraufgeführt am 31. Dezember 1879 in New York und am 3. April 1880 in London), wobei die betreffenden Seiten der amerikanischen Partitur offensichtlich aus der von *Thespis* herausgerissen und eingeklebt worden waren. In den folgenden fünfzig Jahren gab es viele Versuche, das ursprünglich aus *Thespis* stammende und in anderen Opern verarbeitete und verborgene Material ausfindig zu machen. In einer der detaillierteren Darstellungen geht man davon aus, dass wesentlich mehr Teile in *The Pirates of Penzance* verarbeitet worden waren. Das wiederum würde die Vermutung bestätigen, dass Sullivan durch die Aufforderung, die *Thespis*-Noten zurückzugeben, bereits existierendes Material für ein aktuelles neues Werk verwenden wollte.[97]

In diesem Zusammenhang drängt sich natürlich der Gedanke auf, dass Material aus *Thespis* seinen Weg auch in *The Martyr* gefunden haben mag, vor allem wenn man Sullivans Zeitdruck

[97] Roderic Spencer und Selwyn Tillett: „*Forty Years of Thespis Scholarship“*, in *Sir Arthur Sullivan Society Magazine*, Nr. 55, Herbst 2002, S. 12-42.

1879/80 bedenkt und die im weitesten Sinne an die griechische Antike angelehnten Elemente, die sich durch *Thespis*, *The Martyr of Antioch* und *The Grand Duke* (1896) zieht. Der Doppelchor zu Beginn der vierten Szene in *The Martyr of Antioch* ist mit Sicherheit ein Vorläufer des Auftakts zum zweiten Akt von *The Grand Duke*. Es ist durchaus denkbar, dass es einen noch weiter zurückliegenden Vorläufer gibt und auch der Chor „Long live the Christian's scourge" am Ende der ersten Szene hat, wie bereits damals angemerkt wurde, mehr als nur einen Beigeschmack von komischer Oper. Eine ähnliche frühere Quelle für einen Teil der Musik zu *The Martyr of Antioch* könnte Sullivans bis 1880 noch unveröffentlichte ernste Oper *The Sapphire Necklace* sein. Kurz nach seiner Rückkehr aus den Vereinigten Staaten Anfang 1880 kaufte er sämtliches Material dieses Werks von dem potenziellen Herausgeber zurück. Dadurch stand ihm ein weiteres Mal ein nicht näher bekanntes, aber vollständiges Stück zur Verfügung, über dessen Wiederverwendung er die alleinige Kontrolle hatte.[98] Es ist ziemlich sicher, dass sich Teile von *The Sapphire Necklace* noch Ende 1897 in seinem Besitz befanden und er diese auch verwendete, zum Beispiel als eines der Stücke im Ballett *Victoria and Merrie England* auftauchte.

Sullivans Hauptproblem bestand darin, wie er in der ihm zur Verfügung stehenden Zeit eine neue Komposition bewerkstelligen konnte. Gleichzeitig sah sich das Festspielkomitee 1880 mit einem ähnlichen Problem konfrontiert, nämlich woher man einen neuen und geeigneten Dirigenten bekommen sollte. Michael Costas „autoritäres, herrisches Benehmen und selbstherrliche Überheblichkeit" hatte die Mehrheit der Komitee-Mitglieder entfremdet, und die einzigen Alternativen, die ihnen offenstanden, waren Sullivan selbst und Charles Hallé.

Die Debatte um die neue künstlerische Leitung

Hallé (geboren 1819 in Deutschland als Karl Halle) hatte einen Großteil seiner Jugend in Paris verbracht, wo er als Dirigent und Konzertpianist Karriere machte und zum Bekanntenkreis Chopins und Liszts zählte. In erster Linie kam er nach England, um als Pianist die Musik von Chopin, Liszt und Beethoven zu interpretieren. Nachdem er 1853 auf Einladung der Organisatoren der „Manchester Gentlemens' Concerts" dorthin gezogen war, gelang es ihm rasch, sich zu etablieren und sich den beachtlichen Ruf zu sichern, den Standard der Orchestermusik so hoch wie nie zuvor, angehoben zu haben. Im Jahre 1857 gründete er sein eigenes Orchester und spielte im Rahmen mehrerer Konzerte anlässlich des Besuchs von Prinz Albert. Das Kritikerlob war groß und er selbst war höchst zufrieden mit der Qualität der Aufführungen – ja, man könnte sagen, er war so begeistert, dass er eine weitere Konzertreihe schuf, um das Orchester voll zur Geltung zu bringen. „Mr. Hallé's Band" wurde landesweit, vor allem im Norden, bekannt als Inbegriff für das Beste, was Orchestermusik zu bieten hatte. Er war mit Recht stolz darauf und blieb Leiter des Orchesters bis zu seinem Tod fast 40 Jahre später. Das Orchester besteht heute als „Hallé Orchestra" weiter und ist das am längsten etablierte Berufsorchester im Vereinigten Königreich.[99]

---

[98] Siehe „Sullivan's Royalty Contracts", in *The Gilbert & Sullivan Journal*, Frühjahr 1973, S. 7.

[99] Am 2. Februar 2014 sendet SWR2 von 15:05 bis 17:00 Uhr in der Reihe „Zur Person" ein Gespräch

Der stellvertretende Vorsitzende H. B. Turner schlug Hallé „auf Grund seiner hervorragenden Leistungen auf dem Gebiet der Schaffung und Förderung bester musikalischer Qualität, seiner langen Erfahrung und seines offenkundigen Könnens“ vor. Der Antrag wurde von J. R. Ford unterstützt. Fred Spark selbst schlug mit Hilfe von Alderman Gaunt Sullivan vor, hauptsächlich weil er befürchtete, dass Hallé sein Orchester aus Manchester mitbringen wollte, und dass man lieber „den besten großstädtischen Interpreten“ gewinnen solle (mit anderen Worten, einen Interpreten aus der Hauptstadt London). E.O. Dykes und ein anderer stellvertretender Vorsitzender, J.W. Atkinson, sprachen sich hingegen für Costas frühere Leistung und seine Freundschaft mit der Stadt (!) aus. Dies wurde geschickt vom Vorsitzenden Alderman Addyman gekontert, der umgehend eine ganze Reihe von Anekdoten über Costa zum Besten gab in einem Versuch, das Komitee auf Hallé einzustimmen.

Schließlich wurden die Kandidaten zur Wahl gestellt. Abgesehen von vielen Enthaltungen entfielen sieben Stimmen jeweils auf Costa und Hallé, und fünf auf Sullivan. Mehrere Herren hatten jedoch doppelt abgestimmt, da sie der Meinung waren, dass ein dritter Kandidat vor einer zweiten Wahlrunde eliminiert würde. Der Vorsitzende hebelte jedoch dieses Vorgehen aus, indem er seine entscheidende Stimme Hallé gab. Dies wiederum rief eine Protestwelle hervor, und letztendlich musste der Vorsitzende seine Entscheidung zurücknehmen und Neuwahlen ansetzen. An der erneuten Wahl nahmen diesmal mehr Mitglieder teil und es entfielen zehn Stimmen auf Hallé, neun auf Sullivan und nur acht auf Costa. Im zweiten Wahlvorgang wurde Hallé mit elf zu sieben gewählt, und am 5. Dezember 1879 schrieb Spark an Hallé, um ihm die Position anzubieten.

Man muss dabei bedenken, dass Fred Spark, der Gründer der Festspiele und ein Mann von erheblichem lokalem Einfluss, sehr erfahren im Umgang mit den Wirkungsweisen von Komitees und Intrigen innerhalb der Verwaltung war. Man könnte in der Tat vermuten, dass die ganzen Probleme mit Costa mehr oder weniger auf einem einfachen Streit zwischen zwei starken Persönlichkeiten beruhten. Man darf auch nicht vergessen, dass Spark, wie er selbst in seinem Bericht über die nachfolgenden Verhandlungen zugibt, Sullivan bevorzugt hätte.

Sparks Brief an Hallé erwähnte eher am Rande die Möglichkeit einer Komplikation bezüglich des Orchesters. Dies provozierte umgehend den Kommentar von Hallé, dass er „nur ein Orchester leiten könne, welches komplett von ihm ausgewählt und engagiert sei“. Das wurde eine Woche später durch einen zweiten Brief bestärkt, in dem er die Anstellung aller seiner „Jungs“ aus Manchester verlangte.

Sparks verkündete seine Haltung frei heraus: „Wir gehen davon aus, dass die Orchestermitglieder aus der Hauptstadt kommen sollten – zumindest die Mehrzahl von ihnen. Wir sind auch der Meinung, dass Ihr herkömmliches Orchester aus Manchester für die Festspiele in Leeds nicht gut genug ist.“

---

mit Sir Mark Elder, der seit 2000 der jetzige Chefdirigent des Hallé Orchestra ist. Er spricht unter anderem über die Geschichte und die Tradition seines Orchesters, seine besonderen Stärken sowie die Musik von Elgar und anderer Komponisten. Die Sendung ist nach der Rundfunkausstrahlung noch eine Woche lang im Internet abrufbar und kann auch als CD bestellt werden (SWR-Mitschnittdienst in Baden-Baden, Tel.: 07221/929-26030). [Anmerkung der Redaktion]

Auch Hallé vertrat seine Auffassung unverblümt: „Mein Orchester ist besser als irgendein Orchester aus London […] Ich kann auf keinen Fall einwilligen, ein minderwertigeres Orchester zu leiten oder den Ruf, den mein eigenes hat, in irgendeiner Form zu gefährden.“

Spark genoss diese Situation und lud Hallé schließlich zu einem formellen Gespräch ein, bei dem er zusammen mit dem Vorsitzenden und H. Dawson diese ausweglos erscheinende Situation besprechen wollte. Falls er, Hallé, engagiert würde, bestünde er darauf, sein gesamtes Orchester – bestehend aus 82 Mitgliedern – mitzubringen. Er wäre allerdings bereit, sein Orchester um rund 20 Mitglieder zu erweitern, und beharre nicht darauf, es „Mr. Charles Hallé's Band“ zu nennen. Spark murmelte etwas in der Richtung, dass es „unerwünscht sei, bei englischen Festspielen ein Orchester zu haben, das größtenteils aus Fremden bestünde“, worauf Hallé erwiderte: „Wenn Sie ein englisches Orchester wünschen, wieso haben Sie mir die Leitung angeboten?“ Schlussendlich stimmte die Mehrzahl des Exekutiv-Unterausschusses darin überein, dass Hallés Orchester in Bezug auf Größe, Stärke und Klang dem Costas unterlegen war.

Es ist an dieser Stelle interessant, anzumerken, dass Hallés Orchester mit seinen über 80 Mitgliedern am 4. November 1880, also weniger als drei Wochen nach der Premiere von *The Martyr of Antioch*, ein Konzert in der „Free Trade Hall“ in Manchester gab. Dabei waren über die Hälfte, genauer gesagt 48 Orchestermitglieder Engländer, jedoch war keiner von ihnen Stimmführer bei einer der Instrumentalgruppen. Selbst in solchen, die nur aus zwei Musikern bestanden (Flöten, Klarinetten, Trompeten, usw.), saß der Brite stets am zweiten Pult, nicht am ersten. Ausschließlich Engländer waren lediglich bei den tiefen Blasinstrumenten und beim Schlagwerk zu finden.[100]

Als das gesamte Komitee am Neujahrstag 1880 zusammentraf, beantragte Georg Hird Nelson (unterstützt von Herrn Dykes), die Verhandlungen mit Hallé zu beenden und die gesamte Situation neu zu überdenken. Dieser Vorschlag wurde unverzüglich angenommen. Daraufhin verlas Spark eine sorgfältig vorbereitete Resolution, in der Sullivan engagiert werden solle, „vorausgesetzt dass alle Vereinbarungen bezüglich seiner Vergütung, seiner Leistung, der Zusammenstellung des Orchesters und des ausgewählten Programmes zur Zufriedenheit des Komitees seien“. Daraufhin schlug Dykes unverzüglich Costa unter den gleichen Bedingungen vor. Gleichzeitig begann Turner ein Rückzugsgefecht, indem er beantragte dass „Hallé darüber informiert werden solle, dass seine Erklärungen zur Orchesterzusammenstellung unzureichend seien und Neuverhandlungen eröffnet werden müssten.“

Zum zweiten Male innerhalb eines Monats sah sich das Komitee einer Liste von drei Kandidaten gegenüber. In einer ersten Wahlrunde erhielten Sullivan sechs, Costa sieben und Hallé drei Stimmen. In der zweiten Runde unterlag Sullivan mit sechs zu acht Stimmen und das Komitee hatte damit seine erste Entscheidung praktisch komplett revidiert.

Wusste Costa von all diesen Erwägungen? Falls ja, würde er nicht das tun, was sein Stolz ihm gebot? Spark muss das Gefühl gehabt haben, dass der süße Geruch von Triumpf in der Luft lag, als er Costa schrieb:

---

[100] Vgl. http://bit.ly/Hx18Wu

„Wir wären Ihnen dankbar, wenn Sie uns mitteilen könnten, ob Sie willens sind, die Position des Konzertleiters anzunehmen und unter welchen Bedingungen. Das Komitee wünscht außerdem zu wissen, ob Sie bereit sind, die vom Komitee ausgesuchten Werke zu spielen und dem Komitee eine Liste der Orchestermitglieder zur Genehmigung vorzulegen.“

Auf dieses Schreiben konnte es nur eine Antwort geben und Costa erwiderte kurz angebunden, dass diese Einladung zu spät eingetroffen sei. „Unter Ausschöpfung aller Möglichkeiten sind wir damit wieder bei Herrn Arthur Sullivan.“

Aber Herr Sullivan war zu diesem Zeitpunkt in New York, immer noch im Taumel des Erfolges der *Pirates of Penzance* eine Woche vorher. Sein Sinn stand ihm nicht danach, ernsthaft über Leeds nachzudenken. Provisorisch telegrafierte er kurz, dass er das Angebot annehme, „vorausgesetzt, dass alle Bedingungen in gegenseitigem Einvernehmen zufriedenstellen sind“. Einen Monat später bestätigte er schriftlich, dass er akzeptiere, „vorausgesetzt, die Vereinbarungen usw. sind für mich zufriedenstellend“. Da man ein Wiederaufflammen des Temperaments von Costa und Hallé fürchtete, setzten sich deren Anhänger sofort dafür ein, dass man gegebenfalls Sullivan wieder loswerden und erneut an die beiden Herren herantrete sollte – wohl getreu nach dem Grundsatz „tanze mit dem Teufel, den du kennst“. Keiner der Vorschläge fand jedoch die notwendige Unterstützung des Komitees. Glücklicherweise wollte Sullivan keinen Einfluss auf die praktischen Vorbereitungen nehmen, außer, dass er die neue amerikanische Star-Sopranistin Aline Osgood, die er in New York getroffen hatte, als mögliche Solistin vorschlug. Zu gegebener Zeit erschien sie auch zu den Festspielen, allerdings sang sie nicht in *The Martyr of Antioch*, sondern trug im Schlusskonzert eine neue Ballade vor, die Sullivan für sie geschrieben hatte.

Sullivan wird Festivalleiter

So also kam es, dass Sullivan im Alter von 38 Jahren als jüngster und mit Sicherheit umstrittenster englischer Musiker die Leitung und Kontrolle über die renommiertesten Festspiele im ganzen Land übernahm. Er hielt diese Position bis kurz vor seinem Tod 20 Jahre später inne, auch wenn er nie als wirklicher Sieger aus dem Auswahlverfahren hervorgegangen war. Es ist allerdings sehr aufschlussreich, dass es damals schon Etliches an einer nicht unmittelbar offensichtlichen, aber trotzdem bereits existierenden, erbitterten einvernehmlichen Musikkritik gab – aber hinter den Kulissen des Komitees auch eine geradezu unwahrscheinliche Allianz. Sullivan war seit der Gründung der „National Training School for Music“[101] deren eher legerer Prinzipal. Diese Institution hatte zum Ziel, den Gewinnern von Stipendien unter einem landesweiten Programm eine kostenfreie Musikausbildung zu bieten. Leider war diese fortschrittliche Idee schon von Anfang an schlecht durchdacht und das Resultat wird in einem informativen Artikel von David Wright sehr gut zusammengefasst: „Die

[101] Sullivans „Nationale Musikschule“, Vorläufer des 1882 gegründeten „Royal College of Music”, dem Pendant zu der 1822 etablierten „Royal Academy of Music”.

NTSM hat ganz einfach deshalb versagt, weil es ihr nicht gelungen ist, den Unterricht auf den professionellen Bedarf abzustimmen. Es wurde weder zwischen der Ausbildung für Musiker oder Sänger und der von Amateuren unterschieden, noch wurde bei der Auswahl des Lehrpersonals darauf geachtet, ob Anfänger oder Fortgeschrittene ausgebildet werden sollen. Da der genaue Zweck der Einrichtung unbestimmt blieb, machte sich dies auch in der finanziellen Unterstützung bemerkbar.“[102]

Infolgedessen erstellte eine Prüfungskommission 1880 einen äußerst kritischen Bericht, der bestätigte, dass es der Schule an „jeglicher zusammenhaltender und geschlossener Führung“ fehle. Kurz danach trat Sullivan zurück. Übrigens gehörten der Prüfungskommission auch Charles Hallé und Sir Michael Costa an!

Erst nach der Londoner Premiere der *The Pirates of Penzance* im April 1880 begann Sullivan ernsthaft über seinen Auftrag in Leeds nachzudenken. Er hatte anfänglich mit der Idee gespielt, ein rein biblisches Thema zu wählen, etwa David oder Jonathan, musste aber zugeben, dass

> „ich zwar tagtäglich die Heilige Schrift studiere, dabei aber immer wieder feststellen muss, dass die besten Bibelverse, die man allgemein und unter strenggläubigen Gesichtspunkten als ‚Füllstoff‘ nutzen könnte, bereits von anderen Oratorienkomponisten verwendet worden sind. Wenn ich genau diese verarbeiten würde, gäbe dies in Zukunft stets Anlass zu späteren Vergleichen. Man würde sagen, ‚Aber Händels Musik zu diesen Versen ist viel besser‘ oder ‚Mendelssohns Konzept übertrifft Sullivans bei Weitem.“[103]

Sullivan, Milman und Gilberts Beitrag

Erst im Juni entschloss er sich, als angemessene Alternative Henry Hart Milmans (1791-1868) poetisches Drama *The Martyr of Antioch* (Die Märtyrerin von Antiochien, 1822) zu vertonen. Selbst nach dieser Entscheidung traten noch eine Reihe Probleme auf. Wenn er früher Oratorien komponierte hatte, wählte er den jeweiligen Bibeltext selbst aus. Bei dem unhandlichen Blankvers von Milman, der von 1849 bis 1868 Dekan von St Paul’s Cathedral war, sah er sich jedoch dem Problem gegenüber, dass einige Teile eher ungeeignet für die Komposition waren. Er setzte sich mit den Söhnen und Testamentsvollstreckern des verstorbenen Dekans in Verbindung und ersuchte um deren Erlaubnis, einige notwendige Änderungen vorzunehmen, mit der Vorgabe, dass die entsprechenden Passagen „sich in völligem Einklang mit der Wesensart des Originalstückes“ befänden. Nachdem ihm die Genehmigung erteilt worden war, brachte er die entsprechenden Textstellen zu Gilbert und bat ihn, den Blankvers in Reimform umzuarbeiten und eventuell weitere Vorschläge zur dramaturgischen Komprimierung zu machen. Die Änderung der Todesart der Heldin wird im Libretto Sullivan zugeschrieben.

---

[102] David Wright: „The South Kensington Music Schools and the development of the British conservatoire in the late 19th century”, in *Journal of the Royal Musical Association*, Ausgabe 130, Nr. 2, 2005, S. 236-282.

[103] Findon, op.cit., S. 79, auch zitiert von Fred Spark, a.a.O.

Gemäß einer Legende, hatte zur Zeit des römischen Herrschers Diokletian (ca. 236/245 – ca. 312) einer der heidnischen Priester in Antiochien eine Tochter namens Margarita, die zum Christentum übertrat. Sie wehrte sich gegen Annäherungsversuche des römischen Präfekten Olybius, der sie daraufhin wegen ihres Glaubens denunzierte, was zu ihrer Folterung und ihrem Todesurteil führte. Die Qualen, die sie erlitt, werden in fantastischen Einzelheiten beschrieben, einschließlich der Szene, in der sie vom Teufel in Drachengestalt verschlungen wird. In der morgenländischen Version tötet sie den Drachen mit dem Zeichen des Kreuzes. In der westlichen Tradition explodiert der Drache lediglich. Schließlich wird sie in einen eiskalten See geworfen, dort vom Heiligen Geist in Form einer Taube getauft, aus dem See gezogen und schließlich enthauptet. Im Gegensatz zu anderen Unglückseligen in ähnlichen Erzählungen erweist sich bereits der erste Enthauptungsversuch als tödlich.

In Wirklichkeit ist Margaritas Geschichte eine einfache fromme Erfindung und hat in vielen Punkten Ähnlichkeit mit der ähnlich mythischen Katherina von Alexandria (287-305). Man könnte den Ursprung im Evangelium erahnen, das an ihrem Namenstag, dem 20. Juli traditionsgemäß verlesen wird (Matthäus 13, Vers 44-52). In diesem bekannten Gleichnis erzählt Christus von einem reichen Kaufmann, der sich auf der Suche nach kostbaren Perlen befindet. Als er eine Perle von unschätzbarem Wert findet, verkauft er seinen gesamten Besitz, um diese Perle erwerben zu können. Das Wort „Perle“ heißt in beiden der frühen Kirchensprachen Griechisch und Latein „margarita“. Es ist ein ungewöhnliches Wort und eines, das in beiden Sprachen so sehr einem weiblichen Vornamen ähnelt, dass es nicht schwerfällt sich vorzustellen, dass ein anonymer christlicher Verfasser mit ein wenig Vorstellungskraft auch Christi Analogie mit dem Königreich Gottes in eine Geschichte aus dem menschlichen Leben umwandeln könnte. Margarita könnte einen Aspekt des christlichen Daseins symbolisieren, und zwar dass es im Gegensatz zu allen anderen Religionen die christliche Lebensform ist, welche die höchsten Werte beinhaltet – etwas, für das es sich im wahrsten Sinn des Wortes lohnt, alles aufzugeben, ja sogar zu sterben. Und es wäre auch kein Zufall, dass diese Legende sowohl die Hauptperson als auch die Lebensart der Stadt Antiochien zuordnet, also einem Ort, an dem die Anhänger von Christus das erste Mal als „Christen“ bezeichnet wurden. In der Beschreibung der Geschichte wird die christliche Lebensform als besonders hoch an dem Ort eingeschätzt, an dem sie zuerst als solche bezeichnet wurde.

Margarita (in der östlichen Kirche als Marina bezeichnet) wurde zur populärsten Heiligen des Mittelalters. Ihr wurden unzählige Kirchen geweiht (nach den Kreuzzügen allein in England über 250). Obwohl von der katholischen Kirche noch bis ins 5. Jahrhundert angezweifelt, galt sie als eine der 14 Nothelfer und als eine der Heiligen, die zu Johanna von Orléans gesprochen haben soll. Sie wurde hauptsächlich von Frauen angebetet, zweifellos auf Grund der Tatsache, dass sie als Schutzheilige aller Gebärenden galt. Dies könnte eine grafische Analogie zwischen dem natürlichen Geburtsvorgang und der wundersamen Flucht aus dem Bauch des explodierenden Drachen darstellen.

Dekan Milman verzichtet in seinem Gedicht auf den Drachen und beschreibt dafür die Hinrichtung mit beispielhafter Knappheit („Die Axt?“ – „Sie fiel“). Sullivan war dadurch beeinträchtigt, dass er befürchten musste, einfach nur als opernhaft oder sogar theatralisch bezeichnet zu werden. Daher ersetzte er diese Szene durch ein heimeligeres Hinscheiden auf

dem Scheiterhaufen.

Wie in *The Martyr of Antioch* berichtet wird, war Olybius, der römische Präfekt von Antiochien, in Margarita verliebt, die anfänglich diese Liebe auch erwiderte. Allerdings nur bis zu dem Zeitpunkt, da sie zum Christentum übertrat, eine Tatsache, von der bis dahin weder Olybius noch ihr Vater Callias, Priester des Apollos, wusste. Die Handlung beginnt vor dem Tempel Apollos, wo sich die Anhänger des Sonnenkultes zu einem heiligen Ritual versammeln („Lord of the golden day“). Nach einem langen Eingangschoral fordert Olybius Margarita auf, ihren gewohnten Platz einzunehmen und das Ritual zu leiten („Come, Margarita, come“). Als sie nicht erscheint, beschuldigt Callias Olybius im Namen Apollos der Lauheit („Great Olybius, ’tis said“), worauf dieser schwört, alle Christen bis in den Tod zu verfolgen („Long live the Christians’ scourge“).

Die zweite Szene spielt auf einem christlichen Friedhof. Im Schutz der Dunkelheit wird ein kürzlich verstorbenes Gemeindemitglied beerdigt und am Grab der Beisetzungshymnus gesungen („Brother, thou art gone before us“). Der betagte Bischoff Fabius rät den Anwesenden, sich rasch zu entfernen, bevor man sie findet und festnimmt („Brother, thou slumberest“). Margarita jedoch bleibt zurück und bekennt ihre Gefühle der Verehrung für Christus („Yet once again“). Ihr Vater tritt hinzu und erfährt zum ersten Mal von ihrer Bekehrung („My own, my lov’d, my beateous child“).

Die Szene wechselt ein weiteres Mal, diesmal zum Palast des Olybius. Die Jungfrauen des Apollo singen ihren Abendgesang („Come away with willing feet“). Mit Margarita allein gelassen, beschreibt Olybius Pracht und Ruhm, welche Margarita erwarten, wenn sie endlich vereint sind („Sweet Margarita, give me thy hand“). Sie gesteht ihm, dass sie jetzt Christin ist und daher ihre Liebe unmöglich weiterbestehen kann („Oh hear me, Olybius“). Er verflucht ihre Religion und sie endet im Gefängnis.

Die vierte Szene zeigt den Außenbereich des Gefängnisses, in dem sich die Christen befinden, an der Straße zum Apollo-Tempel. Die Jungfrauen Daphnes besingen den Ruhm ihres Gottes, während man aus dem Inneren des Gefängnisses ernstere Töne der Pein der Christen vernimmt („Now glory to the God who breaks“). Man bringt Margarita nach draußen und zwingt sie, sich zu entscheiden: Entweder Apollo ein Opfer zu bringen oder zu sterben. Sie erklärt ihren Glauben an Christus („Great is Olybius“). Ihr Liebhaber und auch ihr Vater bedrängen sie erfolglos, sich zu besinnen („Have mercy, unrelenting heav’n“). Sie wird verurteilt, auf dem Scheiterhaufen zu sterben („The hour of mercy’s o’er“) und befiehlt im Tod ihre Seele Gott dem Erlöser.

Es ist hilfreich, diese Fassung der Geschichte mit Milmans längerer Originalversion zu vergleichen, die erstmals 1822 in London veröffentlicht wurde. Sullivan (oder vielmehr Gilbert) hat eine Anzahl unwichtigerer Charaktere wegfallen lassen und die Geschichte auf das Wesentliche reduziert. Im Original, zum Beispiel, war Margarita lediglich die Wichtigste unter mehreren Christen, die ausgefragt und schlussendlich hingerichtet wurden, während die langen und eindringlichen Plädoyers für den christlichen Glauben, die ihr in den Mund gelegt wurden, ursprünglich zum Text von Bischof Fabius gehörten, der eine weitaus realere Rolle als Anführer der Christen hatte. In der Endfassung des Werks findet sich seine Rolle drastisch beschnitten und reduziert.

Der gesamte Eingangschoral der Anhänger des Sonnenkultes, der fast gänzlich ohne Kürzung übernommen wurde, steht im gleichen Versmaß. Es ist jedoch unmöglich, dies allein aus Sullivans meisterhafter Fassung mit ihren ständig wechselnden Tempi, Stimmungen und der Art, die verschiedenen Teile des Chorals zu nutzen, abzuleiten. Man darf nicht übersehen, dass Gilbert bei der Umarbeitung von Blankvers in Reimform extreme Ökonomie und Texttreue in Bezug auf den Originaltext anwandte. Als Beispiel soll hier die nachfolgende Passage gelten, die Bestandteil der Arie „Come, Margarita, come“ wurde:

Original:

The maid
Whose living lyre so eloquently speaks,
from the deserted grove the silent birds
hang hovering o'e her; and we human hearers
stand breathless as the marbles on the walls,
that even themselves seem touch'd to listening life,
all animated with the inspiring ecstasy.[104]

Daraus wurde nach Gilberts Bearbeitung:

For when her living lyre out sings,
the shamed birds do fold their wings,
and all upon whose ear it falls,
stand breathless as the list'ning walls,
that, as they tower in space above,
themselves seem touch'd to light and love.

Die Dialoge zwischen einzelnen Charakteren wurden ebenfalls stark gekürzt. In einigen Fällen wurden mehrere Seiten von Milmans sehr flüssigen Wortwechseln in einige wenige Zeilen komprimiert, die Gilbert selbst kreierte. Dies trifft speziell auf die Szene zwischen Margarita und ihrem Vater zu, die in der Originalversion sehr lang und eng verflochten ist, von Gilbert jedoch auf vier kurze Beiträge gekürzt wurde:

„Why dost thou tremble, child? The altar waits.“
(Warum erbebest Du, mein Kind? Der Altar harret dein.)
„I cannot sacrifice!“
(Ich kann nicht opfern.)
„Are mine ears false to me? Dar'st though deny thy God, thy father's God?“
(Täuscht mich mein Ohr? Wagst du, deinen Gott zu leugnen, den Gott deiner Väter?)
„No God is he, but mortal as thyself.“
(Kein Gott ist er, sondern sterblich wie du selbst.)

[104] Original: Über dem Mädchen, dessen lebendige Lyra so beredt zu uns spricht, schweben aus dem verlassenen Hain die Vögel, und wir menschlichen Zuhörer stehen atemlos wie die Marmorwände, die selbst bewegt zu sein scheinen, dem Leben zu lauschen, sodass alle von der inspirierenden Ekstase bewegt werden. Gilberts Fassung: Denn wenn ihre lebendige Lyra anhebt zu singen, halten die beschämten Vögel mit ihrem Flügelschlag inne; und alle, die die Klänge vernehmen, stehen atemlos an den lauschenden Wänden, die sich turmhoch in die Höhe recken und selbst vom Licht und der Liebe bewegt zu sein scheinen.

Gelegentlich ist es nicht notwendig, dramaturgisch zu kürzen. In der gleichen Szene endet Margaritas ursprüngliches und sehr bewegendes Gebet, dass der Schock über ihre Bekehrung für den Vater nicht all zu groß sein möge, mit der Zeile:

„If thou must smite him, smite him in thy mercy."

(Wenn du ihn zerschmettern musst, dann tue es voll Gnade.)

Gilbert versuchte, das gesamte Gebet mit einer einzigen Zeile zum Ausdruck zu bringen, mit dem Ergebnis:

„Oh, heav'n, have mercy on him in thy mercy!"

(O Himmel, habe Erbarmen in deiner Gnade!)

Zwei lange Szenen wurden von Anfang an gestrichen: Sowohl eine Versammlung von Römern während der Margarita und Fabius verhaftet werden, als auch eine Szene in Margaritas Gefängniszelle, als sie von ihrem Vater besucht wird. Außerdem wurde die Begräbnisszene zu einem dramaturgisch wichtigeren Zeitpunkt vorgezogen, um einen effektiveren Kontrast zu dem unmittelbar vorher stattfindenden heidnischen Opfer zu schaffen.

Das Quartett „Have mercy, unrelenting heav'n" ist Gilberts eigene Schöpfung, wie man nach dem Studium von Milmans Original sehr schnell feststellen kann. Es trägt sehr dazu bei, dass die dramatische Spannung vor Margaritas endgültiger Entscheidung wesentlich länger aufrechterhalten wird. Auf der anderen Seite stellt der kurze Schlusschoral, mit dem das Original endet, eine dramatische Antiklimax nach Margaritas Todesekstasen dar. Als *The Martyr of Antioch* von Carl Rosas Opern-Gesellschaft 1898 in Edinburgh erstmals szenisch aufgeführt wurde – in einer Produktion, die bei einer Tournee 1899 auch nach Liverpool kam –, vertonte Sullivan daher auch wesentlich mehr Verse von Milmans letzter Hymne. Dadurch wollte er das Werk zu einem befriedigenderen Abschluss bringen. Anschließend wurden beide Textfassungen des Finales im Klavierauszug gedruckt.[105]

Die Vorbereitung der neuen Festspiele

Sofort nachdem 1880 der Name des neuen Festspiel-Direktors und eines Teils des Festspiel-Programms in der Presse bekannt gegeben worden waren, entwickelte sich landauf und landab ein wachsendes Interesse an diesem bevorstehenden Ereignis. Man muss dabei bedenken, dass

[105] Es gibt zwei Textfassungen und drei musikalische Varianten des Finales. Nachdem Sullivan das Finale der Uraufführung von 31 auf 47 Takte erweitert hatte, umfasst es in der Bühnenversion schließlich 91 Takte (siehe http://math.boisestate.edu/GaS/sullivan/martyr/score/martyr07.pdf und http://imslp.org/wiki/The_Martyr_of_Antioch_%28Sullivan,_Arthur%29 [Anm. D. Red.] Im Klavierauszug findet sich der Hinweis: „*The Martyr of Antioch* / Sacred Musical Drama / Composed by ARTHUR SULLIVAN / The Words Selected and Arranged by the Composer; from the Poem of the Very Reverend Henry Hart Milman (Dean of St Paul's Cathedral) / Changes from blank verse to rhymed, and other alterations by W.S. Gilbert / The Work composed expressly for, and first performed at, the Leeds Triennial Musical Festival / Friday October 15th, 1880 / and dedicated by Special Permission to Her Royal Highness the Princess of Wales."

es sich damals um die Blütezeit großzügig angelegter, aufwändiger Chorwerke handelt und um eine Phase, in der es darauf ankam, die größtmöglichen Zuhörerschaften zu gewinnen und mit angemessen prachtvoller Musik die großartige viktorianische Stadtarchitektur mit Leben zu erfüllen. Man sah sich daher veranlasst, sofort nach Bekanntgabe, dass der Festspielchor „mit Amateuren und professionellen Sängern aus ganz West Riding[106] besetzt werde“, der Öffentlichkeit zu versichern, dass eine „reduzierte“ Anzahl von Chormitgliedern in Leeds keineswegs eine Minderung der Qualität bedeute:

> „Die Anzahl der Chormitglieder mag dem weltstädtischen Auge als gering erscheinen, aber ein Chor aus Yorkshire, und vor allem ein Chor aus Leeds, sollte nicht an seiner zahlenmäßigen Stärke gemessen werden. Man kann versichert sein, dass die 306 Sänger von Herrn Broughton ebensolch beeindruckende Effekte produzieren werden, wie zwei Mal so große Chöre andererorts.“[107]

Doppelt so viele Sängerinnen und Sänger als notwendig bewarben sich und man sah sich gezwungen, den recht ungewöhnlichen Schritt zu tun, jeden der 600 potenziellen Mitwirkenden vorsingen zu lassen, gleichgültig, ob er oder sie zuvor in den Festspielen mitgewirkt hatte oder nicht. Der Chorleiter James Broughton mit seinem Bruder Alfred am Klavier und Fred Spark im Schlepptau saßen wochenlang in einem zugigen Nebenraum des Rathauses von Leeds, während nacheinander jeder aufstrebende Chorsänger Yorkshires in Reih und Glied vor ihnen zum Probesingen aufmarschierte. Selbst heutzutage wäre es eine Glanzleistung eines Amateursängers, aus dem Stegreif heraus Stücke vom Blatt zu singen. Man kann sich leicht vorstellen, wie manche der Ergebnisse ausfielen. Sparks Bericht über die Festspiel-Vorbereitungen geht sogar in Details:

> „Das Vorsingen der männlichen Altstimmen war absolut schmerzhaft – viele der Sänger brachten Laute hervor, die so stark an ‚Katzengejammer‘ erinnerten, dass selbst der beste Tierstimmen-Imitator neidisch geworden wäre. ‚Deine Stimme ist ziemlich schwach und du kannst nicht gut Noten lesen‘, sagte Broughton zu einem Altisten. Dieser sah ihn mit großen Augen an und erwiderte: ‚Wieso? Bei mir ist alles klar, mein Herr, ich habe extra Orangen gegessen!‘ Ein anderer Kandidat, der die Tonleiter singen sollte, sang nicht nur bis zum c’ sondern bis zum g’. ‚Ihre Stimme ist eher wundersam als wunderschön‘, bemerkte der Chorleiter. Ein erster Tenor wurde mit einem freundlichen ‚So, ich nehme an, Sie haben eine eher mittelmäßige Stimme!‘ begrüßt, worauf dieser erwiderte: ‚Eh, ja, ich kann genauso gut nach oben wie nach unten singen.‘“

Schließlich waren 75 Sopranistinnen, 41 Altistinnen, 34 Altisten, 78 Tenöre und 78 Bässe einsatzbereit. Die Orchesterstärke wuchs gleichermaßen: 20 erste und 18 zweite Violinen, 14 Bratschen, 13 Cellos und 13 Bässe zusammen mit einer kompletten Doppelbesetzung von Holz- und Blechbläsern brachten es auf insgesamt 112. Sullivan war der Auffassung, dass 12 zusätzliche Streicher notwendig seien, wurde jedoch darüber unterrichtet, dass der Saal keine

[106] West Riding ist einer der ehemaligen Verwaltungsbezirke in Yorkshire.
[107] *The Musical World*, 16. Oktober 1880.

weiteren Musiker fassen würde.

Das Festspielkomitee war sich bei seinem Vorsatz, englische Musik zu fördern, auch bei der Auswahl erlesener Solisten treu geblieben. Diese mussten sich auf eine Woche harter Arbeit einstellen. Von den Mitgliedern der zwei nebeneinander laufenden Teams konnten die meisten mit Recht geltend machen, Engländer zu sein, wenn manchmal auch nur durch Annahme der Staatsbürgerschaft. Selbstverständlich hatte niemand einen auf Nationalität beruhenden Einwand gegenüber den damals Besten ihrer Zunft: einer kanadischen Sopranistin, einem französischen Mezzosopran oder einem deutschen Bariton. Ein festes Ensemble, das aus Künstlern wie Emma Albani, Aline Osgood, Greta Williams, Janet Patey und Zelia Trebelli, sowie aus Edward Lloyd, Maas, George Henschel und Henry Cross (endlich auch ein Einheimischer aus Yorkshire) bestand, versprach in der Tat einen musikalischen Hochgenuss. Der Einzige, der etwas Grund zur Besorgnis gab, war Frederick King, ein junger und vergleichsweise unbekannter Bariton, der nun seine erste große Chance erhalten sollte. Daher konnte man einen Hauch von Erwartung und ein wenig unübliche Befürchtung verspüren, die sich auch noch etwas verstärkte, als bekannt wurde, dass ihm mit der Titelrolle in Mendelssohns *Elijah* die Hauptverantwortung für das Eröffnungskonzert zufiel.

Die Festspiele von 1880

Und so geschah es, dass inmitten von Trubel und allgemeiner Erregung am Mittwochmorgen, dem 13. Oktober, der Herzog von Edinburgh als Präsident der Festspiele nach einer Prozession von der Residenz des Bürgermeistes durch jubelnde Menschenmengen im Rathaus von Leeds eintraf. Der Saal war bis zum letzten Platz mit 2.100 Besuchern gefüllt. Das Publikum hatte bereits Hurra geschrien, als Sullivan seinen Platz einnahm, und nach der Nationalhymne verstärkte sich dieser Jubel nun noch einmal für den Herzog von Edinburgh. Die Solisten (Albani, Osgood, Patey, Trebelli, Maas und King) traten ein und Sullivan hob den Taktstock, um zu beginnen. Ein weiterer interessanter Aspekt war nun, dass er auf dem Podium bekanntlich eine unaufdringliche und nicht gerade inspirierende Figur abgab. Sullivans Taktschlag konnte man leicht folgen, jedoch führte er selten. (Bei späteren Festspielen nahm er sich diese Kritik offensichtlich zu Herzen und dirigierte kurzzeitig, indem er einen anderen Dirigenten parodiert. Dabei fuchtelte er wie eine Windmühle wild mit den Armen und stampfte mit den Füßen. Dazu soll ein Chormitglied hörbar gerufen haben: „By Gow, Soollivan ’as improved!”[108])

Mendelssohns *Elijah* nahm seinen Lauf und wurde vom Publikum gut aufgenommen, nur der arme Herr King war äußerst nervös, ungestüm und einfach von dem großen Orchester überfordert:

> „Weder seine körperliche Konstitution noch seine künstlerische Reife befähigten Herrn King, dieser Aufgabe gewachsen zu sein. Anderseits jedoch zeigte er höchst

[108] Offensichtlich der Dialekt von Yorkshire – bedeutet soviel wie: „Oh mein Gott, der Sullivan hat sich aber verbessert!”

vielversprechende Qualitäten.“[109]

„Eine schnelle Auffassungsgabe, impulsiv genug, voreilige Schlüsse zu ziehen – das Temperament des Elias ähnelte dem Feuer der Streitwagen, die ihn gen Himmel trugen. Herr King hat dies erkannt.“[110]

Und wie erging es Sullivan?

„Herr Sullivan hat sich endlich aufgerappelt und – ja, in der Tat, er hat die Führung übernommen. Kaum jemals zuvor ist ihm das in seiner bisherigen Laufbahn gelungen. Diesmal jedoch, Ehre wem Ehre gebührt, hat er begonnen, nicht nur mit dem Handgelenk, sondern auch mit seinem Kopf und mit seinem Herzen zu dirigieren.“[111]

„Herr Sullivan dirigierte mit viel Seele, Temperament und Erfolg.“[112]

Die musikalische Leitung der Festspiele war also offensichtlich in sichereren Händen, als man anfänglich gefürchtet hatte. Das Stammpublikum aus Leeds ging glücklich nach Hause und man bereitete sich auf eine erfreuliche Woche vor. Und auch trotz einem etwas unsicheren Anfang befand sich Herr King auf dem Weg in eine nicht ganz unwichtige öffentliche Musikkarriere. Innerhalb eines Jahrzehntes arbeitete er sich hoch bis zur Rolle des Luzifers in Sullivans *The Golden Legend* anlässlich der Festspiele in Leeds im Jahre 1886 und zur Position des Gesangsprofessors an der Royal Academy of Music in London.

Das Programm der Abendvorstellung am Mittwoch bot eine etwas bunte Mischung. Es war im Wesentlichen ein Konzert für Mäzene und ein Stammpublikum von 1.637 Leuten. Es begann mit der ersten Uraufführung der Festspiele, der Kantate *The Building of the Ship* (Das Erbauen des Schiffes) von John Francis Barnett, basierend auf einem Gedicht von Longfellow. Sie ersetzte die unglückselige Kantate von Henry Smart, wurde von Williams, Trebelli, Lloyd und Henschel gesungen und vom Komponisten selbst dirigiert. Danach hätte das Orchester die Möglichkeit gehabt, unter Sullivan mit Mozarts Sinfonie in g-Moll, Nr. 40, in der Öffentlichkeit wieder zu glänzen, jedoch glückte ihnen das nicht, da man sich in den Proben ausschließlich dem Chor gewidmet hatte. Dies hatte zur Folge, dass die Musiker praktisch vom Blatt spielten. Die Presse war nicht beeindruckt.

Es folgte eine Auswahl von Leckerbissen aus der Opernwelt für die mitwirkenden Solisten. Der Abend endete mit Webers Ouvertüre zur Oper *Oberon*, „L’amour est un oiseau rebelle“ aus *Carmen*, Francesco Schiras[113] „La Bella Mia“ für die Trebelli, und „Lend me your aid“ (Inspirez-moi) aus Gounods *Königin von Saba* für Lloyd. Dazwischen platzierte man einige Salonlieder wie Part Songs und englische Madrigale für Teile des Chores. Abschließend sang George Henschel Schumanns „Die beiden Grenadiere“ (op. 49, Nr. 1) mit eigener

---

[109] *The Musical Times*, November 1880

[110] *The Musical World*, a.a.O.

[111] *The Musical Standard*.

[112] *The Musical World*, a.a.O.

[113] Der auf Malta geborene Komponist Francesco Schira (1809-1883) kam 1842 nach Großbritannien und machte sich vor allem als Dirigent am Drury Lane Theatre einen Namen.

Orchesterbegleitung. (Henschel war ein enger Freund von Brahms und auch dessen Biograf. Er war auch der erste Leiter des Bostoner Sinfonie-Orchesters und wurde später wegen seiner Verdienste um die englische Musik zum Ritter geschlagen. Seine bemerkenswerte Gesangskarriere dauerte bis in das Zeitalter der elektrischen Mikrofone. Kurz vor seinem 80. Geburtstag, machte er 1928 eine Tonaufnahme des gleichen Liedes und begleitete sich dabei selbst am Klavier.[114])

Am Donnerstagmorgen, dem 14. Oktober, begann dieser Festspieltag mit Macfarrens Ouvertüre *Hero and Leander* (eigentlich als Sinfonie in Auftrag gegeben), dirigiert vom Komponisten, und mit Mendelssohns Vertonung des *114. Psalm*. Dann erschien Sullivan ein weiteres Mal, um den zweiten Höhepunkt des Festivals zu dirigieren. Dieser begann mit Beethovens 9. Sinfonie, die Costa nur drei Jahre zuvor abgelehnt hatte. Die Solisten waren Williams, Trebelli, Lloyd und Henschel. Die *Musical World* hatte sehr wenig an Sullivan auszusetzen außer, dass „es einige Schwierigkeiten mit dem Orchester gegeben zu haben schien“. Man lobte insbesondere seine Tempi, vor allem dort, wo diese schneller waren als die von Hans Richter (insbesondere in der Einleitung und im Scherzo). Nach dieser etwas schwergewichtigen ersten Konzerthälfte, kamen dann noch beträchtlich mehr Zuhörer in Erwartung von Sterndale Bennetts Kantate *The May Queen*, die eigens für die ersten Festspiele in Auftrag gegeben worden war und von Sullivan dirigiert wurde. Als Solisten wirkten Osgood, Lloyd, King und Frau Broughton, die Schwägerin des Chormeisters der Festspiele, mit.

Das alleinige Werk des Abends war Händels Oratorium *Samson* „mit zusätzlicher Begleitung, speziell komponiert für diese Aufführung von Dr. Ebenezer Prout“. (Prout war Professor an der Königlichen Akademie und ein erfolgreicher Autor und Lehrer für musikalische Formenlehre, insbesondere Harmonie, Theorie, Kontrapunkt und Fuge. In seiner langen und bedeutenden Karriere veröffentlichte er viele wissenschaftliche Editionen von Klassikern. Er verriet jedoch seine eigene musikalische Loyalität mehr als deutlich, indem er seinem Sohn den Vornamen Beethoven gab.) Den Solisten des Abends, Williams, Patey, Maas, Henschel und King wird vermutlich nicht bekannt gewesen sein, dass sie an einem frühen Rundfunk-Experiment teilnahmen. Wie *The Musical World* berichtete,

> „konnte das Konzert dank der Telefon-Gesellschaft von Yorkshire auch noch in weiter Entfernung vom Saal gehört werden. ‚Fixed in his everlasting seat‘ hatte den gleichen Effekt auf das Ohr wie das Betrachten der näheren Umgebung durch ein umgekehrtes Fernrohr auf das Auge. Alles, sogar der Text, war völlig klar und da ich selbst auch zuhörte, verschafft es mir große Befriedigung, zu wissen, dass einige privilegierte Einwohner Bradfords diese Aufführung ebenfalls genießen konnten.“

[114] Diese Aufnahme kann man zusammen mit vielen anderen Liedern von Schubert, Schumann und Löwe, die zur gleichen Zeit aufgenommen worden waren, auf YouTube hören: http://bit.ly/TBcvQM, wo Henschels Aufnahme bei 6:26 Minuten beginnt. Die Aufnahme offenbart eine leichte, mühelose, und weitgehend jugendliche Stimme sowie eine erstklassige Technik am Klavier.

Die Uraufführung von The Martyr of Antioch

Am Freitagmorgen, dem 15. Oktober, zwängten sich abermals zahlreiche Besucher (2.050) in das Rathaus, um die Ankunft des Herzogs von Edinburgh zu erwarten, der darauf bestanden hatte, bei der Uraufführung von Sullivans neuem Werk wieder anwesend zu sein. Genau um 11:30 Uhr erschien Sullivan, gefolgt von seinen Solisten Albani, Patey, Lloyd und King, und die Vorstellung begann. Das erste, was den Pressevertretern auffiel, war die sorgfältige Beschreibung, die Sullivan für sein Werk gewählt hatte. Ein „sakrales Musikdrama" bot offensichtlich eine freiere Behandlung des Themas als eine „Kantate" oder ein „Oratorium", die doch beträchtliche Grenzen gesetzt und Anlass zu Vergleichen gegeben hätten. So jedenfalls „konnte man nichts gegen ein Übermaß an Musik einwenden, welche, aus christlicher Sicht, alles andere als sakral war."[115]

Mehrere Pressevertreter kommentierten die starken dramatischen Eigenschaften des Stücks, auch wenn eine Komprimierung des Textes notwendig gewesen war. Im *Musical Standard* ging man sogar so weit vorherzusagen, dass das Werk bestimmt eines Tages auf der Bühne aufgeführt würde, jedoch nicht „bevor man die vielen Einwände ausgeräumt hat, die es gegen eine Bühnenaufführung wohl geben würde". Andere Zeitungen beurteilten das Stück im Ganzen eher als gefühlvoll und schwärmerisch denn dramatisch. Durch die Möglichkeit, kräftige und ausdrucksstarke Musik für heidnische Rituale zu schreiben, hatte Sullivan jeden Einzelnen für sich gewonnen:

> „Die Apollo Musik besitzt eine stilistische Hingabe und eine Fülle an Ausschmückungen, deren Wirklichkeitsnähe und Wahrhaftigkeit man sich nicht entziehen kann. Die Begleitung durch das Orchester ist umsichtig gestaltet, aber am beeindruckendsten sind die fließenden Passagen der Streicher, die dem Ganzen eine großartige Brillanz verleihen."[116]
>
> „Herr Sullivan ist am charmantesten im Weihrauch, in den Blumen und in den Gesängen der Jungfrauen Apollos. Diesen allen gilt seine ganze Sympathie und er stattet sie mit so viel musikalischer Schönheit von Form und Farbe aus, dass sie in ähnlicher Weise auch unsere Sympathien hervorrufen."[117]
>
> „Ehrlich gesagt, sind die Christen kaum irgendwo zu finden. Man vernimmt zwar ihren Begräbnisgesang und sogleich hören wir ihre Stimmen aus den Verliesen, wo sie ihren Tod erwarten. Aber Herr Sullivan scheint sich in ihrer Gegenwart nicht sehr wohl zu fühlen und macht sich bei der ersten Gelegenheit davon zu den fröhlichen blumenbekränzten Jüngern, die dem ‚Gott der Lyra'" huldigen."[118]

Viele Zeitungen lobten insbesondere das erste Alt-Solo mit den voll Raffinement gelassen dahinströmenden Klängen zweier Klarinetten. Man hob auch hervor, dass das Publikum nach

---

[115] *The Musical Times*, a.a.O.
[116] *The Leeds Mercury*.
[117] *The Daily Telegraph*.
[118] *The Musical Times*.

diesem Solo und auch der späteren Hymne „Io Paean“ Zugaben verlangte. Ebenso pries man Edward Lloyds erste Arie „Come, Margarita, come“, die rasch zu einem Lieblingsstück der Konzertbühnen und der Salons wurde. King war weniger erfolgreich und hatte kaum Gelegenheit als Callias groß in Erscheinung zu treten. Der ortsansässige Henry Cross wurde in seiner Rolle des Fabius lediglich vom *Musical Standard* erwähnt: „Er besitzt eine tiefe, sonore Bassstimme, die er, wenn auch etwas schwerfällig, so weit unter Kontrolle halten kann, dass sie nicht vollkommen schräg klingt.“ Dies war nicht der Fall bei dem unbegleiteten Chor „Brother, thou art gone before us“, in dem „die Stimmen einen Halbton zu tief sangen“.

Man stimmte allgemein darin überein, dass der Albani die höchste musikalische Ehre gebührte, da sie alle Anforderungen ihrer Rolle mit größter Leichtigkeit meisterte,

> „da der Figuralstil und der gefühlsstarke Ausdruck von Rolle, Situation und Musik gleichermaßen dem natürlichen Charakter ihrer Kunst entsprachen. Die Schlussszene des Martyriums war in der Tat ein Triumph der Sängerin, die das Publikum mit ihrer eigenen Begeisterung mitriss.“[119]

Die Aufführung war fast makellos. Fast jedes Chormitglied erntete langen Beifall und am Ende wurde Sullivan begeistert sowohl vom Publikum als auch den Mitwirkenden bejubelt:

> „Bezüglich der gesamten Veranstaltung bestand zu keiner Zeit irgendein Zweifel über die Reaktion des Publikums und bereits lange vor dem Ende gab es einen universellen Konsens, dass der Komponist eine Ovation verdient habe. Dies wurde auch umgehend in die Tat umgesetzt, denn der Enthusiasmus, mit dem er auf das Podium zurückbeordert wurde, übertraf an Hervorrufen und Tücherschwenken kaum etwas, was man zuvor bei ähnlichen Veranstaltungen erlebt hatte.“

Sullivans Sängerinnen und Sänger

George Henschel (1850-1934) war selbstverständlich nicht der einzige Mitwirkende der Festspiele, von dem später Tonaufzeichnungen gemacht wurden. Im Alter von 50 und noch mehr Jahren landeten auch Edward Lloyd und Emma Albani in den Tonstudios. Da viele der früheren Tonaufzeichnungen heutzutage auf CD und in verschiedener Form im Internet existieren, lohnt es sich vielleicht, ein wenig Zeit damit zu verbringen, die Karriere und die Stimmen der beiden Personen besser kennen zu lernen, die Sullivan gehört hatte, sehr mochte und vermutlich auch deshalb für die Rollen des Olybius und der Margarita aussuchte.

Die in Kanada geborene Emma Albani (1847-1930) hatte ihre Ausbildung in Italien absolviert, und sich danach eine lange Opernkarriere in weiten Teilen Europas und Nordamerikas aufgebaut. Tatsächlich war sie die erste Kanadierin, die ein wirklicher internationaler Star wurde. Sie begann mit führenden Rollen in Opern von Rossini, Donizetti und Bellini, übernahm aber mit der Zeit auch schwerere Partien, wie die Elsa in Wagners *Lohengrin* oder Isolde in *Tristan und Isolde* (die sie im Alter von 50 Jahren in Covent Garden zusammen mit Jean de Reske sang). Als sie zum ersten Mal im Frühjahr 1870 in London

[119] *The Musical Times*.

eintraf, bot sich ihr die Möglichkeit des Oratoriengesangs, und von da an verfolgte sie für viele Jahre eine aktive Karriere sowohl auf der Konzert- als auch auf der Opernbühne. Sullivan suchte sie nicht nur für die Rolle der ersten Margarita in *The Martyr of Antioch* aus, sondern auch 1886 als erste Elsie in *The Golden Legend*. Bereits von ihrem ersten Auftritt an lobten sie ihre Kritiker für ihren intensiven gefühlsstarken Ausdruck dramatischer Rollen und die Leichtigkeit, mit der sie die lebhaftesten Koloraturen darbieten konnte. In dem Maß, in dem sich ihre Karriere entwickelte, wurde sie auch allmählich für das bekannt, was man höflicherweise als „Abweichung von der Tonhöhe" bezeichnete und dafür, dass sie lange, hohe Töne extrem überdehnte. (Man erzählte sich den Witz, dass ein Posaunist den Orchestergraben verlassen konnte, wenn Albani ein hohes a' zu singen begann, und Zeit hätte, bis zum Ende der Note im nahegelegensten Pub ein Bier zu trinken.)

Albanis Neigung hierzu wird besonders deutlich in den sehr leicht zugänglichen Aufzeichnungen, die zwischen 1903 und 1907 in London gemacht wurden. Ihr Debut in Oratorien gab sie 1872 in Norwich mit „Angels ever bright and fair" aus Händels *Theodora*. In der dreißig Jahre später entstandenen Aufnahme dieses Stücks mag der heutige Zuhörer ihre Stimme als dünn und schwach empfinden,[120] obwohl Albanis Stimme völlig typisch für eine Opern-Sopranistin ihrer Zeit ist. Ihre Version von Händels „Ombra mai fu" aus *Serse* klingt hoffnungslos gequetscht, und obwohl es zeitweise den Anschein hat, als wolle sie den Aufnahmetrichter verschlucken, erfüllt doch plötzlich wieder genau die Stimme, die Sullivan kannte und verlangte, mit voller Kraft und Stärke den Raum.[121] Ihre dramatischste und charaktervollste Aufzeichnung ist zweifellos Chaminades „L'Été", in der sie jedoch ziemlich außer Atem gerät. Trotzdem findet man hier wenigstens die Reste der Stimme und Technik, die seinerzeit das Publikum in Leeds begeisterte.[122]

Der Tenor Edward Lloyd (1845-1927) war ein überragender Konzert- und Oratoriensänger und während der letzten 25 Jahre des 19. Jahrhunderts einfach der herausragende Vertreter dieser Zunft. Er begann seine Gesangskarriere als Chorsänger an Westminster Abbey, wurde später Mitglied der Chöre am Trinity College und King's College der Universität von Cambridge, und war schließlich von 1869-1871 an der Chapel Royal. 1871 sang er in der *Matthäus-Passion* anlässlich der Festspiele in Gloucester und erlangte dadurch öffentliche Aufmerksamkeit. Er besaß eine schöne, resonanzreiche Schmetterstimme bei hervorragender Atemkontrolle und einem erstaunlich weichen, leichten Legato. Sein Organ kam vor einem großen Publikum bei Festspiel-Aufführungen vor allem in den kolossalen Räumen zur Geltung und übertönte mit Leichtigkeit selbst ein großes Orchester. Es ist deshalb nicht überraschend, dass er viele der großen Tenorrollen in späteren viktorianischen Oratorien und Konzertwerken übernahm. Er war nicht nur Sullivans erste Wahl für *The Martyr of Antioch* und *The Golden Legend*, sondern auch für Hubert Parrys *Judith* (1888) und *King Saul* (1894) sowie Gounods *La Rédemption* (1882 beim Festival in Birmingham) und *Mors et Vita* (1884). Man identifizierte ihn vollständig mit den größten Werken des „Sakralen Musikdramas". Obwohl er auf Grund

[120] YouTube: http://bit.ly/1aWMmQG
[121] YouTube: http://bit.ly/1aqWlT7
[122] YouTube: http://bit.ly/ejyBvW

seiner geringen Körpergröße und seines rundlichen Aussehens nie auf Opernbühnen stand, sang er auch häufig in konzertanten Aufführungen von Wagners Werken, wobei er besonders erfolgreich in *Lohengrin*, *Siegfried* und *Tannhäuser* war. Dies war jedoch anscheinend nicht seine natürliche Art, sich auszudrücken, denn Bernard Shaw bezichtigte ihn einmal in einer Rezension des „schamlosen Herumpfuschens“ und „ärgerlicher geschmackloser Änderungen“.

Als Schöpfer zahlreicher Oratorienrollen war es natürlich Edward Elgar, der ihn für die ersten Aufführungen seines *Caractacus* (1898) und *The Dream of Gerontius* (1900) auswählte. Unglücklicherweise war die Uraufführung des Letzteren unter der Leitung von Hans Richter bei den Festspielen in Birmingham ein Desaster. Mit seiner Interpretation des Orbin in *Caractacus* hatte sich Lloyd bereits ganz Elgars musikalischer Ausdrucksweise angepasst und war sehr aufgeregt. Abgesehen davon, dass er die Aufgabe völlig unterschätzt hatte, litt er wegen der Aufführung größte Ängste, da er sich mit 55 Jahren am Ende seiner Karriere sah und auch keine unbedingt große Stimme mehr hatte. Die lange, sehr anstrengende Rolle des Gerontius hatte eine sehr unglückliche Auswirkung. Zwei Monate später gab er sein Abschiedskonzert in der Royal Albert Hall und zog sich aus dem öffentlichen Leben zurück.

Glücklicherweise konnte ihn eine Grammophon-Gesellschaft zu Tonaufnahmen überreden, und zwischen 1904 (im Alter von 59 Jahren) und 1908 wurden 35 Aufzeichnungen gemacht. Unter diesen befand sich 1907 auch jene Aufnahme von „Come, Margarita, come“, bei der der Solist der Uraufführung von *The Martyr of Antioch* mitwirkt.[123] Die Qualität seiner Stimme ist unverwechselbar, aber es bedarf offensichtlicher Anstrengung und er interpretiert die Arie mit überraschenden stilistischen Freiheiten, fast so, als ob es sich um eines der Salonlieder aus seinen vielen anderen Aufnahmen handelte. Dies erklärt vielleicht auch Bernard Shaws Kritik. Es ist offensichtlich unmöglich noch festzustellen, wie er im Einzelnen diese Arie ein Vierteljahrhundert zuvor interpretiert hatte und ob Sullivan diese Aufnahme für gut befunden hätte. Sehr viel befriedigender ist seine leicht erhältliche Aufnahme von Stephen Adams Ballade „The Holy City“ [124], die er mit beeindruckender Tonqualität und -kontrolle singt und bei der man merkt, dass ihm die Balladenform mittlerweile besser liegt.

Am besten jedoch sind seine zwei Aufnahmen der Arie „Lend me your aid“ aus Gounods *Königin von Saba*, bei der er auch während der Festspiele in Leeds mitwirkte und die danach fast so etwas wie seine Erkennungsmelodie bei Konzerten wurde. Diese Aufnahmen zeigen am besten den erstaunlichen Grad an Technik und dramatischen Qualitäten jener Stimme, die Sullivan für *The Martyr of Antioch* und *The Golden Legend* ausgesucht hatte. 1904 und 1905 nahm Lloyd zwei Versionen auf – eine mit Klavierbegleitung, in der die Arie in voller Länge zu hören ist, und eine mit Orchesteruntermalung, in der ein so großer Teil der Aufzeichnung dem einleitenden Rezitativ gewidmet ist, dass die Arie selbst fast bis zur Unkenntlichkeit gekürzt wurde.[125] Die Möglichkeit, ihn in einem zusammenhängenden, nahezu sechs Minuten langen

[123] Erhältlich auf CD „Symposium 1123” und auf iTunes: http://bit.ly/1duloU2, Track 1.

[124] YouTube: http://bit.ly/1bGARhe oder Spotify: http://bit.ly/HuwON5 Track 1.

[125] Die stark beschnittene Version ist auf „YouTube“ zu hören unter YouTube: http://bit.ly/1aLNSbs. Der Rezitativfassung mit der gekürzten Arie kann man auf „Spotify“ lauschen: http://bit.ly/HuwON5 Track2.

Stück zu hören, ist sehr aufschlussreich, und sogar ein *Jahrhundert* später ist diese Darbietung noch elektrisierend. Und das wusste er auch. Am Ende der Arie kann man deutlich hören, wie er selbst hocherfreut den Technikern zuruft: „Genau das ist sie! Das ist *die* Aufnahme!“

Der weitere Verlauf der Festspiele in Leeds

Noch ohne die Möglichkeiten der Grammphon-Aufnahmen hatte in London im Oktober 1880 der Berichterstatter des satirischen Magazins *Punch* ähnlich wie die „privilegierten Einwohner Bradfords“ den Auftritten bei den Festspiele in Leeds per Telefon gelauscht. „Mr. Punch“ allein schien die Möglichkeiten für eine neue Karriere von Gilbert & Sullivan in der Welt des Oratoriums zu erkennen:

„Selbstverständlich war es eine brillante Idee von mir, Arthur Sullivan diesen Floh ins Ohr zu setzen – quasi zum einen Ohr herein und zum anderen Ohr hinaus – denn, wie jedermann weiß, ist er der perfekte ‚Schallleiter‘ [...] Die große Arie seines neuen Werks erinnerte mich an etwas aus *Trial by Jury* oder *Pinafore*, so etwas in der Art wie ‚I'll tell you how I came to be a Martyr‘ mit Chor. Der Refrain des nächsten bekannten Stückes lautet dann:

„In spite of all temptations	Ungeachtet aller Versuchungen
From some denominations,	einiger Konfessionen
I remained a Christ-i-an,	blieb ich ein Christ.
I remained a Christ-i-an..”	

Das hat mit der bekannten prachtvollen Begleitung eine sensationelle Wirkung:

„A most profound sensation	Eine umfassende Sensation
From the grand instrumentation	Auf Grund der grandiosen Instrumentation
Of Doctor Sullivan –	Von Doktor Sullivan.
Of D-o-o-octor Sul-ul-ul-i-van.‘[126]	

Nun, eigentlich sollte Sir Arthur mit diesem Ergebnis unseres geistreichen Telefon-Experimentes zufrieden sein (habe ich am Telefon richtig gehört und hat es ‚Dr. Arthur‘ gesagt? Seltsam! Es kam mir so vor, als ob es ‚Sir‘ geflüstert habe, aber vielleicht ist das auch nur mir so vorgekommen).“

Einige Menschen sind natürlich nie zufriedenzustellen, wie zum Beispiel beim *Musical Standard*, der Sullivan wegen *The Martyr of Antioch* verurteilte und quasi bezichtigte, Quellen wie *Carmen, Tannhäuser, Mefistofele* und *Moses in Egypt* plagiiert zu haben. Der *Musical*

[126] Die Anspielung bezieht sich auf die Szene mit Chor „He is an Englishman“ aus dem 2. Akt von *HMS Pinafore*.

Standard verurteilte auch Massenets „Last Sleep of the Virgin“ wegen „einer bedauernswerten Ähnlichkeit mit einer Melodie aus *HMS Pinafore*“.

Auf die Uraufführung von *The Martyr of Antioch* folgte eine Konzertpause und dann erklang an jenem 15. Oktober 1880 unter der Mitwirkung von Williams, Trebelli, Lloyd und Cross noch Beethovens *C-Dur-Messe* und *Miriams Siegesgesang* von Schubert, ein Werk, das Sullivan und George Grove einige Jahre zuvor entdeckt hatten. Am Nachmittag gab Dr. William Spark (Freds Bruder, der Bezirksorganist) ein Orgelkonzert mit freien Eintritt, das Händels Konzert in g-Moll (einschließlich einer neuen, speziell für diese Gelegenheit geschriebene Kadenz), einige Gavotten von J. S. Bach und König Ludwig XIV., eine Bearbeitung des „Gesanges der Meerjungfrauen“ aus Webers *Oberon*, sowie ein Andante und einen Festmarsch von (und im Gedenken an den verstorbenen) Henry Smart umfasste.

Das Abendkonzert am Freitag bestand aus einem weiteren Potpourri. Es begann mit Cherubinis Ouvertüre zu *Anacreon* und der Bach-Kantate „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe“ (BWV 34) mit der Trebelli, Maas und Henschel. Albani sang dann Hérolds „Sovenir dei prim’anni“ und Henschel die Monologe aus *Die Meistersinger von Nürnberg*. Die erste Hälfte endete mit Raffs Sinfonie *Leonore*, über die *The Musical World* schrieb:

> „Das Finale, in dem der irregeleitete Komponist versucht, die Grausamkeit von Bürgers Ballade darzustellen, bringt es fertig, jeden Amateur mit einigermaßen gutem Geschmack zu beleidigen. Es gibt Dinge, die man einfach mit der Musik nicht machen kann, und es gibt solche, die man mit der Musik nicht machen sollte. Der Todesritt der ‚Leonore‘ gehört zur zweiten Kategorie.“

Die zweite Hälfte wurde mit Thomas Winghams Ouvertüre in d-Moll eröffnet, die er im Andenken an seinen kürzlich zuvor verstorbenen Vater geschrieben und „Mors Janua Vitae“ (Der Tod ist das Tor zum Leben) betitelt hatte. Gemäß der Beurteilung durch die *Musical World* wurde dieses Werk vom Publikum so aufgenommen, wie es zu erwarten war: „Der Komponist erklärt nicht, inwieweit der Titel des Werks sich auf das Stück selbst bezieht.“

Darauf folgte etwas für jeden Geschmack: „Sancta Maria“ aus Flotows *Alessandro Stradella* (Maas), das mehrstimmige Lied „The Better Land“ vom Chorleiter James Broughton (Chor), „In Veder l’amato stanza“ aus Thomas’ *Mignon* (Trebelli), „Dance of Nymphs and Reapers“ aus Sullivans *The Tempest*, „Canta“ aus Boitos *Mefistofele* (Albani und Trebelli), „Sei vindicata“ von Meyerbeers *Dinorah* (King), „The Meeting of the Waters“ (Albani), und Mendelssohns „Loreley“ (Williams). Das Konzert war fast bis zum letzten Platz ausverkauft (1.900).

Der Samstag, also der letzte Tag der Festspiele, begann mit Spohrs Oratorium *The Last Judgement* (Das jüngste Gericht) mit Osgood, Patey, Maas und Henschel unter Sullivans Leitung:

> „Herr Sullivan folgte der Tradition, aber eine etwas entschlossenere Stabführung wäre sehr willkommen gewesen. Andererseits dirigierte er den feierlichen Chor ‚Seek the Lord with prayer and supplication‘ wesentlich zügiger als man dies sonst gewohnt war.“[127]

[127] *The Musical Standard*.

Nach der Pause war Haydns *Schöpfung* (gemäß dem Brauch nur Teil 1 und 2) an der Reihe mit der Albani, Lloyd und King sowie das „Gloria“ aus Händels *Utrechter Jubilate*. Am Nachmittag gab Dr. Spark ein weiteres Orgelkonzert, das Bachs Toccata „mit Pedal-Solo“, Mendelssohns Präludium und Fuge in d-Moll, Sparks eigene „Vespers Carillon“ und Bearbeitungen von Chopins Trauermarsch sowie Aubers *Konzertouvertüre in E* umfasste.

Die Festspiele endeten am Samstagabend mit einem „*People's Festival Concert*“, also einer Art Festspiel-Konzert für das gemeine Volk – eine damals sehr modern anmutende Idee. Das Programm mutet so bizarr an, dass es hier in voller Länge wiedergegeben werden soll:

Chor	Fix'd in his everlasting seat	Handels *Samson*
Lied	Annabel Lee	(Maas)
Chor	The prayer is said	Barnetts *The Building of the Ship*
Lied	Gounods *Nazareth*	(Cross)
Lied	Twickenham Ferry	(Osgood)
Lied für mehrere Stimmen	The Better Land	(James Broughton und Chor)
Violin-Solo	Fantasia on Scotch Airs	komponiert und gespielt von John Carradus (Konzertmeister)
Lied	Hybrias, the Cretan	(King)
Lied	Grace Darling	(Williams)
Chor	The Heavens are telling Haydns *Creation*	(Osgood, Maas, King)
Chor	Be not afraid	Mendelssohns *Elijah*
Flöten-Solo	Fantasia on Irish Airs	komponiert und gespielt von J. Radcliffe (Erste Flöte)
Serenade	Vieni, oh cara!	Händels *Agrippina*
Arie	Mi da speranze	Händels *Almira*
Chor	Brother, thou art gone before us	Sullivans *The Martyr of Antioch*
Lied	Sullivans *My dearest heart*	geschrieben und komponiert für Aline Osgood, gesungen von ihr selbst
Chor	Build me straight	Barnetts *The Building of the Ship*
Lied	The Message	(Maas)
Trio	Gounods *Che fate*	(Maas, Cross Henschel)
Chor	Let their celestial concerts	Händels *Samson*

Wie die *Musical Times* seinerzeit berichtete, erfüllten die Festspiele alle Erwartungen der Veranstalter:

> „Sie bewiesen nicht nur, dass englische Talente und Mittel allein ausreichen, um einen brillanten Erfolg zu garantieren, sondern auch dass Chorsänger aus Yorkshire unübertroffen sind, und dass das Publikum in Yorkshire dafür sorgen kann, dass sich erstklassige Festspiele auch finanziell tragen können. Über 13.000 Menschen besuchten die verschiedenen Darbietungen – 2.000 mehr als vor drei Jahren – und der geschätzte Gewinn, der an die medizinischen Wohlfahrtsorganisationen verteilt werden kann, wird sich auf ungefähr £ 2.000 belaufen.“

Es ist interessant und vielleicht unausbleiblich, dass das Stück, das im Schlusskonzert *The Martyr of Antioch* repräsentieren sollte, die Begräbnishymne „Brother, thou art gone before us“ war. Sie passte genau in das Muster mittelviktorianischer Kirchenmusik und fand sehr schnell ihren Weg in das Standard-Repertoire von Dom- und Kirchenchören. Auf Sullivans Wunsch wurde sie auch vom Chor des Savoy-Theaters an seinem Grab nach dem eigenen Staatsbegräbnis in der St. Pauls Kathedrale im November 1900 gesungen. Dieser Hymnus war dann längere Zeit aus den Annalen verschwunden, bis vor Kurzem – er erklang auch bei einem königlichen Begräbnis, und zwar bei der Beisetzung von Prinz Henry of Battenburg (einem Schwiegersohn von Königin Victoria) am 5. Februar 1896. Der Dichter William McGonagall schrieb in *Funeral of the late Prince Henry of Battenburg*:

„The funeral service was certainly nice –
Which was by the request of Princess Beatrice –
Which was the rendering of Sullivan’s anthem ‚Brother, before us thou art gone‘ –
I hope unto thy heavenly home.“

(Das Totenamt war Spitze
Auf Bitten Prinzessins Beatrice.
Toll war Sullivans Gesang „Bruder, du gingst uns voran“,
Ich hoffe doch bis in den Himmel sodann.)

(Hier sei angemerkt, dass McGonagall allgemein als schlechtester Dichter der englischen Sprache galt und für stark ausgeprägte und häufige unfreiwillige Komik bekannt war. Über ein Jahrhundert nach seinem Tod erfreuen sich seine Werke jedoch einer wachsenden und zunehmend begeisterten Anhängerschaft.)

Nach dem Triumph der ersten Aufführung von *The Martyr of Antioch* wurde dieses Werk rasch zu einem festen Bestandteil der englischen Konzertszene. Die erste Londoner Aufführung fand 11. Dezember 1880 am Crystal Palace statt. Sullivan selbst dirigierte (seine Ouvertüre *In Memoriam* war auch Teil des Programmes) und Osgood ersetzte Albani in der Titelrolle. Die Aufführung erhielt eine knochentrockene, unfreundliche Besprechung vom Kritiker des *Musical Standard*, den einige selbstbewusste Zuschauer von seinem reservierten Sitz vertrieben hatten. Sullivan hingegen, sehr glücklich über den Erfolg seines Werks, übergab Gilbert einen eingravierten Silberbecher als Zeichen seiner Wertschätzung. Dies rief einen bei Gilbert untypischen Ausdruck von Demut hervor. In einem Brief schrieb er am 3. Dezember:

„….es ist mir mit Sicherheit nie zuvor in den Sinn gekommen, irgend einen anderen Lohn für meine Arbeit zu erwarten, als an einem Erfolg teilhaben zu dürfen – gleichgültig in welcher unbedeutenden und geringfügigen Rolle – der, so denke ich, auch noch weiter bestehen wird, wenn die Musik selbst vergangen ist. Bitte glauben Sie mir, dass von den vielen beträchtlichen Gewinnen, die mir aus unserer Zusammenarbeit erwachsen sind, dieser letzte für mich der wertvollste ist und immer bleiben wird.“

The Martyr of Antioch wurde ein weiteres Mal am 11. Februar 1881 anlässlich eines Konzertes der „Sacred Harmonic Society“ in der St. James Hall in London aufgeführt, wobei Aline

Osgood die Albani ersetzte, und ein weiteres Mal in der Royal Albert Hall im März 1881 in Gegenwart des Prinzen von Wales. Sullivan dirigierte beide Veranstaltungen. Das Oratorium wurde auch im März 1881 in Sunderland und im Juni in Chelmsford dargeboten, dort jedoch das erste Mal von einer kleinen, ausschließlich aus Amateuren bestehender Truppe („dem Chor des Dedham-Gymnasiums mit Unterstützung der Damen und Herren aus der Umgebung"). Sullivan leitete eine Darbietung am 11. Oktober 1882 in Norwich und am 7. November 1882 in Brighton, wieder mit der Albani in der Titelrolle. Lloyd und King behielten ihre Rollen, aber Patey wurde das erste Mal durch die Trebelli ersetzt. In seinem Tagebuch vermerkte Sullivan, dass der distinguierte Neuling „trotz einer akzeptablen Vorstellung" und eines begeisterten Publikums, „hundsmiserabel" gesungen habe.

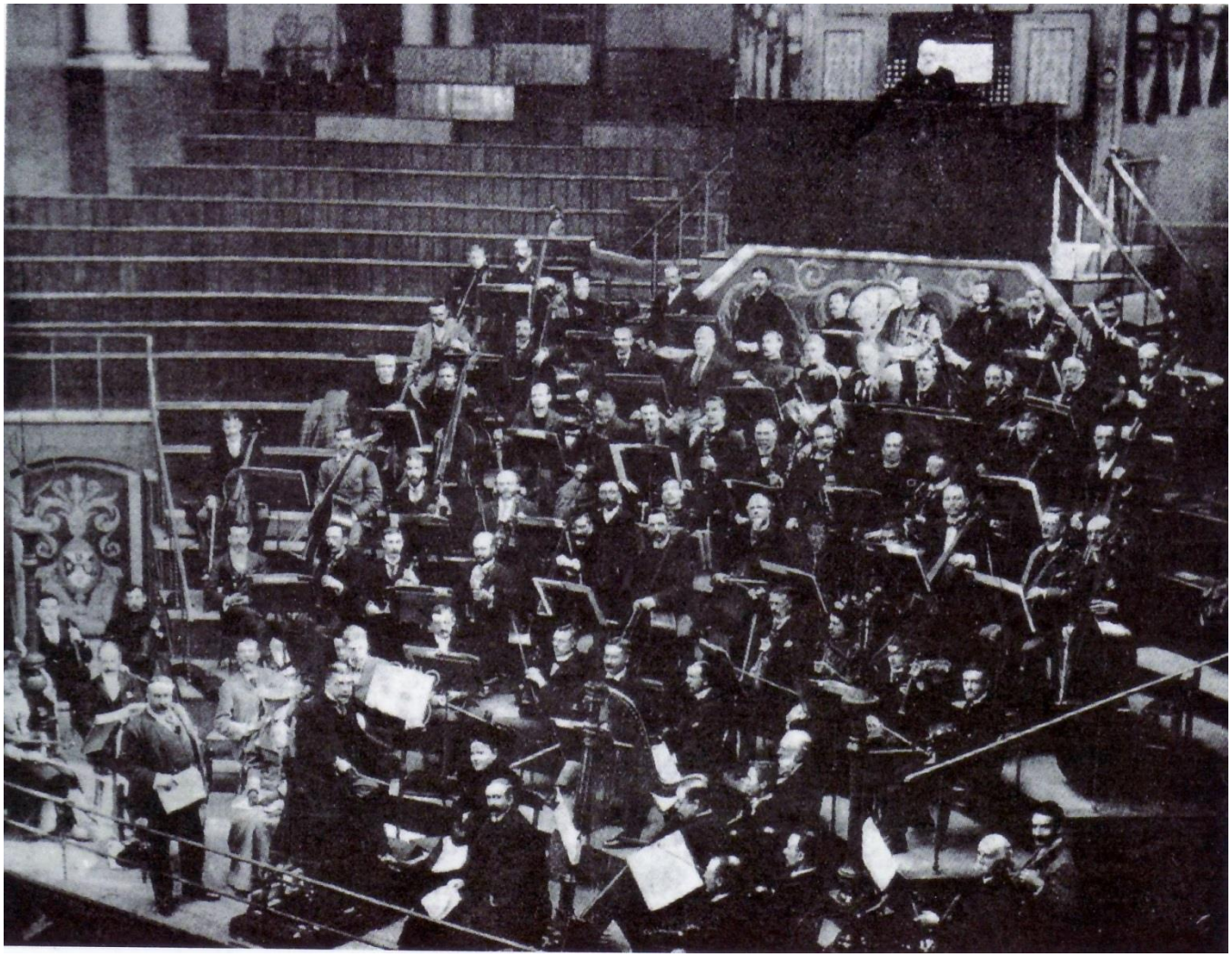
Unter den vielen Aufführungen, die während der Jahrzehnte vor der 1. Weltkrieg landauf und landab stattfanden, seien noch einige andere hier hervorgehoben. Im Westen Englands, zum Beispiel, gab es konzertante Darbietungen im Oktober 1882 und im Januar 1883 in Bristol, in Bath im Frühjahr 1886 und im November 1907, in Exeter im September 1896 und Dezember 1902. Studenten der Guildhall-Schule für Musik in London führten das Oratorium erstmals im Dezember 1896 unter der Leitung des Rektors William H. Cummings auf, der 1864 (mit nur 30-minütiger Vorwarnung) als Notersatz für den Tenorsolisten in der ersten Aufführung von Sullivans Maskenspiel *Kenilworth* mitgewirkt hatte.

Es gab auch eine besondere Aufführung am 16. Oktober 1890 in Norwich anlässlich des 10. Jahrestages. Sie wurde von Sullivan selbst dirigiert, jetzt aber nur noch mit Lloyd in seiner alten Rolle. Andere Rollen wurden von Margaret MacIntyre übernommen (1891 kurzzeitig eine der erste Rebecca-Darstellerinnen in Sullivans großer Oper *Ivanhoe*), ferner von „Miss Damien" (Alt) und Franco Novara.

Ironischerweise leitete Hallé eine Aufführung in Manchester im September 1885 und ein weiteres Mal beim Bradforder Abonnementkonzert am 15. Dezember 1893. Hier sang Edward Lloyd zum letzten Mal als Olybius, und andere Rollen wurden von „Madame Fillinger", Bantock Pierpoint und W. Thornton übernommen. Das Werk tauchte auch in Herbst 1890 als Teil des „Three Choir Festivals" in Worcester auf. Sir Hubert Parry dirigierte das „Leeds Permanent Orchestra and Choral Union" am 19. Dezember 1896 mit Esther Palliser als die Märtyrerin. Ein Zuhörer vermerkte in seinem Klavierauszug (der sich jetzt in der Sammlung der Universitäts-Bibliothek zu Leeds befindet), dass Parry exakt die gleiche Zeit für die Darbietung gebraucht hatte, wie Sullivan bei seiner Uraufführung: eine Stunde und 48 Minuten.

Nach Sullivans Tod blieb *The Martyr of Antioch* zunächst sehr populär. Am 22. November 1910, dem 10. Todestag Sullivans, wurde das Oratorium von der „Hull Vocal Society" dargeboten mit L. Evans Williams, L. Mostyn, Joseph Cheetham und J. Lycett als Solisten. Die „Huddersfield Choral Society" führte es am 3. März 1911 mit Catherine Hatchard, Phyllis Lett, Alfred Heather und Herbert Brown auf. Trotzdem erging es dem Werk ähnlich wie vielen von Sullivans ernsteren Produktionen und denen seiner Zeitgenossen – das Interesse ließ ab den 1920er Jahren allmählich nach. Jahrzehntelang hatte es keine Aufführung des Oratoriums mehr gegeben, bis am 26. März 1983 die „Imperial Opera" und die „Imperial College Operatic Society" unter der Schirmherrschaft der Sir Arthur Sullivan Society in der Kirche St. Mary-le-Bow in der City von London das Werk wieder zum Leben erweckte. Sämtliche Chor- und

Orchester-Stimmen waren 1965 dem berüchtigten Feuer bei Chappell & Co. zum Opfer gefallen. Die Sullivan-Gesellschaft war deshalb Professor George Hilton höchst dankbar für die Finanzierung einer Neuproduktion eines kompletten neuen Satzes auf der Grundlage der signierten Partitur, die von Sullivan zusammen mit der des *Mikado* der Royal Academy of Music vermacht worden war. Eine Aufnahme dieser Aufführung wurde als Musikkassette von der Sir Arthur Sullivan Society herausgegeben. Es existiert auch eine neuere Aufzeichnung, die live während des „International Gilbert and Sullivan Festivals“ im August 2000 in Buxton (Derbyshire) aufgenommen wurde.[128]



Arthur Sullivan bei den Proben zu einer Aufführung von *The Martyr of Antioch* am 9. April 1894 in Dublin in der Grand Hall der Royal University. Die Solisten sind Edward Lloyd, Charlotte Tudichum, Hilda Wilson und Andrew Black (von links nach rechts).

[128] Erhältlich auf CD (Symposium 1289). Diese Aufnahme mit einem Amateur-Orchester und -Chor enthält die erste Fassung des Finales. [Anm. d. Red.]