

Go, song of mine

**Edward Elgars Chorlyrik
im Kontext seiner Stilentwicklung und Weltanschauung**

Simon Albrecht

Freiburg, September 2017
(überarbeitet Dezember 2020)

Inhaltsverzeichnis

1. Biographie und Stil	3
1.1. Chorgesang	3
1.2. Stil-Modernisierung	4
1.3. Gattungen	5
2. Einzelbetrachtungen	7
2.1. My Love dwelt in a Northern Land op. 18 Nr. 3 (1889)	7
2.2. There is Sweet Music Here op. 53 Nr. 1 (1907/8)	10
2.3. They are at Rest (1909)	14
2.4. Go, Song of Mine op. 57 (1909)	17
2.5. Serenade op. 73 Nr. 2 (1914)	19
2.6. I Sing the Birth (1928)	22
3. Neue Wege in der Form	26
4. Summa	29
4.1. Der Komponist blickt zurück	29
4.2. Chorische Dichtungen	29
Anhang	31
A. Vertonte Texte	31
My Love dwelt in a Northern Land	31
There is Sweet Music Here	31
They are at Rest	32
Go, Song of Mine	32
Serenade	32
I Sing the Birth	33
B. Bibliographie	34

1. Biographie und Stil

1.1. Chorgesang

Im Jahr 1902 wurde Edward Elgar von Charles Vinton Gorton, Kanonikus an der Kathedrale Manchester und Begründer eines Wettbewerbs-Chorfestivals in Morecambe, mit einem 100£ schweren Kompositionsauftrag für das Festival betraut¹ und als Dirigent und Juror zum Festival eingeladen². Während die meisten britischen Chorfestivals in bis zu einem Dutzend Konzertprogrammen kaum *a-capella*-Werke zur Aufführung brachten, dafür aber häufig reine Orchesterwerke und als Kernstück die großen chorsymphonischen Produktionen, stand hier die *a-capella*-Musik im Zentrum.

Daher mag Elgars Beteiligung überraschen, da er zwar der wichtigste britische Komponist seiner Zeit war, aber den Großteil seiner Karriere als ausübender Künstler ein Geiger und Orchesterdirigent war. Über lange Zeit verdiente er seinen Lebensunterhalt mit Geigenunterricht und der Leitung lokaler Instrumentalgruppen, für die er Arrangements und Kompositionen anfertigte. Das erste Werk seiner kompositorischen Reifezeit ist die Konzertouvertüre *Froissart*, und in seinen oratorischen Werken, zumal den frühen, nimmt das Orchester eine teils beherrschende Rolle ein. Dies hat einige Autoren veranlasst, die Komposition von Vokalmusik, selbst von Oratorien, als vor allem der Situation und der Nachfrage geschuldet und dementsprechend weniger inspiriert anzusehen. Nach der Uraufführung des Oratoriums *The Kingdom* 1906 ging der einflussreiche Publizist und Freund Elgars Ernest Newman so weit, ihm öffentlich von der Fortsetzung seines Plans einer Oratorientrilogie abzuraten³, da er zur Komposition reiner Orchestermusik besser begabt sei. Tatsächlich folgte als nächstes Hauptwerk die erste Symphonie; es scheint, dass Newmans Äußerung Elgars Ansichten zumindest teilweise entsprach und sicher ist es auch nicht verfehlt, die instrumentalen Hauptwerke wie Symphonien und Konzerte als entscheidende Manifestationen von Elgars künstlerischer Identität zu sehen.

Aber auch die Beschäftigung mit Chormusik gehört zu seinen frühesten Einflüssen: Als Stellvertreter und Nachfolger seines Vaters als Organist an der (katholischen) St. George

¹Jerrold Northrop Moore: Edward Elgar. A Creative Life, Oxford 1984, S. 376. Die Darstellung der Biographie Elgars stützt sich weitgehend auf Moores herausragende Arbeit, die Stilentwicklung ist dazu in Anlehnung an J.P.E. Harper-Scott: Edward Elgar, Modernist, Cambridge 2006, S. 12–24 sowie John Butt: Roman Catholicism and being musically English. Elgar's church and organ music, in: Daniel M. Grimley/Julian Rushton (Hrsg.): The Cambridge Companion to Elgar, Cambridge 2004, S. 106–119 beschrieben.

²Edward Elgar: Choral works. Secular part-songs and unison songs, hrsg. v. Donald Hunt, Bd. 13 (Elgar Complete Edition, Series 1), Rickmansworth 2014, S. viii. Laut einem Brief (Jerrold Northrop Moore (Hrsg.): Edward Elgar: Letters of a Lifetime, Oxford 1990, S. 128f.) war er von der Qualität der Chöre sehr angetan.

³Ders.: Edward Elgar (wie Anm. 1), S. 507.

1. Biographie und Stil

Church in Worcester hatte er einige Jahre dort selbst die Chorleitung inne, und einige seiner frühen Kompositionen sind zum Gebrauch des dortigen Kirchenchores bestimmt und auch zur Aufführung gebracht worden. Auch im örtlichen Glee Club, an dem Elgar teilnahm und für den er Arrangements verfasste, kamen mit Sicherheit regelmäßig neue part-songs zur Aufführung, und dass die dreijährlichen Three Choir Festivals in Worcester zu den prägendsten Erlebnissen seiner Kindheit zählten, ist bekannt⁴. Die Bühne dieses und anderer Festivals veranlasste ihn allein in den 1890er Jahren zu sieben großformatigen chorsymphonischen Werken, und auch die Nähe zur Literatur, durch seine Mutter wie auch durch seine Ehefrau vermittelt und gefördert, bildet eine beträchtliche Motivation zur Vokalkomposition in verschiedensten Genres. Inwiefern ist also Elgar durch all diese Faktoren auch zum Chorkomponisten geworden, und haben auch die *a-capella*-Chöre am Kern seines künstlerischen Wesens teil?

1.2. Stil-Modernisierung

Mehrere Faktoren machen Edward Elgars kompositorischen Werdegang für einen Engländer seiner Zeit ungewöhnlich:

- Die katholische Konfession brachte ihn mehr als viele seiner Zeitgenossen in Berührung mit Musik und Lehrwerken der Wiener Klassik und deutschen Frühromantik (Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Hummel, Weber); dieser Repertoireschwerpunkt war vor allem eine Folge der Tätigkeit des katholischen Verlegers Vincent Novello.
- An zwei erhaltenen Beispielen, einem Gloria und einem Credo auf Basis von Musik von Mozart resp. Beethoven,⁵ lässt sich beobachten, wie seine Annäherung an die Komposition mindestens ebenso sehr durch Imitation und Bearbeitung wie durch systematische Analyse geschah – eine Lernmethode, die viel mehr dem 18. Jh. als dem Zeitalter der entstehenden Konservatorien und Musikhochschulen entspricht.
- Als Autodidakt gehörte er weder einer typisch englischen »Schule« an, noch war sein Blick auf die verschiedensten Komponisten des Kontinents durch die Bindung an einen Lehrer verzerrt. Dadurch war er frei, Einflüsse von so unterschiedlichen Komponisten wie Parry, Fauré, Delibes, Brahms, Dvořák und Wagner in sein persönliches Idiom einzuverleiben.

Aus diesem Umfeld vermochte Elgar zum einen enorm hohe Qualitätsmaßstäbe abzuleiten, die er an seine eigenen Kompositionen anlegte, zum anderen ergab sich die Notwendigkeit zu einer neuartigen Stilsynthese, die ohne direkte Vorbilder auskommen musste. Infolgedessen trat Elgar erst im Jahr 1890 (33-jährig) mit einem großformatigen, reifen Werk, der Konzertouvertüre *Froissart*, hervor. Am ersten chorsymphonischen

⁴Moore: Edward Elgar (wie Anm. 1), S. 30f., 43, 57, etc.

⁵Ediert in Edward Elgar: Choral works. Sacred music unaccompanied or with keyboard, hrsg. v. Diane Nolan Cooke, Bd. 12 (Elgar Complete Edition, Series 1), Rickmansworth 2019, Anhang A, S. 221–64.

Werk, *The Black Knight* (1889–1893), zeigen sich zwei Aspekte exemplarisch: die neoromantische Prägung in der Wahl eines Textes von Ludwig Uhland (übersetzt von H. W. Longfellow) sowie die Suche nach neuen formalen Ansätzen in Elgars eigener Kategorisierung als Symphonie für Chor und Orchester in vier Sätzen.

Nach der Jahrhundertwende geht die Musik Elgars in eine erste modernistische Phase, welche J. P. E. Harper-Scott anhand großer Orchester-Werke (*In the South* von 1904, die beiden Symphonien von 1908 bzw. 1911 und *Falstaff* von 1913) sehr erhellend beschrieben hat⁶. Elgar äußert hier eine ganz eigene Reaktion auf die Umwälzungen der Moderne und musikalisiert die Entfremdung: die symphonische Form bleibt äußerlich und in Grundzügen erhalten, aber zwei tonale Zentren bleiben bis zuletzt unversöhnt; die Beibehaltung von Elementen der herkömmlichen Tonsprache ist nicht Anachronismus, sondern weltanschauliches Programm.

Der Weg in den Modernismus wird bei Elgar nicht durch Revolution, sondern durch Evolution bereitet. Der Versuch, klare Grenzen um diese Phase zu ziehen, ist infolgedessen immer etwas bemüht; unter anderem haben die Oratorien *The Apostles* und *The Kingdom* (1903 und 1906) an der stilistischen Weiterentwicklung kaum teil, während *The Dream of Gerontius* (1900) im Gegenteil schon einige modernistische Aspekte vorwegnimmt⁷. So ergibt sich eher das Bild einer kontinuierlichen Weiterentwicklung der technischen Mittel und der geistigen Grundlagen. Die *a-capella*-Chöre erstrecken sich über den gesamten Zeitraum von 1890–1929 – wie verhalten sie sich zu dieser Modernisierung?

1.3. Gattungen

Die Beziehung zwischen Quantität und Qualität ist bei den besten Komponisten verschieden ausgeprägt; manche haben eine Inspiration oder Intelligenz, die ihnen erlaubt, Werke in großer Zahl und dennoch in höchster Güte zu schreiben; andere konzentrieren sich aufgrund von Konzerttätigkeit, Selbstzweifeln, hohen Ansprüchen oder der Neuartigkeit ihrer Entwürfe auf wenige Werke. Elgar gehört mit Sicherheit zur zweiten Kategorie; im Allgemeinen hat ihm sein Status spätestens ab 1901 erlaubt, Kompositionsaufträgen nur dann nachzukommen, wenn sie in günstiger Weise seinen künstlerischen Bedürfnissen entgegenkamen und das Ergebnis somit seinen Ansprüchen genügen konnte, und auch bei Gelegenheitswerken »leichten Stils« können wir davon ausgehen, dass Elgar an

⁶*In the South* liegt dem Aufsatz J. P. E. Harper-Scott: Facetten der Moderne in Elgars Musik, in: Ulrich Tadday (Hrsg.): Edward Elgar (Musik-Konzepte, Bd. 159), München 2013, S. 96–120 zugrunde; die erste Symphonie und *Falstaff* werden in ders.: Edward Elgar, Modernist (wie Anm. 1) interpretiert und die zweite Symphonie in ders.: Elgar's deconstruction of the *belle époque*: interlace structures and the Second Symphony, in: J. P. E. Harper-Scott/Julian Rushton (Hrsg.): Elgar studies, Cambridge 2007, S. 172–219.

⁷Ders.: Edward Elgar, Modernist (wie Anm. 1), S. 14f.

1. Biographie und Stil

ihnen mehr als nur finanzielles Interesse hatte.⁸ Oft hat er sich also über einen längeren Zeitraum nur mit einer sehr geringen Zahl an Werken beschäftigt.

Betrachtet man die Gattungen, auf die sich sein Gesamtwerk verteilt, so sind nahezu alle vertreten: Symphonien, Konzerte, Ouvertüren, zahlreiche kleinere Orchesterwerke; Kammermusik für verschiedene Besetzungen, Klavierlieder, sogar einzelne Werke für Klavier solo, Orgelwerke; Oratorien verschiedener Art, geistliche und weltliche Kantaten, part-songs, geistliche Chöre *a capella* und mit Orgel; Schauspielmusiken – nur eine Oper kam trotz einiger Anläufe nicht zur Vollendung. Zu manchen dieser Gattungen hat Elgar nur ein repräsentatives Werk beige-steuert: zum Beispiel *eine* Orgelsonate und *ein* (kunstvoll aufgebauter⁹) Zyklus von kleinen Orgelstücken (Eleven Vesper Voluntaries, op. 14). Dies erweckt den Eindruck einer ähnlich systematischen Erschließung aller Bereiche wie bei Beethoven (vermutlich rührt daher auch das Beharren auf der Suche nach der Oper) und relativiert den Eindruck, dass wenige Werke wie etwa die Symphonien einsam aus dem Œuvre herausragen.

Die Unterstützung seiner Frau Alice spielte eine entscheidende Rolle für Edwards kreativen Prozess als Komponist, und sie trug maßgeblich dazu bei, dass er trotz der zunehmenden Entfremdung zur sich modernisierenden Gesellschaft sowie dem Schmerz über den Verlust des “old-world state”, also des kleinstädtischen bis ländlichen Umfelds, das Elgar in Kindheit und Jugend erlebt hatte, produktiv sein konnte. Nach der Katastrophe des ersten Weltkriegs entstanden noch drei große Kammermusikwerke und das Cellokonzert, aber als Alice 1920 an Lungenkrebs verstarb, versiegte der Strom seiner Werke quasi völlig.

In den sieben Jahren danach entstanden lediglich die zweiminütige *Civic Fanfare* und zwei Schauspielmusiken: *Arthur* (1923) und *The Pageant of Empire* (1924) – dazu aber auch vier part-songs: *Zut! Zut! Zut!* und *The Wanderer* (beide 1923), *The Herald* und *The Prince of Sleep* (beide 1925). Dass in dieser besonderen Situation Elgars Schweigen besonders durch *a-capella*-Lieder gebrochen wird, deutet an, dass diese Gattung vielleicht einen besonderen Platz in seinem Leben einnahm.

Wollen wir also nun den Blick einmal auf diese »kleinen« Werke Elgars richten.

⁸Ausnahmen bestätigen die Regel, schließlich hatte Elgar immer wieder Mühe, den zunehmend repräsentativen Lebensstil finanziell aufrechtzuhalten. Aber selbst Werke wie die sehr lukrative Schauspielmusik *The Crown of India* haben ihm durchaus Freude bereitet, und es ist auffällig, dass er in Geldnöten oft lieber Gastdirigate übernahm, oder sich zu Konzertreisen ins ungeliebte Amerika überreden ließ, obwohl es ihm sicher ein leichtes hätte sein können, das gleiche Geld mit effektvoller Kammermusik oder salonfähigen part-songs zu verdienen.

⁹Butt: *Roman Catholicism and being musically English* (wie Anm. 1), S. 114.

2. Einzelbetrachtungen

2.1. My Love dwelt in a Northern Land op. 18 Nr. 3 (1889)

Elgars erste zwei Beiträge zum Genre des “part-song”, *O happy eyes* und *My Love dwelt in a Northern Land*, entstanden im November des Jahres 1889, ohne dass dafür ein äußerer Anlass bekannt wäre. Jerrold Northrop Moore, immer bestrebt, psychologisch und gedanklich stringente Zusammenhänge zu beschreiben, sieht sie im Kontext der Annäherung an chorsymphonisches Schreiben, da im Sommer 1889 erste Skizzen zur Ballade *The Black Knight* nach Uhland (in der Übersetzung von Longfellow) erscheinen¹⁰: “[it] addressed the vocal aspect of *The Black Knight*—in a first mature attempt at writing part-songs.”¹¹.

Die Genese des Opus 18 ist etwas verworren: als erstes der Lieder wurde *My Love dwelt in a Northern Land* 1890 veröffentlicht¹², aber ohne Opuszahl. *O Happy Eyes* wurde in überarbeiteter Form 1894 erneut Novello angetragen und als op. 18 herausgebracht. An seinem 50. Geburtstag, den 2. Juni 1907, schrieb Elgar das Lied *Love* (nach Arthur Maquarie) und machte es seiner Frau zum Geschenk; die Veröffentlichung geschah als op. 18 Nr. 2 – bemerkenswert, wie sich hier das ursprünglich rein distributive Gefäß des ›Opus‹ quasi als Beziehungs-Album konstituiert. In der Literatur, einschließlich der Elgar Complete Edition, wird *My Love dwelt in a Northern Land* ohne Kommentar als op. 18 Nr. 3 geführt; vermutlich wurde es bei Novello nach 1907 so einsortiert.

Die Großform der beiden Lieder von 1889 ist genau parallel: von vier Strophen teilen die erste, zweite und vierte das gleiche musikalische Material, während die dritte tonartlich, satztechnisch und stimmungsmäßig einen deutlichen Kontrast bildet und am Schluss in die vierte Strophe als Reprise überleitet. Damit sind die Ähnlichkeiten aber weitgehend erschöpft, schon die Haupttonarten Es-Dur und a-moll könnten nicht weiter voneinander entfernt sein. In *O Happy Eyes* auf einen Text, den C. Alice Roberts im Februar 1888, vor ihrer Verlobung mit dem Komponisten, verfasste, bleibt Elgar insgesamt nahe am Zeitüblichen, obwohl sich in Aspekten wie der bereits überdurchschnittlichen Anzahl an Aufführungsanweisungen, der verfeinerten Satztechnik, ungewöhnlichen ›Instrumentations‹-Effekten besonders in der dritten Strophe und in deren Verschränkung mit der vierten eine Meisterschaft bemerkbar macht, welche ihn über das Zeitübliche hinaus geleitet.

Bei der Romanze *My Love dwelt in a Northern Land* nach Andrew Lang (Text siehe Anhang A auf Seite 31) wirken dann noch formale Eigenheiten, Inhalt und Grundstim-

¹⁰Moore: Edward Elgar (wie Anm. 1), S. 136. In der Hauptsache entstand die Vertonung drei Jahre später, im Sommer 1892.

¹¹Ebd., S. 141.

¹²Ebd., S. 143.

2. Einzelbetrachtungen

mung der Textvorlage zusammen und inspirieren Elgar zu einer kongenialen Vertonung, die einen völlig anderen Grad an Individualität zeigt.

Notenbeispiel 1 stellt die Motivik des Stückes dar. Besonders hervorstechend ist, dass der Tetrachord als Gerüst fast überall enthalten ist; sogar die drei absteigenden Töne zu Beginn von *a:3* und *b:2* geben sich bei dieser Geschlossenheit des Materials eindeutig als Ausschnitt daraus zu erkennen. Die Folge von Sekunde und kleiner Terz ist eine weitere Keimzelle, die bis auf *a:3* in allen Motiven auftaucht, und die innere Verwandtschaft ermöglicht, dass zu allerletzt in T. 66 im Sopran alle vier absteigenden Varianten verschmelzen. Auch ist bereits auf dieser Ebene der Kontrast der beiden Abschnitte in der fallenden bzw. steigenden Melodik zu erkennen.

The image displays three staves of musical notation in 3/4 time. The first staff, labeled 'a:1' and 'a:2', shows a melodic line with several 'x' marks above notes. The second staff, labeled '(a:2)', 'a:3', and 'b:1', continues the melody with more 'x' marks. The third staff, labeled '(b:1)', 'b:2', and 'T. 66, Sopran', shows a different melodic line, also with 'x' marks. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with 'x' marks indicating specific motifs.

Notenbeispiel 1: Die Melodie der ersten Strophe von *My Love dwelt...* und ihre motivischen Bestandteile; Motive der dritten Strophe

Der Unisono-Beginn des Liedes prägt mit seiner fallenden Melodik, dem gedämpften Klang und der Tonart a-moll die Grundstimmung des Liedes: archaisch anmutende Strenge und edle Trauer. Das lyrische Ich ist räumlich und zeitlich weit getrennt von den erzählten Ereignissen und blickt mit Wehmut zurück. Der grüne Wald (V. 2) wird weniger als Idyll denn als Einöde empfunden, und nachdem ein dominantischer Orgelpunkt Spannung aufgebaut hat, wird mit einem »harmonischen Rückschritt« eine plagale Kadenz erreicht, und *ritardando*, abphrasiert und mit Fermate verebbt die Bewegung bereits im vierten Takt wieder völlig.

Die zweite Phrase hebt *a tempo* mit einem Oktavsprung an, der das "far away" erfahrbar macht und dessen Echo eine ostinate Begleitfigur der Männer anstößt. In den schon erwähnten zwei Tetrachorden fällt die Melodie wieder zurück, und als sich der Oktavsprung wiederholt, wird er durch ein neuerliches *ritardando* zur bloßen Erinnerung, die von Motiv *a:3* zum Halbschluss gerundet wird.

Langs erste Strophe hat durch die Fünfzeiligkeit, ihre ungezwungenen Jamben und starken Enjambements einen erzählenden Tonfall; dementsprechend fallen die 4+5 Takte von Elgars Phrasen nicht mit den Textzeilen in eins, sondern folgen den Sinnabschnit-

ten. Dadurch wird die zweite Strophe mit ihrem anderen Aufbau zu einer Herausforderung, der Elgar durch subtile Anpassungen begegnet, wie die Textwiederholung “slowly, slowly”, welche Text- und Melodiezeilen synchronisiert.

Mit der zweiten Strophe kehrt nun in die stille Landschaft Bewegung ein und der Einbruch der Nacht führt eine magische Veränderung herbei; da passt Elgar auch die Harmonik für die zweite Strophe an. Ein Stimmtausch zwischen Sopran und Tenor leitet die erste, verhaltene Wendung nach C-Dur ein; nach der Fermate hebt die zweite Halbstrophe zwar an wie bekannt, dann aber folgt anstelle der fallenden eine steigende Sequenz, aus dem ganzen Motiv, und emphatisch gesteigert durch die Chromatik im Alt bricht ein strahlendes, sechsstimmiges C-Dur hervor. Jedoch bei Tagesanbruch fällt die Erscheinung binnen eines Taktes in sich zusammen, und Motiv *a:3* schließt sich diesmal, mit *zweimaligem* ritardando, ganz.

Die ersten beiden Strophen sind in zusammen 19 Takten vertont; für die dritte Strophe verlässt Elgar den erzählerischen Gestus und breitet sie in träumerischer Weite von 30 Takten aus. Hier ist das Idyll, in der Nacht, bei Mondenschein, und in der Natur. Für dieses Idyll findet Elgar eine höchst exquisite Farbe: subdominantisch-warmes, pastorales F-Dur¹³, äußerst leise Dynamik, die Melodie *dolcissimo* in Oktaven verdoppelt, über einem leicht tänzerisch-pulsierenden Klangteppich der restlichen Stimmen. Die Harmonik ruht zunächst völlig, öffnet sich dann im siebten und achten Takt und bereitet einen melodischen Aufschwung im *mf* vor (wieder wird C-Dur mit Spitzenton *g''* im Sopran erreicht). Die Sequenzierung beginnt T. 30 im *p* bereits wieder die sanfte Rückführung zur wörtlichen Wiederholung der herrlichen, weitgespannten Melodie. Beim zweiten Mal aber bricht das zweite Motiv gar im *f* heraus (gegen *pp* im Vortakt) zur Katastrophe des “like a brand for battle drawn”, und nach zwei ritardierenden Takten ist T. 46, “She fell, and flamed in a wild dawn” in weich-nostalgisches A-Dur gehüllt – eine ganz neue Farbe, an die sich aber die vierte Strophe bruchlos anschließen kann.

Diese gestaltet sich nun als eine Reminiszenz: nachdem sie wie die erste Strophe beginnt und in T. 55–57 das C-Dur der zweiten wieder aufgreift, folgt plötzlich in T. 58 der Beginn der dritten Strophe, in einer Variante, die auf subdominantischem d-moll beginnt und melodisch ihren Elan eingebüßt hat: mit dieser Musik wird preisgegeben, dass der Geliebte unter dem Gras liegt, und der Schmerz über sein erkaltetes Herz äußert sich in einer Variante von *b:2*, deren Spitzenton scharf dissonierend und *ffz p* hereinsticht. “colder than the clay” klingt es am Beginn der kurzen Coda, wenn der Tenor in tiefster Lage vom Alt in der Oktave imitiert wird; der Sopran antwortet in der Quinte mit der bereits erwähnten Synthese. Vielleicht ist es nicht übertrieben, darin einen Erfolg der Trauerarbeit zu sehen, denn die Plagalkadenz führt *molto rallentando* zu einem pikardischen Schlussakkord. Es ist noch nicht der Elgar, der 23 Jahre später die Ode *The Music Makers* in f-moll so düster schließen lassen wird, wie er sie eröffnet hat.

¹³Moore (Moore: Edward Elgar [wie Anm. 1], S. 142) spricht von D-Dur, offenbar lag ihm eine der Bearbeitungen für Frauenchor vor, bei denen der Mittelteil in der Tat im Interesse reizvoller Instrumentationseffekte von Elgar nach D transponiert ist.

2.2. There is Sweet Music Here op. 53 Nr. 1 (1907/8)

Seit Winter 1903/4 hatten die Elgars Italien anstelle der bayerischen und österreichischen Alpen als bevorzugtes Urlaubsziel ausgewählt. Schon damals war das Ziel gewesen, ein inspirierendes Umfeld für die Arbeit an der ersten Symphonie zu finden – jedoch erst als sie vier Jahre später wieder in Italien waren, gelang es Edward tatsächlich, mit der Komposition zu beginnen. Als er einige Skizzen verfasst hatte, legte er sie im Dezember beiseite und schrieb part-songs. Zunächst waren das vier Werke auf Texte, die ihm von außen angetragen wurden: *How calmly the evening once more is descending* für vierstimmigen Chor *a capella*, ein *Christmas Greeting* für Frauenchor, zwei Geigen und Klavier, ein *Marching Song* (für einstimmigen Chor mit Klavier oder Orchester) sowie *The Reveille*, ein beeindruckender Männerchor und durchaus würdiges Pendant zu Gustav Mahlers *Revelge* aus den Wunderhorn-Liedern.

Nach diesen aber schrieb er aus eigenem Antrieb vier weitere: die großen part-songs des op. 53. Hier war er frei in der Wahl seiner Texte, bis dahin, dass er den Text für das vierte selbst verfasste (das Pseudonym Pietro d’Alba bezieht sich auf Peter, das geliebte weiße Kaninchen seiner Tochter).

Textwahl

Mehrere Aspekte sind an der Wahl der Verse von Alfred Lord Tennyson für das erste¹⁴ der Lieder bemerkenswert:

- Südländische Topoi als Inspiration ziehen sich durch Elgars gesamtes Schaffen, von der frühen Konzertouvertüre *Sevillana* (1884) über *In the South* (op. 50, 1904) – Dokument der kreativen Anregung aus den Italienurlaube dieser Jahre – bis hin zu den Entwürfen zur Oper *The Spanish Lady* aus den letzten Lebensjahren. Tennysons *The Lotos-Eaters*, aus dem Elgar hier die erste Strophe des “Choric Song” vertont, ist selbst durch eine Spanien-Reise angeregt¹⁵.
- Die Handlung des Gedichts ist Homers *Odysee* entnommen und somit befindet sich die traumhaft-arkadische Landschaft nicht nur geographisch, sondern auch zeitlich in weiter Ferne. Wenn Elgar das Stück gegenüber Ivor Atkins mit den Worten “It will sound very remote & will please the village choirs” einführt¹⁶, so ist die zweite Hälfte dieses Spruchs natürlich ironisch gemeint (vergleichbare Schwierigkeiten muss man in der Chorliteratur vor Elgar lange suchen¹⁷), die erste Hälfte aber nennt m. E. einen entscheidenden Bestandteil der Semantik des Werks.

¹⁴in der endgültigen Reihenfolge – ausweislich der Manuskripte hat Elgar verschiedene Anordnungen erwogen.

¹⁵Elgar: Choral works. Secular part-songs and unison songs (wie Anm. 2), S. 122.

¹⁶in einem Brief vom 17. Januar 1908, zitiert in E. Wulstan Atkins: *The Elgar-Atkins Friendship*, Newton Abbot 1984, S. 169

¹⁷W. G. McNaught schreibt: “I have been gazing at ‘There is sweet music’ and am longing to hear it done by a real live choir. It will give some conductors a bad quarter of an hour.” (Jerrold Northrop Moore [Hrsg.]: *Elgar and his Publishers: Letters of a Creative Life*, Bd. 2, Oxford 1987, Bd. 2, S. 693) – Die *a-capella*-Werke von Peter Cornelius (wie op. 11, op. 18 und das Requiem nach Hebbel) sind in der Chorbehandlung vergleichbar und auch stilistisch gibt es Entsprechungen; sie scheinen sogar

- Die elf Verse, die Elgar seiner Vertonung zugrunde legt, bilden eine einzige Strophe und bieten somit Gelegenheit, eine andere formale Architektur in das Genre des Lieds hineinzubringen. In dieser assoziativen Beschreibung einer Landschaft bilden sich auch keine eigentlichen Handlungselemente heraus. An Reimmuster (ABAB-CCC-DDDD) und Satzstruktur lässt sich eine Gliederung in $4 + (2 + 1) + 4$ Verse erkennen¹⁸, die aber nur sporadisch eine Entsprechung in musikalischen Formzäsuren findet.
- Wie in Andrew Langs *Romance*, über die wir oben sprachen, so sind auch hier die Jamben oft durch Gegenakzente einem freien Rhythmus angenähert und gerade inhaltlich zentrale Wörter wie “sweet” (A1) und “still” (A3) treten anstelle der Senkung auf. Verse dieser Art gehen offenbar eine glückliche Verbindung mit Elgars speziellem Modus der Textvertonung ein, indem häufig zuerst eine musikalische Idee kommt, die in einem weiteren Arbeitsschritt gewissermaßen in den Text gekleidet wird.

Form

J. P. E. Harper-Scott beschreibt die Grundkonzeption der ersten Symphonie op. 55 und anderer Werke Elgars mithilfe des Begriffs der “immuring-immured tonal structure”, d. h. dass das Werk zwei tonale Zentren hat, deren eines das andere ›einmauert‹ und gefangen hält. Im Unterschied zur klassischen Sonatenform Beethovens finden These und Antithese hier nicht zu einer Synthese und der Konflikt bleibt ungelöst.¹⁹

Von einem Konflikt kann bei diesem Lied nicht die Rede sein, aber es erweist sich in diesem Licht, dass die Gegenüberstellung von G-Dur und As-Dur²⁰ nicht nur kompositorischer Gedankensport ist (obgleich Elgar ein Freund von Rätseln und ähnlichem war). Sie ist auch Ausdruck einer semantischen Grundidee sowie konstitutiv für die Form, indem die beiden Tonarten die Rolle des ersten und zweiten Themas einnehmen. Tabelle 2.1 auf der nächsten Seite gibt eine Analyse der Form mit den Begriffen von Hepokoski und Darcy²¹.

Das Stück beginnt schlicht mit einer siebentaktigen G-Dur-Melodie im Männerchor. Die beiden Hälften dieser unregelmäßigen Periode beginnen mit den gleichen Akkorden, die aber mit völlig verschiedener Rhythmik an die Diktion der Wörter angepasst werden, und beim ersten Mal mit G-Dur in Terzlage, beim zweiten Mal überraschend mit einem *unisono* G enden. Für eine Weile noch grundiert von diesem ruhenden G setzen die Frauenstimmen ein und übernehmen zwar wiederum die gleiche Musik, aber noch

ein direkter Vorgänger zu sein: in einem Brief vom 14. Juli 1909 zieht Elgar eine Parallele zwischen seinem op. 57 und Chorliedern von Cornelius.

¹⁸Die Verse sind daher im Folgenden die Verse nicht als 1–11, sondern als A1–4, B1–3, C1–4 numeriert.

¹⁹Für die ausführliche Darstellung dieser Theorie und ihrer musikanalytischen und philosophischen Grundlagen siehe Harper-Scott: Edward Elgar, Modernist (wie Anm. 1).

²⁰J. N. Moore (Moore: Edward Elgar [wie Anm. 1], S. 524) hat bereits auf die Signifikanz dieser beiden Tonarten hingewiesen. G-Dur (und g-moll) trat von Beginn der kompositorischen Tätigkeit an häufig an wichtigen Stellen auf, As-Dur ist die Tonart des “ideal call” in der ersten Symphonie.

²¹James A. Hepokoski/Warren Darcy: Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata, Oxford 2006.

2. Einzelbetrachtungen

Tabelle 2.1.: Formübersicht zu *There is sweet music*, op. 53, Nr. 1

Legende: Exp. Exposition – Dev. Durchführung (Development) – Rec. Reprise (Recapitulation) – P erstes Thema (primary) – S zweites Thema (secondary) – TR Überleitung (transition) – C Schlussgruppe (close) – E Episode – × verknüpft mit

Frauenstimmen		Männerstimmen		
Takt	Text	Formabschnitte	Text	Takt
		Exp. P	<i>A1-4</i>	1–8
7–11	<i>A1-2</i>	S		
12–13	<i>B1-2</i>	TR	<i>B1-2</i>	13.14
14–17		C		15–17
18	<i>B3</i>	TR	<i>B3</i>	18
19–21		Dev. E		19–24
22.23	<i>C1-4</i>	E	<i>(C1</i>	23.24)
24–26		E×S	<i>C1-4</i>	25–26
27		TR		
28–35		C		28–31
		Rec. P	<i>A1-2</i>	33–37
36–40	<i>C3-4!</i>	S		
41–43		C	<i>C3-4</i>	38–43
44–46	<i>“sleep”</i>	Coda	<i>“sleep”</i>	44–46

zwei Stufen leiser, einen Halbton höher transponiert und mit anderen textlichen Schwerpunkten. Durch die langjährige Erfahrung, in eine bestehende musikalische Idee den Text schlüssig einzupassen, wenn beispielsweise die »Leitmotive«²² in den Oratorien mit immer neuen Textabschnitten kombiniert werden, gelingt es Elgar, dass beide Varianten hier gleich schlüssig wirken.

Anstelle einer vierten Wiederholung des Motives mit den Versen *A3.4* folgt eine Überleitung, und wie mehrfach in diesem Stück ist der Beginn eines neuen Textabschnitts vorgezogen gegenüber dem eigentlichen musikalischen Neuanfang. Der 5/4-Takt verstärkt den schwebenden Rhythmus der Musik²³, der bereits zuvor durch die vielen Überbindungen und Gegenbetonungen spürbar war. In T. 13 berühren sich erstmals die beiden Sphären: C-Dur ist als Paralleldominante zu As-Dur durch die Frauenstimmen eingeführt, und wird als Subdominante im G-Dur-Umfeld der Männer übernommen. Erneut ist die gleiche Musik mit anderer Textverteilung realisiert, wenn nun der nächste, diesmal enharmonische Berührungspunkt in T. 14 angesteuert wird.

Was ich als Schlussgruppe klassifiziere, besteht aus drei verschiedenen Ideen: Die Musik der Frauenstimmen scheint mit ihren zarten (*ppp*), im besten Sinne ziellosen Dreiklangsbrechungen von As-Dur/-moll und im Kontext der Idee von einer Musik, die »in der Luft liegt« und in der Natur, den Klang der Äolsharfe zu evozieren, deren Saiten nur durch den Wind im offenen Fenster sanft zum Schwingen gebracht werden. Ein roman-

²²Zur Problematik dieses Begriffs bei Elgar siehe Florian Csizmadia: *Leitmotivik und verwandte Techniken in den Chorwerken von Edward Elgar: Analysen und Kontexte*, Berlin 2017.

²³Moore: Edward Elgar (wie Anm. 1), S. 524.

tisches Instrument *par excellence*; es ist belegt, dass im Haus der Elgars, Plas Gwyn bei Hereford, ab 1904 ein solches Instrument stand²⁴ und auch, dass es mehrfach Einfluss auf Elgars Musik hatte²⁵. – In den Männerstimmen erscheint unterdessen zunächst ein fallendes Motiv in himmlischem E-Dur und dann in T. 17 ein Viertonmotiv aus Quinte, Ganzton und Quarte, das durch die Stimmen wandert und durch die Vermittlung der behutsamen Harmonisierung im Alt ein gemeinsames c-moll etabliert. Wo nun das Überleitungsmotiv im Sopran wiederkehrt, gehen auf der zweiten Viertel von T. 18 die Bässe emphatisch in die As-Dur-Sphäre ein und alle modulieren gemeinsam nach Des-Dur/Cis-Dur, welches mit dem langen Orgelpunkt deutlich einen neuen Formabschnitt markiert.

Der Mittelteil dieser Kombination von Lied und Sonatensatzform beginnt also mit gänzlich neuem musikalischem Material; in neuerdings stabilem 4/4-Takt wird ein eintaktiges Motiv zwischen Tenor und Sopran hin- und hergereicht, begleitet von ebenfalls eintaktigen Harmoniewechseln, welche dem liegenden Des/Cis immer neue Farben hinzufügen. Zunächst legen sie einen weiten Weg zurück zu einem h-moll, das auf eine wieder neue Weise den Eindruck einer großen Distanz erweckt, bevor in T. 23 mediantisch Es-Dur überrascht und zurück nach As-Dur führt. Die Landschaft ändert sich schleichend: in T. 22 beginnt der Text der dritten Teilstrophe, zunächst in den Frauenstimmen, dann je anderthalb Takte später von Tenören und Bässen übernommen; das Episodenmotiv erscheint erstmals im Alt als Mittelstimme, und schließlich fällt das Des im Bass nach C.

Im Grunde ist nun eine zweite, nicht rein episodische Phase der Durchführung erreicht, denn während die Motivik noch unverändert bleibt, tritt die Gegenüberstellung von G- und As-Dur und somit die Essenz von erstem und zweitem Thema wieder auf den Plan. Die stete Bewegung der Episodenmusik wird in einem Überleitungstakt retardiert und so die Wiederkehr der Schlussgruppe vorbereitet, welche nun mit dem Text der dritten Teilstrophe unterlegt ist. Dreimal erreichen die Frauenstimmen ein *ces* – beim dritten Mal tut sich eine »Lichtung« auf, die Bewegung ist plötzlich aufgehoben, und in diesem Freiraum erscheint die Musik des Beginns wieder.

Gegenüber den 17 Takten der Exposition ist die Reprise mit 11 Takten deutlich verkürzt, quasi gestaucht. Alle Überleitungen fallen aus und die Männerstimmen kontrapunktieren das zweite Thema der Frauen bereits mit dem Viertonmotiv der Schlussgruppe (T. 38f.); die Reprise des »ersten Themas« schließt bereits nach den ersten beiden Versen im *unisono* G, und die Frauen antworten darauf sogar nur mit den ersten zwei Takten, die zweimal gesungen werden, zum Text der dritten Teilstrophe: der Rückgriff auf den Beginn des Textes war nur von kurzer Dauer. Die Schlussgruppe schwankt un-

²⁴Ebd., S. 443.

²⁵W. H. Reed schreibt: "[It] produced a shimmering musical sound of elfin quality, the strings being tuned to concordant intervals; therefore the effect [...] was entrancing." und erwähnt die Beziehung zu einer Stelle in *Introduction and Allegro*, op. 47 (Studienziffer 15, T. 6–12) (William Henry Reed: *Elgar as I knew him*, London 1936, S. 147f., zitiert nach James A. Hepokoski: *Gaudery, romance, and the 'Welsh tune': Introduction and Allegro*, op. 47, in: J.P.E. Harper-Scott/Julian Rushton (Hrsg.): *Elgar studies*, Cambridge 2007, S. 135–171). Zu Elgar und der Äolsharfe siehe auch Matthew Riley: *Rustling Reeds and Lofty Pines: Elgar and the Music of Nature*, in: *19th-century music* 26 (2002), S. 155–177, URL: www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2002.26.2.155.

2. Einzelbetrachtungen

ter den ›Äolsharfen‹-Dreiklängen der Soprane zwischen As-Dur, c- und f-moll, und die Coda geht daraus hervor, indem nur das letzte Wort des Textes übrig bleibt und die Entfernung zwischen G-Dur und As-Dur nun wieder gänzlich unüberbrückt ist.

Semantik

Verschiedene Dreiteilungen durchdringen sich in diesem klingenden Idyll: Die musikalische Form ist organisiert in der Dreiteiligkeit von Exposition, Durchführung und Reprise (die Coda hat viel geringeren Umfang). Die drei Teilstrophen der Textvorlage treten dazu mit ihrer eigenen Verteilung in subtilen Dialog. Dazu lassen sich auch in der harmonischen Anlage drei »Modi« unterscheiden: in erstem und zweitem Thema sind die beiden Sphären getrennt, in der Überleitungsmusik berühren sie sich, sind zu Beginn der Durchführung ganz vereint und gestalten für sieben Takte (18–24) gemeinsam die Harmonik. Dann wird die Bindung wieder schwächer mit der Überleitungsmusik, bis zum Schluss die Entfernung wieder so groß wie am Anfang ist.

Durch diese sanduhrähnliche Form erhält der mittlere Abschnitt mit dem Satz "Music that brings sweet sleep down from the blissful skies." zentrale Bedeutung: Musik, die aus einer besseren, himmlischen Welt kommt und deren Gabe süßer Schlaf, also gute Träume sind. "sleep" steht auch als letztes Wort des Textes und des Liedes da, bleibt in der Coda alleine übrig und wird noch achtmal wiederholt.

Träume, oft in enger Verbindung zur Musik gesehen, sind ein Grundthema von Elgars kreativer Tätigkeit, darauf ist oft hingewiesen worden. In Werken wie *The Dream of Gerontius* und *The Dream Children* zeigt es sich bereits am Titel; am stärksten aber ist von dieser Thematik die Ode *The Music Makers* durchzogen, die für Elgar ein sehr persönliches Anliegen war.²⁶ Dort finden sich Textstellen wie "We are the music makers, and we are the dreamers of dreams", "we with our singing and dreaming", und viele mehr, und sind gekleidet in eine düstere, melancholische Grundstimmung. Die *Music Makers* identifizieren sich gleich in der ersten Strophe als "world-losers and world-forsakers", und zumindest in Elgars Interpretation aus dem Jahr 1912 geht diese Weltflucht mit großer Wehmut einher.

Nicht so in *There is sweet music*: Hier sind die Götter gnädig gestimmt und wer diese Musik und diese Landschaft erlebt, empfängt echte Seelenruhe und "sweet sleep".

2.3. They are at Rest (1909)

Eine paradiesische Vision ganz anderer Art wird in diesem kurzen Anthem entfaltet. Äußerlich unterscheidet es sich in fast jeder Hinsicht: Es handelt sich um ein Auftragswerk, von Walter Parratt als Master of the King's Music für den neunten Todestag²⁷ von Queen Victoria bestellt; der Text ist geistlich und umfasst zwei kurze Strophen; die Musik enthält nichts von den harmonischen Kühnheiten des op. 53 und ist vorwiegend

²⁶Siehe Moore: Edward Elgar (wie Anm. 1), S. 631–641, für den engeren biographischen Kontext der Entstehung.

²⁷22. Januar 1910; Michael Kennedy spricht irrtümlich vom "tenth anniversary" (Michael Kennedy: *The Life of Elgar*, Cambridge 2004, S. 114).

vierstimmig gesetzt, mit gelegentlichen Teilungen. Jedoch in der Textwahl hatte Elgar wiederum ziemlich freie Hand; es war für einen so staatstragenden Anlass sicher nicht selbstverständlich, aber seine Wahl eines Textes des Katholiken Cardinal Newman wurde genehmigt.²⁸ Erneut handelt es sich hier um einen Text, dessen poetische Form mit Unregelmäßigkeiten in der Zeilenlänge und im Rhythmus der zweiten Strophe nicht allzu fest gestrickt ist.

Motto

Elgar gewinnt aus der ersten Zeile nicht nur den Titel des Werks, sondern setzt sie zusätzlich als eine Art Motto ein, das zu Beginn und Schluss je zweimal wiederholt wird, einmal affirmativ und einmal retardierend, echoartig. Der Parallelismus der Dynamik wird überlagert von einer chiasmatischen Motiventsprechung; das zweite Glied des Beginns wiederholt der Schluss als erstes Glied fast wörtlich, nur mit etwas gedämpftem Impetus durch die fehlende Punktierung und die zusätzlichen Sextenparallelen zwischen Sopran und Tenor.

Das zweite Glied der Coda weist eine Ähnlichkeit in der Bewegung zum ersten Glied des Beginns auf, die sich aber kaum näher bestimmen lässt, da die Harmonik umgekehrt ist: paradoxerweise fällt es am Beginn direkt von Fis-Dur nach h-moll, während der Schluss sich wieder nach Fis-Dur öffnet – allerdings nicht in einer plagalen Kadenz; der eingeschobene Quartsextvorhalt auf cis konstituiert eine authentische Kadenz und qualifiziert das Fis-Dur, dem Wortsinne von “rest” entsprechend, als Tonika. Cis wirkt nicht als *Zwischendominante*, da die überraschende Wirkung durch die wohl recht starke Verlangsamung (*Più lento, dim. e rit. und Tenutostriche*) aufgehoben wird. Dennoch steckt eine Öffnung in diesem Schluss – vielleicht ist in der ›Paradoxie‹²⁹ umgesetzt, dass diese Ewigkeit ›jenseits unseres Erfahrungshorizontes‹ liegt.

Satztechnik und Formverlauf

Das Motto ist abgesetzt durch klare homophone Setzweise, während in den Strophen die Unterstimmen viele eigene rhythmische Impulse setzen; direkt mit Beginn der Strophe ist es der Bass, der das Geschehen belebt, und in T. 5 antwortet das cis der Tenöre auf den Sopran. Am Ende von T. 4 stellen Alt und Tenor Hörner dar, welche eine Steigerung einleiten, in der Melodie durch einen Stufengang h-cis-d-e umgesetzt. Es ist reizvoll, davon auszugehen, dass sich *diminuendo* und die Gabeln Ende T. 6 auf verschiedene Ebenen der Ausführung beziehen: die Gabeln (welche traditionell nur mittelbar die Dynamik bezeichnen³⁰) bestätigen, dass das Phrasenziel die Eins von T. 7 ist, während das *diminuendo* ebenso wie das *crescendo* einen Takt zuvor die Wörter “rude”, “prayer”

²⁸Hilfreich dabei könnte gewesen sein, dass Newman den Text bereits 1835 schrieb und damit vor seinem Übertritt zur katholischen Kirche (Elgar: Choral works. Sacred music unaccompanied or with keyboard [wie Anm. 5], S. xiii).

²⁹griechisch: entgegen/quer zur Erwartung/(Welt-)Anschauung

³⁰Roberto Poli: The secret life of musical notation: defying interpretive traditions, Milwaukee 2010, Kapitel 1.

2. Einzelbetrachtungen

und “waywardness”³¹ illustrieren. Wirkungsvoll eingesetzt ist auch die Homophonie auf “heav’n of their repose” und “prayer”.

Durch ein neuerliches *rit.* vorbereitet, beginnt *Tranquillo* die zweite Hälfte der Strophe mit einer der personalstil-typischen Sequenzen, die sich bogenförmig über die T. 8–10 erstreckt. Ihre Oberstimme ist aus dem Motiv des zweiten Taktes gewonnen, welches als Keimzelle das ganze Stück hindurch wiederkehrt. Der Schluss der Strophe ist mit einem langen Melisma von erhaben fließenden Vierteln gestaltet, frappierend ins Relief gesetzt durch die vorhergehenden lebhaften Sechzehntel. Elgar wird dabei vor allem an das “chant” der zweiten Strophe gedacht haben.

Zu Beginn dieser zweiten Strophe greift der Komponist für den Kurzvers “And soothing sounds” auf die Musik des Mottos zurück und knüpft sie, entsprechend dem Enjambement, an die folgende Phrase an. Das Gerüst der ersten Strophe ist komplett beibehalten, aber im Detail finden sich in jedem Takt subtile Anpassungen, um die rhythmischen und inhaltlichen Schwerpunkte der Worte getreu zu realisieren. Die englischen Wächter der Einfriedung des Paradieses treten im *f* hervor, ihre Gesänge hallen durch die Landschaft so zart wie das Murmeln des Flusses in der ersten Strophe.

Harmonik

Der erste Takt des Stückes kadenziiert stabil nach h-moll; nachdem diese Stabilität aber im zweiten Takt gleich wieder aufgelöst wird, gibt es im ganzen Verlauf keine Gelegenheit mehr, von h-moll als einer Grundtonart zu sprechen. Die einzige eigentliche authentische Kadenz ist nach einem terzweisen Anstieg über h-moll – D-Dur – fis-moll die nach A-Dur im vierten Takt der Strophe, doch dieses löst sich nach D-Dur wieder auf. Die zweite Hälfte der Strophe changiert dann wieder zwischen h-moll und D-Dur.

John Butt hat auf die Bedeutung von Elementen der Modalität und gregorianischer Tradition für Elgars früheste musikalische Erfahrungen hingewiesen:

[I]t may be worth considering what the influence of chant and modal melodic and harmonic thinking might have been on a composer who assimilated so many things intuitively, with little formal training. He clearly had no difficulties in absorbing the indigenous English sentimental style, with its roots in the foreigners, Handel, and Mendelssohn, and developed to a level of passable excellence by S. S. Wesley, Sullivan, and Parry. What rendered him outstanding was his mastery of the most advanced compositional technique of the Germanic tradition. If one were to imagine these two traditions tempered – almost unwittingly – by the tonal ambiguity generated by Gregorian chant, it is not entirely implausible to imagine a style that is traditionally English, technically excellent, and up-to-date, yet tinged with a melodic, tonal, and harmonic ambiguity, something that could be heard as nostalgic ineffability, an underlying uncertainty and melancholy.³²

³¹“wayward” meint hier eigensinnig, launisch.

³²Butt: *Roman Catholicism and being musically English* (see n. 1), S. 107f.

Insbesondere der letzte Satz passt nahezu perfekt auf die Faktur und Stimmung von *They are at Rest*. Traditioneller, liedhafter Duktus sowie raffinierter Umgang mit Satztechnik und Form verbinden sich mit der ästhetischen Wirkung dieser speziellen Form von modaler Harmonik, und tragen dazu bei, dass die Musik Ausdruck sowohl von Newmans Vision als auch von Elgars künstlerischem Befinden wird.

Bei näherer Betrachtung ist nämlich die Botschaft des Textes alles andere als harmlos: Zum einen wird das Paradies weniger als ein Ort des Glücks oder Genusses, sondern vielmehr einer stoischen Gelassenheit und Indifferenz gezeichnet, zum anderen sind diese Heiligen vom irdischen Schicksal der Nachgeborenen vollkommen abgewandt und es wird gar als Affront bewertet, sie mit Gebeten zu behelligen.

Dass Cardinal Newman als herausragender Vertreter des Katholizismus seiner Zeit (zumindest in England) solche Empfindungen äußert, ist symptomatisch für die Krise des Glaubens in der Moderne, und gerade deshalb steht es wohl Elgar besonders nahe. Womöglich katalysiert durch die Arbeit an der in vielerlei Hinsicht unvollendeten Oratorientrilogie hatte er in den Jahren ab 1901 seinen Glauben weitgehend verloren³³. Es zeugt auch von seinem Geschick im Umgang mit gesellschaftlichen Erwartungen, oder von einer Fähigkeit zur Selbstverleugnung, oder vom Selbsterhaltungstrieb des von öffentlichem Wohlwollen abhängigen Komponisten, dass es ihm gelang, diese gefährliche Botschaft unter der Oberfläche eines schönen Anthems zu verbergen.

2.4. *Go, Song of Mine* op. 57 (1909)

Bei diesem Werk kommen verschiedene disparate Elemente zusammen: Elgar vertont einen nichtliturgischen lyrischen Text für unbegleiteten Chor; die Aussage ist aber eindeutig und ungebrochen geistlich, und die Setzweise und Emphase des Ausdrucks haben symphonische Ausmaße, die sich in Elgars *a-capella*-Musik zuvor nicht finden ließen. Entsprechend lässt sich das Werk schwer in ein Genre einordnen; die Erstausgabe bezeichnet das Stück nicht als part-song, sondern als “Chorus (unaccompanied) in six parts” und wurde im Format eines in Papier gebundenen Oratoriums (!) gedruckt³⁴. In der Elgar Complete Edition ist es in Bd. 13³⁵ unter die weltlichen *a-capella*-Chöre eingeordnet, eine diskutable Entscheidung.

Die Textvorlage besteht aus sieben Versen im Reimschema ABBACCA, welches intrikat eine symmetrische Anlage um drei Säulen herum mit der klaren Hinführung auf das Ziel des “heavenly shrine” verbindet. Inhaltlich wird ein großer Kontrast gezeichnet zwischen irdischem Leben und himmlischer Herrlichkeit, aber gerade im hiesigen Schmerz sieht Cavalcanti einen Weg vorgezeichnet, der ohne Zweifel zur Erlösung führt.

³³Zu Elgars Verhältnis zur Religion siehe Byron Adams: Elgar’s later oratorios. Roman Catholicism, decadence and the Wagnerian dialectic of shame and grace, in: Daniel M. Grimley/Julian Rushton (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Elgar*, Cambridge 2004, S. 81–105; Julian Rushton: Elgar und die Religion. Ein katholischer Komponist im protestantischen England, in: Ulrich Tadday (Hrsg.): *Edward Elgar* (Musik-Konzepte, Bd. 159), München 2013, S. 22–38.

³⁴Brief an A. H. Littleton vom 27. Juni 1909, in Moore (Hrsg.): *Elgar and his Publishers: Letters of a Creative Life* (wie Anm. 17), Bd. 2, S. 724.

³⁵Elgar: Choral works. Secular part-songs and unison songs (wie Anm. 2).

2. Einzelbetrachtungen

Es zeigen sich also große Diskrepanzen zum hoffnungslosen Anthem *They are at rest*; eine Gemeinsamkeit liegt aber in der Art, wie Elgar die formale Anlage des Textes modifiziert, indem er den Beginn als ein Motto herausgreift und die Vertonung damit umrahmt.

Ein feierlicher (*solenne*) h-moll-Akkord eröffnet die Komposition; eine Anrufung des ganzen Chores, der zunächst kantillierend verweilt, dann plötzlich Fahrt aufnimmt und nach dem Höhepunkt den Bogen wieder schließt. Aus der Ruhe heraus tritt der Tenor, der *quasi recit.* die Worte wiederholt und wiederum eine Fermate in tiefer Lage erreicht. Ganz versteckt sind in die Begleitung im zweiten Alt die ersten fünf Melodietöne erneut verwoben.

In einem für Elgar typischen Kunstgriff werden die eröffnenden neun Takte in der Medianten wiederholt; er unterlegt sie nun mit der ersten Aussage dieses Gesangs, den das lyrische Ich an den Menschen ausschickt: Von Staub zu *Staub* kehrst du zurück. Beginnend in fahlem es-moll, moduliert die Musik beim zweiten “dust” schockartig und allmählich klärt sich die Harmonik nach d-moll, von wo wiederum die Tenöre ihr Rezi-tativ beginnen.

Nach diesem schlägt von dem liegenden a aus die Stimmung um, und es folgt die zweite, verheißungsvolle Aussage dieses Gesanges im Gesang, kontrastierend zum Beginn wie ein zweites Thema (eines Beethoven’schen Sonatensatzes), in der Tonart und der Melodik, die nun von aufwärts gerichteten Sprüngen geprägt ist. In diesem zweiten Thema bildet der erste Takt eine Art Präfix, gefolgt von einem Kopfmotiv in zwei Wellen sowie einer sequenzierenden Fortspinnung, in der Sopran und Alt sich über resoluten Bassschritten abwechselnd in die Höhe schrauben. Sowie die Sequenz noch ausläuft, verschränkt sie Elgar schon mit dem Präfix, um die gesteigerte Wiederholung des Themas vorzubereiten.

Diese Steigerung führt zu einem neuen Abschnitt, der *ff* bereits beginnt und zu den Worten “being purified” über einem ostinaten viertönigen Basszug unzweideutig Wagners Musik zu Isolde’s Liebestod anklingen lässt.³⁶ Das ist zwar zunächst sicher durch den grandiosen, hingebungsvollen Affekt motiviert, den Elgar hier anstrebt, aber vielleicht ist die Erlösung durch eine göttliche Macht ein semantischer Anknüpfungspunkt, der ebenso passend erscheint. Dreimal wiederholt Elgar die zwei Takte in genial orchestriertem Stimmentausch, um im *fff* das Ziel “To seek its Maker at the heav’nly shrine” zu erreichen. Die melodiöse, breit gezogene Kontrapunktik wird durch ein homophones, impulsives Skandieren abgelöst, überstrahlt von den Sopranen, die in weit gespanntem Bogen über neun Takte hinweg langsam um eine Oktave absinken, von der Mitte an durch die Baritöne in der Unteroktave begleitet. Nach wiederum drei sequenzierten Wiederholungen sinkt die Musik von as-moll über fis- nach e-moll, zugleich über *p* ins *pp*, und es beginnen sich die formalen Bögen zu schließen. Die ostinate Motivik des “being purified”, welche zuvor in sehnsuchtsvoller Erwartung zwischen Subdominante und Tonika pendelte, wird nun eine Quarte tiefer und *p dolcissimo* noch zweimal aufgegriffen. Indem sie nun sich von Tonikasextakkord zu Dominantsextakkord öffnet, äußert sie zum Einen die Erleichterung, die kommende Erlösung geschaut zu haben, zum anderen erlaubt es Elgar, den letzten Klang als Fis-Dur zu reharmonisieren.

³⁶Moore: Edward Elgar (wie Anm. 1), S. 553.

Mit diesem Fis-Dur entschwindet die Musik in der Ferne, und es ist nun die Erkenntnis vorbereitet, dass die gesehene, gleißende Zukunft noch nicht hier ist; diese Erkenntnis kommt gekleidet in die Musik des Anfangs, welche fast wörtlich wiederholt wird. Der Schluss der ersten Phrase wird dabei durch die noch schmerzlichere Vorhaltsdissonanz in T. 54 (verglichen mit T. 5) gedehnt. Zuletzt, wo aus dem Rezitativ der Tenöre das einzelne fis übriggeblieben ist, sendet Elgar die Botschaft des Liedes noch mit einem getupften, leisen H-Dur-Akkord wie mit einem Segenswunsch hinaus: „Go, song of mine!”

Im Vergleich beispielsweise mit *They are at Rest* ist es erstaunlich, zu sehen, welch großes Pfund Hoffnung in diesem gewaltigen Spruch steckt. Für die kompositorische Umsetzung des Verhältnisses zwischen dem irdischen Leid und der himmlischen Verheißung setzt Elgar hier erneut eine Form von „immuring-immured tonal structure” ein. Zwar ist das Modell hier in gänzlich anderer Weise umgesetzt: die beiden Tonalitäten sind ganz klassisch als Parallelen aufeinander bezogen; ihre Begegnung ist nicht als hartes Aufeinanderprallen, sondern mit weichen harmonischen Übergängen gestaltet; und der Rahmen wirkt (wenn die Assoziation überhaupt angebracht ist) wie ein »Sonatensatz ohne Durchführung und ohne Reprise«. Aber gerade das ist bezeichnend: der Kontrast wird exponiert, und nach der breiten Schilderung der Aussicht in den Himmel folgt direkt eine Coda; durch das Fehlen von Durchführung und Reprise entfaltet sich kein Dialog, an dessen Ende bereits eine »Lösung« steht, noch wird eine Reise erzählt, die zum Ziel führt – obwohl eine solche Lesart der Textvorlage durchaus naheliegend gewesen wäre.

Doch zu solch einer ungebrochenen Äußerung naiven Glaubens ist Elgar mit seiner Lebenserfahrung nicht in der Lage; es bedarf bereits der Anregung durch die alte Botschaft des Textes und durch die Schönheit Italiens, um überhaupt noch in eine ferne, gute Zukunft zu blicken. Das Ende der Komposition zeigt den Menschen noch seinem irdischen Los verhaftet; dass dennoch in der Vision, die sich dazwischen auftut, eine starke, tröstende Perspektive auf kommende Erlösung gegeben ist, macht dieses Werk im Kontext von Elgars Schaffen so bemerkenswert.

2.5. Serenade op. 73 Nr. 2 (1914)

Neben dem spektakulären, ja bombastischen Gemälde von *Love’s Tempest* op. 73 Nr. 1 neigt die zarte Seelenäußerung der *Serenade* etwas in den Schatten gestellt zu werden: J. N. Moore³⁷ beschreibt beide Lieder in äußerster Kürze, Donald Hunt aber erwähnt das zweite in seinen einführenden Texten in Bd. 13 der Gesamtausgabe³⁸ mit keinem Wort. Dabei ist die *Serenade* keinesfalls weniger ausdrucksvoll, und in der Reduziertheit der musikalischen Mittel steht sie wohl nur wenigen Werken Elgars an Modernität nach.

³⁷Ebd., S. 661. Moore irrt sich mit der Tonart des Stückes – lag ihm womöglich eine Bearbeitung für Frauen- oder Männerchor vor? Der umgekehrte Fall war ihm bereits bei der Besprechung von *The Reveille* op. 52 unterlaufen, wo er die Version für gemischten Chor bespricht, obwohl das Stück zuerst für Männerchor geschrieben ist. Allerdings verzeichnet die Gesamtausgabe keine solche Bearbeitung.

³⁸Elgar: Choral works. Secular part-songs and unison songs (wie Anm. 2).

Textvorlage

Das Gedicht³⁹ beginnt mit einer Art Epigramm, das in drei knappen Versen von »allzu kurzen Träumen, Träumen ohne Kummer« spricht und das unbarmherzige Verdikt ihrer Vergänglichkeit ausspricht. Auf diesen unpersönlichen Beginn folgt die Beschreibung düsteren Wetters und kahler, im Winde schwankender Bäume, ein Anblick, in dem das lyrische Ich sein Inneres und seinen Schmerz (”pain”, V. 15) gespiegelt sieht. Die zweite Hälfte der Strophe wird noch persönlicher mit einer Anrede an die schlafende Geliebte/den schlafenden Geliebten und beschwört den Schutz der »frohen Träume«.

Die zweite Strophe konkretisiert den Kontrast zwischen Traum und Welt: Die Seligpreisung ergeht an den, der in der Lage ist, sich vor dem nahenden Herbst und den Gefängnismauern in Träume zu flüchten – eine wahrhaft antiheroische, desillusionierte Aussage – und wird dem »Wehe« quälender Schlaflosigkeit gegenübergestellt. Das Reimschema AAF—BCBCBF—DEDEDF deutet mit seinen Verknüpfungen über die Strophen hinweg an, dass die letzten beiden Strophen nur eine inhaltliche Entfaltung und Illustration der ersten sind. Diese inhaltliche Klammer wird zu einer Grundidee der Musik.

Musik

Elgar verwendet wieder, wie in *They are at Rest*, ein Motto, um zwei Strophen zu umrahmen, und findet dieses hier in der emblematischen ersten Strophe bereits vorgeprägt. Aus dem minimalen Material einer melodischen Terz und harmonischer Quintschritte gewinnt Elgar die Musik und lehnt sich an die Struktur der Strophe eng an: Das Motto beginnt mit zwei kurzen, eintaktigen Gliedern, echomäßig abgesetzt, in welchen ein Pendel zur Oberquinte ausschwingt. Die zwei Takte des dritten Glieds bestehen aus einem vollständigen, leitereigenen Quintfall und sind durch hemiolische Betonungen zusammengehalten. – Die aeolische Färbung des g-moll nivelliert harmonische Spannungen und lässt die D-Dur-Akkorde umso deutlicher hervortreten.

Die Rhythmik des Mottos wie auch der Fortsetzung als Begleitfigur ist konsequent homophon gehalten und bekommt durch den vorgeschriebenen Wechsel zwischen *tenuto* und *staccato* eine große Prägnanz. Dieser artikulatorische Kontrast wird noch verschärft mit dem Legato-Seufzer in T. 10 und den Pausen im Takt darauf, die hemiolische Betonungsverschiebung erscheint in T. 8f. wieder und gibt der rhetorischen Frage ”Why should you scatter them in vain?” Nachdruck. Es kann als kongenial bezeichnet werden, wie Elgar hier eine quasi instrumental wirkende⁴⁰ Begleitung schafft, deren Sprachrhythmus trotz der einfachen binären Rhythmen vollkommen natürlich ist und dem Wortausdruck wie angegossen passt.

Vorbereitet durch eine Wiederholung der ersten beiden Takte, echomäßig im *p/pp*, setzt zu T. 7 mit einer klagenden kleinen Sexte die Melodie des Soprans ein. Elgar stellt die unpersönlichen Sentenzen der Unterstimmen im artikulierten *parlando* und die persönliche Betrachtung und Anrede des Soprans im *legato cantabile* gegenüber; auch in

³⁹Der Besprechung liegt nur die englische Version (siehe Anhang A auf Seite 32) zugrunde.

⁴⁰In einem Brief an Henry Clayton, Verlagsmitarbeiter bei Novello, erwog Elgar, eine Bearbeitung für ”small orch[estra]” anzufertigen (Moore [Hrsg.]: Elgar and his Publishers: Letters of a Creative Life [wie Anm. 17], Bd. 2, S. 778).

Text (der Unterchor greift bereits auf die Verse 8 und 9 vor) und Dynamik sind die zwei Ebenen deutlich unterschieden. Die ganze Strophe ist in drei Abschnitten zu je zwei Versen vertont; alle drei sind durch eigene Tonarten – g-moll, Es-Dur, es-moll – charakterisiert und bestehen aus je zwei identischen melodischen Elementen (lediglich der Schluss des dritten Abschnitts ist abgewandelt). Zuerst sind die Phrasen zweitaktig, dann werden sie durch *f*-Einwürfe des “Dreams all too brief” und “Dreams without grief” auf je drei Takte erweitert und der dritte Abschnitt, wenngleich *più mosso*, besteht aus viertaktigen Phrasen.

Durch den Einschub von T. 13 wird die dreizeilige Naturbeschreibung abgeschlossen und erweckt schon beinahe den Eindruck, die Strophe sei vorüber; im Nachhinein erkennt man ihn als retardierendes Element zur Vorbereitung der zärtlichen Anrede, die folgt. Nach dieser fällt die Musik wieder zurück nach g-moll mit dem zweiten Einwurf, und etwas an dieser Konstellation scheint zu bewirken, dass das Es-Dur von T. 15 bereits wieder vergessen ist, wenn in T. 17 es-moll zum Vorschein kommt. Die Klänge stehen trotz ihrer physischen Nähe vollkommen getrennt voneinander und das es-moll tönt *ppp* wie aus weitester Ferne, wie ein Schatten. Obwohl es frohe Träume (“glad dreams”) sind, werden sie als ein Spuk (“haunt”) erlebt; der Moment ist kostbar, aber zerbrechlich, schutzbedürftig.

Der nächste Satz wirkt in der Vertonung nahezu dissoziiert. Liest man ihn als Ganzes, ist er harmlos: »warum solltest du die frohen Träume ohne Not zerstreuen?« In diesem unheilvollen Kontext aber verselbständigt sich das “in vain” und führt die Unausweichlichkeit des Schicksals und die *vanitas* vor Augen. Musikalisch setzt Elgar diesen Schockmoment und die Dissoziation um, indem dem aufgetürmten Ces-Dur-Sextakkord unvermittelt ein D-Dur-Septnonakkord folgt, wiederum physisch direkt benachbart – die beiden Oberstimmen bleiben auf dem »gleichen« Ton –, aber doch weit entfernt. Die Art, wie das es-moll in diesem Lied eingekapselt ist und ohne jegliche Vermittlung in das g-moll-Umfeld eingefügt, stellt einen Extremfall der “immuring-immured tonal structure” dar.

Der äußerst schmerzhafteste Nonenvorhalt, der die Erkenntnis der Vergänglichkeit spürbar macht, löst sich [*molto*] *dim.* auf, das d der Soprane bleibt in einer Fermate allein liegen, und dann beginnt *tempo primo* die wiegende Figur des Mottos von neuem.

In den Unterstimmen ist die zweite Strophe bis einschließlich T. 37 Note für Note identisch⁴¹, in ihrer Ostinato-Funktion behalten sie auch denselben Text. Auch die Melodiestimme bedarf hier nur geringer Änderungen, um dem Text der neuen Strophe angepasst zu werden. Die einzige auffällige Variante ist das *poco rit.* in T. 36: vielleicht ein Symptom größerer Entkräftung, oder Geste des Defätismus gegen “freedom’s rescuing”. Das *più mosso* wird diesmal durch ein *accel.* vermittelt und wirkt im Relief noch etwas stärker durch die vorherige Verlangsamung.

Nun wird die es-moll-Musik mit dem Weheruf über den von Schlaflosigkeit Geplagten unterlegt, erhält eine Schärfe durch das *staccato* auf der ersten Note und Nachdruck durch einen Akzent auf der Vergeblichkeit des Rufens. Auch der Höhepunkt mit der

⁴¹Die gelegentlich abwesenden Staccatopunkte zählen wohl tatsächlich zu den seltenen Druckfehlern der Novello-Ausgaben.

2. Einzelbetrachtungen

schneidenden Kollision der Tonarten wird in dieser Strophe agogisch vorbereitet: *molto allargando* wird der Schmerz angebahnt, welcher wie zuvor rasch wieder der tristen Grundstimmung weicht.

In der abschließenden Wiederholung des Mottos verebbt die Bewegung in einem langen *rit.*; der pikardische Schlussakkord ist nach dieser Darstellung von Hoffnungslosigkeit und in dieser tiefen Lage kein Zeichen von Aufhellung, sondern mehr von Schicksalsergebenheit.

Es ist bereits beschrieben worden, dass Elgars Chorlieder opp. 71–73, entstanden im Januar 1914, wie eine düstere Vorahnung der kommenden weltgeschichtlichen Katastrophe wirken. Nostalgie war seit jeher Teil seines Grundbefindens gewesen, und wie sich nun ein abnehmendes Interesse an seinen Kompositionen bemerkbar machte (z. B. in der kühlen Rezeption der 2. Symphonie) und der Tod immer öfter Lücken in sein privates Umfeld riss, steigerte sich auch sein Gefühl der Isolation. In der *Serenade* äußert sich diese biographische Situation in einer fast radikalen Schlichtheit der Form und weitgehend eintönigen Bewegung. Die sehr geringen Umfänge der einzelnen Stimmen (Sopran d'-es'', Alt a⁰-g', Tenor f⁰-c', Bass (G)B-g⁰) entsprechen der untermodulierten Sprachmelodie des Depressiven – Phasen depressiver Niedergeschlagenheit ziehen sich durch Elgars gesamtes Leben. Nur in der Kunst lässt sich dieses Empfinden nach außen tragen, und Minskijs Verse, vermittelt durch Rosa Newmarch, gaben den Anlass zu einer kristallin-reinen Verkörperung dieses Aspekts seiner Persönlichkeit.

2.6. I Sing the Birth (1928)

Eins der Werke, die das Schweigen der '20er Jahre unterbrechen, entstand 1928 nach der Rückkehr vom Gloucester Festival⁴²: ein Carol⁴³ auf den Text "I sing the birth was born tonight" von Ben Jonson (1572/3–1637).

Tradition

Diese Komposition zeigt in mehrerer Hinsicht ein bemerkenswertes Verhältnis zur Tradition der Gattung:

- Die Textvorlage entstand, als die erste, spätmittelalterliche Blütezeit des Carols infolge der Reformation bereits vorüber war.⁴⁴ Jonsons Verse entsprechen durch ihre schlichte Form zwar den volkstümlichen Ursprüngen, gehen aber durch ihre theologische Dichte weit darüber hinaus; legendenhafte Ausschmückung der Weihnachtsgeschichte ebenso wie Bezüge zu Heiligen bleiben aus, stattdessen werden

⁴²dort wurde unter anderem Zoltan Kodálys *Psalmus Hungaricus* und *Le Roi David* von Honegger gegeben (Anonymus: History of the Three Choirs Festival: 20th century, URL: <http://www.3choirs.org/about-us/history/20th-century/> [besucht am 20.09.2017])

⁴³Moore: Edward Elgar (wie Anm. 1), S. 777.

⁴⁴Die Ausführungen zur Gattung beruhen auf John Stevens/Dennis Libby: Art. »Carol«, in: Stanley Sadie/John Tyrrell (Hrsg.): New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2. Aufl., 29 Bde. 5 (2001), S. 162–173

unter sparsamer Anknüpfung an die biblische Handlung christologische Dogmen in geistreiche poetische Form gekleidet.

- Die Refrainstruktur, entscheidendes formales Charakteristikum des Carol, entsteht durch »Alleluia«-Rufe, welche auf jede Strophe antworten, und welche Elgar der Textvorlage hinzugefügt hat; Elgars Strophen umfassen mit nur drei Zeilen je nur eine Hälfte von Jonsons Strophen. Entsprechend den frühesten Beispielen wird das Stück auch durch den ›Kehrvers‹ eröffnet.

Im 19. Jahrhundert waren die spezifischen Bedingungen der mittelalterlichen Gattung des Carol weitgehend vergessen; "carol" war zu einem Oberbegriff für Weihnachtslieder aller Arten geworden. Demgegenüber erwachte zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Bedürfnis, zu den Wurzeln zurückzukehren; beispielsweise veröffentlicht Richard Runciman Terry 1912 eine Sammlung mit zwölf neukomponierten Carols, von denen elf auf Texte des 14. Jahrhunderts zurückgreifen. Sein Vorwort erklärt, dass das erste Stück der Sammlung (auf einen zeitgenössischen Text) daher eher als "christmas song" zu gelten habe, und nennt darüber hinaus folgende zwei Eigenschaften als wesentlich für das Carol:

Christmas words do not make a carol out of what would otherwise be a hymn tune or part-song. In other words, a tune can only be termed a carol the nearer it approximates to the folk-song type and the further it departs from the hymn tune. It ought, moreover, to stand on its own melodic basis independent of harmony.⁴⁵

Alle diese Aspekte sind bei Elgar erfüllt:

- Die ersten drei Strophen werden unbegleitet und einstimmig vorgetragen. Damit verwirklicht Elgar noch größere Eigenständigkeit der Melodie als Terry, welcher auch die solistischen Passagen durch Orgelbegleitung harmonisch unterfüttert. Darüber hinaus entspricht der Wechsel zwischen Solo und Tutti der responsorialen Struktur, welche das Carol bereits von seiner tänzerischen Vorgängerin, der *carole* in Frankreich, geerbt hat.
- Der volkstümliche Gestus, welchen Terry beschreibt, spiegelt sich bei Elgar in der schlichten Diastematik der Melodie sowie in der eingängigen Form.
- Die Harmonik ist weniger volkstümlich als vielmehr stark historisierend: Elgar schreibt eine rein aeolische Melodie ohne kadenzharmonische Veranlagung und lässt in den Skizzen die erste Melodiephrase sogar durchweg auf der siebten Stufe schließen (also auch T. 4, 12 etc. wie in der harmonisierten Fassung T. 28). Wir hatten oben bereits betrachtet, wie Modalität zu den frühesten Einflüssen in Elgars Tonsprache gehört (Abschnitt 2.3 auf Seite 16); in direkter Fortsetzung des Zitats dort unterscheidet John Butt allerdings zwischen zwei Arten modaler Harmonik:

⁴⁵Richard Runciman Terry: *Twelve Christmas Carols*, London 1912, URL: [http://imslp.org/wiki/12_Christmas_Carols_\(Terry%2C_Richard_Runciman\)](http://imslp.org/wiki/12_Christmas_Carols_(Terry%2C_Richard_Runciman)), preface.

2. Einzelbetrachtungen

“Modal elements were, of course, to become central to the rediscovered Englishness of Vaughan Williams and his contemporaries, but these were acquired through conscious study of the folk and Tudor repertory—a completely different route from Elgar’s.” Mit diesem einzigartigen Werk seiner letzten Lebensjahre konnte Elgar einmal die Distanz zu Ralph Vaughan Williams und anderen Zeitgenossen der jüngeren Generation überwinden: ein ähnlich modal geprägtes Carol finden wir beispielsweise im ersten Abschnitt der *Fantasy on Christmas Carols* (1912) von Vaughan Williams⁴⁶ – vergleichbar auch in der responsorialen Anlage und in der Gliederung durch kurze Einwürfe des Chores. Nur zwei Jahre nach Elgar’s Carol schreibt der fast 60 Jahre jüngere Benjamin Britten seine *Hymn to the Virgin*; es besteht eine frappierende Ähnlichkeit in der Verwendung der gläsernen modalen Harmonik mit Finalis a.

- Eine Besonderheit von Elgars Vertonung besteht in den rhythmischen Anpassungen von Strophe zu Strophe, durch die mit bescheidenen Mitteln eine große rhetorische Prägnanz erreicht wird. Man möchte darin lediglich die Fortsetzung der oben beschriebenen stiltypischen Flexibilität in der Vertonung von Gesangstexten sehen, gäbe es nicht eine frappierende Entsprechung zu folgender Beschreibung:

[E]ssentially the novelty of the Tudor carol is its very careful attention to the sounds of words and the shape of short word-groups, attention so detailed that it was thought necessary to write out at length the verses even of strophic carols, with the most minute notational variations required for each different set of words.⁴⁷

Es wird nicht zu klären sein, ob Elgars Sorgfalt ihn zu solch tiefgreifender Kenntnis des frühen Repertoires geführt hat, oder es sich um Zufall handelt, aber besser könnte man nicht beschreiben, wie Elgar die Melodie den Worten anpasst. Nicht nur ist in jeder Strophe der Wechsel von geraden Vierteln mit Punktierungen anders gestaltet, auch jedes einzelne der sparsam eingesetzten *tenuti*, *staccati* und Akzente ist ideal der Diktion angepasst; genau so die prägnante Pause in T. 58.

Innovation

Jedoch wäre Elgar nicht Elgar, wenn er nicht auch sonst die alte Form mit neuer Raffinesse durchdränge: da ist zunächst die motivische Organisation, wiederum aus einer Keimzelle heraus gestaltet. Wie bereits in *My Love dwelt in a Northern Land* besteht diese aus einer Terz und einer Sekunde, diesmal aber in entgegengesetzten Richtungen. Diese Zelle, verkettet und phasenverschoben zwischen Sopran und Alt, gebiert den umrahmenden, dreistimmigen Alleluia-Ruf; seine Umkehrung ist der Beginn der Melodie. Die wiederum ist bogenförmig aufgebaut; nach einem neuen mittleren Glied greift das dritte auf den Beginn zurück.

⁴⁶Ralph Vaughan-Williams: *Fantasia on Christmas Carols*. for Baritone solo, Chorus and Orchestra, London 1912.

⁴⁷Stevens/Libby: Carol (see n. 44), S. 170.

Neuartig ist auch, wie Elgar die ›Großstrophe‹ aus ihren vier ›Teilstrophen‹ gestaltet: jede wird von einer anderen Stimmgruppe vorgetragen. Nachdem der Tenor in *a* begonnen hat, schließt das Alleluia beim zweiten Mal mit einem Halbschluss, von wo der Alt die Melodie in *e* aufgreift. Eine aparte mediantische Wendung *F*→*A*-Dur führt weiter weg in ein *d*-moll, welches stärker den Eindruck geerdeter Tonalität erweckt. Die Bassmelodie fällt nun am Ende nicht in die erste Stufe zurück, sondern führt, erhitzt vom Textausdruck, in einer Steigerung zur Oberquinte, womit der Bogen nach *a* geschlossen ist. Das *f* bleibt; majestätisch, abtaktig und akzentuiert beginnt die Melodie im Sopran in vierstimmiger Harmonisierung. Die Begleitstimmen tragen kräftige Tonleiterbewegungen bei, welche sogar eine Modulation unter Veränderung der Melodie nach *C*-Dur bewirken, und dies so nachhaltig, dass die Strophe, bereits im *diminuendo*, auf dessen vierter Stufe schließt. In dieser Reharmonisierung wird der Schluss der Melodie zu einem klanglich hochmodernen, gläsernen, quasi lydischen Doppelvorhalt. *pp* folgt der Alleluia-Ruf, vierstimmig harmonisiert mit der mediantischen Wendung nach *d*-moll, aber erweitert um ein zweites Alleluia, welches die modale Klanglichkeit wieder voll einsetzt und in Alt und Bass mit einem phrygischen Klauselpaar schließt.

Die zweite Hälfte folgt demselben Plan, mit den erwähnten detaillierten Anpassungen an die Textdiktation. Erwähnung verdient die veränderte Wendung in T. 67: Elgar steigert die Brillanz der Harmonik gegenüber dem ersten Mal, indem bei den kräftigen Worten vom “martyr born in our defence” das *G*-Dur des Zeilenschlusses über eine überraschende Kombination von *F*-Dur-Quartsextakkord und, auf einer Achtel, dem spannungsreichen, polyvalenten Klang *g-a-fis'-e''* erreicht wird. – Die Beruhigung am Schluss wird lediglich durch eine große Verlangsamung des Pulses erzeugt.

In dieser Weise verbindet Elgar eine andächtige Grundstimmung, welche nie verletzt wird, mit genau bemessener Variation des Ausdrucks und einem dramaturgischen Bogen. Sein Beitrag zur Gattung führt die Tendenz des frühen 20. Jahrhunderts fort, wieder zu den mittelalterlichen Wurzeln zurückzukehren. Es ist eine bemerkenswerte Eigenart dieser späten Schaffensblüte, dass plötzlich solche Anregung eine völlig neue stilistische Facette entstehen lässt und uns dieses in seinem Gesamtwerk einzigartige Kleinod beschert.

3. Neue Wege in der Form

Eine Grundkonstante von Elgars *a-capella*-Schaffen ist der raffinierte Umgang mit Form, durch den die konventionelle Strophenform eher zur Ausnahme wird. Tabelle 3.1 auf der gegenüberliegenden Seite gibt einen Überblick über alle a-capella-Werke mit Ausnahme einfacher Kirchenliedsätze, Litaneien und Kantillationsmodelle.

Einfache Strophenlieder schreibt Elgar häufig dann, wenn eine volkstümliche Schlichtheit beabsichtigt ist oder wenn der Textausdruck eine gewisse Statik nahelegt (*Owls*). Dabei ist es in der Regel selbstverständliche Bedingung von Elgars Ästhetik, dass im Detail jeweils mannigfaltige Anpassungen an die neue Textstrophe vorgenommen werden. *I Sing the Birth* stellt einen Sonderfall dar, durch die Aspekte der Gattung Carol und indem zwei strophische Strukturen verschachtelt sind. Eine besonders detailreiche Adaptation erfährt eine Kirchenliedmelodie des 18-jährigen Elgar, als er sie 1929 zur Feier des genesenen Königs in das fünfstrophige Carol *Good Morrow* umarbeitet.

Der erste Schritt in der Emanzipation der Gattung ist die Einführung ganz kontrastierender Musik für einzelne Strophen, zunächst im vierstrophigen Modell des op. 18 (welches Elgar nach 17 Jahren für *Love* wieder genau so aufgreift!), dann in der *Evening Scene* mit einer Coda erweitert und mit einer Tonartendisposition, welche die mittlere Strophe bereits der zweiten Themengruppe eines Sonatensatzes annähert. 1925 erweitert Elgar diese Idee des »alternierenden Strophenlieds« für die sechs Strophen des *Prince of Sleep*.

Ein anderer Weg, die Strophenform aufzulockern, ist, stärker von der wörtlichen Wiederholung der Strophen abzuweichen. In *Weary Wind of the West* nimmt Elgar die zwei Doppelstrophen der Vorlage zum Anlass, verschiedene Formmodelle zu überlagern: das alternierende, vierstrophige Modell der Lieder des op. 18 sowie eine fünfteilige Form (quasi *abaCa*), in der ein kleinerer und ein größerer Bogen jeweils durch die Reprise des Hauptthemas und am Ende einen plötzlich breiten Rhythmus geschlossen werden. *The Reveille* op. 54 weist nur zwischen Teilen der analogen Strophen Entsprechungen auf. Die zweite Strophe von *Love's Tempest* ist nur an einer Stelle verändert: die Worte "Till your image, suddenly rising there" erhalten eine neue Musik, um das lyrische Ich in leicht wahnhafter Verzückung zu zeigen; hingegen *The Wanderer* mit seinen fünf Strophen hat fast den Charakter eines Variationszyklus *en miniature*, inklusive *maggiore* an vierter Stelle.

1902 begann Elgar darüber hinaus in den Miniaturen des op. 45, sich innerhalb des Genres "part-song" ganz frei von der Strophenform zu bewegen; all diese Entwicklungen scheinen fast folgerichtig zur großen Implementation der Sonatenform in op. 53 Nr. 1 zu führen, zumal er für dieses und für die Nr. 3 offenbar bewusst Textvorlagen gewählt hat, welche die Entwicklung einer eigengesetzlichen Form zulassen. In diesen beiden zeigt sich das Opus als Höhepunkt von einer formalen Komplexität, welche später nicht wieder er-

Tabelle 3.1.: Klassifizierung der *a-capella*-Chöre nach ihrer Form

Einfache Strophenlieder			
(op. 30)	<i>As Torrents in Summer</i>	1896	
	<i>Grete Malverne on a Rocke</i>	1897	
op. 45/4	<i>It's Oh! to be a wild wind</i>	1902	
	<i>How Calmly the Evening</i>	1907	
op. 53/4	<i>Owls (An Epitaph)</i>	1908	
op. 56/1	<i>Angelus</i>	1909	
	<i>They are at Rest</i>	1909	(+)
op. 73/2	<i>Serenade</i>	1914	(+)
	<i>Zut! Zut! Zut!</i>	1923	(+)
	<i>I Sing the Birth</i>	1928	2 × 4 Strophen
	<i>Good Morrow</i>	1929	
Alternierende Strophenlieder			
op. 18/1	<i>O Happy Eyes</i>	1890	(AABA)
op. 18/3	<i>My Love dwelt in a Northern Land</i>	1890	(AABA)
op. 18/2	<i>Love</i>	1907	(AABA)
	<i>Evening Scene</i>	1905	(ABA*)
op. 53/2	<i>Deep in my Soul</i>	1908	(ABA)
	<i>The Prince of Sleep</i>	1925	(ABBCCA)
Lose Strophenlieder			
	<i>To her, beneath whose steadfast star</i>	1898	
	<i>Weary Wind of the West</i>	1902	(*)
op. 54	<i>The Reveille</i>	1907	(ABCBA)
op. 73/1	<i>Love's Tempest</i>	1914	
	<i>The Wanderer</i>	1923	
Nicht-strophische Form			
op. 45/1	<i>Yea, cast me from heights</i>	1902	
op. 45/2	<i>Whether I find thee</i>	1902	
op. 45/3	<i>After many a dusty mile</i>	1902	
op. 45/5	<i>Feasting I watch</i>	1902	
op. 53/1	<i>There is Sweet Music</i>	1908	
op. 53/3	<i>O wild West Wind</i>	1908	
op. 57	<i>Go, song of mine</i>	1909	
op. 71/1	<i>The Shower</i>	1914	
op. 71/2	<i>The Fountain</i>	1914	
op. 72	<i>Death on the Hills</i>	1914	
	<i>The Herald</i>	1925	
(*) mit Coda			
(+) mit Vor-, Nach- und Zwischenspiel			

3. Neue Wege in der Form

reicht wurde; dennoch sind die anderen beiden Lieder des Opus im Gegenteil von formaler Schlichtheit geprägt, durch die Elgar desto eindringlicher die starken atmosphärischen Bilder vermittelt.

1909 bringt mit *They are at Rest* zunächst eine neue Variante der Strophenform hervor, angeregt durch die Motto-Idee. Diese Umrahmung einer zweistrophigen Anlage erweist sich als die wichtigste formale Neuerung, welche im *a-capella*-Schaffen nach op. 53 noch erscheint, und wird noch zwei weitere Stücke 1914 und 1923 tragen.

Go, Song of Mine hat durch seine tonale Disposition eine Nähe zur Sonatenform; der Vergleich mit den drei Liedern op. 71 und 72 fördert jedoch noch ein weiteres formales Paradigma zu Tage: alle diese vier Werke beginnen mit einer zweimal wiederholten (musikalischen) Aussage und entfalten dann in größerer Breite eine anders charakterisierte Musik.

Damit sind die Lieder von 1914 formal viel stärker am Text orientiert; die Tendenz zu eigengesetzlichen Formen hat ihr Ziel 1908 gefunden und ist nun nicht mehr zu spüren. Die letzte Konsequenz dieser Entwicklung äußert sich 1925 in *The Herald*, wo im kontinuierlichen Fluss neuer Ideen der Eindruck linearen Fortschreitens ohne Reprise-Elemente entsteht.

4. Summa

4.1. Der Komponist blickt zurück

Die Veröffentlichung der vier part-songs op. 53 wurde 1908 mit großem Wohlwollen von der Presse aufgenommen – eine Überraschung angesichts dessen, dass Elgar mit den enormen Ansprüchen an den Chor und der avancierten Tonsprache im Grunde sämtliche bekannten Grenzen der Gattung sprengte. Er selbst reagierte in einem Brief an seinen Verleger mit folgenden Worten:

It seems odd to think of anything of mine being worth writing about—I mean I remember my *first ptsong* in 1890 or thereabouts “My Love dwelt in a Northern Land” Now a stock piece for superior *poetic* choirs: *then* it was said to be crude, ill-written for the voices, laid out without knowledge of the capabilities of the human voice &c&c!! How funny it all is!⁴⁸

Diese Äußerung zeigt zunächst eine bemerkenswerte Einstellung zu dem Ruhm, den Elgar in den bis dahin knapp zwanzig Jahren seiner kompositorischen Reifezeit erlangt hatte: Obwohl ihm der ersehnte gesellschaftliche Aufstieg gelungen war (die kleinbürgerliche Herkunft war stets als ein Makel empfunden worden) und sein Schaffen endlich breite Anerkennung gefunden hatte, ließen seine ewigen, morbiden Selbstzweifel nicht nach und er war in der neuen Rolle nie ganz zu Hause.

Der Rückblick, vom Höhepunkt seiner Schaffenskraft aus, zeigt überdies, dass der Komponist selbst die Veröffentlichung seines ersten part-songs als entscheidende Zäsur in Erinnerung hatte, und dass er “My Love dwelt in a Northern Land” keine geringe Bedeutung beimaß. Und offensichtlich hatten die ersten Kritiker von op. 18 Nr. 3, von der Neuartigkeit der Komposition geblendet, übersehen, dass deren unkonventionelle Mittel, von Instinkt und Klangbewusstsein geleitet, sehr wohl den Möglichkeiten der Stimme entgegenkamen. Donald Hunt schreibt: “His skills at demanding and achieving choral sonorities and special effects are so marked that one can get the impression that he himself was a skilled singer, which was palpably not the case.”⁴⁹

4.2. Chorische Dichtungen

Die Texte, welche Elgar in seinen Chorliedern vertont hat, sind von großer Vielfalt; bedeutende und unbedeutende Dichter, strenge und prosaische, lange und kurze Texte

⁴⁸Moore (ed.): Elgar and his Publishers: Letters of a Creative Life (see n. 17), Bd. 2, S. 693.

⁴⁹Elgar: Choral works. Secular part-songs and unison songs (wie Anm. 2), S. xi.

4. Summa

sind darin versammelt. Sie legen Zeugnis ab vom breiten Horizont des Komponisten, und von der Vielzahl der Anregungen aus dem literarisch interessierten Umfeld; aber vor allem war es ihm dadurch möglich, Texte zu wählen, die zum Kern seiner künstlerischen Botschaft in Verbindung stehen.

Die Grenze zwischen geistlichen und weltlichen Werken, zwischen Poesie und Spiritualität verschwimmt, am stärksten in *Go, Song of Mine*; oft bricht sich die Elgar-typische Nostalgie Bahn – die Stimmung von *The Prince of Sleep* beschreibt Donald Hunt als “a more nostalgic mood than in anything else that he wrote in that genre”⁵⁰. Der Schmerz über die »gebrechliche Einrichtung der Welt« (Kleist) und ihre Hartherzigkeit zeitigt das Bedürfnis nach Welt-Ferne, in der Liebe, in Lied und Traum, und schließlich im Tod.

Elgars Modernismus ist mit dem Begriff der Nostalgie untrennbar verknüpft; exemplarisch steht hier für die zweite Symphonie mit ihrer Grundthematik des Verlusts; laut James Hepokoski steht der darin ersehnte “Spirit of Delight” unter anderem für

the innocence, faith, and purity of the “clean” world of youth; [...] the once-healthy tradition of the genre of the symphony and the culture for which it had bracingly stood; [and] the exuberant, unproblematic joy that music had brought to the composer in his “learning days” before its enchantments had been subjected to the processes of rationalization and marketplace competition.⁵¹

Durch den Verlust des “old-world state” sind traditionelle Formen wie ausgehöhlt; trotz der Schönheit ihrer Erscheinung zeichnet die *Serenade* ein Zerrbild der überkommenen Strophenform, deren Naivität als unwiederbringlich verloren erscheint. Desto rätselhafter ist die zukunftsweisende Unschuld von *I Sing the Birth*, und wir können über die innere Motivation dieses scheinbar unvorbereiteten Sinneswandels nur spekulieren.

Die *a-capella*-Chöre umfassen keine wirklich zahlreiche Werkgruppe und sind über große Zeiträume verstreut entstanden; umso mehr zeigt Elgar eine überdurchschnittliche Sorgfalt nicht nur in der Übersetzung in musikalische Form, nicht nur in der Textwahl, sondern auch in der motivischen Dichte einiger der Lieder und in der Chorbehandlung, welche sich nie in herkömmlicher vierstimmiger Satztechnik erschöpft und bisweilen sensationelle klangliche Wirkungen hervorbringt.

So handelt es sich um enorm verdichtete Entwürfe, von der Miniatur in fünfzehn Takten bis zu symphonischen Klangdimensionen – *Death on the Hills* bezeichnete er selbst als “one of the biggest things I have done”⁵². In ihnen hat Elgar sich als unübertroffener Meister dieser kompakten Form erwiesen; hier hat ein Genie sein Bestes gegeben.

⁵⁰Elgar: Choral works. Secular part-songs and unison songs (wie Anm. 2), S. x.

⁵¹zitiert nach Christopher Mark: The later orchestral music (1910–34), in: Daniel M. Grimley/Julian Rushton (eds.): The Cambridge Companion to Elgar, Cambridge 2004, pp. 154–170, S. 159.

⁵²In einem Brief an Alice Stuart-Wortley, zitiert nach Moore: Edward Elgar (wie Anm. 1), S. 660.

A. Vertonte Texte

My Love dwelt in a Northern Land

My Love dwelt in a Northern Land,
A dim tower in a forest green
Was his, and far away the sand
And grey wash of the waves was seen
The woven forest-boughs between: 5

And thro' the Northern summer night
The sunset slowly died away,
And herds of strange deer, silver-white,
Came gleaming thro' the forest grey,
And fled like ghosts before the day. 10

And oft, that month, we watched the moon
Wax great and white o'er wood and lawn,
And wane, with waning of the June,
Till, like a brand for battle drawn,
She fell, and flamed in a wild dawn. 15

I know not if the forest green
Still girdles round that castle grey,
I know not if the boughs between
The white deer vanish ere the day:
The grass above my Love is green; 20
His heart is colder than the clay.

Andrew Lang (1844–1912)

There is Sweet Music Here

There is sweet music here that softer falls
Than petals from blown roses on the grass
Or night-dews on still waters between walls
Of shadowy granite, in a gleaming pass.
Music that gentlier on the spirit lies 5
Than tir'd eyelids upon tir'd eyes.

Music that brings sweet sleep down from the blissful skies.
Here are cool mosses deep,
And thro' the moss the ivies creep,
And in the stream the long-leaved flowers weep, 10
And from the craggy ledge the poppy hangs in sleep.
Alfred, Lord Tennyson (1809–1892)

They are at Rest

They are at rest.
We may not stir the heaven of their repose
By rude invoking voice, or prayer address
In waywardness to those
Who in the mountain grotts of Eden lie, 5
And hear the four-fold river as it murmurs by.

And soothing sounds
Blend with the neighb'ring waters as they glide.
Posted along the haunted garden's bounds
Angelic forms abide, 10
Echoing as words of watch o'er lawn and grove
The verses of that hymn which Seraphs chant above.
John Henry Cardinal Newman (1801–1890)

Go, Song of Mine

Dishevell'd and in tears, go, song of mine,
To break the hardness of the heart of man:
Say how his life began
From dust, and in that dust doth sink supine:
Yet, say, th' unerring spirit of grief shall guide 5
His soul, being purified,
To seek its Maker at the heavenly shrine.
Guido Cavalcanti (1250–1301)
translated by Dante Gabriel Rossetti

Serenade

Dreams all too brief,
Dreams without grief,
Once they are broken, come not again.

Across the sky the dark clouds sweep,

And all is dark and drear above; 5
 The bare trees toss their arms and weep.
 Rest on, and do not wake, dear love,
 Since glad dreams haunt your slumbers deep,
 Why should you scatter them in vain?

 Happy is he, when Autumn falls, 10
 Who feels the dream-kiss of the Spring;
 And happy he in prison walls
 Who dreams of freedom's rescuing;
 But woe to him who vainly calls
 Through sleepless nights for ease from pain! 15
 Nikolaj Minskij (1855–1937)
 “adapted” from the Russian by Rosa Newmarch

I Sing the Birth

I sing the birth was born tonight,
 The Author both of life and light:
 The angels so did sound it;
 And like the ravished shepherds said,
 Who saw the light and were afraid, 5
 Yet searched, and true they found it.

 The Son of God, th'eternal King,
 That did us all salvation bring,
 And freed the world from danger,
 He whom the whole world could not take, 10
 The Lord which heav'n and earth did make,
 Was now laid in a manger.

 The Father's wisdom willed it so,
 The Son's obedience knew no No,
 Both wills were in one stature; 15
 And, as that wisdom hath decreed,
 The Word was now made flesh indeed,
 And took on Him our nature.

 What comfort by Him do we win,
 Who made Himself the price of sin, 20
 To make us heirs of glory!
 To see this Babe, all innocence,
 A martyr born in our defense—
 Can man forget this story?

Ben Jonson (1572/3–1637)

B. Bibliographie

Quellen

- Anonymus: History of the Three Choirs Festival: 20th century, URL: <http://www.3choirs.org/about-us/history/20th-century/> (besucht am 20.09.2017).
- I Sing the Birth, URL: https://hymnary.org/text/i_sing_the_birth_was_born_tonight?extended=true (besucht am 20.09.2017).
- Atkins, E. Wulstan: The Elgar-Atkins Friendship, Newton Abbot 1984.
- Elgar, Edward: 2 Choral Songs, Op. 71, London 1914, URL: [http://imslp.org/wiki/2_Part_Songs%2C_Op.71_\(Elgar%2C_Edward\)](http://imslp.org/wiki/2_Part_Songs%2C_Op.71_(Elgar%2C_Edward)) (besucht am 07.09.2017).
- 2 Choral Songs, Op. 73, London 1914, URL: [http://imslp.org/wiki/2_Part_Songs%2C_Op.73_\(Elgar%2C_Edward\)](http://imslp.org/wiki/2_Part_Songs%2C_Op.73_(Elgar%2C_Edward)) (besucht am 07.09.2017).
 - 4 Part songs for mixed chorus, Op. 53, London 1908, URL: <http://imslp.org/wiki/File:PMLP732817-Elgar-op53-Novello.pdf> (besucht am 07.09.2017).
 - Choral works. Sacred music unaccompanied or with keyboard, hrsg. v. Diane Nolan Cooke, Bd. 12 (Elgar Complete Edition, Series 1), Rickmansworth 2019.
 - Choral works. Secular part-songs and unison songs, hrsg. v. Donald Hunt, Bd. 13 (Elgar Complete Edition, Series 1), Rickmansworth 2014.
 - Death on the hills, Op. 72, London 1914, URL: [http://imslp.org/wiki/Death_on_the_Hills%2C_Op.72_\(Elgar%2C_Edward\)](http://imslp.org/wiki/Death_on_the_Hills%2C_Op.72_(Elgar%2C_Edward)) (besucht am 07.09.2017).
 - Evening Scene, London 1906, URL: [http://imslp.org/wiki/Evening_Scene_\(Elgar%2C_Edward\)](http://imslp.org/wiki/Evening_Scene_(Elgar%2C_Edward)) (besucht am 28.09.2017).
 - I sing the birth. Carol, hrsg. v. David Fraser, 15. Okt. 2015, URL: [http://www1.cpd1.org/wiki/index.php/I_sing_the_birth_\(Edward_Elgar\)](http://www1.cpd1.org/wiki/index.php/I_sing_the_birth_(Edward_Elgar)) (besucht am 07.09.2017).
 - My love dwelt in a Northern land, London 1890, URL: <http://imslp.org/wiki/File:PMLP184556-18-3--My-Love-Dwelt-in-a-Northern-Land.pdf> (besucht am 07.09.2017).
 - Five Part-songs from the Greek Anthology, London 1903, URL: [http://imslp.org/wiki/5_Part_Songs_from_the_Greek_Anthology%2C_Op.45_\(Elgar%2C_Edward\)](http://imslp.org/wiki/5_Part_Songs_from_the_Greek_Anthology%2C_Op.45_(Elgar%2C_Edward)) (besucht am 28.09.2017).
 - The Music Makers, Op. 69, London 1912, URL: <http://imslp.org/wiki/File:PMLP35136-Elgar-Op069VSnov.pdf> (besucht am 07.09.2017).
 - They are at rest, hrsg. v. Wai Ki Wun, 12. Apr. 2015, URL: [http://www1.cpd1.org/wiki/index.php/They_are_at_rest_\(Edward_Elgar\)](http://www1.cpd1.org/wiki/index.php/They_are_at_rest_(Edward_Elgar)) (besucht am 07.09.2017).
 - Weary Wind of the West, London 1903, URL: [http://imslp.org/wiki/Weary_Wind_of_the_West_\(Elgar%2C_Edward\)](http://imslp.org/wiki/Weary_Wind_of_the_West_(Elgar%2C_Edward)) (besucht am 28.09.2017).

- Moore, Jerrold Northrop (Hrsg.): Elgar and his Publishers: Letters of a Creative Life, Bd. 2, Oxford 1987.
- Reed, William Henry: Elgar as I knew him, London 1936.
- Terry, Richard Runciman: Twelve Christmas Carols, London 1912, URL: [http://imslp.org/wiki/12_Christmas_Carols_\(Terry%2C_Richard_Runciman\)](http://imslp.org/wiki/12_Christmas_Carols_(Terry%2C_Richard_Runciman)).
- Vaughan-Williams, Ralph: Fantasia on Christmas Carols. for Baritone solo, Chorus and Orchestra, London 1912.

Literatur

- Csizmadia, Florian: Leitmotivik und verwandte Techniken in den Chorwerken von Edward Elgar: Analysen und Kontexte, Berlin 2017.
- Elgar, Edward: Choral works. Sacred music unaccompanied or with keyboard, hrsg. v. Diane Nolan Cooke, Bd. 12 (Elgar Complete Edition, Series 1), Rickmansworth 2019.
- Choral works. Secular part-songs and unison songs, hrsg. v. Donald Hunt, Bd. 13 (Elgar Complete Edition, Series 1), Rickmansworth 2014.
- Grimley, Daniel M. und Julian Rushton (Hrsg.): The Cambridge Companion to Elgar, Cambridge 2004.
- Harper-Scott, J.P.E.: Edward Elgar, Modernist, Cambridge 2006.
- Harper-Scott, J.P.E. und Julian Rushton (Hrsg.): Elgar studies, Cambridge 2007.
- Hepokoski, James A. und Warren Darcy: Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata, Oxford 2006.
- Kennedy, Michael: The Life of Elgar, Cambridge 2004.
- Moore, Jerrold Northrop: Edward Elgar. A Creative Life, Oxford 1984.
- Poli, Roberto: The secret life of musical notation: defying interpretive traditions, Milwaukee 2010.
- Riley, Matthew: Rustling Reeds and Lofty Pines: Elgar and the Music of Nature, in: 19th-century music 26 (2002), S. 155–177, URL: www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2002.26.2.155.
- Sadie, Stanley und John Tyrrell (Hrsg.): New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2. Aufl., 29 Bde., London 2001.
- Tadday, Ulrich (Hrsg.): Edward Elgar (Musik-Konzepte, Bd. 159), München 2013.