

Edward William Elgar

(b. Lower Broadheath, near Worcester, 2 June 1857 — d. Worcester, 23 February 1934)

The Dream of Gerontius

Op. 38

Preface

The first performance of Elgar's *The Dream of Gerontius* was given on the morning of Wednesday, 3 October 1900, in Birmingham Town Hall during the prestigious Birmingham Triennial Festival. History remembers the occasion as one of the poorest premieres of any major work in the last 150 years. The chorus was under-rehearsed and utterly bemused by the style of the piece, losing their way and their pitch frequently. All three soloists were at fault, although the Angel, Marie Brema, several times saved the performance as all around her broke down. The conductor, Hans Richter, was badly under-prepared and blamed himself for the subsequent mess. It is obvious to us today that no one had appreciated how very different *Gerontius* was from any previous choral work – not so much a successor to Handel, Mendelssohn, or Dvorak oratorios as post-Wagnerian music-drama, using techniques learned from Liszt and Wagner, and a language and orchestral style nearer to Richard Strauss. Musical England was simply not ready for it. The experience also exposed the administration of Britain's music festivals and the unrealistic expectations of its main publisher of choral music.

But there can be little doubt that much of the blame must lie with Elgar himself. The Birmingham Festival Committee gave Elgar a commission for the principal new work of the 1900 festival. This was proof of the reputation Elgar now had among the choral festivals, for Birmingham was their pinnacle and had a proud history of commissioning new works. Mendelssohn's *Elijah* (1846), Gounod's *Redemption* (1882), Dvorak's *The Spectre's Bride* (1885) and *Requiem* (1891) are just some of the pieces written for Birmingham that had entered the regular repertoire of choral societies throughout Britain. It did not take Elgar long to accept the commission, but choosing a subject was another matter. His first proposal was for a work based on the life of St Augustine, but George Johnstone, the Secretary at Birmingham advised against what might be a controversial choice in Protestant Britain. Elgar let the matter rest there until his present commitments were completed.

The first of these was to complete the score of his cantata *Caractacus*, for the Leeds Festival in October 1898. Almost immediately after its successful premiere he began a completely unexpected work, the *Enigma Variations*, which was to prove the piece with which he would achieve international fame. But even after its first performance in June 1899, there was pressure to revise the ending. The pressure came from Elgar's friend and mentor, the manager at Novello & Co., Augustus Johannes Jaeger. Elgar continued to work on revisions during the Summer, when he began to compose *Sea Pictures* for the Norwich Festival of 1899.

Thus it was that the earliest sketch for *Gerontius* was not sent to Jaeger until November 1899. But it was not for *Gerontius*. Elgar was intending a work based on the Apostles – the sketch he sent to Jaeger represented Judas Iscariot – but this would need the composer to construct a libretto before beginning to compose in earnest, and Birmingham was now less than eleven months away. The Festival Committee was by now very concerned, and Johnstone and his wife visited the Elgars on New Year's Day 1900 to discuss the new work. It did the trick, and Elgar agreed to set Cardinal Newman's poem *The Dream of Gerontius*, if Johnstone would arrange a publisher for it. In the end, Novello & Co. agreed.

In many ways it was a good choice. Elgar had known the poem for many years, and it was a ready-made libretto. However, it was intensely Catholic. It had been only 70 years since British Catholics had been allowed to hold public office or even to celebrate the Mass publicly, prohibitions that stemmed from the religious upheavals of the Reformation and from several Catholic attempts over the following 200 years to overthrow the state. (The poet, John Henry Newman, had been an Anglican priest who had become one of the earliest converts to Catholicism after emancipation in 1829. He rose to become Cardinal of England, and was beatified by Pope Benedict XVI in 2010.) Catholicism was still widely distrusted and, by 1900, was associated in many minds with the decadence and effeminacy of 'artists' (most clearly so following the Oscar Wilde trials of 1895), rather than with the 'stiff upper lip' sporting manliness of Protestant England. Dvorak (himself a Catholic) had considered setting Newman's poem for the 1891 festival, but had worried about doing so and set the requiem mass instead. No one could tell how much its Catholicism might limit the success of *Gerontius*.

But Elgar was enthused. He sent the first 44 pages of the vocal score to Jaeger on 2 March with the comment “Deal tenderly with it – it’s the only copy there is”. The rest of Part 1 followed on 20 March. By early May, Elgar was seeking Jaeger’s opinion about whether “those conversations between the Angel & the Soul are wearisome”. On 29 May Jaeger could write: “I have just spent an hour over your latest batch of proofs and, Oh! I am half undone, & tremble at the tremendous exaltation I have gone through...I have not seen or heard anything since Parsifal that has stirred me, & spoken to me with the trumpet tongue of genius...” He recognized the ‘Judas’ theme from the previous November: “Nobody could dream that it was not originally inspired by these very words of Newman’s”. The correspondence between Elgar and Jaeger during this period was daily, sometimes more than that (the postal service was much better in 1900!) and represents perhaps the most complete record of the creation of any great musical work.

Elgar had been offered the use of a cottage outside Malvern, set among trees, with views of the Malvern Hills. It was called Birchwood Lodge, and the vocal scorfliesstetmy music – or have I sung theirs? I suppose I have”. Friends visited. Dora Penny (‘Dorabella’ of the Enigma Variations) cycled 40 miles (64km) from Wolverhampton to spend a hot summer’s day at Birchwood, where Elgar played her extracts. She recalled that the opening of Part 2 was “inextricably bound up with Birchwood in my mind; every time I hear it, the scene comes vividly back to me”.

Elgar completed the vocal score on 6 June and sent the last pages to Jaeger (‘Nimrod’ of the Variations) with the ecstatic: “God bless you Minrod. Here’s the end”.

But it was not the end of composition. On 15 June, Jaeger confessed: “there is one page I can make nothing of...” He meant the point when the Soul “for one moment” goes before God (at page 159 of the original vocal score proofs). Next day he wrote: “Page 159: I have tried & tried, but it seems to me the weakest page in the work”. This drew the response: “Your impertinent note merits silence only, from its persecuted recipient” and later, “I can’t do this better if I wait for fifty years”. Jaeger countered with: “But, surely, the first sensations the soul would experience would be an awful, OVERWEALMING AGITATION!...Your treatment shirks all that” and reminded Elgar that Wagner revelled in ‘impossible’ situations and would have made it the climax of the work. The composer responded that he had “shirked” nothing, called Jaeger’s letter a “sermon which is very Nimrodisch” and sent these verses:

*Old Jaeger preached
(as is his wont)
In Nimrodishest way;
And Elgar heard,
And blushed & squirmed,
And – took another day.*

*So Jaeger hoped
And thought it o’er,
And almost prayed the while;
Alas! The proofs came back untouched,
(Malvern is barren sile).*

On 30 June, Jaeger wrote: “Good! So that Poem ... has beaten you after all at its supremest climax! And you are no Wagner!”, to which Elgar responded: “Very well: here’s what I thought of at first”, and enclosed the passage from the present figures 118 to 121, with the instruction that “At 120 ‘for one moment’ must every instrument exert its fullest force”, including three extra trumpet parts and “any extra Timpani players” ad lib. It had been a re-run of the way Jaeger had cajoled Elgar into lengthening the Finale of the Enigma Variations a year earlier.

Elgar completed the score on 3 August, appending these lines from John Ruskin: “This is the best of me; for the rest, I ate, and drank, and slept, loved and hated, like another; my life was as the vapour and is not; but this I saw and knew: this, if anything of mine, is worth your memory.”

Almost immediately, William Eller, a friend, arrived unexpectedly, having cycled from Ledbury. “In those days I seldom went abroad without my camera”, he recalled, and so took the opportunity to capture the historic moment with two photographs, in one of which the composer is reading a vocal score upside down “to keep my eye from wandering”. The revision undoubtedly strengthened the work, but it delayed production of the much-needed chorus parts, which were now not available until 9 August. The choir’s task was already made difficult by Novello & Co.’s decision to print

chorus parts showing only one voice, so that the singers had no idea what other voices were doing. This was a common practice for well known works – Messiah, Creation, Elijah – and reduced the number of page-turns, but *Gerontius* was probably the most difficult choral work of the century. The choir's problems were immeasurably worsened by the sudden death of the Festival chorus-master, Charles Swinnerton Heap, on 11 June. He had been familiar with Elgar's style and was an enthusiastic supporter. Instead, the Festival Committee invited out of retirement the elderly William



Stockley, an ardent Protestant who was temperamentally at odds with Elgar's music. [Swinnerton Heap's death affected more than just Elgar's work, of course. The Festival programme contained 10 pieces besides *Gerontius* – Bach: St Matthew Passion, Brahms: Ein Deutsches Requiem, a William Byrd Mass, Coleridge Taylor: *Hiawatha* (complete, with first performance of the third part), Cornelius: *Die Vätergruft*, Dvorak: *The Spectre's Bride*, Handel: *Messiah* and *Israel in Egypt*, Mendelssohn: *Elijah*, and Parry: *De Profundis* (also a first performance)].



The publishers further exposed their own doubts about the *Gerontius*'s potential by refusing to print the full score or even to have a copy made. This resulted in delays, as pages had to be sent between Malvern and London several times during the production of parts. Thus, the complete full score was not delivered to Richter until the evening of 23 September, just ten days before the premiere and less than 24 hours before the only orchestral rehearsal. To Richter's credit, that rehearsal went well, but the only scheduled choral and orchestral rehearsal, on Saturday, 29 September, was very poor and Richter cut it short after Elgar berated the chorus for not

knowing the work. The conductor called an extra rehearsal for the Monday, but it was not enough to prevent a disaster.

Hubert Parry blamed the chorus; his own *De Profundis* had received a poor performance the day before. Two young would-be composers among the audience knew where the responsibility lay: Arnold Bax blamed it all on Richter; Ralph Vaughan Williams on the three soloists. But Elgar had no doubts: "I have always said God was against art and I still believe it. Anything trivial or obscene is blessed in this world..." What is perhaps refreshing is how easily the critics were able to separate the performance from the work itself. Almost unanimously, *Gerontius* was lauded as something new in choral music, usually being compared favourably with *Parsifal*. But the immediate British reaction was that a proposed performance at the Crystal Palace in London was cancelled because of the work's difficulty. The conductor, Augustus Manns, played only the Prelude and Angel's Farewell, which Novello published separately in

imitation of the Prelude and Liebestod from *Tristan und Isolde*, but there was no enthusiasm to perform the work before most of it was given at a Worcester Philharmonic Society concert in May 1901 under the composer. It was quite not a complete performance as the Demon's Chorus was omitted, but it did show that most of the difficulties could be overcome.

Gerontius also existed in a sort of parallel universe in Germany. Jaeger had invited Julius Butts, conductor of the Lower Rhine Festival and Otto Lessman, editor of the *Allgemeine Musik-Zeitung*, to attend the premiere at Birmingham Town Hall. Butts had already performed the *Enigma Variations* and both men were enthusiastic about *Gerontius*; Butts began a German translation immediately, programming it in Düsseldorf in December 1901. Elgar attended and was fêted, the concert being widely reported. Butts had also programmed the work for the Lower Rhine Festival of May 1902 and the reception was even more ecstatic. At the Festival supper, Richard Strauss famously proposed a toast to the success of 'the first English Progressivist, Meister Edward Elgar'.

The success of *The Dream of Gerontius* in Germany led to renewed interest in it, and there were 20 performances in 1903, including ones in Danzig, Darmstadt, Chicago, New York and Sydney. Many English ones (at least, those given in Anglican cathedrals) were hampered by restrictions on the text, whereby references to Mary, Joseph, the Litany of the Saints and Purgatory often had to be altered. This became much less common after the First World War, but Sir Charles Villiers Stanford's view that it "stinks of incense" is occasionally encountered even today. In the end, though, it has taken its place with *Messiah* and *Elijah* as one of the three cornerstones of British choral singing.

Proof of the original pages 157-159 of the vocal score

ANGEL
allargando

118

dim. e rit. p rit.

Al - le - lu - ia! Praise - to his Name!

TENOR (Souls)
ppp sempre

Lord, Thou hast

BASS (Souls)
ppp sempre

Lord, Thou hast been our ref-uge: in ev-'ry gen-er-a -

colla parte
p pp rit. rit.

119

ALTO (Souls) *ppp sempre*

Be - fore the hills were born, and the world was: from

been our ref - uge: in ev - 'ry gen - er - a - tion; Lord - Thou hast been our ref - uge: in

tion, Lord, Thou hast been our ref - uge: in ev - 'ry gen - er - a - tion, - Lord, Thou hast

age to age Thou art God, from age to age, from age to

ev - 'ry gen - er - a - tion, Lord, Thou hast been our ref - uge, our ref - uge in ev -

been our ref - uge: in ev - 'ry gen - er - a - tion: Be - fore the hills were born: from age to age Thou art

120

SOUL

p

Take me a - way, and in the low - est deep There let me be, etc.

age Thou art God. etc.

- 'ry gen - er - a - - - - - tion____ etc.

God, Thou____ art____ God____ etc.

pp

Proof of the original page 162 of the vocal score

125

SOUL

Take me a - way, and in the low - est deep There let____ me

colla parte

126

Andante tranquillo

be.

pp molto legato

etc.

these are taken from the original vocal score proofs, showing the first layout of the sight of God and the Soul's "Take me away". Elgar re-ordered and re-wrote the passage before the vocal score was published.



This is a card sent by Alice Elgar to their daughter Carice after the second German performance in May 1902. The writing reads:

“Most splendid evening, beautiful performance & received with rapture, Faser [Father] shouted for again and again. So glad to have y[ou]r letter. Much love y[ou]r C.A.E.

Weather dreadful. We are to go somewhere on Thursday with Mr Rodewald do not know where. There is a great dinner here today and a great supper to end the Festival this evening.”

A. J. Jaeger’s Analysis (page XV)

Jaeger prepared this analysis (page XV) as an extended programme-note for the first performance. He was a great lover of Wagner, and analysed the work in Wagnerian terms. Elgar’s musical language probably owed as much to Brahms, Schumann, and French romantics, such as Delibes and Massenet, as it did to Liszt and Wagner. Elgar was conscious of this and wrote to his friend, “My wife fears you may be inclined to lay too much emphasis on the leit-motiven plan, because I really do it without thought – intuitively, I mean”. He was generally happy with Jaeger’s analysis and insisted he receive suitable payment for doing it. He told his friend, “Look here: I imagined Gerontius to be a man like us and not a priest or a saint, but a sinner, a repentant one of course but still no end of a worldly man in his life & now brought to book. Therefore I’ve not filled his part with Church tunes & rubbish but a good, healthy, full-blooded romantic remembered wordliness, so to speak. It is, I imagine, much more difficult to tear one’s self away from a well-to-do world than from a cloister”.

Phillip Brookes, 2011

Revised performing materials from ChesterNovello (www.chesternovello.com), London.
Reprint of a copy from the collection Phillip Brookes, Roxas City.

Edward William Elgar
(geb. Lower Broadheath, nahe Worcester, 2. Juni 1857
— gest. Worcester, 23. Februar 1934)

The Dream of Gerontius
Op. 38

Vorwort

Die Erstaufführung von Elgars *The Dream of Gerontius* fand am Morgen des 3. Oktober statt, an einem Mittwoch im Jahre 1900 während des renommierten Birmingham Triennial Festivals. Die Musikgeschichte erinnert dieses Ereignisses als eine der erbärmlichsten Premieren eines Hauptwerks innerhalb der letzten 150 Jahre. Der Chor hatte zuwenig geprobt, war auch ansonsten gänzlich verwirrt angesichts der Stilistik der Komposition und verlor regelmässig sowohl Orientierung wie auch Tonhöhe. Alle drei Solisten waren eine Fehlbesetzung, obwohl Marie Brems, der Engel, verschiedene Male die Aufführung rettete, während alles um sie herum zusammenbrach. Der Dirigent Hans Richter war unvorbereitet und blamierte sich mit dem daraus folgenden Unheil. Für heutige Musikhörer ist es offensichtlich, dass damals niemand schätzen konnte, wie sehr sich *Gerontius* von jedem vorhergehenden Chorwerk unterschied - war es doch weniger ein Nachfolger der Oratorien von Händel, Mendelssohn oder Dvorak, sondern eher dem Musikdrama nach Wagner verpflichtet, und benutzte Techniken, die von Liszt und Wagner gelernt waren und eine Tonsprache und einen Orchesterstil, der näher an Richard Strauss war. Die englische Musikwelt war noch nicht reif genug für dieses Werk. Auch war diese Erfahrung bezeichnend für die Verwaltung der englischen Musikfestivals und die unrealistischen Erwartungen ihrer Hauptverlger für Chormusik.

Aber es kann keinen Zweifel daran bestehen, dass Elgar selbst in nicht unerheblichem Maße für dieses Desaster verantwortlich war. Das Birmingham Festival Committee machte den ersten Anlauf im Sommer des Jahres 1898 und bot Elgar an, ein völlig neues Werk für das 1900er Festival zu schreiben. Dies war ein Beweis der Reputation, die Elgar nunmehr innerhalb der Ausrichter von Chorfestivals genoss, von denen Birmingham das angesehenste war und auf eine stolze Geschichte neuer Auftragskompositionen zurückblicken konnte. Mendelssohns *Elias* (1846), Gounods *Redemption* (1882), Dvoraks *Die Geisterbraut* (1885) und *Requiem* (1891) sind nur einige Werke, die für Birmingham geschrieben wurden und die inzwischen Bestandteil des Repertoires der englischen Chorgesellschaften waren. Elgar brauchte nicht lange, um dem Auftrag zuzustimmen, aber ein geeignetes Thema zu finden war eine ganz andere Sache. Sein erster Vorschlag war ein Werk über das Leben des Heiligen Augustinus, aber George Johnstone, der Sekretär des Festivals, riet ab, denn im protestantischen Britannien war dies ein kontroverser Vorschlag. So liess Elgar die Sache ruhen, bis er seine laufenden Aufträge erledigt hatte.

Die erste dieser Verpflichtungen bestand in der Vollendung der Partitur der Kantate *Caractacus* für das Leeds Festival im Jahre 1898. Fast unmittelbar nach der erfolgreichen Premiere machte er sich an ein völlig unerwartetes Projekt, die *Enigma Variations*, das sich als jenes Werk entpuppte, mit dem er internationalen Ruhm erwerben sollte. Aber nach deren erster Aufführung 1899 gab es ersteinmal Druck, das Ende des Werks neu zu bearbeiten. Dieser Druck kam von Elgars Freund und Mentor Augustus Johannes Jaeger, dem Manager von Novello & Co.. Elgar arbeitete den Sommer über an der Revision und begann darauf mit der Arbeit an seinen *Sea Pictures* für das Norwich Festival von 1899.

So kam es, dass der früheste Entwurf für *Gerontius* nicht vor November 1899 Jaeger erreichte. Tatsächlich aber sollte er garnicht für *Gerontius* sein. Elgar beabsichtigte, ein Werk nach der Apostelgeschichte zu schaffen - den Entwurf, den er Jaeger sandte, stellte Judas Ischariot ins Zentrum - aber dies verlangte vom Komponisten, dass er vor einem ernsthaften Beginn der Kompositionsarbeiten ein Libretto konstruieren musste, und Birmingham war nunmehr weniger als elf Monate entfernt. Das Festivalkomitee war jetzt ernsthaft besorgt, und Johnstone und seine Frau besuchten die Elgars am Neujahrstag 1900, um das neue Werk zu besprechen. Elgar stimmte zu, Kardinal Neumanns Gedicht *The Dream of Gerontius* zu vertonen, wenn Johnstone einen Verleger dafür finden würde. Schliesslich stimmte Novello & Co. zu.

In vielerlei Hinsicht war die Vorlage eine gute Wahl. Elgar kannte das Gedicht seit vielen Jahren, und man konnte es unverändert als Libretto gebrauchen. Aber es war ausserordentlich katholisch. Erst seit 70 Jahre war es den englischen Katholiken gestattet, öffentliche Büros zu führen und die Heilige Messe frei zu zelebrieren. Dies waren Verbote, die

aus den religiösen Unruhen der Reformation und den unzähligen Versuchen während der folgenden 200 Jahre, den Staat zu übernehmen, herrührten. (Der Dichter John Henry Newman, ein ehemaliger anglikanischer Priester, war einer der ersten Konvertiten zum Katholizismus nach der Emanzipation von 1829. Er wurde Kardinal von England und von Papst Benedikt XVI 2010 seliggesprochen). Dem Katholizismus wurde nach wie vor mit Misstrauen begegnet und um die Jahrhundertwende von vielen eher mit der Verweichlichung und Dekadenz von "Künstlern" identifiziert (wie an den Prozessen gegen Oscar Wilde 1895 zu studieren) als mit dem Ohrensteifhalten und der sportiven Männlichkeit des protestantischen England. Dvorak (selbst Katholik) hatte erwogen, Neumanns Gedicht für das Festival von 1891 zu vertonen, aber hatte sich besorgt anders entschieden und das Requiem an dessen Statt komponiert. Niemand konnte vorhersagen, wie sehr der Katholizismus des Gedichtes den Erfolg von Gerontius beeinflussen würde.

Aber Elgar war begeistert. Er sandte die ersten 44 Seiten des Klavierauszugs an Jaeger mit dem Kommentar "Sei vorsichtig - es ist die einzige Kopie". Der Rest von Teil 1 folgte am 20. März. Ungefähr im Mai fragte Elgar Jaeger nach seiner Meinung, ob die "Konversation zwischen dem Engel und der Seele ermüdend sei." Am 29. Mai konnte Jaeger antworten: "Gerade habe ich eine Stunde über deinem zuletzt gesandten Bündel von Entwürfen verbracht und Oh!, ich bin aufgelöst und zittere angesichts der grossen Begeisterung, die ich durchlebte. Seit Parsival habe ich nichts gehört, was mich so packte und zu mir sprach mit der trompetengleichen Zunge eines Genies." Er erkannte das Judasthema vom November zuvor: "Niemand hätte sich träumen lassen, dass dies nicht tatsächlich inspiriert war von genau jenen Worten Newmans." Die Korrespondenz zwischen Elgar und Jaeger in dieser Periode erfolgte täglich, manchmal sogar öfter, (die Postverbindungen um 1900 waren erheblich besser als heute!) und repräsentieren vielleicht den vollständigsten Bericht der Entstehung eines grossen Kunstwerks.

Man hatte Elgar angeboten, ein Cottage ausserhalb von Malvern zu benutzen, inmitten von Bäumen mit Ausblick auf die Malvern Hills. Es hiess Birchwood Lodge, und hier wurde der Klavierauszug vollendet ebenso wie die Orchestration. Elgar nahm sich viel Zeit, Holz zu sägen, Vögel, Kaninchen, Schlangen "und andere tolle Geschöpfe" zu beobachten, "während ich meine miserable Musik schreibe". Er unternahm lange Spaziergänge - eine andere Art, um Ideen zu erlauben, in seinem Kopf zu reifen. Während er mit den Satzarbeiten beschäftigt war, schrieb er an Jaeger: "... die Bäume singen meine Musik, - oder habe ich ihre gesungen? Ich denke, ich habe". Freunde kamen zu Besuch. Dora Penny ('Dorabella' aus den Enigma Variationen) radelte 64 km von Wolverhampton, um einen heissen Sommertag in Birchwood zu verbringen, wo Elgar ihr Auszüge aus dem neuesten Werk vorspielte. Sie erinnert sich, dass der zweite Teil der Komposition "in meinem Kopf unauflösbar mit Birchwood verbunden ist; jedes Mal, wenn ich ihn höre, lebt die Szene in mir auf".

Elgar vollendete den Klavierauszug am 6. Juni und sandte die letzten Seiten an Jaeger ('Nimrod' aus den Variationen) mit den extatischen Worten: "Gott segne dich, Nimrod. Hier ist der Schluss."

Aber es war nicht das Ende der Komposition. Am 15. Juni gestand Jaeger: "Es gibt da eine Seite, mit der ich rein gar nichts anfangen kann ...". Er meinte die Szene, in der die Seele "für einen Moment" vor Gott steht (auf Seite 159 der Korrekturfahnen des Klavierauszugs). Am nächsten Tag schrieb er: "Seite 159: Ich habe es versucht und versucht, aber diese Seite scheint mir die schwächste im ganzen Werk zu sein", was die Antwort nach sich zog: "Deine unverschämte Anmerkung verdient nur Schweigen, von deinem verfolgten Rezipienten", und später: "Ich kann es nicht besser machen, selbst wenn ich 50 Jahre warten würde". Jaeger konterte: "Aber sicher, die erste Wahrnehmung, die die Seele vor Gott haben würde, wäre eine erschreckende, ÜBERWÄLTIGENDE AGITATION! ... Deine Darstellung der Dinge drückt sich vor all dem" und erinnerte Elgar daran, dass Wagner die "unmöglichsten" Situationen zelebriert und zum Höhepunkt seines Werkes gemacht hätte. Der Komponist widerum antwortete, das er sich vor nichts "drücke" und nannte Jaegers Brief einen "Sermon, der sehr nimrodisch" sei und sandte die folgenden Verse:

*Old Jaeger preached
(as is his wont)
In Nimrodishest way;
And Elgar heard,
And blushed & squirmed,
And – took another day.*

*So Jaeger hoped
And thought it o'er,
And almost prayed the while;
Alas! The proofs came back untouched,
(Malvern is barren sile).*

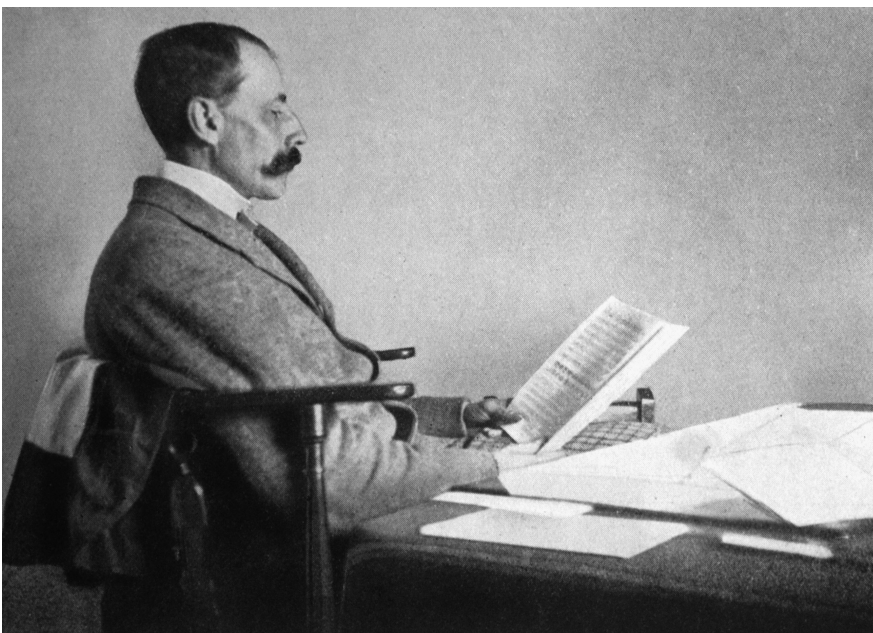
(Der alte Jaeger predigte / (wie es seine Art ist) / in nimrodischer Art; / Und Elgar hörte, und errötete und wandt sich, / und - nahm sich einen weiteren Tag. / So hoffte Jaeger / und überdachte noch einmal alles, / und betete sogar ein wenig; / Ach! Die Noten kamen unberührt zurück (Elgar konnte es nicht tun)).

Am 30 Juni schrieb Jaeger: „Gut! So hat dich das Libretto mit seinem Höhepunkt besiegt. Du bist sicher *kein* Wagner!“, worauf Elgar antwortete: „Nun gut: hier ist das, woran ich zuerst dachte“, und fügte die schliesslich gültige Passage der Figur 118 bis 121 hinzu, mit der Anweisung „Bei 120 muss jedes Instrument für einen einz'gen Augenblick seine äusserste Kraft entfalten“, dazu drei extra Trompetenstimmen und „jeglicher verfügbare Paukenspieler“ *ad lib.* Es war eine Wiederholung der Herangehensweise, zu der Jaeger Elgar im Falle der Verlängerung des Finale der *Enigma Variations* bereits ein Jahre zuvor geraten hatte.



Elgar schloss am 3. August seine Arbeiten an der Paritur ab, und fügte diese Zeilen von John Ruskin hinzu: „So ist es das Beste für mich; Was den Rest betrifft, so aß ich, trank, schlief, liebte und hasste, wie jeder andere auch; mein Leben war wie ein Nebelschwaden und ist es doch nicht; aber dies sah ich und wusste ich: dies hier, wenn überhaupt etwas von mir, ist deiner Erinnerung würdig.“

Unmittelbar darauf tauchte Elgars Freund William Eller unerwartet aus Ledbury mit dem Fahrrad auf. „In jenen Tagen“, so erinnert er sich, „war ich selten ohne Kamera unterwegs“, und so ergriff er die Gelegenheit und verewigte diesen historischen Moment mit zwei Fotografien. In einer davon liest der Komponist den Klavierauszug kopfüber „um meine Augen am Umherwandern zu hindern.“



Die Revision der Partitur stärkte das Werk ohne Zweifel, aber sie verzögerte die Produktion der dringend benötigten Chorstimmen, die nun nicht vor dem 9. August fertiggestellt werden konnten. Die Aufgabe des Chors war allemal schon erschwert durch Novellos Entscheidung, die Chorstimmen so zu drucken, dass

nur jeweils eine Stimme sichtbar war, so dass die Sänger keine Ahnung hatten, was die ihre Mitsänger zu tun hatten. Das war damals üblich für bekannte Werke - Messias, Die Schöpfung, Elias - denn es verringerte die Notwendigkeit des Seitenumblätterns, aber Gerontius war wahrscheinlich das komplexeste Werk des Jahrhunderts. Die Schwierigkeiten des Chors wurden zudem vermehrt durch den unerwarteten Tod von Charles Swinnerton Heap, dem Chorleiter des Festival, am 11. Juni. Er war mit Elgars Stil vertraut und ein begeisterter Unterstützer. Stattdessen verpflichtete das Festivalkomitee den älteren, bereits im Ruhestand stehenden William Stockley, einen leidenschaftlichen Protestanten, der von seinem Temperament her mit Elgars Musik auf Kriegsfuss stand. [Swinnerton Heaps Tod betraf mehr als nur Elgars Werk. Das Festivalprogramm enthielt neben Gerontius zehn weitere Stücke - Bach: Matthäuspasion, Brahms: Ein Deutsches Requiem, eine Messe von William Byrd, Coleridge Taylor: Hiawatha (vollständige mit der Erstaufführung des dritten Teils), Cornelius: Die Vätergruft, Dvorak: Die Geisterbraut, Händel: Messias und Israel in Ägypten, Mendelssohn: Elias und Parry: De Profundis (ebenfalls eine Erstaufführung)].

Der Verleger drückte zudem seinen eigenen Zweifel an Gerontius' Potential aus, indem er weder die Partitur druckten noch eine Kopie davon herstellte. Dies führte zu Verzögerungen, denn es mussten während der Produktion viele Male Seiten zwischen Malvern und London hin - und hergesandt werden. So erhielt Richter die vollständige Partitur nicht vor dem Abend des 23. September, nur zehn Tage vor der Premiere und 24 Stunden vor der einzigen Orchesterprobe. Zu Richters Ehrenrettung sei gesagt, dass die Probe gut verlief, aber die einzige Probe mit Orchester und Chor am Samstag, den 29. September, war sehr schlecht, und Richter brach sie ab, nachdem Elgar den Chor beschimpft hatte, das Werk nicht zu kennen. Der Dirigent berief eine weitere Probe für den Montag ein, aber sie reichte nicht aus, um ein Desaster zu verhindern.

Hubert Parry tadelte den Chor; sein eigenes De Profundis hatte am Tag zuvor eine schlechte Aufführung erlebt. Zwei junge Möchtegern - Komponisten im Publikum hatten den Schuldigen bereits identifiziert: Arnold Bax machte Richter verantwortlich, und Ralph Vaughn Williams die drei Solisten. Aber Elgar zweifelte nicht: "Schon immer habe ich gesagt, dass Gott gegen die Kunst war, und das glaube ich nach wie vor. Alles Triviale und Obszöne wird in dieser Welt geschätzt ...". Erfrischend mag die Tatsache sein, wie leicht die Kritik in der Lage war, Aufführung vom Werk selbst zu trennen. Fast einstimmig wurde die Komposition als etwas Neues in der Chormusik gelobt und meist wohlwollend mit Parsival verglichen. Aber die unmittelbare britische Reaktion war, dass die anberaumte Vorstellung im Crystal Palace in London wegen der Schwierigkeit des Werks abgesagt wurde. Der Dirigent August Manns spielte nur das Prelude und Angel's Farewell, die in Anlehnung an das Vorspiel und Liebestod aus Tristan und Isolde separat veröffentlicht wurden, aber es gab keine Begeisterung, das Werk aufzuführen, bis es im Mai 1901 unter dem Komponisten selbst anlässlich eines Konzerts der Worcester Philharmonic Society gegeben wurde. Dies war keine vollständige Aufführung, denn man liess den Chor der Dämonen fallen, aber sie zeigte, dass die Schwierigkeiten zu bewältigen waren.

Gerontius existierte auch in einer Art Paralleluniversum in Deutschland. Jaeger hatte Julius Buths, den Dirigenten der Niederrheinischen Musikfeste und Otto Lessmann, den Herausgeber der Allgemeinen Musikzeitung zur Premiere in die Birmingham Town Hall eingeladen. Buths hatte bereits die Enigma Variations aufgeführt, und beide Männer waren begeistert von Gerontius; Buths begann unmittelbar mit einer deutschen Übersetzung und programmierte das Werk für den Dezember 1901 in Düsseldorf. Elgar war anwesend, wurde gefeiert, und über das Konzert wurde ausführlich berichtet. Auch hatte Buths die Komposition für die Niederheinischen Musikfeste im Mai 1902 geplant, und die Aufführung wurde noch extatischer aufgenommen. Auf einem Essen während des Festivals tat Richard Strauss seinen berühmten Toast auf den Erfolg des "ersten englischen Progressiven, Meister Edward Elgar".

Der Erfolg von Dream of Gerontius in Deutschland führte zu einem wiedererwachten Interesse an der Komposition, und so gab es 20 Aufführungen in 1903, darunter je eine in Danzig, Darmstadt, Chicago, New York und Sydney. Viele englische Aufführungen (zumindest die, die in Angelikansichen Kathedralen stattfanden) wurden durch Veränderungen des Textes behindert, wobei oft Anspielungen auf Maria, Joseph, die Litanei der Heiligen und das Fegefeuer geändert werden mussten. Dies änderte sich nach dem ersten Weltkrieg, aber Sir Charles Villiers Stanfords Ansicht, dass Gerontius "nach Weihrauch stinke", begegnet man noch heute gelegentlich. Aber schliesslich und endlich hatte es neben Messias und Elias seinen Platz eingenommen als einer der drei Grundpfeiler des englischen Chorgesangs.

Proof of the original pages 157-159 of the vocal score

ANGEL
allargando

118

dim. e rit. p rit.

Al - le - lu - ia! — Praise - to his Name! —

TENOR (Souls)
ppp sempre

Lord, Thou hast

BASS (Souls)
ppp sempre

Lord, Thou hast been our ref-uge: in ev-'ry gen-er-a -

colla parte
p

pp rit. rit.

119

ALTO (Souls) *ppp sempre*

Be - fore the hills — were born, and the world was: — from

been our ref - uge: in ev - 'ry gen - er - a - tion; Lord - Thou hast been our — ref - uge: in

tion, Lord, Thou — hast been our ref - uge: in ev - 'ry gen - er - a - tion, - Lord, Thou hast

age — to age Thou art God, from — age — to age, — from age — to

ev - 'ry gen - er - a - tion, Lord, Thou hast been our ref - uge, our ref - uge in ev -

been our ref - uge: in ev - 'ry gen - er - a - tion: Be - fore the hills — were born: from age to age Thou art

120

SOUL
p

Take me a - way, and in the low - est deep There let me be, etc.

age Thou art God. etc.

- 'ry gen - er - a - - tion____ etc.

God, Thou____ art____ God____ etc.

pp

Proof of the original page 162 of the vocal score

125

SOUL

Take me a - way, and in the low - est deep There let me

colla parte

126

Andante tranquillo

be.

pp *molto legato* etc.

Aus dem originalen Korrekturabzug des Klavierauszugs mit dem ersten Layout des Anblicks Gottes und dem "Take me away" der Seele. Elgar verlangte diese Passage zurück und schrieb sie um, bevor der Klavierauszug veröffentlicht wurde.



Diese Karte schickte Alice Elgar an ihre Tochter Clarice nach der zweiten Aufführung im Mai 1901. Sie lautet folgendermassen:

“Herrlicher Abend, prächtige Aufführung & Aufnahme mit Begeisterung, Vater musste wieder und wieder vortreten. Bin so froh über deinen Brief. Viel Liebe, deine Mutter.

Wetter schrecklich. Wir werden am Donnerstag mit Rodewald irgendwohin gehen, keine Ahnung, wohin. Heute findet hier ein grosses Dinner statt und ein grosses Abendessen, dass das Festival beenden wird.“

A. J. Jaegers Analyse (Seite XV)

Jaeger schrieb diese Analyse (Seite XV) als eine erweiterte Programmnotiz für die erste Aufführung. Er war ein grosser Liebhaber Wagners, und er analysierte das Werk in wagnerianischen Begriffen. Elgars musikalische Sprache verdankt ebensoviel Brahms, Schumann und den französischen Romantikern wie Delibes und Massenet, wie sie von Liszt und Wagner zehrt. Darüber war sich Elgar im Klaren, und er schrieb an seinen Freund: “Meine Frau befürchtet, dass du dazu tendierst, zuviel Betonung auf das Thema der Leitmotive zu legen, denn tatsächlich schaffe ich ohne Gedanken - intuitiv, würde ich sagen.” Im Ganzen war er glücklich mit Jaegers Analyse und bestand darauf, dass er vernünftig bezahlt werde. Er erzählte seinem Freund. “Schau her: Ich habe mir Gerontius als einen Mann wie du und ich vorgestellt, nicht als Priester oder Heiligen, sondern als Sünder, einen reumütigen selbstverständlich, bei dem aber kein Ende seiner Weltlichkeit in diesem Leben abzusehen ist und der nun zu Buch gebracht wurde. Deshalb habe ich seine Musik nicht mit Kirchenliedern und anderem Unsinn gefüllt, sondern mit guter, gesunder und vollblütiger Romantik und Weltlichkeit, sozusagen. Es ist meiner Meinung nach schwieriger, sich aus einer gut bestallten Welt wegzureissen denn aus einem Kloster.”

Für Aufführungsmaterial wenden Sie sich bitte an ChesterNovello (www.chesternovello.com), London.
Nachdruck eines Exemplars aus der Sammlung Phillip Brookes, Roxas City.