

# ELGAR

## Variations on an Original Theme for Orchestra

op. 36

»Enigma«

Edited by / Herausgegeben von  
Christopher Hogwood

Urtext

Score / Partitur



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 9042

# INTRODUCTION

The first performance of Elgar's *Variations on an Original Theme* at St James's Hall, London under the baton of Hans Richter, on 19 June 1899, was celebrated as a milestone not only in the career of a 42-year-old provincial composer, but in the revival of "greatness" in English music.<sup>1</sup> "Here is an English musician who has something to say and knows how to say it in his own individual and beautiful way", *The Musical Times* declared immediately after the premiere; "He writes as he feels, there is no affectation or make-believe. Effortless originality ... combined with thorough *savoir faire*, and, most important of all, beauty of theme, warmth, and feeling are his credentials, and they should open to him the hearts of all who have faith in the future of our English art and appreciate beautiful music wherever it is met."

Although the writer August Jaeger was Elgar's editor and close friend, and *The Musical Times* was the house magazine of Novello, his publisher, this opinion was endorsed by every critic present. Over twenty years later the fiercely independent George Bernard Shaw still remembered the bracing effect of that premiere: "The phenomenon of greatness in music had vanished from England with Purcell ... England had waited two hundred years for a great English composer, and waited in vain ... For my part, I expected nothing of any English composer ... But when I heard the Variations (which had not attracted me to the concert) I sat up and said, 'Whew!' I knew we had got it at last."<sup>2</sup> Previously Elgar had had a limited national success with his *Froissart* Overture, but otherwise his orchestral pieces had been in a slighter vein, such as the *Chanson de Matin* and the inspired *Serenade for strings*. In 1897 there had been the patriotic uplift of the *Imperial March*, and, most recently, the cantata *Caractacus* had been premiered in Leeds. But, as he admitted in his later Notes for the *Variations*, it was a time when his friends were "dubious and generally discouraging" about his musical future. Now, most significantly, the *Variations* were premiered under a German conductor, quickly published by Novello and gathered repeat performances abroad. The work even elicited from the German press the highest of com-

pliments: "the unusual mastery of technique and the splendid tonal colouring make it highly eligible for export"<sup>3</sup> and established Elgar as no longer provincial, but an international composer.

\* \* \*

According to the composer's recollections,<sup>4</sup> the theme originated from a casual piano improvisation after work on the evening of 21 October 1898. His wife Alice remarked "Edward, that's a good tune", and after some more extemporising, he asked, "Whom does that remind you of?" Thus both the theme and the idea of variations as a sequence of portraits were born. On 24 October he announced the beginnings of a new work (with his habitual comic spelling) to August Jaeger:

... I have sketched a set of Variations (orkestry) on an original theme: the Variations have amused me because I've labelled 'em with the nicknames of my particular friends—you are Nimrod. That is to say I've written the variations each one to represent the mood of the 'party'—I've liked to imagine the 'party' writing the var: him (or her) self & have written what I think *they* wd. have written—if they were asses enough to compose—it's a quaint idee & the result is amusing to those behind the scenes & won't affect the hearer who 'nose nuffin.'<sup>5</sup>

On 1 November, Elgar played through at least six variations for Dora Penny (the Dorabella of Variation X), though his sketches and lists show that neither the "friends" nor their sequence were finalised yet. However, on 5 January 1899 with the piano short-score complete he wrote cheerfully to Jaeger: "I say—those variations [—] I like 'em." Orchestration then took the two weeks from 5 to 19 February (with Alice ruling up the manuscript pages and adding the instrument names), and by 22 February he could tell Dorabella that the variations were done, "& yours is the most cheerful ... I *have* orchestrated you well". Elgar sent the score off to Hans Richter, the great German conductor known for championing both Wagner and

1 The "Richter Concerts" which started in 1876 were given with an unnamed (presumably freelance) orchestra.

2 *Music & Letters*, vol. I, no. 1 (January 1920), p. 11.

3 See Kevin Allen, *August Jaeger: Portrait of Nimrod: A life in letters and other writings* (Ashgate Press 2000), p. 114.

4 J. A. Forsyth, "Edward Elgar: True Artist and True Friend", *The Music Student* xii (December 1932), p. 243.

5 Quotations from Elgar's letters here and elsewhere from Jerrold Northrop Moore, *Elgar and his Publishers. Letters of a Creative Life* (2 vols, Oxford 1987).

Brahms, and, after a nervous month of waiting, received a telegram saying that Richter agreed to direct the premiere in London.

\* \* \*

Although the Elgars considered the scheme of “character variations” to be unique (Alice remarked on the first evening, “Surely you are doing something that has never been done before!”), there were several precedents. The most recent was Richard Strauss’ *Don Quixote* or “Fantastic Variations on a Theme of Knightly Character”, premiered in 1898. From earlier in the century there was Schumann’s *Carnaval* and Cipriani Potter’s set of five piano variations on an unidentified Irish folk tune, each in the style of a different contemporary composer, including Beethoven and Rossini, which he had published in about 1825 as *The Enigma, Variations and Fantasia on a Favorite Irish Air ... Op. 5*. More recent examples of orchestral variations (or “caprices”) on original themes came from Dvořák, Stanford (who applauded Elgar and recommended him to his publishers), William Hurlestone and Sir Hubert Parry (who praised the *Enigma Variations* to the conductor Landon Ronald as “the finest work I have listened to for years”).

In a note for an Italian performance in 1911 Elgar summed up the public version of his intentions: “This work, commenced in a spirit of humour & continued in deep seriousness, contains sketches of the composer’s friends. It may be understood that these personages comment or reflect on the original theme & each one attempts a solution of the Enigma, for so the theme is called”.<sup>6</sup> However, his blunt rebuke to the author of the programme notes for the premiere – “The Enigma I will not explain – its ‘dark saying’ must be left unguessed” – has fuelled speculation for more than a century about the private implications of the puzzle. Elgar himself was clearly torn between secrecy and self-advertisement; on 16 February 1899, he wrote to Frederick George Edwards, the editor of *The Musical Times*:

Just completed a set of Symphonic Variations (theme original) for orchestra—13 in number (but I call the finale the fourteenth because of the ill-luck attaching to the number): these will probably be heard at an orchestral Concert in London (for the first time) in this Spring: I have, in the Variations, sketched ‘portraits’ of my friends—a new idea I think—that is in each Variation I have ‘looked at’ the theme *through* the personality (as it were) of another

Johnny—ask Jaeger about this—I don’t know if ‘tis a too ‘intimate’ an idea for print—it’s distinctly amusing.

In the run-up to the premiere, one fly in the ointment was money. Novello proposed in June that for the payment of one guinea the orchestral score would become Novello’s absolute property (publication of orchestral material had been agreed in March), and that Elgar would receive a royalty of a mere 4d [four pence] only on sales of any piano arrangements and extracts. Elgar was naturally greatly disappointed and hoped that “you will see your way to increase the royalty [on the piano arrangement] to at least 6d” (9 June 1899). The company objected that “the length of the Composition is a drawback rather than an advantage seeing that it adds to the expense of production (especially when there are band parts) & at the same time restricts the sale” (letter of 16 June 1899, of which only a draft survives).

Even after the success of the first performance, when Novello finally decided to engrave the full score, not only was there no suggestion of an increase in royalty, but they levied an additional charge of 30 shillings for music hire, because the piece had needed an extra rehearsal! Elgar’s disgust at such a tactic resulted in a temporary rift with Novello, and *Sea Pictures*, his next publication, went to Boosey & Co.

But a second and more artistic fly spoilt the ointment on the very evening of the premiere: after the performance Jaeger tactlessly expressed his dissatisfaction with the brevity of the Finale coda. When Elgar ignored him, he wrote pleading for the Finale to be extended (late June 1899). Elgar refused point blank and deflected the correspondence with a volley of other defects:

I waited until I had thought it out & now decide that the end is good enough for me: as to the points in the score I am puzzled—I always said those celli were—bar one or two—the worst in the world—& a whole heap of passages they have did not come out—including that passage (unheard) on p. 26 [XI, bb. 16ff.] (I had forgotten that they actually have it with the bassoon—& we never heard it). Again on p. 27 [XI, b. 34] the Celli got *no* tune out of those 7ths—I will assist ‘em.

You won’t frighten me into writing a logically developed movement where I don’t want one by quoting other people!

(Elgar to Jaeger, 27 June 1899)

In the same letter Elgar proposed making these improvements after he had had another chance to hear the work at its second performance, in Brighton.

6 Elgar Birthplace Museum, no. 366.

As to engraving the Score of the Vars: hadn't it better wait until after New B[righton] ... How wd. this do—use the Skoughre & parts just as they are (Variations) at Bantock's concert—I would touch up the thing *after* & let you have it say on the 20<sup>th</sup> of July?

But Jaeger continued his siege on the Finale, now claiming Richter as an ally (although the conductor had mentioned nothing to Elgar at the premiere). Elgar first bolstered his defence, but then changed to appeasement:

As to that finale—its most good of you to be interested & I like to have your opinion—I have my doubts as to some of the rest 'cos it's generally *suggested* to them.

Now look here [—] the movement was designed to be concise—here's the difficulty of lengthening it—I *could* go on with those themes for  $\frac{1}{2}$  a day. but the *key* G is exhausted—the principal motive (Enigma) comes in grandioso on p. 35 [of the piano score, bar 63] in the tonic & it *won't do* to bring it in again: had I intended to make an extended movemt. this wd. have been in some related Key reserving the tonic for the final smash.

In deference to you I made a sketch yesterday—but the thing sounds Schubertian in its sticking to one key. I should really like to know *how* you heard that Richter was disappointed—he criticised some of it but not the end—the actual final flourish was spoilt in performance as you know by the insts going wild. You see there's far too much of this sort of thing said: somebody wants to find fault & in course of conversation says 'the end did not please so & so—I find it very poor—*don't you?*' the other chap hadn't thought of it at all but says 'Yes it's very abrupt'—& so it goes on.

This sort of thing is of no value to me—what *you* say is your own opinion & wd. be given on *anybody's* work. All the other fellows wd. never have made a remark if the work had been written by any great man.

If I find, after New B[righton,] that the end does not satisfy me, I may recast the whole of the last movement but it's not possible to *lengthen* it with any satisfaction I fear.

If I *can* find time to make a readable copy of my 'end' I'll send it to you & then you'll see how good

E. Elgar

is at heart

(Elgar to Jaeger, 30 June 1899)

Jaeger sensibly back-pedalled, claiming that his opinion was only a *Nebensache* (secondary matter), but Elgar's self-confidence (never strong) was shaken, and he relented ("there is one phrase wch: I can use again"), sending an extra 100 bars to Jaeger in piano score even *before* hearing the work again in Brighton. Jaeger was pleased, and it was arranged that the already

published piano version would be re-issued with the revised ending. Elgar was clearly relieved:

You're a trump! I'm heartily glad you like the TAIL, *I do* now it's done: I haven't time for a word. only here's the M.S.—I think dear Mr. Brause can make it out but, as usual, I've used up (pasted it on) my sketch where not illegible. just look it thro' again there's a good chap.

Now. I'm going to New Brighton tomorrow—back on Tuesday: *then* I will revise the points in the sc: which we discussed before & score this new end (Coda)—Can you rush the piano copy thro'—I send it now on the chance—if it *must* be delayed, let me have the M.S. back to score on Tuesday from, 'cos (as I said before) my sketch is cut up to gum on—see?

(Elgar to Jaeger, 12 July 1899)

Jaeger could not resist sending a few more suggestions about the piano version of the new finale. Elgar replied:

Here's the final revision of the Coda: thanks to West & you for suggestions: I see it will do to include the rhythmic bars & have done so—I can't put in *more* runs: they really *begin* at first bar of p. 39 [figure 75] and are (orchestraly) the feature, I couldn't put 'em in for pf. they simply 'culminate' where introduced in the P.F. arrgt.

Now. I've no copy. but am *revising* the score (on the points we mentioned before) & will score this *coda* directly I receive the engraved copy [of the pf version] from you—*send two copies* of proof[,] I will keep one.

I think I can send you the score by the 26th but alas! we've lost a few days by the infernal postal arrgts. Anyhow leave full directions as to the score going to Germany [for engraving].

(Elgar to Jaeger, 20 July 1899)

Other details of scoring and engraving continued to occupy Elgar, and the continuing flow of letters between him and Jaeger show his concerns, corrections and attention to typographic detail:

Corrected String Parts received. By Jove, they *are* altered!  
(Jaeger to Elgar, 24 July 1899)

By this post come pf. Proofs—p. 40 last bar: it's too quick for any one to grab the chord I think & as it stands it makes the next p. sound fuller (1st chord p. 41 I mean) [Var. XIV bar 168]. As to p. 41 do you like the *look* of those 3's all down the page? wd. *one* do & then *one* 4 (as it is now)—p. 42—there are 3 bars L.H. of *E's*—they shd. have been *small*—anything to save time so don't alter 'em unless you think fit. Now as to the score & wind. I'm going to plunge into 'em tomorrow & you shall have the score (*except Finale*) sent tomorrow. I can score the new end quickly: tell that nice woolly-lamb young man



from Geidel's that the score must be taken care of—I don't mind the 'laying out' figures if necy but I bar greasy thumbs.

(Elgar to Jaeger, c. 25 July)

Now: hither comes pp. 1—to 144 incl. of the Score and *all* the wind &c. revised to 76 at this point the Jaerod-nimgeresque coda cometh on—I am scoring this prestissimo.

Look here—shall I put in *organ* ad lib: just at the end? If so (—perpend) it shd. be named on the 1st page of printed score: I suppose the *1st page* will give the names of *all* the insts. as usual & then less staves will be used (—only those necy—) afterwards: anyhow tell me at once about the organ AD LIB.

(Elgar to Jaeger, c. 27 July)

Jaeger approved the organ, the full score was posted to him on 31 July and revised material for the coda was achieved in time for the Worcester Festival performance on 13 September, which Elgar himself conducted. Jaeger pronounced himself vindicated, and took advantage of his position to fire one last shot at the Finale, to which Elgar sensibly acceded.

Look here! you wont call me a d— fool & impertinent Hass for making another suggestion re *the Skore*, will you? When I heard the new Finale, *both* at the Worcester Rehearsals [in London] & the Richter [Concert], I was a little disappointed that the sudden Burst into E<sup>b</sup> at [fig.] 82 did not 'come off' quite as *explosively* & surprisingly as I had anticipated. When I look at the score page 126 I put it down to the fact that the 1st Fiddles have *not* the short quaver [*recte* crotchet, bar 214] *rest* that many of the other instruments have. They seemed at the performances to glide up to the B<sup>b</sup> instead of *sharply plunging*, *hammering* on it as with stroke of Thor's War Axe! Would it not give you a *stronger* B<sup>b</sup> & a stronger E<sup>b</sup> chord & a greater *surprise* if ALL instruments had the crotchet rest before 82? The Wind could take breath for the *fff* & not merely use their *last* breath of a *crescendo* for THE effect; & the 1st Fiddles could get a better *grip* of the B<sup>b</sup> and give greater *brilliancy* to it? You know I am not such a d— ass as to want to *teach* YOU!!! scoring. *I know nothing about it* & make my suggestion with all humility. I may be quite wrong.

Tant pis! The Timpani alone might sustain their Roll & keep up the sound during the *moment's* breath-hiatus in the other instruments.

(Jaeger to Elgar, 17 October)

Jaeger, devoted as he was to the rhetoric of Wagner and Strauss, clearly felt strongly about his contribution to the finale; he later claimed credit not only for the expansion of the coda, but through it for the success of the whole work. In a letter of 9 December 1908 to Sydney Loeb, discussing the coda of the First

Symphony (similarly too short, in his view), he maintained:

The ending is really as ineffective as was that of the Variations until I made him add 90 Bars & thus got a Coda that has *made* the work the success it is.

Not all musicians agreed that the right side had won this battle. Walford Davies, who later succeeded Elgar as Master of the King's Music, wrote to Jaeger blaming him directly – “Elgar's Finale is grand & TOO long, you sinner” (10 November 1902) – and certainly no evidence has been produced to suggest that anyone other than Jaeger (with his Wagnerian leanings) found fault with the original. After more than thirty years acquaintance with the “new” coda, the critic and scholar Sir Donald Tovey still felt this “tub-thumping” finale was wrong:

A report is now current that Elgar originally ended the variations quietly, and that this Finale was forced upon Elgar by more experienced friends. If this is true, for Heaven's sake let every effort be made to recover the original finale. There is always the possibility that Elgar himself may have found it inadequate; and in any case the present finale has enough humour to entrap the humourless. I fell badly into the trap myself when I first heard its solemn organ-strains with their facile descent into *prestissimo* semibreves. But we do want to know how Elgar rounded off the work before he was induced to put a brass hat on it instead.<sup>7</sup>

Elgar's own annotations hint that he may not have been really convinced by Jaeger's arguments and only made the changes under pressure. At the end of the original score he had written a (subtly adapted) stanza from Tasso: “Bramo assai, poco spero, nulla chieggio” (“I long for much, I hope for little, I ask for nothing”)<sup>8</sup> – illuminatingly, the resigned sigh of a disappointed lover. For the new ending, Elgar turned to his favourite Henry Wadsworth Longfellow, and added “Great is the art of beginning, but greater the art is of ending” (*Elegiac Verse*, 14). He presumably did not expect Jaeger (or other readers) to remember that the remainder of

7 *Music & Letters* vol. xvi, no. 1 (January 1935), p. 4.

8 Tasso (*Gerusalemme Liberata*, canto 2) wrote “Brama assai, poco spera, e nulla chiede” (“He longs for much, he hopes for little, and he asks for nothing”). According to Brian Trowell (“Elgar's Use of Literature” in Raymond Monk (ed.) *Edward Elgar: Music and Literature*, 1993) the composer borrowed the quotation, and the incorrect date (Dante's death date), from an account of the sea-battle of Sir Richard Grenville originally published in 1595, and also giving the quotation in the form that he used. The English translation pencilled by Elgar on the following page of the score is also interestingly inaccurate: “I essay much, I hope little, I ask nothing”.

that stanza reads: “Many a poem is marred by a superfluous verse”.

There therefore seems strong reason to follow Tovey’s plea and include the original coda in this edition for perusal, and even performance.

\* \* \*

Although the changes to the Finale represent the single biggest revision that Elgar made to the work, many smaller alterations and improvements in scoring and balance were entered throughout the autograph full score, usually in a coloured ink to identify them. Most, but not all, of these found their way into print (though the trombones in Var. XI, bars 34–7, the triangle in the Finale, bar 103 and the final organ chord somehow escaped all printed editions to date). Even after the 1899 printing of the full score and parts, composer and publisher continued to worry over details and possible misprints for several years.

Elgar, for example, was particularly anxious that the quotation of his characteristic welcoming whistle on arriving home should be audible in his wife’s variation (see the revised dynamics in Variation I, bars 3ff.). Jaeger wrote on 16 September 1903 wondering whether the Cs in the first bassoon part of Troyte (Variation VII, figs. 23, 24 and 26) should be played an octave lower as the first bassoon at Hereford had apparently marked them, and offering to alter the plates of the score and parts (a signal that a new printing was imminent which could include revisions). He also queried one note in the bassoon part (F natural instead of F sharp?) in G. R. S. (Variation XI) one bar before fig. 48 [bar 9, n. 4]. Elgar replied that in both cases the parts and score were correct as printed. Even a year later, last minute queries were still arriving from J. E. West, Novello’s music editor, pointing out a possible error in the Finale. Elgar waited until after his next performance to reply:

...re 2nd bar p. 100 [XIV, b. 34] of the Variations: yes, it is an error undoubtedly, but on looking at it I *thought* it must be one of those things which *sound* all right owing to the *timbre* of the insts. I waited until yesterday when I was conducting rehearsal & concert in L’pool & listened to the bar. Do you know it *sounds* all right to me—sort of inverted (perverted) pedal & I don’t think we’ll alter it. If you hear the Vars: again listen & tell me what you think.

(23 October 1904)

Since West’s letter has not been traced, it is difficult to pin-point the “error” that exercised him, and in this case, no alteration was made to the score.

However, when the new edition of the full score appeared, it carried the original 1899 date and Novello made no mention of the substantial revisions, nor did all of them find their way into the orchestral parts. As can be seen in the Critical Commentary, a multitude of problems was created which persist to the present day.

\* \* \*

Since Elgar’s arrangement with Novello entitled him to a royalty only on extracted individual movements and on arrangements, he had a strong incentive to dismantle the construction as soon as possible. When he submitted the piano arrangement on 13 March 1899, he pointed out to Novello the likeliest candidate for extraction:

As to the ‘practical’ portions of the work — they are I think many: No. X [Dorabella] e. g. will do well for separate issue & many of the other numbers will arrange excellently in a variety of ways.

(Elgar to Novellos)

On the same day he confided to Jaeger that “Nimrod does not do for piano so well as orch:”, although eventually both pieces were issued in keyboard versions.

Extracts in full score required more persuasion. It took until December of the following year for Jaeger to report to Elgar: “I have at last succeeded in getting Mr L[ittleton, chairman of Novello] to agree to doing Dorabella *separately*, Score, Parts & P.F. arrangement” (2 December 1900). Jaeger also proposed instrumental cues so it could be played by an even smaller band (it is already one of the slimmest portraits), and Elgar suggested the little that was possible, by shifting the horn notes at fig. 44 (bar 49) to viola (p. 263) as indicated in small notes in the present edition. After some worries about the suitability of the title – “Don’t you think *Dorabella* looks foolish – I fear it” (Elgar to Jaeger, 6 December 1900) – the piece finally appeared in 1901 simply as “Intermezzo for small orchestra. – Wood-Wind, Drums and Strings – from ... Op. 36”. Of all the movements in the Variations, this number was the most easily disconnected, since, as the dedicatee wrote: “E. E. said that there was only a trace of the ‘Enigma’ theme in the ‘Intermezzo’ which no one would be likely to find unless he knew where to look for it.”<sup>9</sup> It is also strikingly “simpler” – more diatonic and with fewer accidentals – than any other Variation.

9 Mrs. Richard Powell [Dora Penny], *Edward Elgar: Memories of a Variation* (London, 1937), p. 15n.

A recent sighting of the sketches (Source S4) revealed that, while other variations were sketched in pencil draft form, portions of this variation were preserved fully notated in ink in four-hand arrangement, suggesting that this number was possibly in existence before the Variations were conceived.

From the autograph, it is clear Elgar also planned at one time for Variation V to be available as a separate number; the necessary final chord found in the autograph is included in this edition, although it was eventually cancelled by the composer (presumably because Novello did not agree). However “Nimrod”, the most frequently played excerpt today, was never issued separately in full score and has only ever been available on hire. While Elgar’s alternative scorings (without contrabassoon, for example) and *ad libitum* organ part are conveniences less needed with today’s fully-manned orchestras, the practice of playing excerpts other than “Nimrod” could well be reinstated, presenting the Intermezzo and maybe even Variation V as independent concert items.

\* \* \*

As this extended survey of correction, counter-suggestion and re-publication indicates, the available source material for the *Variations* is many-layered and now offers a plethora of discrepant readings. Although all stemming from the autograph full-score, we find two states of the Novello engraved score (1899, but tacitly revised in 1904) and a single version of the printed orchestral material that frequently offers a reading that differs from both the scores. To these must be added Elgar’s later comments, annotations and corrections in his personal scores, plus the evidence of his own recordings.

The title itself exists in several states; at first simply *Variations*, it then became *Variations on an Original Theme for Orchestra*, but was announced as *Symphonic Variations* (*The Musical Times*, March and April 1899 and Elgar’s own letter, *vide supra*). The word “Enigma” was pencilled in (over the theme only, not as a title) in Jaeger’s hand, but was adopted eventually even by the composer. Colloquially the work is now *The Enigma Variations* but without the sanction of any publication.

Some believed that the enigma represented Elgar himself (the opening phrase, they pointed out, mirrors the rhythm of his name – Edward EL-gar), a theory that was revived when he used the melody again in *The Music Makers* of 1912, and explained that it stood there for “the loneliness of the creative artist”

(and was associated with the text “desolate streams”). For the 1899 premiere, Elgar told the programme-note writer, C. A. Barry:

It is true that I have sketched, for their amusement and mine, the idiosyncrasies of fourteen of my friends, not necessarily musicians; but this is a personal matter, and need not have been mentioned publicly. The Variations should stand simply as a ‘piece’ of music. The Enigma I will not explain—its ‘dark saying’ must be left unguessed, and I warn you that the apparent connexion between the Variations and the Theme is often of the slightest texture; further, through and over the whole set another and larger theme ‘goes’, but is not played ... So the principal Theme never appears, even as in some late dramas—e. g., Maeterlinck’s *L’Intruse* and *Les sept Princesses*—the chief character is never on the stage.

This is the first documented mention of an enigma – clearly an added concept – and Elgar rejected all guesses, even from close friends for the rest of his life (though he promised Hamilton Harty the solution in his will!).

The number of variations also varies, Elgar first describing it as 13 (see letter above), but later mentioning “fourteen friends” (the arithmetic works if you discount the composer’s own variation but include the bulldog). The Finale (himself) he presumably conceived as a coda to the set rather than an additional variation, hence his reluctance to enlarge the coda of the coda at Jaeger’s insistence. The mention of “another and larger theme” has led to an industry in deducing “associated” melodies (see Julian Rushton’s summary in *Elgar: “Enigma” Variations* [Cambridge, 1999], pp. 64ff., although the number of suggestions increases weekly). The proposed “counterpoints” to the theme range from the National Anthem, *Auld Lang Syne* and *Home Sweet Home* to the Dies Irae (Elgar was born a Catholic), the slow movement of Mozart’s *Prague Symphony* and Brahms *Symphony No. 4*; one of the latest to arrive is *Rule, Britannia* (an earlier, and rejected suggestion) now re-proposed for the phrase “Never, never, never”, from Elgar’s punning remark that “the chief character is *never* on the stage”. Coincidentally, the programme in which Richter premiered the Variations happened to conclude with the *Prague Symphony*, preceded by a suite from Rimsky-Korsakov’s *Snow Maiden*; the first half had offered Dvořák’s *Carnival Overture*, *Zorahayda* by Svendsen and the closing scene of *Götterdämmerung*, all preceding the premiere of the *Variations*.

\* \* \*



A set of manuscript notes to the *Variations* can be seen at the Birthplace Museum (no. 722); although dated 1899 in Elgar's hand, they must have been written after Alice's death in 1920, since she is referred to in the past tense. However, they remained unpublished until 1929 when Elgar revised them for publication with a set of pianola rolls of the *Variations* issued by the Aeolian Company (cut directly from the piano reduction, with some later additions made by William McNaught<sup>10</sup>). In the revision Elgar opted for a more detached (third person) style – “the composer's” in place of “my” – and only gave in full the names of “portraits” who were dead. In the following transcript of the MS version additional or alternative comments in ⟨ ⟩ are taken from the text as printed by Novello with photographs of the dedicatees.<sup>11</sup> Comments in square brackets are editorial.

#### “MY FRIENDS PICTURED WITHIN”

##### *Theme*

The alternation of the two quavers and two crotchets in the first bar and their reversal in the second bar will be noticed; references to this grouping are almost continuous, either melodically or in the accompanying figures [an empty square, possibly meaning music example] – in \*\*\* ⟨Variation XIII, beginning at bar 11⟩ for example. The drop of a seventh (in the Theme) (bar 3 (and 4)) & again (cellos etc.) in bar [omission mark] should be remembered. ⟨At bar 7 (G major) appears the rising and falling passage in thirds which is much used later, e. g. Variation III, bars 10, 16.⟩

##### *Variation I. C. A. E.*

There is no break between the theme and this movement. The Variation is really a prolongation of the theme with ⟨what I wished to be⟩ romantic and delicate additions; those who knew C. A. E. [Elgar's wife] will understand this reference to one whose life was a romantic & delicate inspiration.

##### *Variation II. H. D. S-P.*

Hew David Stuart-Powell was a well-known amateur pianist and a great player of chamber music. ⟨He was associated with B. G. N. (Cello) and the Composer (Violin) for many years in this playing.⟩ His characteristic

(diatonic) run over the keys before beginning to play is here humorously travestied in the semiquaver passages; these should suggest a Toccata, but chromatic beyond H. D. S.-P.'s liking.

##### *Variation III. R. B. T.*

Richard Baxter Townshend, whose Tenderfoot books are now so well known and appreciated. The Variation has a reference to R. B. T.'s presentation of an old man in some amateur theatricals – the low voice flying off occasionally into ‘soprano’ timbre. The presentation by the oboe is somewhat pert, and the growling ⟨growing⟩ grumpiness of the bassoons are ⟨is⟩ important.

##### *Variation IV. W.M.B. (W. Meath Baker)*

A country squire, gentleman & scholar. In the days of horses & carriages it was more difficult than in these days of petrol to arrange the carriages for the day to suit a large number of guests. This variation was written after the host had, with a slip of paper in his hand, *forcibly* read out the arrangements for the day & hurriedly left the music-room with an inadvertent bang of the door. ⟨In bars 15–24 are some suggestions of the teasing attitude of the guests.⟩

##### *Variation V. R. P. A.*

Richard P. Arnold, son of Matthew Arnold. A great lover of music which he played ⟨(on the) pianoforte⟩ in a self-taught manner, evading difficulties but suggesting in a mysterious way the real feeling. His serious conversation was continually broken up by whimsical and witty remarks. The Theme is given by the basses ⟨with solemnity⟩ and ⟨in the ensuing major portion⟩ there is much ⟨light-hearted⟩ badinage among the wind instruments.

##### *Variation VI. YSOBEL (Isabel Fitton)*

A Malvern lady, who was learning the viola ⟨an amateur viola player⟩. It may be noticed that the opening bar, a phrase made use of throughout the variation, is an ‘exercise’ for crossing the strings – a difficulty for beginners; on this is built a pensive and, for a moment, romantic movement.

##### *Variation VII. TROYTE (Arthur Troyte Griffith)*

A well-known architect in Malvern. The boisterous mood is mere banter. The uncouth rhythm of the drums etc ⟨and lower strings⟩ was really suggested by some maladroit essays to play the pianoforte[.] later the strong rhythm suggests the attempts of the instructor (E. E.) to make something like order out

<sup>10</sup> Detailed in his article on “The ‘Enigma’ Variations on Two Pianos”, *The Musical Times*, October 1945, pp. 302–3.

<sup>11</sup> London, Novello, 1929.



of chaos, & the final despairing 'slam' as the effort proved to be vain.

*Variation VIII. W.N.*

Really suggested by an eighteenth-century household. The gracious personalities of the ladies is (are) sedately shown. W. N. [Winifred Norbury] was more connected with music than any others of the family, so her initials head the movement; to justify this position a little suggestion of a characteristic laugh is given.

*Variation IX. NIMROD*

The name is my substitute for Jaeger who was well known as a critic & friend of musicians. (The Variations are not all "portraits"; some represent only a mood, while others recall an incident known only to two persons. Something ardent and mercurial, in addition to the slow movement (No. IX), would have been needful to portray the character and temperament of A. J. Jaeger (*Nimrod*).<sup>12</sup>) During an evening walk my friend discoursed eloquently on the slow movements of Beethoven, & said that no one could approach B(eethoven) at his best in this field. A view in which I cordially concurred. It will be noticed that the opening bars are made to suggest the slow movement of the eighth Sonata (*Pathétique*). (Jaeger was for years the dear friend, the valued adviser and the stern critic of many musicians besides the writer; his place has been occupied but never filled.)

*Variation X. DORABELLA*

INTERMEZZO: the pseudonym is adopted from Mozart's "*Così fan tutti*" [sic]. The movement suggests a dance of fairy-like lightness (dance-like lightness). The inner sustained phrases (violas first, – later Flutes) (at first on the viola and later on the flute) should be noted.

[Dorabella was Dora Penny].

*Variation XI. G. R. S.*

George Robinson [*recte* Robertson] Sinclair, Mus. D., late organist of Hereford Cathedral. The Variation, however, has nothing to do with organs or cathedrals, or, except remotely, with G. R. S. The first few bars were suggested by his great bulldog Dan (a well-known character) falling down the steep bank into the river (Wye) (bar 1); his paddling up stream to find a land-

ing place (bars 2 [ & ] 3) & his rejoicing bark on landing (2nd half of bar 4 [*recte* 5]). G. R. S. said, "Set that to music". I did – Here it is.

*Variation XII. B. G. N.*

Basil G. Nevinson, an amateur cello player of some distinction and (the associate with H. D. S-P. and the writer (violin) in performances of many trios –) a serious & devoted friend. The Variation is simply a tribute to a very dear friend whose scientific & artistic attainments, & the whole-hearted way they were put at the disposal of his friends, particularly endeared him to the writer.

*Variation XIII. \*\*\**

The asterisks have been identified as replacing (take the place of) the name of a lady who was, at the time of the composition, on a sea voyage. The drums suggest the distant throb of the engines of a liner, over which the clarinet quotes a phrase from Mendelssohn's "*Calm Sea & a Prosperous Voyage*".

[Elgar claimed the Variation represented Lady Mary Lygon, but the use of asterisks rather than initials has invited speculation. Since Mary Lygon had visited Elgar the very day he completed the full score and did not leave for Australia until April, some suggest that the asterisks conceal the identity of Helen Weaver, who had been engaged to Elgar for eighteen months in 1883–4 before she emigrated to New Zealand. Elgar's rather evasive "have been identified as replacing" in his draft of these notes might be taken as corroborative evidence of some cover-up. Most commentators avoid noting the proximity of this Romanza to the final variation, the composer himself]

*Variation XIV. E. D. U.*

FINALE: bold and vigorous in general style. Written at a time when my friends were dubious and generally discouraging as to my musical future, this 'Variation' is merely to show what 'E. D. U.' (a "paraphrase" of a fond name for the writer) intended to do. References made to Var. I (C. A. E.) & to Var. IX (*Nimrod*), two great influences on the life and art of the composer, are entirely fitting to the intention of the piece. The whole of the work is summed up in the triumphant broad presentation of the theme in the major.

\*\*\*


There are few notational quirks in Elgar's score that could cause problems for a modern player since, as

12 This and the final sentence were added in Novello's publication of the *Notes* from Elgar's programme notes for the Jaeger Memorial Concert, 24 June 1910.

Jonathan Del Mar observed in his edition of the Cello Concerto (BA 9040):

As a rule Elgar was extraordinarily punctilious, writing in every tiny articulation mark and every slur into every instrument; only where instruments are *divisi* on one staff did he sometimes forget to mark slurs both above and below.

Elgar was also well served by his editor and engravers, and was himself a thorough proof-reader. The real areas of confusion for the modern performer are those where issues of performance practice have changed since 1899.

Accents, for example, represent a special case for this period: the upright accent or “petit chapeau” [▲] held a variety of meanings during the 19<sup>th</sup> century, at first being a lighter, more expressive version of >, and later (Meyerbeer, Wagner) coming closer to meaning *sf*. Elgar’s use of it with added staccato suggests that alone it did not always imply a shortening of the note-value. The same proviso applies to >, which may occur with or without an additional staccato dot. Similarly Elgar’s use of the “tenuto” marking  differed from the “hold with full length and tone” interpretation that is assumed today; in the opening bars of the theme, for example, it implied a slight separation; it was also used as a light accent (Variation XI bar 6 shows a tenuto mark used for the echo version of bar 1, which in *ff* is marked >).

Occasionally we find an ambiguous use of double stems and “a 2” markings, such as in the clarinet parts at the end of Variation XIII, where Elgar had not specifically stated that the previous bars (49–50) are for a single clarinet. Equally puzzling for a modern player are the double stems provided for the double-basses in the Finale (bars 226–30) where they indicate a double-stop no longer available in modern tuning. In this period of transition from the three-string to the four- (or sometimes five-) string instrument, several experimental tunings were in use. In the only known English bass tutor of the period, published in 1890, the leading London player, Adolphus Charles White, was pictured playing a three-string instrument, but described the different European tunings at the time and his own transition to a four-string bass tuned DD, GG, D, G on which Elgar’s double-stop would have been perfectly feasible:

Thus my bass stands tuned DD, GG, D, G; the double D being a very fine note, having the vibration of its octave in addition to its own sound. Since I have adopted this manner of tuning, I am glad to be able to say that many of our English bass players have followed my example, and

I believe in a few years three-stringed basses will be as rare in orchestras as four-stringed ones were formerly.<sup>13</sup>

With the percussion writing, we find essentially “wasted” slurs added, though not consistently, to up-beat side-drum rolls (but since Elgar seems to have favoured this notation, the missing slurs have been added editorially, despite it having no effect in performance). Accidentals have been added editorially to the timpani part, since although they are generally present in all variations, they are almost completely missing in Variation IX. Elgar appears ambivalent about his notation of the horn parts in this work, sometimes using the older convention of bass clef (Variation I, fig. 3), at other times the modern notation, reading an octave higher (Finale b. 6); at b. 43 of the Finale he noticed the contradiction and altered the pitch of Horn 4 to an octave lower (see marginal comment in F). With *colla parte* abbreviations, Elgar assumed a replication of notes but not always with the marked articulation, especially when a combination of wind and strings is involved (see, for example, Finale bb. 22, 96–7). All Elgar’s cautionary accidentals have been retained, since these were born of personal experience in rehearsal and performance.

\* \* \*

Elgar’s attitude to performance was famously unpredictable; Adrian Boult felt that “anything might happen”, and *The Musical Times* reported: “Sir Edward has a drastic way of hacking at his music. All sorts of things which other conductors carefully foster, he seems to leave to take their chance. He cuts a way through in a fashion both nervous and decisive. At the end we realize the details and rhetorical niceties have been put in their right place, and the essential tale has been vividly told”.<sup>14</sup> Elgar himself stated “I only know that [when] my things are performed – when they go as *I* like – elastically & mystically [–] people grumble – when they are conducted squarely & sound like a wooden box these people are pleased to say it’s better” (Letter to Jaeger 1 July 1903). His own recorded performances demonstrate that his score was not the last word, even though it had been so carefully calculated and scrutinised. Elgar made two recordings of the *Variations*, an acoustic version in 1920/21 and electric in 1926 (reissued most recently as Pearl GEM 114 and HMV ALP 1464 respectively), which need to be con-

13 A.C. White in *Proceedings of the Musical Association* (April 1887) later repeated in *The Double Bass* (London, Novello, Ewer and Co., 1890), p. 6.

14 *The Musical Times*, lxxvii (1926–7), p. 550.

sidered by both performers and musicologists along with all paper evidence.

For example, to determine the “appropriate” tempo for “Nimrod” (Variation IX) many variants between these sources need to be, if not reconciled, certainly registered. We start with the sketch marked ♩ = 66, then erased and 72 substituted; but the piano score was first marked as ♩ = 72, then altered back to 66; the autograph and first printing retained *Moderato* 66, but in a letter to Jaeger on 15 September 1903 Elgar remarked:

I always take ‘Nimrod’ slower than MM in Score. [Frederic] Cowen says it shd. be altered[,] what do you think?

Jaeger agreed: “Yes, I think ‘Nimrod’ in the Variations should be *marked SLOWER* than in sc & *moderato*.” But Elgar went even further, not only changing the tempo in the 1904 reprint of the score to ♩ = 52, but also replacing *Moderato* with *Adagio* (though still omitting the *Nobilmente* of the sketch and piano arrangement). This was not the end of the story, however, since in his 1920 recording we hear Elgar starting at 48, and in 1926 at 46, but rising to 48 and even 56 at the climax, accelerating at the very point he has marked *largamente*. An embarrassment of shifting evidence.

Faster movements were no less susceptible to change; Troyte (Variation VII) was recorded at ♩ = 84, well above the score’s 76, and more precipitous than many orchestras would risk today, while his 1926 recording tempo for Variation XIII was ♩ = 96, against the printed 76. Yet Elgar’s reactions to tempi were well studied, however random they seemed to his orchestras. His piano scores (K 1446 and L 1481) contain pencil annotations from his listening to the recordings (rather than jottings made during live performances or rehearsals, as was once claimed); he not only commented on poor balance and phrasing (“louder clar?”, “Theme obscure”), but approved of both the faster Troyte speed (“fine”) and Variation II (“delightful ... lovely”) when taken at 80 instead of the marked 72. His timing of “2 1/4” minutes written in the margin of Dorabella (Var. X) suggests a tempo nearer ♩ = 96 rather than the 80 specified.

With Variation VIII a special conundrum arises; Elgar wrote in his score “agree with Dr. R[ichter]. a leetle slower”. But slower than what? The markings of this 6/8 variation have a complex history: in the early stages of composition Elgar marked his sketch ♩ = 58, which he changed to ♩ = 52 in the piano draft, and retained thus in the autograph and first edition; but in the 1904 revision this was altered to ♩ = 104, and a

printed footnote (added to a reissue in October 1949) states: “The composer’s recording is played at ♩ = 104, but the MS. and previous editions are marked ♩ = 52. It would appear that when altering the metronome from ♩ to ♩ the composer inadvertently divided by 2 instead of 3”. But this suggestion may not be correct; it is possible that Elgar’s first marking was intended to be ♩ = 52, equivalent to ♩ = 104 (the tempo he recorded), since for ♩ this would equal *c.* 35, too slow for practical reference, and certainly off the range of any metronome.

In addition to “elastic” tempi, there are other audible aspects of Elgar’s performance style discernible from the two recordings made under his direction, which differ markedly from modern practice. Current thinking is divided on whether players can, or even should, imitate what these recordings demonstrate (one wonders, were a similar situation to be possible, whether similar doubts would exist about imitating performances by Mozart, Beethoven or Brahms), but, as Robert Philip puts it, “modern performances of Elgar’s music bear little resemblance to his own performances on record”.<sup>15</sup> His advice, however, is to try to absorb the original style rather than imitate it, while warning us that the conclusions to be drawn from these studies are “both uncomfortable and inescapable”.

For example, two aspects of string playing that Elgar and his contemporaries took for granted need re-consideration, since they are inherent to the notation of his string parts: the application of *portamento* and the use of *vibrato*. All early 20<sup>th</sup>-century recordings, as Robert Philip points out, demonstrate both slower and less disguised sliding in string playing, more frequently applied, balanced by a more sparing use of a shallower vibrato than is usual today. His analysis of the theme of the *Variations* as played on Elgar’s 1926 recording shows 18 violin slides in 16 bars or “roughly one slide every two seconds” (see music example at bottom of page XIII).<sup>16</sup>

It is important to realise that the sliding of the 1920s was not just a way of ornamenting a melody. It affected the entire texture of the orchestral strings, because slides were liable to be heard at any change of position in any of the string parts. Compared with “clean” modern string playing, this gives an unexpectedly contrapuntal feel even to simple successions of chords.<sup>17</sup>

15 Robert Philip, “The Recordings of Edward Elgar (1857–1934): Authenticity and Performance Practice” in *Early Music* Vol. 12. no. 4 (November 1984), pp. 481–9.

16 *ibid.*, p. 482, including the musical example quoted here.

17 *ibid.*, p. 483. See also Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording* (New Haven and London, 2004), pp. 142–5.

Flexibility of both tempo and rhythm was a vital component of early 20<sup>th</sup>-century playing in all genres.<sup>18</sup> One particular rhythmic mannerism of the period that can be heard in Elgar's performances is the exaggerated inequality between long and short notes — in effect a form of “over-dotting”. Thus, for example, the pattern in Variation III notated as:



is played with a scurrying effect on both of Elgar's recordings, as:



Since special conditions applied in early recordings, the make-up, size and disposition of Elgar's studio orchestra is irrelevant to modern concert halls. But we have adequate evidence for both size and placement of the leading European ensembles that Elgar would have known. The ensemble assembled for Richter's 1899 premiere (advertised as an “Orchestra of 100 Members”) had string sections of 16.16.12.12.10. String proportions in the early years of the 20<sup>th</sup> century were very similar in England, Germany and America; we find 16.16.11.12.10 for the Hallé Orchestra (1908), 16.14.10.10.10 for Dresden State Opera (in concert) in 1922, and 15.15.10.10.9 for Chicago Symphony (1904).<sup>19</sup>

*The Musical Times* of November 1911 (p. 708) shows a full-page photograph of Elgar directing the London

Symphony Orchestra (66 strings, in the exact proportions of Richter's ensemble) with the traditional antiphonal violin seating which most world orchestras continued to use throughout the first half of the century. Hans Richter (like Sir Henry Wood, Sir Adrian Boult, Toscanini and Mahler) preferred antiphonal violins “so that the treble of the string sound reaches the audience from the whole width of the front of the platform”<sup>20</sup> and even (according to Wood) used to split the double basses, placing four in each corner of the stage.<sup>21</sup> In the majority of orchestras the horns were placed to the conductor's left, the trumpets to his right and the timpani and percussion centrally. One final point of performance practice must be mentioned which, although it has only been passed down anecdotally, seems from circumstantial evidence to represent Elgar's intentions. The facts were entertainingly recorded by the timpanist James Blades:

In Variation 13 of *Enigma* occurs one of the few occasions where Elgar presented the timpanist with a problem, i. e. the execution of a roll with side drum sticks (solo) followed immediately by a rhythmic figure to be played *naturale*. To follow Elgar's instructions would not be impossible. For example, recourse could be had to side drum sticks with heads of felt affixed to the butt ends, and the sticks reversed at the appropriate moment. Even so, the combination of side drum sticks and timpani sticks would have been even less commendable to the timpanists of Elgar's day than to the players of to-day. Elgar's request for side drum sticks for this particular tremolo may have been prompted by a desire for an unusual roll to give the impression of the pulse of ship's engines, the drum's purpose being at this point to illustrate this mechanism. It is well known that this tremolo is rarely played with side drum sticks: instead, two coins are normally used. Of this, Thomas F. Dunhill says: “... a mysterious roll on one of the tympani, in the score, to be made by side-drum

18 For a recent summary of the techniques of solo violinists and string quartets see *Journal of Musicological Research*, vol. 25, nos. 3–4, July–December 2006.

19 See Daniel Koury, *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century. Size, Proportions, and Seating* (Ann Arbor, 1986), p. 299.

20 Henry Wood, *About Conducting* (London 1945), pp. 53–4.

21 See Koury, *op. cit.*, p. 307.





sticks, but actually played with two coins held tightly between the finger and thumb of each hand by the drummer. This device was invented by that superb tympanist Charles Henderson, who was in Richter's orchestra at the time, and it is now generally adopted."<sup>22</sup> Professor Kirby<sup>23</sup>, in a conversation with the present author, related the circumstances surrounding the first rehearsal of the work, as given to him by the timpanist. Charles Henderson said that after he had played the passage with side drum sticks, Elgar commented that he did not like it. Henderson then used coins, at which Elgar said: "Good! How is it done?" Henderson replied: "Sir, if you will give me two gold coins I will show you!"<sup>24</sup>

## THANKS AND ACKNOWLEDGEMENTS

Acknowledgement is due to the following institutions for permission to consult and reproduce material in their holdings: British Library (Chris Banks, Nicolas Bell), Elgar Birthplace Museum, Lower Broadheath (Cathy Sloan, Sue Fairchild) and Stanford University, California, U.S.A. I am also grateful for the assistance and contributions of Stephen Rose, Ryan Mark, Benedict Taylor, Max Holzner, Jonathan Del Mar, Kevin Allen, Michael Kennedy, Robert Philip, Diana McVeagh, Lewis Foreman, Rodney Slatford, Adrian Brown (Bromley Symphony Orchestra, London), Anton Steinecker, Douglas Woodfull-Harris, Paul Banks and Heather Jarman.

Christopher Hogwood  
Cambridge, 2 June 2007  
*hogwood@hogwood.org*

<sup>22</sup> Thomas Dunhill, *Sir Edward Elgar* (London 1938) p. 89 (JB).

<sup>23</sup> The ethnomusicologist, Percival R. Kirby (Emeritus Professor, University of the Witwatersrand) (CH).

<sup>24</sup> James Blades, *Percussion Instruments and Their History*, revised edition (London, 1975), pp. 331–2.

# EINFÜHRUNG

Die Uraufführung von Elgars *Variations on an Original Theme*, die am 19. Juni 1899 in St. James's Hall in London unter der Leitung von Hans Richter stattfand, wurde als ein Meilenstein nicht nur in der Laufbahn des 42-jährigen Komponisten aus der Provinz gefeiert, sondern auch für die Wiederbelebung des „Erhabenen“ in der englischen Musik.<sup>1</sup> „Hier ist ein englischer Musiker, der etwas zu sagen hat und der auch weiß, wie er es in seiner eigenen, individuellen und wunderbaren Weise zu sagen hat“, hieß es in *The Musical Times* gleich nach der Premiere. „Er schreibt so, wie er fühlt, ohne jede Affektiertheit oder Heuchelei. Seine Markenzeichen sind eine mühelose Originalität, ... die sich mit gründlichem *savoir faire* verbindet, und – am wichtigsten von allem – die Schönheit der Themen, Wärme und Empfindung. Sie sollten die Herzen aller öffnen, die an die Zukunft der englischen Kunst glauben und schöne Musik zu schätzen wissen, wo immer sie anzutreffen ist.“

Der Autor August Jaeger war zwar Elgars Lektor und enger Freund und *The Musical Times* das Hausmagazin seines Verlegers Novello, doch diese Ansicht wurde von jedem anwesenden Kritiker geteilt. Mehr als zwanzig Jahre später erinnerte sich der entschieden unabhängige George Bernard Shaw noch immer an die erfrischende Wirkung dieser Aufführung: „Das Phänomen des Erhabenen in der Musik war mit Purcell in England verloren gegangen ... England hatte zweihundert Jahre lang vergeblich auf einen großen englischen Komponisten gewartet ... Ich für mein Teil erwartete nichts von englischen Komponisten ... Aber als ich die *Variationen* hörte (wegen denen ich allerdings nicht ins Konzert gegangen war), setzte ich mich auf und sagte ‚Wow!‘ Ich wusste, dass wir es endlich geschafft hatten.“<sup>2</sup> Zuvor hatte Elgar mit seiner *Froissart*-Ouvertüre einen national begrenzten Erfolg erreicht, seine übrigen Orchesterstücke jedoch, etwa die *Chanson de Matin* und die inspirierte *Serenade for strings*, hatten sich von schwächerer Machart erwiesen. 1897 hatte der patriotische Aufschwung des *Imperial March* stattgefunden, und zuletzt war die Kantate *Caractacus* in Leeds uraufgeführt worden. Wie Elgar indes in seinen späteren Aufzeichnungen zu den *Variationen*

zugab, war das eine Zeit, in der seine Freunde an seiner musikalischen Zukunft „zweifelten und mir im Großen und Ganzen keinen Mut machten“. Jetzt aber wurden die *Variationen* höchst bezeichnender Weise von einem deutschen Dirigenten zur Uraufführung gebracht, dann bei Novello veröffentlicht und in der Folge wiederholt im Ausland aufgeführt. Höchstes Lob erntete das Werk selbst von der deutschen Presse, die es für ihre Aufgabe ansah, „die deutschen Dirigenten auf dies wegen ihrer ungewöhnlichen technischen Meisterschaft und ihrer glänzenden Klangfarben sehr exportwürdige Werk aufmerksam zu machen“.<sup>3</sup> Mit einem Schlag avancierte Elgar vom provinziellen zum internationalen Komponisten.

\* \* \*

Den Erinnerungen<sup>4</sup> des Komponisten zu Folge entstand das Thema bei einer gelegentlichen Improvisation am Klavier am Abend des 21. Oktober 1898. Elgars Frau Alice hatte angemerkt: „Edward, das ist eine schöne Melodie“, und nach einigem weiteren Improvisieren hatte er gefragt: „An wen erinnert dich das?“ Auf diese Weise war sowohl das Thema als auch die Idee von *Variationen* als einer Folge von Porträts geboren. Am 24. Oktober verkündete er August Jaeger (in seiner üblichen merkwürdigen Orthographie, die im Folgenden in eckigen Klammern ergänzt ist) den Beginn der Arbeit an einem neuen Werk:

... Ich habe eine Reihe von *Variationen* (Orchester [orchestra]) über ein eigenes Thema skizziert. Ich finde die *Variationen* amüsant, weil ich sie mit den Spitznamen meiner engsten Freunde versehen habe – *Du* bist Nimrod. Das heißt, die *Variationen* sind so geschrieben, dass jede für sich die Stimmung der Person vergegenwärtigt – Mir hat die Vorstellung gefallen, dass die Personen selbst die *Var.* komponieren würden, & ich habe das aufgeschrieben, wovon ich meinte, dass *sie* es wohl so geschrieben hätten – wenn sie Esel genug wären, um zu komponieren – es ist eine kuriose Idee, & das Ergebnis ist für die Leute hinter den Kulissen sehr unterhaltsam, wird aber den Hörer, der nichts weiß [who „nose nuffin“], nicht beeinflussen.<sup>5</sup>

3 *Kölnische Zeitung*, 27. Dezember 1901.

4 J. A. Forsyth, „Edward Elgar: True Artist and True Friend“, *The Music Student*, XII, Dezember 1932, S. 243.

5 Zitate aus Elgars Briefen hier und im Folgenden nach: Jerrold Northrop Moore, *Elgar and his Publishers. Letters of a Creative Life*, 2 Bde., Oxford, 1987.

1 Die „Richter Concerts“, die seit 1876 stattfanden, wurden von einem nicht genauer benannten Orchester (vermutlich aus freiberuflichen Musikern) gegeben.

2 *Music & Letters*, Vol. I, Nr. 1, Januar 1920, S. 11.

Am 1. November spielte Elgar Dora Penny (der Dorabella der Variation X) mindestens sechs der Variationen vor, wobei seine Skizzen und Auflistungen belegen, dass zu diesem Zeitpunkt weder die „Freunde“ noch ihre Reihenfolge endgültig festgelegt waren. Als die vollständige Klavierfassung vorlag, ließ er Jaeger am 5. Januar 1899 indes sehr erfreut wissen: „Ich muss sagen [-] ich mag sie, diese Variationen.“ Die Orchestrierung nahm dann die zwei Wochen vom 5. bis zum 19. Februar in Anspruch (wobei Alice das Notenpapier vorbereitete und die Instrumentenbezeichnungen eintrug). Am 22. Februar konnte Elgar Dorabella berichten, die Variationen seien fertig, „& deine ist die heiterste ... ich habe dich *gut* orchestriert“. Elgar sandte die Partitur an den großen deutschen Dirigenten Hans Richter, dessen Einsatz und Engagement für Wagner wie auch für Brahms weithin bekannt waren, und nach einem Monat bangen Wartens erhielt er ein Telegramm, in dem Richter zusagte, die Premiere in London zu dirigieren.

\* \* \*

Obgleich Elgar und seine Frau die Idee dieser „Charaktervariationen“ für einzigartig hielten – Alice hatte an jenem ersten Abend geäußert, „du machst sicherlich etwas, das noch keiner gemacht hat!“ –, gab es doch eine Reihe von Vorgängern. Der jüngste war Richard Strauss mit *Don Quixote. Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters*, das 1898 uraufgeführt worden war. Aus dem früheren 19. Jahrhundert stammt Schumanns *Carnaval* und auch Cipriani Potters Serie von fünf Klaviervariationen über ein unbekanntes irisches Volkslied, jedes im Stil eines anderen zeitgenössischen Komponisten – einschließlich Beethoven und Rossini –, das um 1825 unter dem Titel *The Enigma, Variations and Fantasia on a Favorite Irish Air...*, op. 5, erschienen war. Neuere Orchestervariationen (oder Capricen) über eigene Themen gab es von Dvořák, Stanford (der Elgar sehr schätzte und seinem Verleger empfohlen hatte), William Hurlestone und Sir Hubert Parry (der dem Dirigenten Landon Ronald die *Enigma-Variationen* dann als „das großartigste Werk, das ich seit Jahren gehört habe“, ans Herz legte).

In dem Kommentar, den Elgar 1911 für eine Aufführung des Werks in Italien verfasste, legte er eine für die Öffentlichkeit bestimmte Zusammenfassung seiner Intentionen dar: „Dieses Werk, das aus einer Laune heraus begonnen & in tiefstem Ernst fortgesetzt wurde, besteht aus Porträts von Freunden des Komponisten. Es ist so zu verstehen, als würden diese Personen über das Hauptthema nachdenken oder

es kommentieren & als wäre jeder einzelne auf der Suche nach der Lösung des Rätsels, des Enigmas – denn so ist das Thema benannt.“<sup>6</sup> Der scharfe Tadel indes, den Elgar dem Autor des Programmhefts zur Uraufführung erteilte, – „Das Rätsel [Enigma] werde ich nicht erklären – seine tiefere Bedeutung muss im Dunkeln bleiben“ – hat die Spekulationen über die persönlichen Implikationen des Rätsels mehr als ein Jahrhundert lang geschürt. Elgar selbst war offensichtlich zwischen Verschwiegenheit und Eigenreklame hin und her gerissen; am 16. Februar 1899 schrieb er Frederick George Edwards, dem Herausgeber von *The Musical Times*:

Habe gerade eine Reihe von symphonischen Variationen (eigenes Thema) für Orchester vollendet – 13 an der Zahl (ich zähle jedoch das Finale als die vierzehnte, wegen der Unglückszahl): sie werden vermutlich in diesem Frühling (zum ersten Mal) in einem Orchesterkonzert in London zu hören sein: ich habe in den Variationen „Porträts“ meiner Freunde entworfen – eine neue Idee, wie ich meine – das heißt, dass ich das Thema in jeder Variation sozusagen mit der Persönlichkeit eines anderen Typs „betrachtet habe“ – fragen Sie Jaeger danach – ich weiß nicht, ob das eine zu „persönliche“ Idee für den Druck ist – es ist ausnehmend erheiternd.

Im Vorfeld der Uraufführung traten finanzielle Aspekte störend hervor. Novello bot im Juni an, dass die Orchesterpartitur für die Zahlung einer Guinea in sein ausschließliches Eigentum übergehen (der Druck des Orchestermaterials war schon im März verabredet worden) und Elgar allein auf den Verkauf von Auszügen und Klavierarrangements Tantiemen von nur vier Pence erhalten sollte. Natürlich war Elgar davon sehr enttäuscht und hoffte, dass „Sie schon noch einen Weg finden werden, um die Tantiemen [an der Klavierbearbeitung] auf mindestens sechs Pence anzuheben“ (9. Juni 1899). Der Verlag wandte ein, dass „die Länge der Komposition eher von Nachteil als von Vorteil ist, da sie die Herstellungskosten (vor allem der Orchesterstimmen) erhöht & zugleich den Verkauf einschränkt“ (Brief vom 16. Juni 1899, der nur als Entwurf erhalten ist).

Selbst nach der erfolgreichen Uraufführung, als sich Novello schließlich dazu entschloss, die Orchesterpartitur stechen zu lassen, war keine Rede von einer Erhöhung der Tantiemen, stattdessen verlangte der Verlag noch eine zusätzliche Gebühr von 30 Schilling für das Leihmaterial, weil eine zusätzliche Probe für die Aufführung nötig gewesen war! Elgars Entrüstung über

6 Elgar Birthplace Museum, Nr. 366.

eine solche Taktik mündete in ein zeitweiliges Zerwürfnis mit Novello. Seine nächste Komposition *Sea Pictures* ging infolgedessen an Boosey & Co.

Eine zweite und eher künstlerische Komplikation trat indes direkt am Abend der Uraufführung ein: Nach der Aufführung brachte Jaeger auf recht taktlose Weise seine Unzufriedenheit über die kurze Coda des Finales zum Ausdruck. Da Elgar dies nicht weiter beachtete, griff Jaeger zur Feder und plädierte dringend dafür, das Finale zu erweitern (Ende Juni 1899). Elgar lehnte das rundheraus ab und entgegnete Jaegers Brief mit einer Salve von Hinweisen auf andere Mängel:

Ich habe gewartet, weil ich es für mich ganz durchdacht haben wollte, & bin jetzt zu dem Schluss gekommen, dass ich das Ende des Stücks gut genug finde: was andere Stellen in der Partitur betrifft, so stehe ich vor einem Rätsel – Ich habe stets behauptet, diese Celli – in Takt eins oder zwei – wären die schlimmsten auf der Welt – & eine ganze Menge von Passagen, die sie spielen, kamen nicht richtig heraus – einschließlich die (nicht gehörte) Passage auf S. 26 [Var. XI, T. 16ff.] (ich hatte vergessen, dass sie eigentlich mit dem Fagott zusammen spielen – & wir hörten nichts davon). Auch auf S. 27 [Var. XI, T. 34] konnten die Celli *keine* Melodie aus diesen Septimen herausarbeiten – dem werde ich abhelfen.

Es wird Dir nicht gelingen, mich so in die Enge zu treiben, dass ich einen logisch entwickelten Satz schreibe, wo ich gar keinen haben wollte, und mich dabei nur auf andere Leute berufe!

(Elgar an Jaeger, 27. Juni 1899)

Im gleichen Brief machte Elgar den Vorschlag, Verbesserungen erst dann anzubringen, wenn er das Werk bei der zweiten Aufführung in Brighton noch einmal gehört haben würde.

Was das Stechen der Partitur der Var. betrifft: wäre es nicht besser, New B[righton] abzuwarten... Wie wäre das – verwende die Partitur [Skoughre] & die Stimmen doch bei Bantocks Konzert gerade so, wie sie sind (Variationen) – ich würde das Ding *danach* verbessern & es Dir so gegen den 20. Juli zukommen lassen?

Jaeger jedoch setzte seine Angriffe auf das Finale fort und nahm nun Richter als Verbündeten in Anspruch (obgleich der Dirigent bei der Uraufführung Elgar gegenüber nichts Negatives erwähnt hatte). Elgar setzte zuerst zu einer Verteidigung an, schwenkte dann aber auf die Beschwichtigung Jaegers um:

Was das Finale anbetrifft – es ist sicher gut von Dir gemeint, dass Du Dich so sehr dafür interessierst & ich höre mir Deine Meinung darüber gern an – Ich habe aber meine Zweifel in Bezug auf die anderen, weil es ihnen gewissermaßen schon suggeriert wird.

Nun sieh mal [–] der Satz ist knapp angelegt – und daher ist es auch schwierig, ihn zu verlängern – *ich* könnte noch stundenlang mit solchen Themen weitermachen, aber die *Tonart* G-Dur ist ausgeschöpft – das Hauptmotiv (Enigma) erklingt auf S. 35 [der Klavierfassung, T. 63] grandioso in der Tonika & *es geht einfach nicht*, es noch einmal zu bringen: wenn ich vorgehabt hätte, einen längeren Satz zu schreiben, dann hätte er in einer verwandten Tonart gestanden, um die Tonika für den Kracher am Schluss aufzusparen.

In Rücksicht auf Dich entwarf ich gestern eine Skizze – aber wie es so an einer einzigen Tonart klebt, klingt das Ganze nur nach Schubert. Ich würde tatsächlich zu gern wissen, woraus Du geschlossen hast, dass Richter enttäuscht war – er kritisierte manches, aber nicht den Schluss – die eigentliche Bravour des Schlusses wurde, wie Du weißt, in der Aufführung vereitelt, weil die Instrumentalisten so wild drauflos gespielt haben. Du siehst wohl auch, dass schon viel zu viel über diese Angelegenheit gesagt worden ist: einer will herumnörgeln & sagt im Verlauf einer Unterhaltung, „der Schluss hat Herrn Soundso nicht gefallen – ich finde ihn sehr schwach – *Sie etwa nicht?*“ Der andere Kerl hatte noch gar nicht darüber nachgedacht, sagt aber „Ja, er wirkt sehr abrupt“ – & so passiert es dann.

Dingen dieser Art messe ich keine große Bedeutung zu – was *Du* sagst, ist Deine eigene Meinung, & Du würdest sie auch über das Werk eines *jeden* anderen äußern. Aber all die anderen Typen hätten niemals auch nur eine Bemerkung gewagt, wenn das Werk von einem berühmten Mann geschrieben worden wäre.

Wenn ich nach New B[righton] zu der Auffassung kommen sollte, dass das Ende nicht gut gelungen ist, schreibe ich vielleicht den ganzen letzten Satz um, aber ich fürchte, es ist unmöglich, ihn auch nur annähernd zufrieden stellend zu *verlängern*.

Falls ich die Zeit finden *sollte*, eine lesbare Abschrift meines „Schlusses“ anzufertigen, schicke ich sie Dir, & dann wirst Du sehen, wie gut

E. Elgar

im Grunde seines Herzens ist.

(Elgar an Jaeger, 30. Juni 1899)

Jaeger ruderte nun merklich zurück und behauptete, dass seine Meinung doch nur „Nebensache“ sei, doch Elgars (ohnehin schwach ausgeprägtes) Selbstvertrauen war erschüttert. Er gab nach („eine Phrase kann man noch einmal bringen“) und schickte, sogar noch *bevor* er das Werk ein zweites Mal in Brighton gehört hatte, 100 zusätzliche Takte in Klavierversion an Jaeger. Dieser war darüber hochofren, und es wurde vereinbart, dass die schon veröffentlichte Klavierbearbeitung nun mit dem revidierten Schluss neu gedruckt werden sollte. Elgar war offensichtlich erleichtert:



Du bist ein feiner Kerl! Ich bin herzensfroh, dass Dir dieser SCHWANZ gefällt, *mir jedenfalls gefällt er*, jetzt wo er fertig ist: ich habe keine Zeit für mehr Worte. Hier kommt nur das M.S. – Ich denke, der liebe Herr Brause kann alles entziffern, denn wie üblich habe ich, wenn sie nicht gänzlich unleserlich waren, meine Skizzen verwendet (bzw. überklebt). Sei doch so nett und sieh es noch mal durch.

Soweit. Morgen fahre ich nach New Brighton – komme am Dienstag zurück: *dann* werde ich die Stellen in der Part: überarbeiten, die wir zuletzt besprochen haben & diesen neuen Schluss (Coda) instrumentieren – Kannst Du die Klavierfassung durchjagen – ich schicke sie Dir für alle Fälle mit – wenn das verschoben werden *muss*, dann lass mir am Dienstag das M.S. zum Instrumentieren wieder zukommen, weil meine Skizze (wie schon erwähnt) zerschnitten und überklebt ist – in Ordnung?

(Elgar an Jaeger, 12. Juli 1899)

Jaeger konnte nicht widerstehen, noch einige weitere Vorschläge bezüglich der Klavierfassung des neuen Finales zu unterbreiten. Elgar antwortete darauf:

Hier erhältst Du die letzte Revision der Coda: danke West & Dir für die Vorschläge: ich halte es für machbar, die rhythmischen Takte noch einzufügen, & habe es getan – Ich kann nicht *noch mehr* Läufe einfügen: Sie *beginnen* tatsächlich im ersten Takt von S. 39 [Ziffer 75] und sind etwas Besonderes (im Orchester), ins Klavier konnte ich sie nicht übernehmen, weil sie einfach an der Stelle schon den „Höhepunkt“ erreichen, wo sie in der Klavierbearbeitung eingeführt werden.

Soweit. Eine Abschrift habe ich nicht davon, aber ich bin dabei, die Partitur zu *überarbeiten* (diese Punkte besprachen wir bereits) & werde diese *Coda* orchestrieren, sobald ich die gestochene Version [der Klavierbearbeitung] von Dir erhalte – *sende mir zwei Korrekturabzüge*.] Eine will ich behalten.

Ich denke, dass ich Dir die Partitur bis zum 26. schicken kann, aber leider! haben wir wegen des unglückseligen brieflichen Hin und Hers ein paar Tage verloren. Erteile dennoch genaue Anweisungen bezüglich der Partitur, wenn sie [zum Stich] nach Deutschland abgeht.

(Elgar an Jaeger, 20. Juli 1899)

Einzelheiten der Instrumentation und des Stichs beschäftigten Elgar auch weiterhin, und der kontinuierliche Briefwechsel zwischen ihm und Jaeger ist ein Beleg für seine weiteren Überlegungen, für Korrekturvorschläge und seine Aufmerksamkeit für typographische Details:

Korrigierte Streicherstimmen erhalten. Donnerwetter, sie *sind* aber geändert!

(Jaeger an Elgar, 24. Juli 1899)

Mit dieser Post kommen die Korrekturabzüge der Klavierbearbeitung – S. 40, letzter Takt: ich glaube, es ist zu schnell, um den Akkord greifen zu können, & so wie es jetzt dasteht, lässt es die nächste S. voller klingen (ich meine den ersten Akkord auf S. 41) [Var. XIV, T. 168]. Was S. 41 betrifft: gefallen Dir diese ganzen *3er* auf der Seite? Würde nicht *eine* reichen & dann *eine 4* (so wie es jetzt ist) – S. 42 – in L.H. gibt es 3 Takte mit *E's* – sie hätten *klein gestochen* sein sollen – aber um Zeit zu sparen, ändere sie nicht, es sei denn, Du hältst es für angebracht. Nun zur Partitur & den Bläsern: Morgen werde ich mich auf sie stürzen, & eigentlich müsste ich Dir die Partitur (*bis auf das Finale*) morgen noch schicken können. Den neuen Schluss kann ich rasch orchestrieren: sag dem netten, molligen jungen Mann bei Geidel, dass er sich Mühe mit der Partitur geben soll – die Zeichen für die Seiteneinteilung kümmern mich nicht unbedingt, aber schmierige Daumen kann ich nicht leiden.

(Elgar an Jaeger, um den 25. Juli)

So! Hiermit erhältst Du S. 1 bis einschließlich S. 144 der Partitur und *alle* bis Ziffer 76 überarbeiteten Bläser etc. an dieser Stelle setzt dann die Jaerodnimgereske Coda ein – ich bin dabei, sie *prestissimo* zu orchestrieren.

Sag mal – soll ich ganz am Ende *Orgel ad lib*: hinzufügen? Wenn ja (– denk mal drüber nach), sollte sie auch auf der ersten Seite der gedruckten Partitur erwähnt werden: Ich nehme an, dass auf der *ersten Seite* wie üblich *sämtliche* Instrumente gegeben & im Folgenden dann weniger Systeme benötigt werden (– nur die notwendigen –). Sag mir jedenfalls gleich wegen der Orgel AD LIB. Bescheid.

(Elgar an Jaeger, um den 27. Juli)

Jaeger fand die Orgel gut, und er erhielt am 31. Juli die vollständige Orchesterpartitur. Das Stimmenmaterial für die überarbeitete Coda wurde rechtzeitig für die Aufführung am 13. September beim Worcester Festival fertig, die Elgar selbst dirigierte. Jaeger fühlte sich nun in seinem Urteil bestätigt und nutzte diese Position aus, um noch einen letzten Schuss auf das Finale abzufeuern, den Elgar auch hinnahm.

Sag, Du wirst mich doch nicht für einen verd– Idioten & unverschämten Kerl halten, wenn ich noch einen Vorschlag für *die* Partitur [Skore] mache, nicht wahr? Als ich das neue Finale hörte, bei den Proben für Worcester [in London] *und* bei Richters [Konzert], war ich ein bisschen enttäuscht, dass der plötzliche Ausbruch nach Es bei [Ziffer] 82 nicht so *explosiv* & überraschend herauskam, wie ich es mir vorgestellt hatte. Wenn ich mir die Partiturseite 126 anschau, dann schreibe ich es der Tatsache zu, dass die ersten Geigen die kurze *Achtelpause* [recte Viertel-pause, T. 214] *nicht* haben, die viele andere Instrumente haben. Sie schienen bei den Aufführungen nach B hinauf zu gleiten anstatt sich *plötzlich darauf zu stürzen und darauf einzuhämmern* wie mit Hieben von Thors Kriegsaxt! Würde es nicht einen *kräftigeren* B-Dur- & einen *kräftigeren*

Es-Dur-Akkord & eine größere *Überraschung* erzeugen, wenn ALLE Instrumente die Viertelpause vor 82 hätten? Die Bläser könnten Atem holen für das fff & bräuchten nicht den letzten Atem eines *Crescendo* für DEN Effekt benutzen; & die ersten Geigen könnten das B besser *greifen* und ihm größere *Brillanz* verleihen? Du weißt, dass ich nicht ein solch verd– Esel bin, um DIR!!! das Instrumentieren *beibringen* zu wollen. *Ich kenne mich darin nicht aus* & unterbreite Dir meinen Vorschlag in aller Bescheidenheit. Vielleicht liege ich auch ganz falsch.

Tant pis! Die Pauken allein könnten ihren Wirbel aushalten und den Klang während des *Moments* der Atempause in den anderen Instrumenten aufrechterhalten.

(Jaeger an Elgar, 17. Oktober)

Jaeger, der von der Rhetorik Wagners und Strauss' sehr angetan war, hatte offenbar entschiedene Ansichten über seinen Beitrag zum Finale; er nahm später nicht nur die Erweiterung der Coda für sich in Anspruch, sondern damit auch den Erfolg des ganzen Werks. In einem Brief an Sydney Loeb vom 9. Dezember 1908, in dem er die (seiner Meinung nach ebenfalls zu kurz geratene) Coda der ersten Symphonie kommentierte, behauptete er:

Der Schluss ist ebenso wirkungslos wie es derjenige der *Variationen* war, bis ich ihn [Elgar] dazu brachte, 90 Takte zu ergänzen; damit entstand die Coda, der das Werk seinen Erfolg verdankt.

Nicht alle Musiker waren sich indes darüber einig, dass die richtige Partei diesen Kampf gewonnen hatte. Walford Davies, der später Elgars Nachfolger als Master of the King's Music wurde, wandte sich an Jaeger und rügte ihn ganz offen – „Elgars Finale ist großartig & ZU lang, Sie Sünder“ (10. November 1902). Und natürlich konnte kein Beweis dafür herbeigeschafft werden, dass irgend jemand sonst außer Jaeger (mit seinen Wagnerianischen Neigungen) Anstoß an der ursprünglichen Fassung genommen hätte. Nach mehr als dreißig Jahren Vertrautheit mit der „neuen“ Coda spürte der Kritiker und Wissenschaftler Sir Donald Tovey noch immer, dass mit diesem „Koloss“ von Finale etwas nicht stimmt:

Heutzutage kursiert das Gerücht, dass Elgar die *Variationen* ursprünglich mit einem ruhigen Ende versehen hatte und dass ihm dieses Finale durch erfahrenere Freunde aufgezwungen worden war. Wenn das stimmt, dann sollte man um Himmels willen nichts unversucht lassen, um das ursprüngliche Finale wiederherzustellen. Man kann nicht ausschließen, dass Elgar selbst es vielleicht unpassend gefunden hat; und das heute bekannte Finale besitzt in jedem Fall genug Humor, um selbst die Humorlosen zu umgarnen. Ich selbst ging gehörig in die Falle, als ich

die getragenen Orgelklänge mit ihrem anmutigen Abstieg zu *prestissimo* gespielten ganzen Noten zum ersten Mal hörte. Dennoch würde man in der Tat gern wissen, wie Elgar das Werk ursprünglich beendet hatte, bevor er dazu verleitet wurde, ihm statt dessen einen Blechhut aufzusetzen.<sup>7</sup>

Elgars eigene Anmerkungen deuten an, dass er von Jaegers Argumenten nicht wirklich überzeugt war und die Änderungen nur auf dessen Druck hin vornahm. An das Ende der originalen Partitur hatte er eine (leicht veränderte) Strophe aus Tasso gesetzt: „Bramo assai, poco spero, nulla chieggio“<sup>8</sup> („Ich sehne mich nach viel, ich erhoffe mir wenig, ich erfrage nichts“) – dabei handelt es sich, wie aufschlussreich, um den resignierten Seufzer eines enttäuschten Liebhabers. Für seinen neuen Schluss wandte sich Elgar an seinen Lieblingsautor Henry Wadsworth Longfellow und fügte hinzu: „Groß ist die Kunst des Beginns, größer jedoch die Kunst des Endens“ (*Elegiac Verse*, S. 14). Er rechnete wohl nicht damit, dass Jaeger (oder andere Leser) sich entsinnen würden, wie die Fortsetzung der Strophe lautet: „Manch ein Gedicht wird durch einen überflüssigen Vers verdorben“.

Folglich scheint es gewichtige Gründe dafür zu geben, Toveys dringendem Wunsch Folge zu leisten und die ursprüngliche Coda zur Einsichtnahme und auch zur Aufführung in diese Edition aufzunehmen.

\* \* \*

Auch wenn die Änderung des Finales die einzige wirklich größere Revision darstellt, die Elgar an dem Werk vornahm, enthält die ganze autographe Orchesterpartitur viele kleinere Korrekturen und Verbesserungen hinsichtlich der Ausgewogenheit und der Orchestrierung, die der leichteren Erkennbarkeit halber gewöhnlich in farbiger Tinte eingetragen wurden. Die meisten, jedoch nicht alle, wurden im Druck berücksichtigt (gleichwohl fehlen aus unerfindlichen Gründen die Posaunen in Var. XI, T. 34–37, die Triangel im Finale, T. 103, und der Schlussakkord der Orgel

<sup>7</sup> *Music & Letters*, Vol. XVI, Nr. 1, Januar 1935, S. 4.

<sup>8</sup> Bei Tasso (*Gerusalemme Liberata*, canto 2) heißt es: „Brama assai, poco spera, e nulla chiede“ („Er sehnt sich nach viel, er erhofft sich wenig, und er erfragt nichts“). Brian Trowell zu Folge („Elgars Use of Literature“ in: Raymond Monk (Hrsg.) *Edward Elgar: Music and Literature*, 1993) entnahm der Komponist das Zitat und das unrichtige Datum (Dantes Sterbedatum) einer 1595 erstmals veröffentlichten Beschreibung der Seeschlacht von Sir Richard Grenville und gab das Zitat in der dort vorliegenden Form wieder. Auch die von Elgar auf der folgenden Partiturseite mit Bleistift notierte englische Übersetzung ist interessanterweise nicht ganz korrekt: „I essay much, I hope little, I ask nothing“ („Ich versuche viel, ich hoffe wenig, ich frage nichts“).

bis heute in allen gedruckten Ausgaben). Selbst nachdem die Orchesterpartitur und die Stimmen 1899 im Druck vorlagen, setzte sich der Streit über Details und mögliche Druckfehler zwischen Komponist und Verleger noch jahrelang fort.

Elgar beispielsweise legte großen Wert darauf, dass das Zitat seines charakteristischen Begrüßungspiffs beim Nachhausekommen in der Variation seiner Frau gut zu hören sein sollte (siehe die revidierte Dynamik in Variation I, T. 3ff.). Jaeger fragte in seinem Brief vom 16. September 1903, ob die C's in der Stimme des ersten Fagotts in Troyte (Variation VII, Ziffern 23, 24 und 26) eine Oktave tiefer genommen werden sollten als sie das erste Fagott in Hereford offenbar gespielt hatte. Er bot an, die Stichplatten der Partitur und der Stimmen zu ändern (was als Zeichen dafür zu verstehen ist, dass ein Nachdruck kurz bevorstand, der auch Revisionen beinhalten konnte). Er beanstandete auch eine Note in der Fagottstimme (F statt Fis?) in G. R. S. (Variation XI), einen Takt vor Ziffer 48 [T. 9, Note 4]. Elgar antwortete, dass in beiden Fällen sowohl die gedruckte Partitur als auch die gedruckten Stimmen korrekt seien. Selbst ein Jahr später kamen von J. E. West, einem Lektor bei Novello, immer noch Rückfragen in letzter Minute, in denen dieser auf einen möglichen Fehler im Finale hinwies. Elgar wartete mit seiner Antwort bis nach der nächsten Aufführung des Werks:

Was den 2. Takt, S. 100 [Variation XIV, T. 34] der Variationen betrifft: ja, es ist zweifellos ein Fehler, aber beim Draufschauen *fiel mir ein*, dass es sich dabei um eines jener Dinge handeln musste, die dank des *Timbres* der Instrumente richtig *klingen*. Ich wartete bis gestern, als ich Probe & Konzert in L'pool dirigierte, & hörte mir den Takt an. Wissen Sie, er *klingt* richtig für mich – wie eine Art umgedrehter Orgelpunkt, & ich meine nicht, dass wir es ändern sollten. Wenn Sie die Var: wieder hören, dann hören Sie genau hin & sagen mir, was Sie denken.

(23. Oktober 1904)

Da Wests Brief nicht bekannt ist, ist es schwierig, den „Fehler“, der ihn beschäftigt hatte, genauer zu lokalisieren, und in diesem Fall wurde keine Änderung in der Partitur vorgenommen. Als jedenfalls die Neuauflage der Orchesterpartitur erschien, trug sie das ursprüngliche Datum 1899, Novello erwähnte die substantiellen Revisionen mit keinem Wort, und sie fanden auch nicht alle ihren Weg in die Orchesterstimmen. Wie man im Critical Commentary sehen kann, entstand dadurch eine Vielzahl von Problemen, die bis zum heutigen Tag bestehen.

\* \* \*

Da die Vereinbarung mit Novello für Elgar nur das Anrecht auf Tantiemen an Auszügen einzelner Sätze und an Bearbeitungen vorsah, hatte dieser ein großes Interesse daran, diese Konstruktion so rasch wie möglich aufzulösen. Als er am 13. März 1899 die Klavierbearbeitung vorlegte, wies er Novello auf den geeignetsten Kandidaten für einen Auszug hin:

Was die „praktischen“ Teile des Werks betrifft – so gibt es, wie ich meine, einige: z. B. würde sich Nr. X [Dorabella] gut für eine separate Ausgabe eignen, & viele der anderen Nummern könnten hervorragend auf unterschiedliche Weise bearbeitet werden.

(Elgar an Novello)

Am gleichen Tag vertraute er Jaeger an, „Nimrod klingt am Klavier nicht so gut wie im Orch.“, doch schließlich kamen beide Stücke als Fassungen für Klavier heraus.

Für Auszüge aus der Orchesterpartitur war mehr Überzeugungskraft von Nöten. Es dauerte bis zum Dezember des folgenden Jahres, bis Jaeger Elgar berichten konnte: „Zuletzt ist es mir doch gelungen, Herrn L[ittleton, den Verlagsleiter von Novello] zu der Zustimmung zu bewegen, dass Dorabella *separat* in Partitur, Stimmen & als Klavierbearbeitung herausgebracht wird“ (2. Dezember 1900). Jaeger schlug auch instrumentale Stichnoten vor, so dass es auch von einem kleineren Ensemble gespielt werden konnte (dabei ist es schon eines der „schlanksten“ Porträts). Elgar tat sein Möglichstes und versetzte die Noten des Horns bei Ziffer 44 (T. 49) in die Viola (S. 263), so wie es auch in der vorliegenden Edition mit klein gestochenen Noten angegeben ist. Nach einigen Überlegungen wegen eines passenden Titels – „Findest Du nicht, dass *Dorabella* dämlich klingt – ich fürchte schon“ (Elgar an Jaeger, 6. Dezember 1900) – erschien das Stück 1901 schließlich als „Intermezzo für kleines Orchester. – Holzbläser, Schlagzeug und Streicher – von ... op. 36“. Von allen Sätzen der *Enigma-Variationen* war diese Nummer am leichtesten abzukoppeln, denn, so die Widmungsträgerin, „E. E. sagte, dass sich im ‚Intermezzo‘ nur eine Spur des ‚Enigma‘-Themas verbirgt, die nicht so leicht zu finden ist, es sei denn, man wüsste, wo man zu suchen hätte.“<sup>9</sup> Überdies ist dieser Satz deutlich „schlichter“ gehalten – diatonischer und mit weniger Akzidenzien – als jede andere Variation.

Eine neuere Durchsicht der Skizzen (Quelle S4) ergab, dass – während andere Variationen als Bleistiftskizzen vorliegen – Teile dieser Variation als in Tinte ausgeschriebene vierhändige Bearbeitung erhalten sind, was

9 Mrs. Richard Powell [Dora Penny], *Edward Elgar: Memories of a Variation*, London, 1937, S. 15 Fußnote.



nahelegt, dass diese Nummer möglicherweise schon existierte, bevor die Idee zu den Variationen entstand.

Aus dem Autograph geht eindeutig hervor, dass Elgar irgendwann auch Variation V als separate Ausgabe geplant haben muss; der dafür notwendige Schlussakkord, der im Autograph vorhanden ist, wurde in diese Edition aufgenommen, obwohl er letztendlich vom Komponisten gestrichen worden ist (vermutlich hatte Novello seine Zustimmung nicht gegeben). „Nimrod“ indes, der heute wohl am häufigsten separat gespielte Satz des Werks, kam niemals als Auszug in Orchesterpartitur heraus und war stets nur als Leihmaterial erhältlich. Elgars alternative Orchestrierungen (beispielsweise ohne Kontrabass) und die *ad libitum*-Orgelstimme stellen für die groß besetzten Orchester von heute kaum benötigte Bequemlichkeiten dar, die Praxis, auch andere Auszüge als „Nimrod“ zu spielen, könnte man indes ohne weiteres wieder einführen und damit das Intermezzo und vielleicht sogar Variation V als unabhängige Konzertstücke etablieren.

\* \* \*

Dieser ausführliche Überblick über Korrekturen, Diskussionsvorschläge und Nachdrucke lässt erkennen, dass das verfügbare Quellenmaterial für die *Variationen* vielschichtig ist und eine Überfülle an widersprüchlichen Lesarten bietet. Obgleich sie alle von der autographen Orchesterpartitur abstammen, haben wir zwei Stadien von Novellos gestochener Partitur (1899, stillschweigend revidiert 1904) und das gedruckte Orchestermaterial, das häufig von beiden Partituren abweichende Lesarten enthält. Dazu kommen noch Elgars spätere Kommentare, Aufzeichnungen und Korrekturen in seinen privaten Partituren sowie die aus seinen eigenen Einspielungen gewonnenen Erkenntnisse.

Der Titel selbst liegt in verschiedenen Versionen vor: zunächst lautete er schlicht *Variations*, daraus wurde dann *Variations on an Original Theme for Orchestra*, und schließlich wurde das Werk als *Symphonic Variations* angekündigt (*The Musical Times*, März/April 1899 und Elgars Brief, siehe oben). Das Wort „Enigma“ wurde mit Bleistift von Jaegers Hand (über dem Thema, nicht als Titel) eingetragen, schließlich jedoch auch vom Komponisten übernommen. Umgangssprachlich wird das Werk heute *The Enigma Variations* (*Die Enigma-Variationen*) genannt, was jedoch durch keine Publikation sanktioniert ist.

Es wurde immer wieder die Vermutung geäußert, Elgar selbst stelle das „Enigma“, das Rätsel, dar (dabei wurde darauf hingewiesen, dass die Eröffnungssphrase den Rhythmus seines Namens – Edward Elgar – wie-

dergebe), eine Theorie, die wieder auflebte, als Elgar die Melodie 1912 in *The Music Maker* wieder verwendete, und der zu Folge die Melodie dort für „die Einsamkeit des schöpferischen Künstlers“ stünde (sie war dort mit dem Text „desolate streams“/„einsamer Fluss“ unterlegt). Anlässlich der Uraufführung 1899 teilte Elgar dem Autor des Programmhefts, C. A. Barry, mit:

Es ist richtig, dass ich die persönlichen Eigenarten von vierzehn meiner Freunde, nicht nur Musiker, zu ihrer und meiner Unterhaltung, skizziert habe. Das ist allerdings eine Privatangelegenheit und hätte nicht öffentlich ausbreitet werden sollen. Die Variationen sollten einfach als „Musikstücke“ betrachtet werden. Das Rätsel [Enigma] werde ich nicht erklären – seine tiefere Bedeutung muss im Dunkeln bleiben. Ich mache Sie nur darauf aufmerksam, dass der scheinbare Zusammenhang zwischen den Variationen und dem Thema häufig von der oberflächlichsten Beschaffenheit ist; ganz davon abgesehen, „zieht“ sich noch ein anderes und größeres Thema, das jedoch nicht gespielt wird, durch und über die ganze Reihe der Variationen ... Das Hauptthema erklingt also nie, so wie auch in einigen neueren Dramen – z. B. in Maeterlincks *L'Intruse* und *Les sept Princesses* – die Hauptperson nie auf der Bühne zu sehen ist.

Dies stellt die erste dokumentierte Erwähnung des Enigmas, des Rätsels dar – was zweifellos eine nachträglich ergänzte Idee war. Elgar wies für den Rest seines Lebens alle Mutmaßungen, auch von engen Freunden, zurück (Hamilton Harty allerdings hatte er die Auflösung des Rätsels in seinem Testament versprochen!).

Auch die Zahl der Variationen schwankt: zuerst spricht Elgar von 13 (siehe Briefzitat oben), später erwähnt er aber „vierzehn Freunde“ (die Arithmetik stimmt, wenn man die Variation des Komponisten nicht mitzählt, dafür jedoch die der Bulldogge einschließt). Das Finale (er selbst) konzipierte er vermutlich eher als Coda für die Reihe denn als weitere Variation, woraus sich auch sein Widerstand erklärt, die Coda der Coda auf Jaegers Hartnäckigkeit hin zu verlängern. Die Erwähnung des „anderen und größeren Themas“ hat eine ganze Flut von Schlussfolgerungen auf damit assoziierte Melodien ausgelöst (siehe Julian Rushtons Auflistung in *Elgar: „Enigma“ Variations*, Cambridge, 1999, S. 64ff.; die Zahl von Vorschlägen steigt indes wöchentlich weiter an). Die angebotenen „Kontrapunkte“ zum Thema reichen von der britischen Nationalhymne über *Auld Lang Syne* und *Home Sweet Home* bis hin zum *Dies irae* (Elgar war katholisch erzogen worden), dem langsamen Satz aus Mozarts *Prager Symphonie* und der *Symphonie Nr. 4* von Brahms. Einer der zuletzt vorgebrachten Vorschläge



benennt *Rule, Britannia* (eine schon ältere, aber verworfene Idee), das nun wegen der Phrase „Never, never, never“ wieder aufgegriffen wurde, da diese auf Elgars witzige Bemerkung bezogen werden konnte, dass „die Hauptperson nie auf der Bühne zu sehen ist“. Zufälligerweise endete das Konzert, in dem Richter die *Variationen* uraufführte, mit der *Prager Symphonie*, der eine Suite aus Rimski-Korsakows *Schneeflöckchen* vorausgegangen war. Die erste Hälfte des Konzerts bestand aus Dvořáks *Karneval-Ouvertüre*, *Zorahayda* von Svendsen und der Schlusszene aus der *Götterdämmerung* – sie gingen der Uraufführung der *Variationen* voraus.

\* \* \*

Eine Reihe von handschriftlichen Aufzeichnungen zu den *Variationen* kann im Elgar Birthplace Museum (Nr. 722) eingesehen werden; obgleich sie das Datum 1899 in Elgars Handschrift tragen, müssen sie nach Alices Tod 1920 verfasst worden sein, denn von ihr ist nur in der Vergangenheitsform die Rede. Diese Aufzeichnungen blieben unveröffentlicht, bis Elgar sie 1929 für die Publikation revidierte und mit einer Serie von Pianola-Rollen der *Variationen* bei der Aeolian Company herausbrachte (sie wurden von der Klavierbearbeitung gemacht und später von William McNaught<sup>10</sup> mit einigen Ergänzungen versehen). Beim Redigieren seiner Aufzeichnungen entschied sich Elgar für einen distanzierteren Stil in der dritten Person – er schrieb „des Komponisten“ anstelle von „mein“ – und gab nur die Namen der Porträtierten ausgeschrieben wieder, die bereits tot waren. In der folgenden Transkription der handschriftlichen Fassung wurden die zusätzlichen oder alternativen Lesarten in ⟨ ⟩ gesetzt, die dem bei Novello gedruckten und mit Fotografien der Widmungsträger versehenen Text entnommen sind.<sup>11</sup> Ergänzungen in eckigen Klammern stammen vom Herausgeber.

## „MEINE DARIN GESCHILDERTEN FREUNDE“

### *Thema*

Der Wechsel zwischen zwei Achteln und zwei Vierteln im ersten Takt und ihre Umkehrung im zweiten Takt sollte beachtet werden; Bezüge zu dieser Gruppierung gibt es nahezu durchgängig, entweder in der

<sup>10</sup> Genaueres dazu in seinem Artikel über „The ‚Enigma‘ Variations on Two Pianos“, *The Musical Times*, Oktober 1945, S. 302f.

<sup>11</sup> London, Novello, 1929.

Melodie oder in den begleitenden Figuren [ein leeres Feld, möglicherweise für ein Notenbeispiel] – z. B. in \*\*\* ⟨Variation XIII, ab T. 11⟩. Die absteigende Septime ⟨im Thema⟩ (T. 3 ⟨und 4⟩) & wieder (in den Celli etc.) in Takt [Auslassungszeichen] ist zu beachten. ⟨In T. 7 (G-Dur) erklingt die in Terzen auf- und absteigende Passage, die später häufig vorkommt, z. B. in Variation III, T. 10 und 16.⟩

### *Variation I. C. A. E.*

Zwischen dem Thema und diesem Satz gibt es keine Pause. Die Variation ist tatsächlich eine Verlängerung des Themas mit ⟨wie ich mir vorgestellt habe⟩ feinsinnigen und romantischen Ergänzungen; diejenigen, die C. A. E. [Elgars Frau] kannten, werden es als eine Anspielung auf jemanden begreifen können, dessen Leben eine feinsinnige & romantische Inspiration war.

### *Variation II. H. D. S.-P.*

Hew David Steuart-Powell war ein bekannter Amateurpianist und ein großartiger Kammermusiker. ⟨Er war in diesem Genre viele Jahre lang mit B. G. N. (Cello) und dem Komponisten (Violine) verbunden.⟩ Sein charakteristischer (diatonischer) Gang durch die Tonarten vor dem Beginn des eigentlichen Spielens wird hier in den Sechzehntelnoten-Passagen auf humorvolle Weise parodiert; sie spielen auf eine Toccata an, aber chromatischer als es H. D. S.-P. gefallen würde.

### *Variation III. R. B. T.*

Richard Baxter Townshend, dessen *Tenderfoot*-Bücher heute so bekannt und geschätzt sind. Die Variation bezieht sich auf R. B. T.s Darstellung eines alten Mannes in einem Amateurtheater – dabei springt dessen tiefe Stimme gelegentlich in die Sopranlage. Die Wiedergabe durch die Oboe ist etwas vorlaut, und der knurrige ⟨wachsende⟩ Missmut der Fagotte sind ⟨ist⟩ bedeutsam.

### *Variation IV. W. M. B. (W. Meath Baker)*

Ein Gutsherr, Gentleman und Forscher. Zu Zeiten von Pferd & Kutsche war es schwieriger als heute zu Zeiten des Benzins, die für einen bestimmten Tag und eine große Zahl von Gästen benötigten Kutschen entsprechend zu organisieren. Diese Variation wurde geschrieben, nachdem der Gastgeber – ein Blatt Papier in der Hand – die Anordnungen für den Tag *lautstark* verlesen & das Musikzimmer mit einem nachlässigen Türenknall eiligst verlassen hatte. ⟨In T. 15–24 sind

einige Anspielungen auf die gereizte Stimmung der Gäste enthalten.)

*Variation V. R. P. A.*

Richard P. Arnold, der Sohn von Matthew Arnold. Ein großer Liebhaber der Musik, die er (auf dem) Klavier) in autodidaktischer Manier spielte; dabei ging er Schwierigkeiten aus dem Weg, schaffte es aber doch auf rätselhafte Weise, die richtige Empfindung zu vermitteln. Schrullige und humorvolle Bemerkungen lockerten regelmäßig seine ernsthafte Konversation auf. Das Thema wird (würdevoll) durch die Kontrabässe wiedergegeben, und (im folgenden Dur-Abschnitt) findet sich viel leichtherzige Schäkerei zwischen den Blasinstrumenten.

*Variation VI. YSOBEL (Isabel Fitton)*

Eine Lady aus Malvern, die Bratsche lernte (eine Amateur-Bratscherin). Es ist erkennbar, dass der Anfangstakt – eine Floskel, die während der ganzen Variation verwendet wird, – eine Übung für den Saitenwechsel darstellt; ein Anfängerproblem, auf dem der nachdenkliche und zeitweise romantische Satz aufbaut.

*Variation VII. TROYTE (Arthur Troyte Griffith)*

Ein bekannter Architekt aus Malvern. Die ausgelassene Stimmung ist pures Vergnügen. Der plumpe Rhythmus der Trommeln etc. (und tieferen Streicher) wurde eigentlich durch einige ungeschickte Versuche, Klavier zu spielen, inspiriert[;] der später folgende energische Rhythmus steht für die Bemühungen des Lehrers (E. E.), etwas Ordnung in das Chaos zu bringen, & der verzweifelte „Knall“ am Schluss für den vergeblichen Versuch.

*Variation VIII. W. N.*

Spielt eigentlich auf einen Haushalt des 18. Jahrhunderts an. Die huldvollen Persönlichkeiten der Ladies wird (werden) als sehr gesetzt gezeigt. W. N. [Winifred Norbury] hatte mehr mit Musik zu tun als alle anderen Familienangehörigen, daher zieren ihre Initialen den Satz; um diese Ausnahmestellung zu rechtfertigen, findet sich darin die Andeutung ihres charakteristischen Lachens.

*Variation IX. NIMROD*

Nimrod ist mein Ersatzname für Jaeger, der ein bekannter Kritiker & Freund vieler Musiker war. (Nicht alle Variationen sind „Porträts“; manche veranschaulichen nur eine Stimmung, während andere einen Vor-

fall aufgreifen, der nur zwei Personen bekannt ist. Um den Charakter und das Temperament von A. J. Jaeger (Nimrod) zu porträtieren, wäre etwas Leidenschaftliches und Lebhaftes als Ergänzung zu dem langsamen Satz (Nr. IX) nötig gewesen.<sup>12)</sup> Bei einem Abendspaziergang sprach mein Freund sehr ausführlich über langsame Sätze von Beethoven, & er sagte, dass sich niemand B(eethovens) besten Leistungen auf diesem Gebiet nähern könne. Eine Ansicht, der ich aufrichtig beipflichtete. Man wird erkennen können, dass die Anfangstakte an den langsamen Satz aus der achten Sonate (Pathétique) erinnern sollen. (Jaeger war jahrelang der gute Freund, der geschätzte Ratgeber und der strenge Kritiker vieler Musiker, nicht nur des Autors; sein Platz wurde besetzt, aber nie ausgefüllt.)

*Variation X. DORABELLA*

INTERMEZZO: das Pseudonym wurde aus Mozarts „Cosi fan tutti“ [sic] übernommen. Der Satz deutet einen Tanz von märchenhafter Leichtigkeit (tänzerischer Leichtigkeit) an. Die durchgängig beibehaltenen Zwischenstimmen (zuerst Bratschen, – später Flöten) (zuerst der Viola und dann der Flöte) sollten beachtet werden.

[Dorabella war Dora Penny].

*Variation XI. G. R. S.*

Dr. phil. George Robinson [recte Robertson] Sinclair, ehemals Organist an der Kathedrale von Hereford. Die Variation hat indes nichts mit Orgeln oder Kathedralen zu tun, und auch nur entfernt mit G. R. S. Die ersten paar Takte spielen auf seine große Bulldogge Dan (ein allseits bekanntes Original) an, wie sie vom Steilufer in den Fluss (Wye) hinunterfiel (T. 1), wie sie dann flussaufwärts paddelte, um einen Ausstieg zu finden (T. 2 [&] 3), & wie sie beim Herauskommen fröhlich bellte (zweite Hälfte von T. 4 [recte 5]). G. R. S. sagte, „setz das in Musik“. Das tat ich – hier ist es.

*Variation XII. B. G. N.*

Basil G. Nevinson, ein ausgezeichneter Amateurcellist und (der Partner von H. D. S.-P. und dem Autor (Violine) in zahlreichen Trios →) ein echter & ergebener Freund. Die Variation ist einfach eine Hommage an einen sehr lieben Freund, dessen wissenschaftliche & künstlerische Kenntnisse & die großmütige Art und Weise, mit der er diese seinen Freunden zur Ver-

12 In Novellos Publikation der *Notes* wurden dieser und der letzte Satz aus Elgars Programmheftbeitrag für das Jaeger-Gedächtniskonzert vom 24. Juni 1910 übernommen.

fügung stellte, ihn dem Autor besonders liebenswert machten.

*Variation XIII. \*\*\**

Die Sternchen sind als Platzhalter (nehmen den Platz ein) des Namens einer Lady identifiziert worden, die sich zur der Zeit der Komposition auf einer Seereise befand. Die Trommeln deuten das entfernte Hämmern der Motoren eines Linienschiffs an, über dem die Klarinette eine Melodie aus Mendelssohns „Meeresstille & glückliche Fahrt“ zitiert.

[Elgar hatte behauptet, die Variation würde Lady Mary Lygon darstellen, doch die Verwendung von Sternchen statt Initialen lud zu vielen Spekulationen ein. Da Mary Lygon Elgar am Tag der Vollendung der Orchesterpartitur noch besucht hatte und nicht vor April nach Australien aufbrach, wurde verschiedentlich die These geäußert, dass die Sternchen die Identität von Helen Weaver verschleierten, mit der Elgar 1883/84 achtzehn Monate lang verlobt gewesen war, bevor sie nach Neuseeland auswanderte. Elgars eher ausweichende Formulierung im Entwurf dieser Aufzeichnungen – „sind als Platzhalter identifiziert worden“ – könnte als bestätigender Beweis dieses Vertuschungsmanövers betrachtet werden. Der Nähe dieser Romanze zur letzten Variation, dem Komponisten selbst, schenken die meisten Kommentatoren indes keine Beachtung.]

*Variation XIV. E. D. U.*

FINALE: kühn und energisch im Stil. Die Variation, die zu einer Zeit geschrieben wurde, als meine Freunde an meiner musikalischen Zukunft zweifelten und mir im Großen und Ganzen keinen Mut machten, soll nur veranschaulichen, was „E. D. U.“ (die „Umschreibung“ eines Kosenamens für den Autor) vorhatte. Anspielungen auf Var. I (C. A. E.) & Var. IX (Nimrod), zwei wichtige Einflüsse auf das Leben und die Kunst des Komponisten, entsprechen vollkommen der Intention des Stücks. Mit der triumphalen, breit angelegten Präsentation des Themas in Dur wird das ganze Werk zusammengefasst.

\*\*\*

In Elgars Partitur begegnet man einigen Eigenarten der Notierung, die einem modernen Spieler Probleme bereiten können, wie Jonathan Del Mar in seiner Edition des Cellokonzerts (BA 9040) bemerkt:

In aller Regel war Elgar außerordentlich pedantisch und schrieb jedes noch so kleine Artikulationszeichen

und jeden Bogen in jede Instrumentenstimme; nur wo Instrumente in einem System *divisi* notiert sind, vergaß er manchmal tatsächlich, oben und unten Bögen zu setzen.

Auch von seinem Lektor und den Notenstechern wurde Elgar verwöhnt, und er war selbst ein sorgfältiger Korrekturleser. Die eigentlich verwirrenden Fragen ergeben sich für den modernen Interpreten dort, wo sich Aspekte der Aufführungspraxis seit 1899 geändert haben.

Akzente stellen in dieser Zeit beispielsweise einen Sonderfall dar: der aufrechte Akzent oder „petit chapeau“ [^] besaß im Lauf des 19. Jahrhunderts eine Vielzahl von Bedeutungen. Zuerst stand er für eine leichtere, eher expressive Version des >, später (bei Meyerbeer und Wagner) kam er der Bedeutung eines *sf* näher. Seine Verwendung mit ergänztem Staccatopunkt bei Elgar weist darauf hin, dass der Akzent allein nicht zwangsläufig eine Verkürzung des Notewerts implizierte. Der gleiche Vorbehalt gilt für >, das mit und ohne ergänzten Staccatopunkt vorkommt. Desgleichen unterschied sich Elgars Gebrauch des „Tenuto“-Zeichens  $\underline{\bullet}$  von der heute gängigen Interpretationspraxis des „Halte in voller Länge und mit vollem Ton“; in den Anfangstakten des Themas bedeutete es beispielsweise eine geringfügige Separierung der Töne. Es wurde auch als leichter Akzent eingesetzt (Variation XI, T. 6 veranschaulicht die Verwendung eines „Tenuto“-Zeichens bei der Echoversion von T. 1, der im *ff* mit > bezeichnet ist).

Gelegentlich stößt man auf den mehrdeutigen Gebrauch von doppelten Notenhälsen und „a 2“-Zeichen. In den Klarinettenstimmen am Schluss von Variation XIII etwa legte Elgar nicht eigens fest, dass die vorausgehenden Takte (49/50) von nur einer Klarinette zu spielen sind. Ebenso verwirrend für den modernen Spieler sind die in den Kontrabässen eingetragenen doppelten Notenhälsen im Finale (T. 226–230), wo sie einen in der modernen Stimmung nicht mehr geläufigen Doppelgriff bezeichnen. In der Phase des Übergangs vom dreisaitigen zum vier- (oder manchmal fünf-)saitigen Instrument waren verschiedene experimentelle Stimmungen im Gebrauch. In der einzigen bekannten englischen Kontrabassschule der Zeit, die 1890 erschien, ist der führende Londoner Spieler Adolphus Charles White zwar beim Spiel eines dreisaitigen Instruments abgebildet, er beschreibt jedoch darin die verschiedenen europäischen Stimmungen der Zeit und berichtet über seinen eigenen Wechsel zum viersaitigen Kontrabass in der Stimmung D<sub>1</sub>, G<sub>1</sub>, D, G, auf dem Elgars Doppelgriff ohne weiteres machbar gewesen wäre:

Mein Kontrabass also ist D<sub>1</sub>, G<sub>1</sub>, D, G gestimmt; das D<sub>1</sub> ist ein sehr schöner Ton, der zusätzlich zu seinem eigenen Klang noch die Oktave mitklingen lässt. Seit ich diese Art der Stimmung übernommen habe, freue ich mich sagen zu können, dass viele unserer englischen Kontrabassspieler meinem Beispiel gefolgt sind, und ich bin der Meinung, dass dreisaitige Kontrabässe in wenigen Jahren ebenso selten in Orchestern zu finden sein werden wie es viersaitige früher waren.<sup>13</sup>

Im Schlagzeug finden sich bei auftaktigen Wirbeln der kleinen Trommel, wenn auch nicht durchgängig, völlig „überflüssige“ Bindebögen (da Elgar diese Schreibweise indes offensichtlich bevorzugt hat, wurden fehlende Bindebögen vom Herausgeber ergänzt, auch wenn dies keine Auswirkungen auf die Aufführung hat). In der Paukenstimme wurden Akzidenzien durch den Herausgeber ergänzt; prinzipiell sind sie zwar in allen Variationen vorhanden, fehlen jedoch nahezu komplett in Variation IX. Elgars Notierungsweise der Hornstimmen ist in diesem Werk widersprüchlich, denn manchmal verwendet er die ältere Schreibweise im Bassschlüssel (Variation I, Ziffer 3), an anderen Stellen jedoch die eine Oktave höher zu lesende moderne Notation (Finale, T. 6). In T. 43 des Finales bemerkte er den Widerspruch und notierte die Tonhöhe des vierten Horns eine Oktave tiefer (siehe Randbemerkung in F). Bei den Abkürzungen für *colla parte* ging Elgar von der Wiederholung der Töne aus, nicht immer jedoch mit der vorgeschriebenen Artikulation; dies gilt vor allem dort, wo eine Kombination von Bläsern und Streichern betroffen ist (siehe z. B. das Finale, T. 22 und 96/97). Sämtliche von Elgar vorgeschriebenen Warnvorzeichen wurden beibehalten, da sie auf seiner persönlichen Erfahrung in Probe und Aufführung beruhen.

\* \* \*

Elgars Verhalten bei Aufführungen war bekanntermaßen unvorhersehbar. Adrian Boult meinte, dass „alles passieren konnte“, und *The Musical Times* berichtete: „Sir Edward ‚hackt‘ in drastischer Weise auf seine Musik ein. So vieles, worauf andere Dirigenten sorgfältig achten, scheint er dabei sich selbst zu überlassen und schlägt sich in einer ebenso hektischen wie entschiedenen Manier seinen Weg hindurch. Am Ende wird man gewahr, dass die Einzelheiten und rhetorischen Feinheiten alle ihren Platz gefunden haben

13 A. C. White, *Proceedings of the Musical Association* (April 1887), später wieder abgedruckt in: *The Double Bass*, London, Novello, Ewer & Co., 1890, S. 6.

und das Wesentliche der Geschichte klar gesagt ist.“<sup>14</sup> Elgar stellte selbst fest: „Ich weiß nur soviel: [wenn] meine Sachen aufgeführt werden – wenn es so geht, wie *ich* will – geschmeidig & mystisch [–] murren die Leute – wenn sie eckig dirigiert werden & wie ein hölzerner Kasten klingen, freuen sich diese Leute und sagen, dass es so besser ist“ (Brief an Jaeger, 1. Juli 1903). Die Aufnahmen seiner eigenen Aufführungen belegen, dass mit der Partitur das letzte Wort nicht gesprochen war, auch wenn sie so sorgfältig konzipiert und korrigiert worden war. Elgar nahm die *Variationen* zweimal auf, 1920/21 in einer akustischen Version und 1926 in einer elektrischen (gerade kürzlich unter Pearl GEM 114 bzw. HMV ALP 1464 neu erschienen), die von Interpreten und Musikwissenschaftlern zusammen mit den schriftlichen Quellen berücksichtigt werden müssen.

Um beispielsweise das „richtige“ Tempo für „Nimrod“ (Variation IX) zu ermitteln, müssen die Varianten aus diesen Quellen, wenn sie schon nicht in Einklang zu bringen sind, wenigstens zur Kenntnis genommen werden. Beginnen wir mit der in den Skizzen vorgeschriebenen Angabe ♩ = 66, die dann getilgt und durch 72 ersetzt wurde. In der Klavierfassung jedoch war zuerst ♩ = 72 angegeben, was dann wiederum zu 66 geändert wurde. Autograph und Erstdruck behielten *Moderato* 66 bei, in einem Brief an Jaeger vom 15. September 1903 bemerkte Elgar jedoch:

Ich nehme „Nimrod“ immer langsamer als die Metronomangabe in der Partitur angibt. [Frederic] Cowen meint, man sollte es ändern[,] was meinst Du?

Jaeger stimmte zu: „Ja, ich finde, ‚Nimrod‘ aus den Variationen sollte LANGSAMER als in der Part. & *moderato* bezeichnet werden.“ Elgar jedoch ging sogar noch weiter und änderte im Nachdruck der Partitur von 1904 nicht nur das Tempo zu ♩ = 52, sondern ersetzte *Moderato* noch durch *Adagio* (nach wie vor ließ er jedoch das *Nobilmente* aus der Skizze und der Klavierbearbeitung unbeachtet). Damit war das Ende indes noch nicht erreicht, denn in der Aufnahme von 1920 hören wir Elgar mit 48 und in der von 1926 mit 46 beginnen, dann steigert er sich jedoch auf 48 und auf dem Höhepunkt sogar bis 56, und dabei beschleunigt er noch genau an der Stelle, für die er *largamente* angegeben hatte. Eine missliche, widersprüchliche Beweislage.

Schnellere Sätze waren nicht weniger anfällig für Änderungen. Troyte (Variation VII) wurde mit ♩ = 84

14 *The Musical Times*, LXVII, 1926/27, S. 550.



eingespielt, ein gutes Stück über den 76 in der Partitur und rascher als viele Orchester es heute zu spielen wagen. Das Tempo von Variation XIII währenddessen lag in seiner Aufnahme von 1926 bei  $\text{♩} = 96$ , ganz im Gegensatz zu den gedruckten 76. Elgars Auffassung der Tempi war indes wohl überlegt, so wahllos sie auf seine Orchester auch wirken mochten. Die Korrekturfahnen und sein Exemplar der gedruckten Klavierbearbeitung (K, Nr. 1446, und L, Nr. 1481) enthalten Bleistifteintragen, die er beim Anhören seiner Aufnahmen machte (und nicht, wie man früher meinte, bei Aufführungen oder Proben). Er beanstandete nicht nur die mangelhafte Ausgewogenheit und Phrasierung („Klar lauter?“, „Thema undeutlich“), sondern billigte jeweils das schnellere Tempo von Troyte („sehr gut“) und von Variation II („wunderbar ... schön“), die mit 80 anstatt den vorgeschriebenen 72 aufgenommen worden war. Die Dauer von „2 1/4“ Minuten, die er auf dem Seitenrand von Dorabella (Var. X) vermerkte, weist eher auf ein Tempo von  $\text{♩} = 96$  hin als auf die angegebenen 80.

Bei Variation VIII stellt sich ein besonderes Rätsel: Elgar schrieb in seine Partitur: „stimme Dr. R[ichter] zu. Etwas [a leetle] langsamer“. Aber langsamer als was? Die Metronomangaben zu dieser  $\frac{6}{8}$ -Variation haben eine komplizierte Geschichte: in einem frühen Stadium der Komposition hatte Elgar in seiner Skizze  $\text{♩} = 58$  vorgeschrieben, was er in der Klavierfassung zu  $\text{♩} = 52$  änderte und in Autograph und Erstdruck so beibehielt. In der revidierten Partitur von 1904 jedoch wurde dies zu  $\text{♩} = 104$  umgeändert und in einer gedruckten Fußnote (die in der Neuauflage vom Oktober 1949 ergänzt wurde) wie folgt erklärt: „Die Aufnahme des Komponisten wurde mit  $\text{♩} = 104$  eingespielt, im Manuskript und in früheren Ausgaben sind  $\text{♩} = 52$  vorgeschrieben. Es hat den Anschein, als hätte der Komponist bei der Änderung der Metronomangabe von  $\text{♩}$  zu  $\text{♩}$  versehentlich durch 2 statt durch 3 geteilt.“ Diese Vermutung stimmt jedoch vielleicht nicht. Es ist gut möglich, dass Elgars erste Angabe eigentlich  $\text{♩} = 52$  lauten sollte, das Äquivalent zu  $\text{♩} = 104$  (das Tempo, das er auch einspielte), denn dies würde für eine  $\text{♩}$  etwa 35 bedeuten, wäre also für den praktischen Gebrauch zu langsam und läge sicher außerhalb der Grenzen eines Metronoms.

Abgesehen von den „elastischen“ Tempi lassen sich in Elgars beiden Aufnahmen noch weitere hörbare Aspekte seines Aufführungsstils ausfindig machen, die deutlich von der modernen Praxis abweichen. Die Meinungen darüber, ob Interpreten das nachahmen können oder gar sollten, was diese Einspielungen vor-

führen, sind geteilt (es ist die Frage – wenn eine solche Situation vorstellbar wäre –, ob ähnliche Zweifel auch über die Nachahmung von Aufführungen Mozarts, Beethovens oder Brahms' aufkommen würden). Robert Philip drückt es so aus: „Moderne Aufführungen von Elgars Musik weisen wenig Ähnlichkeit mit den Aufnahmen seiner eigenen Aufführungen auf“.<sup>15</sup> Sein Ratschlag ist jedenfalls, den originalen Stil zwar zu integrieren, aber nicht nachzuahmen, und er macht zugleich darauf aufmerksam, dass die aus diesen Untersuchungen gezogenen Schlussfolgerungen „ebenso unbequem wie unvermeidlich“ seien.

Zwei Aspekte des Streicherspiels zum Beispiel, die Elgar und seine Zeitgenossen als selbstverständlich voraussetzten, müssen einer neuen Betrachtung unterzogen werden, weil sie seiner Notation der Streicher eigen sind: die Anwendung des *Portamento* und der Gebrauch des *Vibrato*. Alle Einspielungen des frühen 20. Jahrhunderts weisen, wie Robert Philip ausführte, die häufige Anwendung eines langsameren und unverhohleneren *Portamento* in den Streichern auf, das durch den eher sparsamen Einsatz eines engeren und langsameren *Vibratos* als heute üblich ausgeglichen wurde. Seine Analyse des Themas der *Enigma-Variationen*, wie Elgar es 1926 eingespielt hatte, kommt auf 18 *Portamenti* der Violinen in 16 Takten bzw. auf „ungefähr ein *Portamento* alle zwei Sekunden“ (vgl. das Notenbeispiel unten auf S. XXVII)<sup>16</sup>.

Man muss sich vergegenwärtigen, dass das *Portamento* der 1920er Jahre nicht allein dazu diente, eine Melodie zu verzieren. Es hatte Auswirkungen auf das Gesamtgefüge der Streicher im Orchester, weil das Gleiten bei jedem Lagenwechsel in jeder Streicherstimme leicht zu hören war. Verglichen mit dem „sauberen“ modernen Streicherspiel verleiht dies selbst einer schlichten Akkordfolge einen unerwarteten kontrapunktischen Anstrich.<sup>17</sup>

Die Flexibilität von Tempo und Rhythmus war eine wesentliche Komponente in der Aufführung von Musik aller Gattungen im frühen 20. Jahrhundert.<sup>18</sup> Ein bestimmter rhythmischer Manierismus dieser Zeit, der auch in Elgars Aufführungen zu hören ist, bezieht sich auf die überzogene Ungleichmäßigkeit von langen und kurzen Notenwerten – eigentlich eine Form

15 Robert Philip, „The Recordings of Edward Elgar (1857–1934): Authenticity and Performance Practice“ in *Early Music*, Vol. 12, Nr. 4 (November 1984), S. 481–489.

16 ebenda, S. 482, einschließlich des hier zitierten Notenbeispiels.

17 ebenda, S. 483. Siehe auch Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, New Haven und London, 2004, S. 142–145.

18 Eine kürzlich erschienene Übersicht über die Spieltechniken von Soloeigern und Streichquartetten findet sich im *Journal of Musicological Research*, Vol. 25, Nr. 3/4, Juli/Dezember 2006.

der „Über-Punktierung“. So wird zum Beispiel das in Variation III folgendermaßen notierte rhythmische Muster:



in beiden Aufnahmen von Elgar sehr hastig gespielt:



Da für frühe Aufnahmen spezielle Bedingungen galten, ist die Zusammensetzung, Größe und Disposition von Elgars Studioorchester für moderne Konzertsäle nicht relevant. Aber es gibt ausreichende Belege über Größe und Anordnung der führenden europäischen Orchester, die Elgar gekannt haben muss. Das Ensemble, das für die von Richter geleitete Uraufführung 1899 zusammenkam (und als „Orchester mit 100 Mitgliedern“ angekündigt wurde), hatte Streichergruppen von 16.16.12.12.10. Die Aufteilung der Streicher war im frühen 20. Jahrhundert in England, Deutschland und Amerika sehr ähnlich; sie war 16.16.11.12.10 beim Hallé Orchestra (1908), 16.14.10.10.10 bei der Dresdener Staatsoper (im Konzert 1922) und 15.15.10.10.9 beim Chicago Symphony Orchestra (1904).<sup>19</sup>

*The Musical Times* zeigte im November 1911 (S. 708) eine ganzseitige Fotografie von Elgar als Dirigent des London Symphony Orchestra (66 Streicher, genau in der Aufteilung von Richters Orchester) mit der traditionellen antiphonalen Platzierung der Violinen, die von den meisten großen Orchestern der Welt während der ganzen ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beibehalten wurde. Hans Richter bevorzugte (wie Sir

Henry Wood, Sir Adrian Boult, Toscanini und Mahler) antiphonal gesetzte Violinen, „so dass der Diskant des Streicherklangs das Publikum von der ganzen Podiumsbreite aus erreicht“<sup>20</sup>, des weiteren teilte er (Wood zufolge) gewöhnlich auch die Kontrabässe und platzierte jeweils vier in beiden Ecken der Bühne.<sup>21</sup> In den meisten Orchestern saßen die Hörner zur Linken des Dirigenten, die Trompeten zur Rechten und die Pauken und das Schlagzeug in der Mitte. Ein letzter, die Aufführungspraxis betreffender Aspekt muss noch erwähnt werden, der, auch wenn er nur anekdotisch überliefert ist, wie ein Indizienbeweis Elgars Intentionen zu offenbaren scheint. Der Pauker James Blades stellte den Sachverhalt auf sehr unterhaltsame Weise dar:

In Variation 13 der *Enigma-Variationen* kommt eine der wenigen Situationen vor, in denen Elgar den Pauker mit einem Problem konfrontiert, nämlich der Ausführung eines Wirbels mit kleinen Trommelschlägeln (solo), auf den unmittelbar eine *naturale* zu spielende rhythmische Figur folgt. Es wäre nicht unmöglich, Elgars Anweisungen zu folgen. Zum Beispiel könnte man Zuflucht zu kleinen Trommelschlägeln mit Kopf nehmen, deren dickere Enden mit Filz beziehen und sie im richtigen Moment umdrehen. Denn die Kombination von Pauken- und kleinen Trommelschlägeln war für die Pauker zu Elgars Zeit weniger zumutbar als für die Pauker von heute. Elgars Frage nach kleinen Trommelschlägeln für dieses spezielle Tremolo könnte durch den Wunsch nach einem ungewöhnlichen Trommelwirbel veranlasst worden sein, der den Eindruck vom Rütteln eines Schiffsmotors vermitteln sollte, der Zweck der Trommel war es hier also, diesen Mechanismus zu illustrieren. Es ist allgemein bekannt, dass dieses Tremolo selten mit kleinen Trommelschlägeln gespielt wird, stattdessen werden normalerweise zwei Münzen verwendet. Thomas F. Dunhill beschreibt es als „einen geheimnisvollen Trommelwirbel auf einer der

19 Siehe Daniel Koury, *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century. Size, Proportions, and Seating*, Ann Arbor, 1986, S. 299.

20 Henry Wood, *About Conducting*, London, 1945, S. 53f.

21 Siehe Koury, S. 307.

**Andante**

Pauken, der laut Partitur mit kleinen Trommelschlägeln ausgeführt werden soll, aber tatsächlich mit zwei Münzen gespielt wird, die der Schlagzeuger fest zwischen Finger und Daumen jeder Hand hält. Diese Erfindung stammt von dem ausgezeichneten Pauker Charles Henderson, der damals in Richters Orchester spielte, sie ist heute allgemein anerkannt.“<sup>22</sup> Professor Kirby<sup>23</sup> berichtete in einem Gespräch mit dem Autor dieser Zeilen über die Begleitumstände der ersten Probe des Werks, wie sie ihm vom Pauker mitgeteilt worden waren: Nachdem Charles Henderson die Passage mit kleinen Trommelschlägeln gespielt hatte, habe Elgar darüber geäußert, dass es ihm nicht gefalle. Daraufhin benutzte Henderson Münzen, woraufhin Elgar meinte: „Gut! Wie haben Sie das gemacht?“ Henderson antwortete: „Sir, wenn Sie mir zwei Goldmünzen geben, werde ich es Ihnen zeigen!“<sup>24</sup>

## DANKSAGUNG

Mein Dank gilt den folgenden Institutionen für die Erlaubnis, Material ihrer Bestände einzusehen und zu reproduzieren: British Library (Chris Banks, Nicolas Bell), Elgar Birthplace Museum, Lower Broadheath (Cathy Sloan, Sue Fairchild) und Stanford University, California, USA. Darüber hinaus bin ich sehr dankbar für die Unterstützung und die hilfreichen Beiträge von Stephen Rose, Ryan Mark, Benedict Taylor, Max Holzner, Jonathan Del Mar, Kevin Allen, Michael Kennedy, Robert Philip, Diana McVeagh, Lewis Foreman, Rodney Slatford, Adrian Brown (Bromley Symphony Orchestra, London), Anton Steinecker, Douglas Woodfull-Harris, Paul Banks und Heather Jarman.

Christopher Hogwood  
Cambridge, 2. Juni 2007  
(Übersetzung: Regina Back)  
[hogwood@hogwood.org](mailto:hogwood@hogwood.org)

© by Bärenreiter

<sup>22</sup> Thomas Dunhill, *Sir Edward Elgar*, London, 1938, S. 89 (JB).

<sup>23</sup> Der Ethnomusikologe Percival R. Kirby (emeritierter Professor, University of the Witwatersrand) (CH).

<sup>24</sup> James Blades, *Percussion Instruments and Their History*, revidierte Ausgabe, London, 1975, S. 331f.