Edward

ELGAR

The Dream of Gerontius

Der Traum des Gerontius

op. 38

Text: John Henry Newman
Deutsche Übersetzung: Julius Buths

Soli (Mezzosoprano, Tenore, Basso), Coro e Semi-Coro ed Orchestra

herausgegeben von / edited by
Barbara Mohn

Urtext

Partitur / Full score

Carus 23.004

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 23.004), Klavierauszug mit englischem und deutschem Text (Carus 23.004/03),
komplettes Orchestermaterial (Carus 23.004/19).

Digitale Ausgaben sind erhältlich: www.carus-verlag.com/2300400,
insbesondere eine digitale Ausgabe der Partitur.

The following performance material is available:
full score (Carus 23.004), vocal score with English and German singing texts (Carus 23.004/03),
complete orchestral material (Carus 23.004/19).

Digital editions for this work are listed at www.carus-verlag.com/2300400,
especially a digital version of the full score.

© 2022 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 23.004
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Hinweise des Komponisten / Notes by the composer

Die beiden Partien des Priesters und des Todesengels können von ein und demselben Sänger gesungen werden.
Die Sängerin der Engel-Partie soll nicht vor dem zweiten Teil auf dem Podium erscheinen.
Zwischen den beiden Teilen soll eine kurze Pause gemacht werden.
Alle Streichinstrumente in zahlreicher Besetzung.
Für das erste Viertel bei Ziffer 120 in Teil II müssen – wo möglich – alle Extra-Instrumente hingezogen werden, und das ganze Orchester muss „für einen Augenblick" seine äußerste Kraft entfalten.

The parts of the Priest and the Angel of the Agony may be sung by the same singer.
The Mezzo-Soprano soloist should not appear on the platform until Part II.
A short pause should be made between the Parts.
The strings should be numerously represented.
At 120, Part II, on the first ***fff***$_2$ *crotchet chord only, every available extra instrument should be employed, and each should "for one moment" exert its fullest force.*

Widmung und Datierung / Dedication and date

A.M.D.G. [ad maiorem Dei gloriam]
Birchwood, In Summer 1900

Aufführungsdauer / Duration

100 Minuten / minutes
(Teil I / Part I: 40 min., Teil II / Part II: 60 min.)

Soli

Gerontius – Tenore
The Angel / Der Engel – Mezzosoprano
The Priest / Der Priester – Basso
The Angel of the Agony / Der Todesengel – Basso

Coro e Semi-Coro*

Assistants / Freunde – Coro e Semi-Coro
Demons / Dämonen – Coro
Angelicals / Engel – Coro e Semi-Coro
Voices on Earth / Stimmen auf Erden – Coro e Semi-Coro
Souls in Purgatory / Die Seelen im Fegefeuer – Coro

* Zur Stärke und Position des Semi-Coro siehe das Vorwort, Seite XIII. / *For the number of voices and placement of the Semi-Chorus, see the Foreword on page XXII.*

Orchester / Orchestra

2 Flauti, Piccolo**
2 Oboi, Corno Inglese
2 Clarinetti (in La, in Si♭), Clarinetto basso
2 Fagotti, Contrafagotto

4 Corni (in Fa)
3 Trombe (in Fa) (4., 5., 6. ad lib.)
3 Tromboni
Tuba

3 Timpani (4. ad lib.)
Percussion (mind. 3 Spieler / *at least 3 players*)
- Gran Cassa
- Piatti
- Triangolo
- Tamtam
- Tamburo piccolo
- Glockenspiel (Campanelli)
- Schellen (Bells)

2 Arpe (2. ad lib.)
Organo

Violini I, Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

** Falls nur zwei Flötist/-innen zur Verfügung stehen, kann die zweite Flöte auch den Piccolopart übernehmen.
Vor Ziffer 60 in Teil I und bei Ziffer 120 in Teil II kann eine zusätzliche Piccoloflöte hinzutreten und mit der ersten Flöte spielen.

** *If only two players are available, the second flute can also play the piccolo part.*
In the bar before figure 60 in Part I and at figure 120 in Part II, an extra Piccolo may play with the First Flute in addition.

Inhalt / Contents

Vorwort VI
Foreword XV
Libretto XXIV

Part I

Prelude 1
Solo (*Gerontius*) . . . . . Jesu, Maria – I am near to death 22
Coro e Semi-Coro (*Assistants*) . . . . . Kyrie eleison 31
Solo (*Gerontius*) . . . . . Rouse thee, my fainting soul 35
Coro (*Assistants*) . . . . . Be merciful, be gracious 38
Solo (*Gerontius*) . . . . . Sanctus fortis, Sanctus Deus 47
Solo (*Gerontius*) . . . . . I can no more 68
Coro e Semi-Coro (*Assistants*) . . . . . Rescue him, O Lord 78
Solo (*Gerontius*) . . . . . Novissima hora est 82
Solo (*The Priest*) . . . . . Proficiscere, anima Christiana 84
Coro e Semi-Coro (*Assistants*) . . . . . Go, in the name of angels and archangels 87

Part II

[Introduction] 98
Solo (*The Soul of Gerontius*) . . . . . I went to sleep; and now I am refreshed 99
Solo (*The Angel*) . . . . . My work is done 105
Dialogue (*The Angel / The Soul*) . . . . . All hail, my child and brother 110
Coro (*Demons*) . . . . . Low-born clods of brute earth 128
Solo (*The Angel*) . . . . . It is the restless panting of their being 145
Coro (*Demons*) . . . . . The mind bold and independent 148
Dialogue (*The Soul / The Angel*) . . . . . I see not those false spirits 164
Coro e Semi-Coro (*Angelicals*) . . . . . Praise to the Holiest in the height. 170
Solo (*The Soul*) . . . . . The sound is like the rushing of the wind 181
Coro (*Angelicals*) . . . . . Glory to him 183
Solo (*The Angel*) . . . . . They sing of thy approaching agony 184
Solo (*The Soul*) . . . . . But hark! A grand mysterious harmony 186
Solo (*The Angel*) . . . . . And now the threshold, as we traverse it 192
Coro (*Angelicals*) . . . . . Praise to the Holiest in the height. 195
Dialogue (*The Angel / The Soul*) . . . . . Thy judgment now is near 230
Solo (*The Angel of the Agony*) . . . . . Jesu! by that shudd'ring dread 234
Coro e Semi-Coro (*Voices on Earth*) . . . . . Be merciful, be gracious 245
Solo (*The Angel*) . . . . . Praise to his name 246
Solo (*The Soul*) . . . . . Take me away 250
Coro (*Souls in Purgatory*) . . . . . Lord, thou hast been our refuge 260
Solo (*The Angel*) . . . . . Softly and gently, dearly ransomed soul 263
Coro (*Souls in Purgatory*) . . . . . Lord, thou hast been our refuge 265
Coro e Semi-Coro (*Angelicals*) . . . . . Praise to the Holiest in the height. 269

Kritischer Bericht 278

Teil I

Prelude 1
Solo (*Gerontius*) . . . . . Jesus, Maria, meine Stunde kam 22
Coro e Semi-Coro (*Freunde*) . . . . . Kyrie eleison 31
Solo (*Gerontius*) . . . . . Wache, du zage Seel 35
Coro (*Freunde*) . . . . . Erbarm dich sein, sei gnädig 38
Solo (*Gerontius*) . . . . . Sanctus fortis, Sanctus Deus 47
Solo (*Gerontius*) . . . . . Zu End die Kraft 68
Coro e Semi-Coro (*Freunde*) . . . . . Rett ihn, Herr 78
Solo (*Gerontius*) . . . . . Novissima hora est 82
Solo (*Der Priester*) . . . . . Proficiscere, anima Christiana 84
Coro e Semi-Coro (*Freunde*) . . . . . Geh in der Engel und Erzengel Namen 87

Teil II

[Introduction] 98
Solo (*Die Seele des Gerontius*) . . . . . Ich sank in Schlaf; gestärkt erwacht ich nun 99
Solo (*Der Engel*) . . . . . Mein Werk getan 105
Dialog (*Der Engel / Die Seele*) . . . . . Dir Heil, mein Kind und Bruder 110
Coro (*Dämonen*) . . . . . Staub- und Erderschaffne 128
Solo (*Der Engel*) . . . . . Solch rastlos Zorneskeuchen ist ihr Leben 145
Coro (*Dämonen*) . . . . . Das Herz hart und ungebändigt 148
Dialog (*Die Seele / Der Engel*) . . . . . Ich seh die Bösen nicht 164
Coro e Semi-Coro (*Engel*) . . . . . Preis Gottes Heiligkeit in der Höh 170
Solo (*Die Seele*) . . . . . Entgegen tönt's, dem Rauschen gleich des Sommerwinds 181
Coro (*Engel*) . . . . . Ehre sei ihm 183
Solo (*Der Engel*) . . . . . Sie singen von der Seele Prüfungszeit 184
Solo (*Die Seele*) . . . . . Doch horch! Welch wunderbarer Feierklang 186
Solo (*Der Engel*) . . . . . Und nun die Schwelle überschritten ist 192
Coro (*Engel*) . . . . . Preis Gottes Heiligkeit in der Höh 195
Dialog (*Der Engel / Die Seele*) . . . . . Dein Urteil steht bevor 230
Solo (*Der Todesengel*) . . . . . Jesus! bei der Furcht 234
Coro e Semi-Coro (*Stimmen auf Erden*) . . . . . Erbarm dich seiner, sei gnädig 245
Solo (*Der Engel*) . . . . . Lobe den Herrn 246
Solo (*Die Seele*) . . . . . Nimm mich hinweg 250
Coro (*Die Seelen im Fegefeuer*) . . . . . Herr, du bist unsre Zuflucht 260
Solo (*Der Engel*) . . . . . Lass von Engelsarmen dich, o teure Seele 263
Coro (*Die Seelen im Fegefeuer*) . . . . . Herr, du bist unsre Zuflucht 265
Coro e Semi-Coro (*Engel*) . . . . . Preis Gottes Heiligkeit in der Höh 269

Vorwort

„This is the best of me; for the rest, I ate, and drank, and slept, loved and hated, like another; my life was as the vapour, and is not; but this I saw and knew: this, if anything of mine, is worth your memory", schrieb Elgar hinter den Schlusstakt seiner Partitur,[1] als er am 3. August 1900 die Arbeit am *Dream of Gerontius*, einem Auftragswerk für das Musikfest zu Birmingham, vollendet hatte. Das Zitat ist ein ganz persönliches Bekenntnis des Komponisten, für dieses religiöse Werk mehr als je zuvor sein Herz geöffnet und eine einzigartige emotionale Ebene erreicht zu haben. Umso enttäuschter reagierte er auf die missglückte Uraufführung zwei Monate später: „I have allowed my heart to open once – it is now shut against every religious feeling and every soft, gentle impulse *for ever*."[2]

Das Libretto

The Dream of Gerontius war das erste große geistliche Werk Elgars überhaupt – komponiert vier Jahre nach dem 1896 für das Three Choirs Festival entstandenen „short oratorio" *The Light of Life (Lux Christi)* op. 29. Doch anders als bei diesem Werk über die Heilung des Blinden aus dem Johannes-Evangelium griff Elgar diesmal nicht auf die Bibel, sondern auf ein geistliches Gedicht zurück, das ihn in besonderer Weise berührt hat.

Das der Vertonung zugrunde liegende Gedicht stammt aus der Feder von Kardinal John Henry Newman (1801–1890), dem geistigen Haupt des Anglo-Katholizismus im 19. Jahrhundert.[3] Newman hatte sich als Theologe in der anglikanischen Kirche großes Ansehen erworben und war ein prominenter Vertreter der Oxford-Bewegung, die die anglikanische Staatskirche reformieren wollte. 1845 trat er jedoch zum Katholizismus über und gründete 1848 in Edgbaston (heute Birmingham) ein Oratory, also eine Congregation nach dem Vorbild des römischen Jesuiten Philipp Neri. Im Januar 1865 dichtete Newman innerhalb nur weniger Tage den *Dream of Gerontius* und ließ ihn in der jesuitischen Zeitschrift *The Month* publizieren.[4]

In der Tradition von Dantes Göttliche*r Komödie* schildert Newman das große Thema von Tod und Jüngstem Gericht als Reise der Seele durch das Jenseits. Im Mittelpunkt steht Gerontius, dessen Name nach überwiegender Meinung vom griechischen γέροντας (alter Mann, Greis) abgeleitet wurde; ein „Jedermann" also, aber ein gläubiger Katholik. In Teil I liegt Gerontius auf dem Sterbebett, umgeben von Freunden und einem Priester. Ihn erfasst Todesangst, aber er bittet seine Freunde um Fürbitte, bekennt sich leidenschaftlich zu Gott Vater, Sohn und Heiligem Geist, bevor er mit den Worten „into thy hands, O Lord" stirbt. Newman orientiert sich in der ganzen Szene am *Ordo commendationis animae*, alten Sterbegebeten gemäß dem Rituale Romanum. Die Freunde des Gerontius beten die Allerheiligen-Litanei („Kyrie" und Anrufung der Heiligen) sowie die Litanei „Libera, Domine", die Gott am Beispiel von Noah, Hiob, Moses und David an die alttestamentlichen Erlösungsversprechen erinnern soll. Der Priester begleitet den Sterbenden mit dem Gebet „Proficiscere, anima Christiana" aus dem Leben, worauf die Freunde das „Go, in the name of angels and archangels" anstimmen. Newman sieht den sterbenden gläubigen Menschen also als Teil der fürbittenden Gemeinde und in Gemeinschaft mit den Engeln und Heiligen. Als solcher kann er zuversichtlich der Erlösung entgegensehen, er tritt als Individuum nicht allein auf der Suche nach Gnade vor Gott.[5]

In Teil II erwacht die Seele des Gerontius im Jenseits, umfangen von seinem Schutzengel, der ihn im Leben begleitet hat und nun durch das Jenseits führt. Sie kommen an den Dämonen vorbei, den Anhängern Satans, die die Seelen für sich reklamieren wollen und sich über die Menschen lustig machen, da sie gute Werke nur aus Angst vor Verdammnis täten. Gerontius durchquert die Zone unangefochten, hört die Engel schon von Ferne singen und bittet, Gott schauen zu dürfen. Der Engel warnt ihn vor der Pein der sündigen Seele im Angesicht der „Flamme der ewgen Liebe", doch Gerontius hat keine Angst. Inmitten der Engelchöre, die den Kreuzestod Jesu beschwören, hört er die Fürbitten der Freunde und den Todesengel, der für seine Erlösung bittet. Für einen Moment darf Gerontius Gott schauen, doch überwältigt von diesem Eindruck will er in der „tiefsten Tiefe" seine Sünden bereuen und auf die Erlösung warten. Der Schutzengel geleitet ihn sanft in das Purgatorium, hier als Wasserfluten dargestellt, und er verspricht, bald zurückzukehren und Gerontius zu erwecken.

Newman zeichnet kein düsteres Bild des Fegefeuers als Vorhölle, sondern als reinigendes Bad in sicherer Erwartung der Erlösung. Bei aller Orientierung am katholischen Ritus – und an der Vorstellung, dass die Seele nicht allein durch ihren Glauben erlöst ist, sondern zwischen Tod und Erlösung der Reinigung bedarf, – ist sein Gedicht nicht dogmatisch oder didaktisch, sondern kontemplativ und poetisch. Er bezeichnet das Gedicht als „dream", dabei offenlassend, ob es wörtlich als Traum des Sterbenden zu verstehen ist, oder ob das Gedicht selbst nicht als ein Traum, eine Vision des Dichters gedeutet werden kann.[6]

---

1 Zum Fundort des Partiturautographs und dem Zitat aus *Sesame and Lilies* des Kunstkritikers John Ruskin siehe Quelle **AP** im Kritischen Bericht.

2 Brief Elgars an A. Jaeger vom 9.10.1900, zit. nach *Letters to Nimrod, Edward Elgar to August Jaeger 1897–1908,* hg. von Percy M. Young, London 1965, S. 110 [im Folgenden zitiert als: Young, *Nimrod*].

3 Nach der Abspaltung der anglikanischen Kirche von Rom 1534 war der Katholizismus in Großbritannien jahrhundertelang unterdrückt worden. Bis 1829 waren Katholiken/-innen zahlreiche Bürgerrechte verwehrt. Sie blieben in der Minderheit, und der Argwohn gegenüber dem „Papismus" war weiterhin groß.

4 Das Gedicht erschien in zwei Teilen (im Mai und Juni) in: *The Month,* Bd. 2 (1865), S. 415–425 und S. 532–544, ein Jahr später als separater Druck. Textvergleiche belegen, dass Elgar den Text von 1866 verwendet hat (siehe Geoffrey Hodgkins (Hg.), *The Best of Me: A Gerontius Centenary Companion,* Rickmansworth 1999, S. 41 [im Folgenden zitiert als: Hodgkins, *Centenary Companion*].

5 Zu theologischen Deutungen des Gedichts siehe u.a. Juan R. Vélez, „Newman's Theology in the *Dream of Gerontius*", in: *New Blackfriars*, Bd. 82, Nr. 967 (Sept. 2001), S. 387–398 und Robert Carballo, „Newman's Dream of Gerontius: Towards a Non-Didactic Poetry of Dogma", in: *Faith & Reason, the Journal of Christendom,* Bd. 19, Nr. 2, 3 (Herbst 1993), nachgedruckt in: Hodgkins, *Centenary Companion*, S. 56–64.

6 Percy M. Young, *Elgar, Newman and The Dream of Gerontius in the Tradition of English Catholicism*, Aldershot 1995, S. 95 [im Folgenden zitiert als Young, *Elgar, Newman and the Dream*].

Elgars Textwahl und die Tradition der englischen Musikfeste

Newmans Gedicht erfreute sich im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit, und dies – trotz der Fegefeuer-Thematik – weit über katholische Kreise hinaus. 1886, im Zusammenhang mit der Sudankrise, war das Gedicht in aller Munde. Der als Volksheld verehrte General Charles Gordon (1833–1885) hatte sein Exemplar des Gedichts mit Markierungen versehen, kurz bevor er im Mahdi-Aufstand in Karthum ermordet wurde. Gordons Eintragungen verbreiteten sich in England rasch. Auch Elgar besaß ein Exemplar des *Dream of Gerontius* mit diesen Eintragungen[7] und spielte – einem Interview in der *Musical Times* zufolge – schon lange mit dem Gedanken an eine Vertonung: „The poem has been soaking in my mind for at least eight years. All that time I have been gradually assimilating the thoughts of the author into my own musical promptings."[8]

Ohne Zweifel hatte der enge persönliche Bezug Elgars zu Newmans Gedicht auch religiöse Gründe. Elgar selbst war im katholischen Glauben aufgewachsen und hatte als Organist an der katholischen Kirche seiner Heimatstadt Worcester gewirkt. Ihm war klar, dass ein Werk über einen dezidiert katholischen Stoff auf Kritik stoßen würde (was dann auch geschah).[9] Daher war das Gedicht auch nicht seine erste Wahl, als ihm das international renommierte Musikfest zu Birmingham im November 1898 den Auftrag erteilte, das Hauptwerk für das Fest im Jahr 1900 zu komponieren.

Birmingham war stolz auf seine Tradition, Werke bekannter zeitgenössischer Komponisten aus dem In- und Ausland zu beauftragen oder zumindest erstaufzuführen. Traditionell war das Hauptwerk des Musikfests ein großes Oratorium. Infolge einer Kanonisierung des Oratorienrepertoires hatte sich in Großbritannien – ausgehend von den Werken Händels und Mendelssohn Bartholdys – im 19. Jahrhundert allerdings ein Oratorienideal entwickelt, das auf biblischen Sujets beruhte, und zwar – wie *Messiah* und *Elias* – mit wörtlichen Zitaten des Bibeltextes. Bevorzugt wurden alttestamentliche Stoffe, was damit zusammenhing, dass die Vertonung der Christus-Worte bis in die 1870er Jahre hinein in Großbritannien ein Tabu war.[10] Erst in den späten 1880er Jahren brach die Tradition auf. Es gab anstelle von biblischen Oratorien gelegentlich religiöse oder liturgische Textvorlagen, vereinzelt auch Legenden wie Arthur Sullivans *The Golden Legend* (1886) und Heiligengeschichten.[11] Lange suchte Elgar nach einem geeigneten Libretto. Am weitesten waren Pläne für ein Werk über die Apostel gediehen, doch die Zeit war zu knapp.[12]

Als Elgar nach einem Jahr, Ende 1899, den Kompositionsauftrag verzweifelt zurückgeben wollte, suchte ihn George H. Johnstone, ein Vertreter des Musikfestkomitees, am 1. Januar 1900 zuhause in Malvern auf. Vermutlich ist es Johnstone zu verdanken, dass die Wahl trotz des ungewöhnlichen Stoffes letztlich auf das Gedicht Newmans fiel.[13]

Zur Entstehung des Werks

Durch die Suche nach dem Libretto war viel Zeit verlorengegangen, doch der Termin der Uraufführung stand fest: der 3. Oktober 1900. Elgar begann daher Anfang 1900 rasch mit der Arbeit und richtete zunächst das Gedicht für seine Vertonung ein, indem er es um gut die Hälfte kürzte.[14] Elgar war äußerst selbstkritisch bezüglich der Streichungen (im ersten Teil markierte er später sogar eine der musikalisch interessantesten Passagen als eine Kürzungsmöglichkeit bei Aufführungen.)[15] Den Text selbst ließ er unangetastet.

Unterdessen hatte Johnstone den Verlag Novello für die Veröffentlichung gewonnen. Trotz mancher Unstimmigkeiten war die Zusammenarbeit mit Novello für Elgar ein Glücksfall. Zwischen ihm und Novellos Programmmanager und Lektor August Johannes Jaeger (1860–1909), dem „Nimrod" der *Enigma-Variationen*, hatte sich in den Jahren zuvor eine echte Freundschaft entwickelt. Jaeger trug mit Vorschlägen an entscheidenden Stellen zu Umarbeitungen bei (s.u.), er veröffentlichte kluge Werkanalysen und setzte sich unermüdlich für Elgars Werke ein, auch in seiner Heimat Deutschland. Durch die intensive Korrespondenz der beiden ist zudem die Entstehungsgeschichte des *Dream of Gerontius* sehr gut dokumentiert. Am 5. Februar schrieb Elgar an Jaeger: „I am setting Newman's 'Dream of Gerontius' – awfully solemn & mystic. […] Now I must go on to my Devils' chorus – good."[16] Elgar hatte zu dem Zeitpunkt wohl bereits weite Teile des Werkes skizziert. Die leider nicht vollständig erhaltenen Skizzen zeigen sehr

---

7 Die Darstellungen zur Elgar-Newman-Gordon-Verbindung sind in der Literatur unterschiedlich, belegen aber alle die Bedeutung des Gedichts für die Familie Elgar. Elgar hatte schon vor 1887 ein Exemplar des Gedichts mit Eintragungen an seine spätere Frau Alice ausgeliehen, als deren Mutter starb. Zur Hochzeit bekamen die beiden noch ein entsprechendes Exemplar (siehe Jerrold Northrop Moore, *Edward Elgar, A Creative Life*, Oxford 1984, S. 119f. [im Folgenden zitiert als: Moore, *A Creative Life*]. Ab 1889 gab es eine Druckfassung der Stellen, die Gordon hervorgehoben hatte (William E. A. Axon, *On General Gordon's Copy of Newman's „Dream of Gerontius"*, Manchester 1889). Die markierten Stellen sind auch bei Hodgkins, *Centenary Companion,* S. 41–55, wiedergegeben.

8 *The Musical Times*, Oktober 1900, S. 648, zit. nach Hodgkins, *Centenary Companion*, S. 3.

9 Bei der Aufführung 1902 auf dem Three Choirs Festival in Worcester bestand der Bischof der Kathedrale darauf, dass die Anrufung der Heiligen „Be merciful" gestrichen und die Wörter „Mary" durch „Jesus" und „Masses" durch „Prayers" ersetzt wurden. Vgl. dazu Young, *Elgar, Newman and the Dream*, S. 126–128. Und selbst Elgars Kollege Charles V. Stanford, der das Werk musikalisch schätzte, soll angeblich gesagt haben: „It stank of incense" [dt.: Weihrauch].

10 Barbara Mohn, „'Personifying the Saviour?': English oratorio and the representation of the words of Christ", in: *Nineteenth-century British music studies*, Bd. 1 (hg. von Jeremy Dibble, Bennett Zon), Aldershot 1999, S. 228–241.

11 Barbara Mohn, *Das englische Oratorium im 19. Jahrhundert,* Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik Bd. 9, Paderborn 2000, S. 125–148.

12 Zur Librettosuche und zu den Verhandlungen mit Birmingham siehe Moore, *A Creative Life*, S. 290f. und S. 294–298. Elgar hatte sogar schon Skizzen zur Rolle des Judas entworfen, aber keinen Text.

13 Auch Antonín Dvořák soll 1885 ein Exemplar des *Dream of Gerontius*-Textes erhalten haben, worauf Gerüchte die Runde machen, er sei mit einer Komposition für das Fest 1888 beauftragt. Vgl. Young, *Elgar, Newman and the Dream*, S. 101–103.
Bezüglich der Gattungseinordnung betonte Elgar wiederholt, dass der *Dream of Gerontius* kein Oratorium sei, und vermied auch eine Gattungsbezeichnung im Werktitel.

14 Von 911 Zeilen wurden 464 gekürzt (siehe Textabdruck des Originals mit markierten Kürzungen bei Hodgkins, *Centenary Companion*, S. 41–55). Am 12.1.1900 besuchte Elgar das Birmingham Oratory und ließ sich die Kürzungen genehmigen (Moore, *A Creative Life*, S. 296).

15 Er schlug dem Verlag die Kürzung von Ziffer 57 bis zum Beginn von Ziffer 63 vor (Brief an Verlagsleiter Littleton vom 19.3.1900, allerdings mit dem Hinweis: „I know it's difficult, but it's in my best dramatic manner." Zum Glück lehnte der Verlag die Kürzung ab. Zit. nach *Elgar and his Publishers: Letters of a creative life,* hg. von Jerrold Northrop Moore, Bd. 1: 1885–1903, Bd. 2: 1904–1934, Oxford 1987; hier Bd. 1, S. 168 [im Folgenden zitiert als: Moore, *Publishers*].

16 Moore, *Publishers*, S. 161f.

unterschiedliche Stadien: von kleinen, mit Bleistift beschriebenen Zetteln mit handgezogenen Notenlinien mit nur einem kurzen Einfall bis hin zu ausgearbeiteten längeren Passagen auf gedrucktem Notenpapier.[17] Wenn Elgar Skizzen in Reinschrift gebracht hatte, versah er sie mit einem großen „K" oder der Beischrift „Koppid" [für „copied"]. Kents Analyse der Skizzen[18] zeigt u.a., dass Elgar das Werk quasi in „Nummern" komponierte, dass er vieles verwarf, schwer mit der Orchestereinleitung zum Teil II rang und das „Prelude" erst spät mit der Reprise des Anfangsthemas versah. Themen leitete er oft motivisch aus anderen ab und verwendete dazu nicht selten Skizzenmaterial von abgebrochenen Projekten.

Die Monate bis zur Uraufführung waren gefüllt von Komponieren, Orchestrieren, Notenstich und Korrekturlesearbeiten – teilweise alles parallel. Elgar nahm die Ausarbeitung des Werks anhand der Skizzen nicht zuerst in Partiturform vor, sondern als Klavierauszug und zwar gleich als Stichvorlage. Erst nach Abschluss des Klavierauszugs begann er mit der Arbeit an der Partitur. Der Klavierauszug wurde schon gestochen, während Elgar noch mit der Orchestrierung beschäftigt war. Die ersten 44 Seiten seines Klavierauszug-Manuskripts schickte Elgar am 2. März an Jaeger: „Deal tenderly with it [–] it's the *only* copy there is – I can't yet afford a copyist / poor divvil"[19], am 20. März folgte der Rest von Teil I.[20] Vom 18. März bis zum 2. April war Elgar ausführlich mit Korrekturlesen befasst.[21] Schon am 24. April schickte er an Jaeger Teil II bis zum Ende der Dämonenchöre, am 21. Mai das ganze Manuskript mit Ausnahme des großen Schlusschors.[22] Am 6. Juni vermerkte Alice Elgar im Tagebuch, dass ihr Mann den Klavierauszug beendet habe.[23] Tags drauf sandte er die letzten Seiten an Jaeger: „God bless you, Minrod [sic]. Here's the end."[24] Aber seit dem 20. Mai lagen auch schon wieder Korrekturen auf dem Tisch, nämlich Chorstimmen[25] sowie Teile des Klavierauszugs. Verblüffenderweise berichtete Elgars Frau Alice in ihrem Tagebuch wenig über das Komponieren, dafür findet man fast täglich den Hinweis, dass der Komponist „to the Links" gegangen sei, also Golfspielen.

Dass Elgar sein Werk gleich als stichfertigen Klavierauszug komponierte und erst später in Partitur ausarbeitete, war eher ungewöhnlich, aber offenbar nicht nur dem Zeitdruck geschuldet (um möglichst rasch die Noten für die Chorproben herzustellen). Vielmehr scheint er auch bei anderen Werken das gleiche Prozedere verwendet zu haben. Die Folgen daraus sind zahlreich: Der Klavierpart ist komplex und spieltechnisch anspruchsvoll, da er die tragenden Themen und die harmonische Entwicklung oft schon bis ins Detail darstellt. Die Bogensetzung ist gegenüber der Partitur viel gröber, auch sind die dynamischen Wechsel auf größere Abschnitte reduziert. Die Artikulationszeichen sind naturgemäß ebenfalls reduziert und oft auch nicht deckungsgleich mit der Partitur. Aber dennoch gelang es Elgar, den Klavierauszug so exakt zu komponieren, dass er bei der Abfassung der Orchesterpartitur und nach dem Druck keine großen Änderungen vornehmen musste. Zudem ist der Klavierpart durchaus pianistisch konzipiert, sodass insgesamt die Vermutung nahe liegt, dass Elgar viel „am Klavier" komponiert hat.[26]

Der Druck des Klavierauszugs geriet Ende Juni noch einmal in Verzug, da Jaeger nicht glücklich damit war, wie Elgar die Begegnung der Seele mit Gott dargestellt hatte. Von April bis Juni bedrängte er den Komponisten, die Stelle zu revidieren (s.u., „Zur Musik"). Erst am 30. Juni ließ Elgar sich überzeugen und schickte tags darauf eine neue Version. Am 10. Juli erhielt Elgar die Finalkorrektur des Klavierauszugs, und schon am 20. Juli wurden Vorabzüge an die Solistin und die Solisten verschickt.[27] Die Chorstimmen lagen wohl erst kurz vor der ersten Probe am 20. August vor. Erfreulicherweise haben sich Korrekturfahnen zu verschiedenen Stadien des Klavierauszugs erhalten,[28] die über die erwähnten Stellen hinaus keine größeren Revisionen erkennen lassen.

Während des Korrekturprozesses war Elgar noch mit der Orchestrierung des Werkes befasst. Am 19. Juni hielt Alice Elgar in ihrem Tagebuch fest, dass er sehr in die Orchestrierung vertieft sei;[29] die Fertigstellung am 3. August kommentierte sie mit: „D.G." [Deo gratias].[30] Bei der Abfassung der Partitur nahm Elgar die Hilfe seiner Frau in Anspruch, die die Partiturseiten einrichtete und den gesamten Vokalpart abschrieb, sodass Elgar „nur noch" die Orchesterstimmen ausschreiben musste. Zwar zeigt das Autograph Rasuren und überklebte Stellen, doch ist es von einer erstaunlichen Genauigkeit. Elgar setzte schon in der ersten Niederschrift präzise dynamische Angaben und Artikulationszeichen sowie genaue Bögen in alle Stimmen. Doch auch bei der Partitur ging es terminlich eng zu. Elgar sandte ab dem 26. Juni die Seiten nach und nach an Novello, damit die Orchesterstimmen für die Uraufführung erstellt werden konnten. Am Ende schickte er sie sogar direkt an den Kopisten William Dodd, der die Stimmen ausschrieb. Die Streicherstimmen wurden gedruckt, die übrigen handschriftlich zur Verfügung gestellt. Die Partitur wurde zunächst nicht gedruckt, sondern musste handschriftlich als Dirigierpartitur dienen. Da weder Zeit noch Geld reichten, erstellte Elgar keine Abschrift der Partitur. Und da auch der Verlag zu dieser Investition nicht bereit war, wurde das Korrekturlesen der Orchesterstimmen am Ende eine große Herausforderung: Die losen Blätter der Partitur mussten als Vorlage zwischen den Novello-Stechern der Streicherstimmen, den Kopisten der anderen Stimmen, den Korrekturlesenden sowie dem Komponisten und seinen Helfern und Helferinnen in Expresssendung hin- und hergeschickt werden. Erst ab dem 18. September trafen die Bläserstimmen zur Erstkorrektur

17 Siehe den Kritischen Bericht, Quellen **SK**.

18 Christopher Kent, *Edward Elgar: a composer at work; a study of his creative processes as seen through his sketches and proof corrections*, King's College London, Doktorarbeit 1978 (abgerufen am 9.2.2020 bei: https://kcl.ac.uk/portal), S. 102–143.

19 Moore, *Publishers*, S. 163.

20 Moore, *Publishers*, S. 165, mit der Bemerkung „the final chos. is godly effective &, I think, not quite cheap:".

21 *Edward Elgar: Road to recognition: diaries 1897–1901*, hg. von Martin Bird, Rickmansworth 2015, S. 234–236 (= *Collected Correspondence*, Series V, Vol. 2) [im Folgenden zitiert als: Bird, *Diaries 1897–1901*].

22 Moore, *Publishers*, S. 182.

23 Bird, *Diaries 1897–1901*, S. 247.

24 Moore, *Publishers*, S. 186.

25 Moore, *Publishers*, S. 181f.

26 Siehe dazu auch den Online-Artikel von Anthony Payne zur Vollendung der 3. Sinfonie: *Music and the creative process: Elgar's Third Symphony*, The British Library (https://www.bl.uk/20th-century-music/articles/music-and-the-creative-process-elgar-third-symphony).

27 Brief Jaegers an Elgar vom 10.7.1900 (Moore, *Publishers*, S. 210).

28 Siehe den Kritischen Bericht, Quellen **PR**.

29 Bird, *Diaries 1897–1901*, S. 250.

30 Bird, *Diaries 1897–1901*, S. 261.

ein. Am Ende musste Elgar persönlich nach London kommen, die letzten Korrekturen vor Ort lesen und (am 23.9.) die rasch zusammengeheftete Partitur dem Dirigenten der Uraufführung, Hans Richter, bringen. Dieser verbrachte die Nacht im Hotel mit dem Studium des Werkes, denn am folgenden Tag fand die erste und einzige Orchesterprobe statt.

Die ersten Aufführungen und der Druck der Partitur

Für den legendären Misserfolg des Werkes bei der Uraufführung ist oft die Hektik im Herstellungsprozess verantwortlich gemacht worden. Hans Richter konnte die Partitur zu spät studieren, der Chor erhielt erst knapp zwei Monate vor der Uraufführung die Chorstimmen[31] und hatte neben dem *Dream of Gerontius* noch weitere Chorwerke für das Festival zu proben.[32] Zudem war der Chorleiter Swinnerton Heap plötzlich verstorben und musste durch den 70-jährigen William C. Stockely ersetzt werden, der sich mit neuerer Musik schwertat. Schon die öffentliche Generalprobe war desaströs und geriet zum Skandal, da Elgar bei den Dämonenchören aus dem Publikum heraus aufsprang und den Chor kritisierte.[33]

Die Uraufführung fand am 3. Oktober vormittags in der Town Hall in Birmingham statt. Edward Lloyd sang den Gerontius, Marie Brema den Engel, Harry Plunket Greene den Priester und Todesengel. Leider intonierte der Chor unsauber, verpasste Einsätze und sang streckenweise sogar einen Halbton zu tief.[34] Trotz der schlechten Aufführung erkannten viele Anwesende die Qualität der Komposition, und auch die Presse beurteilte das Werk durchweg sehr gut. Doch der *Dream of Gerontius* erlangte sofort den Nimbus der Unaufführbarkeit, den Elgar dadurch zu widerlegen suchte, dass er ihn am 9. Mai 1901 mit „seinem" Laienchor, der Worcestershire Philharmonic Society, aufführte – wobei er die Dämonenchöre wegließ!

Der Misserfolg des Werks bedrückte Elgar schwer. Gegenüber Jaeger beklagte er, dass ihm eine gute Aufführung versagt worden sei („I always said God was against art").[35] Am liebsten hätte er sich nicht weiter mit dem Werk beschäftigt. Doch als der berühmte englische Dirigent Henry Wood „Prelude und Angel's Farewell" separat und ohne Vokalpart aufführen wollte, übernahm Elgar die Einrichtung.[36] Am 7. November 1900 gab es weitere erfreuliche Neuigkeiten: Julius Buths, der Leiter des Städtischen Musikvereins Düsseldorf, wollte das Werk im kommenden Jahr in Düsseldorf aufführen und dazu den Text übersetzen. Novello ließ für diese Aufführung einen Klavierauszug und Chorstimmen mit deutschem Text herstellen. Als Jaeger fragte, ob Elgar Änderungen vorgenommen habe, antworte dieser: „Bless you I have not touched Gerontius neither will I do much but I enclose on a sheet one or two points."[37] Am Ende aber gefiel ihm der neue Klavierauszug bestens: „so beautifully set out & engraved ... – the engraving is better than the music",[38] und am 16. Dezember 1901 reiste er schließlich gemeinsam mit seiner Frau und Jaeger nach Düsseldorf. Die Aufführung fand am 19.12.1901 unter Leitung von Buths mit Ludwig Wüllner als Gerontius sowie Antonie Beel und Willy Metzmacher statt.[39] Der große Erfolg sorgte in Elgars Heimat für Aufmerksamkeit. Henry Wood übte nun Druck auf Novello aus, die Partitur drucken zu lassen. Am 24. Dezember schrieb Verlagsleiter Littleton an Elgar: „We are ordering the full score and wind parts of 'Gerontius' to be engraved."[40]

Elgar und Jaeger verloren keine Zeit. Noch unterwegs in Deutschland, bat Elgar am 29. Dezember, dass Jaeger ihm sein Partiturautograph vor dem Setzen zuschicke, denn er müsse die Oboenstimme durchgehen.[41] Auch wolle er gerne die Streicherstimmen sehen, die in Düsseldorf verwendet wurden.[42] Lektor und Komponist berieten sich, mit Unterstützung von Buths, zu vielen technischen Fragen:[43] Welche Schlaginstrumente zusammen in einer Stimme notiert werden sollten, ob die Besetzung am Anfang jeder Partiturseite stehen solle, wie die Fagotte zu schlüsseln seien, ob man die Stichnoten in den Orchesterstimmen zweisprachig unterlegen solle, ob alle Angaben italienisch sein sollten und vieles mehr. Zwischen dem 28. Februar und 28. März 1902 nahm Elgar Erstkorrekturen zu Teil I (Partitur und Stimmen[44]) vor, und schon am 11. April erhielt er eine zweite Korrektur der Stimmen sowie der Partitur, die am 8. Mai 1902 gedruckt wurde.[45]

Eine zweite Düsseldorfer Aufführung fand am 19. Mai 1902 im Rahmen des Niederrheinischen Musikfests statt, wieder unter der Leitung von Buths, wieder mit Wüllner und Metzmacher, aber Muriel Foster als Engel. Diese Aufführung mehrte Elgars Ruf, da Richard Strauss nach dem Konzert beim Festbankett einen Toast auf den anwesenden Komponisten aussprach, den der ebenfalls anwesende Jaeger in England verbreitete: „I raise my glass to the welfare and success of the first English Progressivist, Meister Edward Elgar, and of the young progressive school of English composers."[46]

Im Herbst 1902 folgten dann zwei weitere Aufführungen in England, beide unter Elgars Leitung: am 11.9.1902 in Worcester auf dem Three Choirs Festival und am 2.10. in Sheffield. 1903 sind bereits 20 Aufführungen zu vermerken, darunter drei unter Lei-

---

31 Lewis Foreman, „Elgar and Gerontius: the early performances", in: Hodgkins, *Centenary Companion*, S. 168.

32 Es gab nur 7 Proben für alle Werke, an denen der Chor vom 2.10. bis 5.10. beteiligt war: Mendelssohns *Elias*, Ausschnitte aus Händels *Israel in Egypt*, Bachs *Matthäuspassion*, Ausschnitte aus Brahms' *Ein deutsches Requiem*, Coleridge-Taylors *Song of Hiawatha* (UA), Ausschnitte aus Dvořáks *The Spectre's Bride*, Händels *Messiah*, Parrys *De Profundis* und *The Soldier's Tent* (UA), Cornelius' *Vätergruft*, Szene 3 aus dem 3. Akt von Wagners *Götterdämmerung* und Byrds *Credo*, *Sanctus* und *Agnus Dei* aus der 5-stimmigen Messe.

33 Moore, *A Creative Life*, S. 329.

34 Moore, *A Creative Life*, S. 331 zur Aufführung und S. 332–334 zu den Rezensionen.

35 Brief vom 9.10.1900 (wie Anm. 2).

36 Siehe den Kritischen Bericht unter „Einzelausgaben" und Moore, *A Creative Life*, S. 346f.

37 Brief vom 28.8.1901 (Moore, *Publishers*, S. 299).

38 Brief vom 13.10.1901 (Moore, *Publishers*, S. 303).

39 Kritiken und Bericht ausführlich bei Lewis Foreman, „Elgar and Gerontius: the early performances", in: Hodgkins, *Centenary Companion*, S. 188–204.

40 Moore, *Publishers,* S. 321.

41 Moore, *Publishers,* S. 321.

42 Brief vom 13.1.1902 (Moore, *Publishers,* S. 325).

43 Briefe im Januar 1902 (Moore, *Publishers,* S. 324–327, 335, 340 etc.).

44 Moore, *Publishers,* S. 339, 343.

45 Moore, *Publishers,* S. 345, 354.

46 [A. J. J.] „Lower Rhenish Musical Festival.", in: *The Musical Times*, Bd. 43 (1902), Nr. 712, S. 402.

tung Elgars (Hanley, Middlesbrough und London) sowie Aufführungen in Danzig, Chicago und New York.[47]

Nach der Drucklegung entschloss sich Elgar, seine autographe Partitur dem Birmingham Oratory zu schenken. Novello hätte sie gerne behalten; es sei eine Schande, wenn das Werk in einer alten, modrigen Kirche läge, wo es niemandem zugänglich sei („It may be neglected & rot away there.").[48] Doch Elgar ließ sich nicht beirren und schickte das Autograph an das Oratory, wo es sich unvermodert erhalten hat und im Jahr 2020 digitalisiert wurde.[49]

Interessanterweise hat Elgar sein Werk nach der Uraufführung 1900 nicht groß revidiert, ganz anders als es Komponisten wie Bruckner oder Mendelssohn gern taten. Selbst als die Drucklegung der Partitur ins Auge gefasst wurde, nahm Elgar nur kleine Detailänderungen vor. Auch bestand er nie darauf, den englischen Klavierauszug revidieren zu lassen, der ja vor der Fertigstellung des Partiturautographs bereits gedruckt war und sich in vielen Details von der Partitur unterschied. Folglich blieben Partitur und Aufführungsmaterial bis ins 21. Jahrhundert hinein uneinheitlich. Erst in der vorliegenden Neuausgabe sind alle Materialien kompatibel, einheitlich neu gesetzt sowie Quellen und Editionsentscheidungen detailliert erfasst.

Zur Musik

Elgar begab sich mit der Vertonung des *Dream of Gerontius* auf schwieriges Terrain, für das es im Oratorienbereich keine Vorbilder gab: die musikalische Darstellung vom Sterben und Tod eines Menschen, vom Erwachen der Seele im unbekannten Jenseits bis hin zur Begegnung mit Gott – und dies weitgehend in Form von Dialogen und Monologen. Elgar teilte das in 7 Abschnitte gegliederte Gedicht in zwei musikalische Teile auf, beide mit instrumentalem Vorspiel und großen Schlusschören. Der Tod des Gerontius ist die Zäsur, wobei Elgar in Kauf nahm, dass der erste Teil deutlich kürzer ist als der zweite. Beide Teile sind durchkomponiert, gemeinsames Motivmaterial erstreckt sich über das gesamte Werk. Teil I evoziert, ähnlich einer Opernszene, das Bild vom Sterbebett des alten Mannes, um das sich ein Priester und Freunde versammelt haben. Elgar verbindet dabei liturgische Elemente mit einer freien dramatischen Gestaltung. Gerontius' Sterben ist zwar liturgisch fest eingebunden in einen alten katholischen Sterberitus (s.o.), doch steht nicht der Gläubige als Typus, sondern der Mensch selbst im Vordergrund. Die Partie des Gerontius ist daher leidenschaftlich und eine sängerische Herausforderung, ist sie doch über lange Passagen frei als dramatisches Rezitativ gestaltet, dessen Tempo, Tonart und Dynamik wechseln und das eine gewaltige dynamische Spannbreite erfordert. Sängerisch und rhythmisch besonders hervorzuheben ist das freie Glaubensbekenntnis „Sanctus fortis", das Gerontius kurz vor dem Tod noch äußert. An Jaeger schrieb Elgar, „sein" Gerontius sei eben kein Heiliger, sondern „a man like us not a Priest or a Saint, but a *sinner*, a repentant one of course but still no end of a *wordly man* in his life, & now brought to book. Therefore I've not filled *his* part with Church tunes & rubbish."[50] Der liturgischen Form entspricht Elgar durch Anklänge oder sogar Zitate gregorianischer Gesänge. Dazu gehören das unerwartet auf einem Ton deklamierende „Proficiscere" des Priesters, das die große chorische Aussendung des Verstorbenen einleitet, die Fürbitten in Form der „Litany of the Saints" („Be merciful"), am hörfälligsten aber die antiphonale, von der Orgel begleitete Litanei am Ende des ersten Teils („Noe from the waters").

Zu Beginn des zweiten Teils unternimmt Elgar die Herausforderung, den leeren Raum ohne Puls und Zeit darzustellen, in dem die Seele des Gerontius erwacht. Durch einen reinen Streichersatz, fast ohne Kontrabässe und nur in den höheren Lagen der Celli gespielt, im Tempo *rubato* sowie *pp* und *ppp* und mit kreisenden Terzfolgen ergibt sich ein, wie Andreas Friesenhagen es deutet, „'schwereloser', erdentrückter Effekt".[51] Und Elgar gelang es, den gesamten zweiten Teil so zu komponieren, dass vor dem inneren Auge der Zuhörer eine Reise stattfindet. Die Dämonenchöre und die Engelchöre – die jeweils aus mehreren Abschnitten bestehen – strukturieren die Musik. Mit ihnen gestaltet Elgar das räumliche Erlebnis der Seelenreise. Zunächst zieht die Seele an den Dämonen vorbei, die erst leise, dann immer lauter und grotesker singen, bis sie wieder verklingen. Der große „Praise to the Holiest"-Chor (ab Ziffer 60 bis zum Schluss) umspannt mehr als die Hälfte des zweiten Teils und ist in seiner Komplexität ein Novum der Gattung. Leise und „distant" (von Ferne) künden der 4-stimmige Frauenchor und die 2- bis 4-fach geteilten Frauen des Halbchors vom nahenden Gericht, eingeleitet von einem Trompetenton in T. 458. Auch dieser Chor in sich ist wie „Raummusik" komponiert; aus dem *p* und *pp* erheben sich kleinere Wellen ins Crescendo und wieder zurück, in T. 461 sogar innerhalb nur eines Taktes. An der Schwelle zum Gerichtshof erweitert Elgar die Chöre um die Männerstimmen, die Crescendo-Wellen nehmen zu, doch erst in der Nähe zu Gott erklingt der Chor im dreifachen Forte. Der folgende große Chor über Gottes Liebe ist durch den 6/4-Takt und seine Orgelpunkte gekennzeichnet und geht in einen raffinierten polyphonen Doppelchor mit crescendiertem Schluss über. Nach einem Doppelchor der „Stimmen auf Erden" (Ziffer 115) und dem Tiefchor der „Seelen im Fegefeuer" (Alt und Männerstimmen) schichtet Elgar mit dem Abschiedslied des Engels die Chöre der Seelen und Engel (7-stimmig) nach und nach übereinander und endet 11-stimmig mit dem siebenfachen „Amen". Als Elgar einer Freundin der Familie, Dora Powell, den „Praise"-Chor noch aus dem Manuskript auf dem Klavier vorspielte, kommentierte sie ihn eigenen Angaben zufolge mit: „It gives me the impression of great doors opening and shutting", was Elgar mit „Does it? That's exactly what I mean" beantwortet haben soll.[52]

Die Dämonenchöre bereiteten dem erfahrenen Birminghamer Festchor und -orchester bei der Uraufführung große Schwierigkeiten, was als klares Indiz dafür gelten kann, wie ungewöhnlich sie für geistliche Musik zu dieser Zeit waren. Mit den offenliegenden sarkastischen „Ha! ha!"-Rufen, den turbulenten Orchesterläu-

47 Siehe Tabelle in: Lewis Foreman, „Elgar and Gerontius: the early performances", in: Hodgkins, *Centenary Companion*, S. 187.

48 Brief von Jaeger an Elgar vom 6.5.1902 (Moore, *Publishers*, S. 353).

49 Siehe den Kritischen Bericht, Quelle **AP**.

50 Undatierter Brief [28.8.1900] (Moore, *Publishers,* S. 228).

51 Andreas Friesenhagen, *„The Dream of Gerontius" von Edward Elgar. Das englische Oratorium an der Wende zum 20. Jahrhundert*, Köln 1994, S. 135 [im Folgenden zitiert als: Friesenhagen].

52 Zitiert nach Hodgkins, *Centenary Companion*, S. 82.

fen und Einwürfen der Blechbläser und des Schlagzeugs zeichnet Elgar ein groteskes Bild himmlischer Musik. Auch die große Fuge, die traditionell in Oratorien meist für Bezüge zu Gott eingesetzt wurde, ist eine Karikatur: Bei „Dispossessed, aside thrust" der Dämonen setzt Elgar zu einer Doppelfuge an, die aber nicht über die erste Durchführung hinauskommt.[53]

Elgar fand die Gestaltung der langen Dialoge zwischen der Seele und dem Engel anspruchsvoll und fragte sogar Jaeger, ob sie zu eintönig wären.[54] Die Dialoge sind – wie die Monologe des Gerontius im ersten Teil – in der Art freier Rede gestaltet, die Elgar als „Arioso Recit." bezeichnet. Doch hat der Engel zwei ausgesprochen liedhafte Soli zu singen, den „Angel's Song" und am Ende des Werks das „Angel's Farewell". Das „Alleluia"-Thema des Engels ist einem gregorianischen Gesang entlehnt.[55]

Die zentrale Stelle des Librettos, nämlich die Begegnung der Seele mit Gott, sorgte für einen langen Disput zwischen Komponist und Lektor. Jaeger hatte das Werk von Beginn an leidenschaftlich verfolgt. Er schrieb am 13. April nach Durchsicht des ersten Teils einen enthusiastischen Brief an Elgar, in dem er bekannte: „Since ‚Parsifal' nothing of this mystic, religious kind of music has appeared to my knowledge that displays the same power & beauty as yours."[56] Er war sehr gespannt auf die Art, wie Elgar die Begegnung der Seele mit Gott darstellen würde, doch Elgar warnte ihn: „Please remember that none of the ‚action' takes place in the *presence* of God: I would not have tried *that* neither did Newman."[57] Über das Ergebnis war Jaeger außerordentlich enttäuscht. In seiner ersten Fassung hatte Elgar die Begegnung mit Gott nicht im Orchester dargestellt, sondern im Anschluss an das Solo des Schutzengels (T. 990) gleich die Seelen im Fegefeuer das „Lord, thou hast been my refuge" anstimmen lassen, gefolgt von einem leise einsetzenden Solo des Gerontius „Take me away", an das sich das „Angel's Farewell" anschloss.[58] Jaeger unternahm mehrere Anläufe, um Elgar von einer Revision der Stelle zu überzeugen, die er für viel zu undramatisch und unpoetisch hielt. Zuletzt wurde er so deutlich, wie es nur ein guter Freund werden konnte:

> „*But, surely*, the first sensations the soul would experience would be an *awful*, overwhelming Agitation!; a whirlwind of sensations of the acutest kind *coursing* through it; [...] You may take it for Gospel that Wagner would have made this the *climax of expression* in the work, especially in the Orchestra which HERE should surely shine as a medium for *portraying emotions*! [...] I don't want your 'Soul' to sing a 'dramatic *Song*'. Heavens! But what is your gorgeous orchestra for? & why should you be DULL & sentimental at such a *supremest* moment? Don't tell me you can't do it in 50 years! Here is your *greatest* chance of proving Yourself poet, seer, doer of 'impossible' things – and you shirk it. Bah! [...] Don't tell me yours is 'only a cantata'. No! it's a *great drama* with the supremest moment shirked. Did I not hold your splendid powers in such reverence & admiration, & were the rest of the work less superb, I should hold my peace & be content with a 'mere English Cantata'."[59]

Als Elgar immer noch nicht einlenkte, forderte Jaeger ihn mit Wagner und Strauss heraus, den beiden großen Vorbilder Elgars. Für den Moment der Begegnung schlug er vor: „a *few* gloriously great & effulgent orchestral chords, given out by the whole force of the Orchestra in its most glorious key, the momentary vision of the Almighty ... & then for a few bars the Soul's overwhelming agitation ... But I grant you, it wanted a Wagner or R. Strauss to do that."[60] Elgar ließ sich überzeugen und schickte eine neue Version, bei der er allein mit orchestralen Mitteln den Höhepunkt des Dramas gestaltet und jedes Instrument „mit größtmöglicher Kraft" spielen sollte. Im Zusammenhang mit dem eigentümlichen, harmonisch kaum fassbaren Gesang des Todesengels und den sphärischen Klängen der Stimmen auf Erden bildet die Szene das Herzstück des Werks.

Die Motivtechnik und die Bildhaftigkeit

Der *Dream of Gerontius* ist aus zahlreichen charakteristischen Motiven gewoben. Einige erklingen nur einmal, andere kommen im weiteren Verlauf erneut oder auch mehrfach vor. Teils sind die Motive assoziativ zu verstehen, sind verbunden mit den handelnden Personen, teils verbinden sie reminiszenzartig verschiedene Situationen miteinander. Es können mehrtaktige Themen sein oder kurze Motive bis hin zu Akkordverbindungen. Schon seit der Uraufführung ist das Werk daher mit der Leitmotivtechnik Wagners in Verbindung gebracht worden. Die Grundlage für die Deutung der einzelnen Motive legten Elgar und Jaeger selbst. Einer Musikfesttradition folgend, veröffentlichte Jaeger zur Uraufführung des *Gerontius* eine detaillierte Analyse des Werks („Analytical Notes"),[61] in der er zahlreiche Motive mit Namen versah. Für Hörer/-innen sind die originalen Bezeichnungen interessant, weshalb hier die Wichtigsten (mit Vermerk auf ihr erstes Auftreten im Werk) kurz aufgelistet werden: „Judgment" (I, T. 1–17), „Fear" (I, T. 18–20,1), „Prayer" (I, T. 20,1–23), „Sleep" (I, T. 29–35), „Miserere" (I, T. 42–51), „Despair" (I, T. 52–59), „Committal" (I, T. 99–106), „Energy" (I, T. 172–178), „Christ's Peace" (I, T. 184),

53 Friesenhagen, S. 144f.

54 Brief vom 7.5.1900 (Moore, *Publishers*, S. 178f.)

55 Das Alleluia-Thema erinnert an das „Kyrie/Ite missa est" im 1. Ton der *Missa XI* (in dominicis intra annum). Zu den gregorianischen Zitaten gibt es sehr unterschiedliche Ansichten in der Elgar-Literatur, vgl. vor allem Moore, *A Creative Life*, S. 303–305 sowie Kent, *A Composer at Work*, S. 116–118 (zu Elgars Orgelbuch, das er als Organist an der St. George's Catholic Church in Worcester verwendete).

56 Moore, *Publishers*, S. 173f.

57 Brief vom 17.4.1900 (Moore, *Publishers*, S. 175).

58 Die Urfassung geht aus den Korrekturseiten hervor, die Jaeger in seinem Klavierauszug aufbewahrt hatte (siehe Quelle GB-Lbl, *MS Mus. 277* im Kritischen Bericht) sowie aus dem autographen Klavierauszug (Quelle **AK**). Für ein Faksimile der Urfassung im Klavierauszug siehe Moore, *Publishers*, S. 192–197. Ausführliche Informationen zu den Revisionen siehe Michael Kennedy, *Portrait of Elgar*, Oxford ³1987, S. 110–113 und Robert Anderson, *Elgar in Manuscript*, London 1990, S. 51–55.

59 Brief vom 27.6.1900, gekürzt zitiert nach Moore, *Publishers*, S. 204f.

60 Brief vom 30.6.1900 (Moore, *Publishers*, S. 208).

61 Eine Analyse des „Prelude" erschien vor der Uraufführung: A. J. J., „Mr. Elgar's Setting of 'The Dream of Gerontius.' To Be Produced at the Birmingham Musical Festival on October 3", in: *The Musical Times and Singing Class Circular*, Bd. 41 (1900), Nr. 692, S. 663–673. Zum Birmingham Festival wurde die Analyse des gesamten Werks (inklusive des Vorabdrucks) mit dem „Book of Words" zusammen veröffentlicht sowie auch von Novello als separate Veröffentlichung: *The dream of Gerontius ... Set to music for mezzo-soprano, tenor, and bass soli, chorus and orchestra by E. Elgar. Book of words, with analytical and descriptive notes by A. J. Jaeger,* Novello & Co. [1901].

„Novissima Hora" (I, T. 587), „Angel" (II, T. 74), „Omnipresence of the Deity" (II, T. 416), „Agony" (II, T. 106). Am stärksten prägt sich das „Judgment"-Thema ein, das nicht nur am häufigsten zitiert wird, sondern auch das „Prelude" eröffnet und beschließt sowie im Zentrum der Begegnung der Seele mit Gott steht, aber auch eine längere Passage bei Ziffer 58 in Teil II prägt, die sich auf den Hl. Franziskus von Assisi bezieht.[62]

Elgar schätzte die Analyse Jaegers sehr und stellte die Bezeichnung der Themen mit Namen wie auch die Namen selbst mit ganz wenigen Ausnahmen nicht in Frage. Als ausgesprochener Wagner-Kenner muss ihm bewusst gewesen sein, dass damit Assoziationen an „Leitmotive" geweckt wurden. Andererseits war ihm aber auch klar, dass die Deutung nicht ganz passte. Im August 1900 schrieb er an Jaeger: „… my wife fears you may be inclined to lay too great stress on the *leitmotiven* plan because I really do it without thought – intuitively, I mean."[63] An anderer Stelle behauptete er, das Zitieren von Motiven von Mendelssohn gelernt zu haben.[64] Und eine Bemerkung 1908 zu seinem Komponieren generell („I *feel* & I don't invent") zeigt, dass er sich mit einem allzu strukturfixierten, analytischen Blick auf seine Werke nicht anfreunden konnte.[65] Heute wird die motivische Arbeit im *Dream of Gerontius* differenzierter gesehen. Zuletzt hat Csizmadia dargelegt, dass die Motive insgesamt nicht als werk- und strukturbildende „Leitmotive" im Wagner'schen Sinne zu deuten sind.[66] Sie geben der Seelenreise des Gerontius aber dank der assoziierten Bedeutungen und ihrer Erinnerungswirkung eine zusätzliche Dimension, die über den reinen Text hinausgeht. In seiner Eloquenz und Bildhaftigkeit erfüllt das Orchester damit eine eindrucksvolle poetische Aufgabe.

Dieser subtilen Bildhaftigkeit dient auch die mit feinem Pinsel gezeichnete Orchestrierung. Sie setzt auf besondere Klangeffekte, aber ganz unaufdringlich. Das eigentümliche, tiefe unisono-Spiel von Klarinette, Fagott und Bratsche mit der Fortsetzung in Englischhorn, Bratsche und Cello gibt mit dem „Judgment"-Thema eindrücklich den Ton für die Sterbeszene vor, an anderen Stellen verwendet Elgar für Tod und Verlassenheit das ganze Spektrum des Streicherapparats. 15- bis 18-fach teilt er die Streicher bei „strange innermost abandonment" und „this emptying out" (Teil I, T. 204–213), gleich darauf spielen sie *sul ponticello*. Als Geiger wusste Elgar mit Streichereffekten zu spielen, er unterschied minutiös divisi- und unisono-Spiel bei Teilungen (siehe z. B. Teil I, T. 338–347 oder T. 419), setzt *col legno* ein (z. B. T. 523, „restless fright"). Oft schreibt er aus Klanggründen Fingersätze vor bzw. auf welcher Saite zu spielen ist (z. B. in Teil II, T. 882 zur Einführung des Angel of the Agony oder Teil I, T. 650–653). In zwei längeren Passagen teilt Elgar die Streicher jeweils in zwei Gruppen und lässt die ein Gruppe mit, die andere ohne Dämpfer spielen. Damit fängt er die Stimmung vor dem ersten Gesang des Schutzengels ein und kann auch im *pp* noch Echoeffekte darstellen. Im zweiten Fall kombiniert er diesen Effekt mit Harfe und Orgelklängen, um „the rushing of the wind – the summer wind among the lofty pines" (Teil II, T. 518–521) im Gerichtshof zu illustrieren. Alice Elgar hat genau auf diese Stelle verwiesen, als sie berichtete, wie gern Elgar in der Natur sei, um zu „orchestrieren".[67] Die Elgars waren am 5. Juli 1900, mitten in der Phase der Orchestrierung, in ihr Landhaus Birchwood bei Malvern gezogen. „The trees are singing my music, or I have sung theirs", schrieb Elgar von dort,[68] und wer das Autograph ansieht, findet dort kleine Hinweise auf Unwetter und einige tierische Mitbewohner.[69]

Alle Stimmen, vokal wie instrumental, sind nicht nur mit dynamischen Zeichen sowie ständigen Crescendi und Decrescendi gespickt. Hinzu kommen fein abgestimmte Akzente (teils liegende Akzente in Form von Tenuto-Strichen, teils Dachakzente), Staccatopunkte, -keile und Portati. Vortragsbezeichnungen aller Art (auch ungewöhnliche wie „disperato"/verzweifelt) und auch die Phrasierungsbögen hat Elgar akribisch notiert, meist sogar gleich bei der ersten Niederschrift, wie der Schreibbefund des Autographs zeigt.

Im Dienst der Klanglichkeit steht auch die Wahl der Tonarten. Wie Friesenhagen in seiner *Gerontius*-Studie nachgewiesen hat,[70] unterliegt der erste Teil einem interessanten Tonartenplan. Aus dem Tonikabereich d-Moll/D-Dur führt Elgar in Teil I über die schrittweise Hinzunahme eines ♭-Vorzeichen den Quintenzirkel bis as-Moll herab. Das as-Moll charakterisiert den Moment der Todesangst des Gerontius und wandelt sich bei den Gebeten der Freunde und seinem letzten Solo („Novissima hora est") in E-Dur. Auch in Teil II setzt Elgar den Gegensatz von as-Moll und E-Dur an der zentralen Stelle von Tod und Gericht ein. Er moduliert ebenfalls nach as-Moll, als die Seele Gott gegenübertritt, und wendet die Musik nach E-Dur, als die Seele im Angesicht ihres Richters von Ferne die Fürbitte der Freunde hört.

Jaeger hatte noch nicht viel von der *Gerontius*-Musik gehört und gesehen, als er im März 1900 den „Angel's Song" kennenlernte. Fasziniert schrieb er dem Komponisten: „Simple as it is, it's [*sic*] very simplicity is its wonder, for it is a kind of simplicity I have never met before, so aloof from things mundane, so haunting & strangely fascinating, … we saw & felt its wonderfully mystic beauties. You are a genuine wizard to thus play with our emotions."[71] Die emotionale, sinnliche und suggestive Kraft der Musik, die Jaeger hier beschreibt, hebt den *Dream of Gerontius* von ähnlichen Werken seiner britischen Zeitgenossen ab. Alle wichtigen britischen Komponisten versuchten sich noch nach 1880 im oratorischen Bereich – von Macfarren und Sullivan über Mackenzie, Stanford, Parry und

62 Florian Csizmadia, *Leitmotivik und verwandte Techniken in den Chorwerken von Edward Elgar, Analysen und Kontexte,* Berlin 2017, S. 302.

63 Brief vom [28.]8.1900 (Moore, *Publishers*, S. 227f.).

64 Percy M. Young, *Elgar. O.M. A Study of a Musician*, London 1955, S. 272.

65 Brief an Jaeger vom 19.9.1908 (Young, *Nimrod*, S. 276f.).

66 Csizmadia, *Leitmotivik* (wie Anm. 62). Auch Friesenhagen, S. 91–94, Charles Edward McGuire, *Elgar's Oratorios: The Creation of an Epic Narrative,* Aldershot 2002.

67 Brief an Alice Kilburn vom 3.8.1900, in: *Edward Elgar, Letters of a Lifetime,* hg. von Jerrold Northrop Moore, Oxford 1990, Neuauflage als Series I, Vol. 1 von *Edward Elgar. Collected Correspondence,* Rickmansworth 2012, dort S. 104.

68 Brief an Jaeger vom 11.7.1900, zit. nach Michael Kennedy, *The life of Elgar,* Cambridge/UK 2004, S. 57.

69 Siehe den Kritischen Bericht, S. 279 (zu den hinteren Seiten der Quelle **AP**).

70 Friesenhagen, S. 110–115.

71 Brief vom 13.4.1900 (Moore, *Publishers*, S. 173).

Cowen,[72] doch letztlich gaben alle das klassische Oratorium auf, und ihre Werke gerieten in Vergessenheit. Der *Dream of Gerontius* ist – zumindest im angelsächsischen Raum – immer im Repertoire geblieben. Das Werk berührt bis heute als ein poetisches Bild von Tod und Ewigkeit, von Angst und Schrecken, vor allem aber von Schutz und Trost durch das versöhnliche Abschiedslied des Schutzengels: „Farewell, but not for ever! brother dear".

***

Zur Aufführungspraxis

Zu den Solostimmen und zum Chor hat sich Elgar im Vorspann der Erstdruck-Partitur[73] wie folgt geäußert: „The parts of The Priest and The Angel of the Agony may be sung by the same singer. The Mezzo-Soprano soloist should not appear on the platform until Part II." Für den Semi-Coro empfiehlt Elgar 5 Soprane und 5 Alti (jeweils 3 x I, 2 x II), 4 Tenöre und 4 Bässe (jeweils 2 x I und 2 x II), aufgestellt am besten in zwei Reihen zwischen den Solist/-innen und dem Orchester. Jahre später, anlässlich einer Aufführung 1928,[74] befand Elgar, dass 12 Sänger/-innen reichen würden, im Zweifel sogar acht Sänger/-innen. Wichtig war ihm aber die Auswahl der Stimmen: „Please choose very 'simple' voices without the slightest vibrato." Er wies besonders auf die Position des Semichors hin. Er müsse den Ton immer vom Orchester übernehmen können, aber vor allem müssten die Tenöre im Hauptchor den Semichor bei Ziffer 30 (Teil I) gut hören können, denn es hätte wegen unglücklicher Chorplatzierungen bereits das ein oder andere Unglück gegeben. Aus dem Autograph Elgars geht nicht hervor, ob der Semichor durchweg mitsingt, also auch am Beginn von Chören, bei denen er erst später einsetzt. Da im Erstdruck jedoch Tutti-Vermerke an den Beginn der Chöre gesetzt sind und vor Ziffer 64 im ersten Teil dezidiert angegeben wurde, wo der Semichor vor seinem Einsatz aus dem Hauptchor aussteigen kann, ist eindeutig, dass er durchweg singen soll.

Die ersten Musikfest-Aufführungen haben mit großen Chören stattgefunden: An der Uraufführung in Birmingham 1900 nahmen laut dem Bericht der *Musical Times* 351 Sänger/-innen teil (SATB 107, 80, 76, 88).[75] Groß war auch das Birmingham Festival Orchester. Es bestand aus 20 ersten und 20 zweiten Violinen, 16 Bratschen, 16 Celli, 15 Kontrabässen, 2 Piccoloflöten, 2 Flöten, 3 Oboen, 1 Englischhorn, 3 Klarinetten, 1 Bassklarinette, 3 Fagotten, 1 Kontrafagott, 6 Hörner, 4 Posaunen, 3 Trompeten, 1 Tuba, 3 Schlagzeugern, 2 Pauken, 1 Harfe und Orgel.[76] Bei der Düsseldorfer Aufführung vom 19.5.1902 sollen angeblich 490 Chorist/-innen und 127 Orchestermitglieder teilgenommen haben.[77]

Bei der Komposition des *Dream of Gerontius* ist Elgar von einer kleineren Orchesterbesetzung ausgegangen. Autograph und Erstdruck eröffnen die Möglichkeit, nur 2 Flötenspieler/-innen einzusetzen, indem die 2. Flöte auch die Piccolo-Flöte spielt, die 2. Flötenstimme also in diesen Fällen entfällt. Die betreffenden Stellen sind im Erstdruck und der vorliegenden Neuausgabe sowie dem neuen Stimmenmaterial auch entsprechend gekennzeichnet.

Bei der Oboengruppe geht der Erstdruck von 3 Spielern oder Spielerinnen aus: 2 für die Oboen- und eine(n) für das Englischhorn. Beim Abfassen des Autographs allerdings war Elgar in Teil I des Werkes nur von 2 Spielern ausgegangen, der zweite Spieler wechselt zwischen Oboe II und Englischhorn. Ab Teil II jedoch notierte Elgar alle 3 Stimmen, häufig gleichzeitig spielend. Er markierte dann die Oboe II mit „ad lib." und legte gelegentlich dadurch entfallene Töne in andere Instrumente. Genauere Informationen dazu finden sich im Kritischen Bericht bei der Beschreibung der Quelle **AP**. Diese nicht immer eindeutige Frühfassung geben weder das Erstdruck-Stimmenmaterial noch die vorliegende Neuausgabe wieder.

Ad libitum wünschte sich Elgar in Teil II neben den 3 notierten Trompeten 3 zusätzliche Trompeten, ebenso eine 4. Pauke. Die 2. Harfe ist grundsätzlich ad libitum komponiert. Sie ist nicht obligat, sondern klangverstärkend. Elgar betont in seiner Vormerkung im Erstdruck, dass bei Ziffer 120, 1. Viertel im zweiten Teil, alle zusätzlichen Instrumente herangezogen werden sollten, zusätzlich gerne auch eine zweite Piccoloflöte.

Zu den historischen Begebenheiten des Orchesters in der Zeit Elgars fasst der Dirigent Ben Palmer eine Reihe von Aspekten zusammen, die Interpret/-innen anregend finden könnten.[78] Die Sitzordnung der englischen Orchester folgte um 1900 dem Prinzip, dass sich die ersten und zweiten Violinen gegenübersitzen, rechts und links vom Dirigenten; zudem ist überliefert, dass Hans Richter auch die Bassinstrumente auf 2 Seiten aufteilte. Bemerkenswert ist auch, dass die 1. und 2. Geige gleich stark besetzt waren. Die Streichinstrumente waren um 1900 noch mit Darmsaiten bespannt. Den Kontrabass setzte Elgar oft in tiefen Lagen ein, häufig bis zum Kontra-D, aber auch einmal zu Kontra-Cis und C. Er rechnete also damit, dass entweder fünfsaitige Kontrabässe zur Verfügung standen oder einige Musiker die E-Saite zum C herunterstimmten. Offensichtlich waren aber auch noch andere Instrumententypen und Stimmungen (wie z. B. der ältere in Quinten gestimmte Dreisaiter) im Gebrauch, was Elgars Hinweis „If no open A string, play the small notes" bei Ziffer 80 in Teil II erklären würde. Bezüglich der Holzbläser vermerkt Palmer, dass englische Orchester um 1900 Böhm-Flöten und das enger mensurierte französische Modell des Fagotts verwendeten. Die Blechblasinstrumente hatten noch eine engere Bohrung als heute, daher weniger Volumen. Elgar verwendete im Gerontius F-Trompeten. Bei den

---

72 Zum Beispiel *The Rose of Sharon* (1884), *The Dream of Jubal* (1889), *Bethlehem* (1892), *The Temptation* (1909–1917, unvollendet) von Mackenzie, *The Golden Legend* (1886) als das jüngste Werk von Arthur Sullivan, *Ruth* (1887) von Frederic Cowen, *Judith* (1888), *Job* (1892) und *King Saul* (1894) von Hubert Parry sowie *The Three Holy Children* (1885) und *Eden* (1890) von Charles V. Stanford.

73 Siehe Quelle **EP** im Kritischen Bericht, S. [v].

74 Zit. nach Hodgkins, *Centenary Companion*, S. 335.

75 „The Birmingham Musical Festival.", in: *The Musical Times*, Bd. 41 (1900), Nr. 693, S. 730–734.

76 Siehe dazu die Datenbank www.musicalfestivals.org, die auf den Programmheften der Musikfeste beruht.

77 Siehe Hodgkins, *Centenary Companion*, S. 204f.

78 Pen Palmer, „The sound of Elgar's orchestra – a study of early twentieth-century orchestral performance practice", in: *The Elgar Society Journal*, Bd. 19, Nr. 1 (April 2015), S. 4–14.

Pauken ging Elgar noch nicht davon aus, dass mechanische Pauken zur Verfügung standen, er verwendet drei Pauken und lässt Zeit zum Umstimmen. Gelegentlich fordert er „wooden sticks" als Schlägel, normalerweise wurden Schlägel mit Kalbslederkopf verwendet.

Laut Ben Palmer geht aus vielen Berichten und zeitgenössischen Aufnahmen hervor, dass das Streicher-Portamento um 1900 in englischen Orchestern üblich war und erst in den 1920er Jahren zurückgedrängt wurde. Hingegen war das Vibrato-Spiel in den Streichern um 1900 noch sehr begrenzt. Es wurde nicht durchgängig verwendet, sondern nur an einzelnen Stellen, in den Bläsern war es noch ganz unüblich.

Für die Aufführungspraxis ist es ein besonderes Glück, dass Elgar 1927 selbst Ausschnitte aus dem *Dream of Gerontius* auf Tonträger eingespielt hat, die auch heute noch zugänglich sind.[79] Sie lassen erkennen, dass Elgar eine lebendige, dynamisch weitgespannte Aufführung wichtiger war als beispielsweise ein strenger Umgang mit Metronomzahlen.

Eine Reihe von Berichten und Briefen von Zeitgenossen Elgars geben Einblick in Fragen der Aufführung und Interpretation. Als Nicholas Kilburn das Werk 1902 probte, wandte er sich mit einigen Interpretationsfragen an seinen Freud Elgar.[80] Die eine betraf die gebundenen „Ha! ha!"-Rufe in den Dämonenchören (erstmals T. 318f.) vor den Staccato-Rufen. Elgar empfahl, die gebundenen Rufe „Ha'a" zu singen, also das zweite „ha" nicht zu aspirieren, aber dennoch deutlich zwei Silben zu singen. (In T. 353–362 bedeutet das „Ha'a'a".) Aber er beruhigte Kilburn: „I did not want accuracy but *idea*." Bezüglich der Psalmodie am Ende des ersten Teils schlug Elgar vor, nach den Namen („Noe" etc.) kurz abzusetzen und dann am Stück durchzusingen.[81] Zudem diskutierten die Freunde über das *Accelerando* in Teil II bei Ziffer 95. Kilburn schlug vor, das *Accelerando* noch mit drei Schlägen zu dirigieren, Elgar empfahl aber bereits den Wechsel zu einem Schlag pro Takt.

Edgar Day, Organist an der Kathedrale von Worcester, erlebte als Chorist und als Organist Aufführungen des *Gerontius* unter Elgars Leitung.[82] Er erinnert sich, Elgar habe ihm gesagt, dass er den ersten Teil der Dämonenchöre in den Noten zu schnell angegeben hätte. Besonders wichtig sei Elgar das plötzliche *pp* auf „pray for him" in Teil I, Ziffer 30 gewesen sowie das *pp* ab Ziffer 80 im Orchester und Chor, das nie leise genug hätte gespielt werden können.

Zu den kleingedruckten Ossia-Stellen in den Solopartien, die meist bereits in der autographen Partitur notiert sind, haben wir nur Angaben aus zweiter Hand. Die Altistin Astra Desmond, die häufig unter Elgar sang, erwähnte, dass Elgar nicht per se die normal gestochene Version bevorzugte, sondern diejenige, die zur jeweiligen Stimme passte.[83]

Der Novello-Erstdruck verweist auf das Angebot einer transponierten Fassung des „Sanctus fortis". Diese Fassung kam auf Wunsch des Tenors Ludwig Wüllner zustande, der in den Düsseldorfer Aufführungen das „Sanctus fortis" einen Ton tiefer sang. Elgar war damit einverstanden gewesen, die transponierte Version im Anhang der Partitur abzudrucken, letztendlich aber entschloss man sich zu einer separaten Ausgabe. Unsere Neuausgabe verzichtet auf die Wiedergabe dieser Version. Hinweise zu den Quellen finden sich im Kritischen Bericht.

***

Die Herausgeberin bedankt sich herzlich bei Daniel Joyce, dem Archivar des Oratory in Birmingham, der ihr vor Ort Zugang zum Autograph ermöglicht hat, sowie bei Christopher Scobie von der British Library in London für die Bereitstellung der zum Zeitpunkt der Recherchen noch unkatalogisierten Handschriften aus dem Elgar Birthplace Museum. Ein ganz besonderer Dank gilt meiner Lektorin und Kollegin Julia Rosemeyer im Carus-Verlag.

Stuttgart, im Herbst 2021 Barbara Mohn

79 Siehe dazu die Auflistung von John Knowles, „A Gerontius Discography", in: Hodgkins, *Gerontius Centenary*, S. 302, 304. Es handelt sich um Ausschnitte aus einem Konzert in der Royal Albert Hall in London vom 26.2.1927 sowie vom Three Choirs Festival in Hereford im gleichen Jahr.

80 Brief an Elgar vom 4.10.1902 und Antwort Elgars vom 6.10.1902, in: Moore, *Letters of a Lifetime* (wie Anm. 67), S. 136–139.

81 ibid., S. 139: „a short comma after Noe (& the other names) & then go on steadily".

82 Edgar Day, „Interpreting Gerontius. Personal Memories of Elgar in rehearsal," zit. nach Hodgkins, *Gerontius Centenary*, S. 336–339; urspr. in der *Musical Times* (Juni 1969) erschienen.

83 Zit. nach Robert Andersons Vorwort zur *Study Score* des Werks (S. vii), die ohne Angabe des Herausgebers auf der Basis von Reihe I/Band 6 der *Elgar Complete Edition* 1992 bei Novello erschienen ist.

Foreword

"This is the best of me; for the rest, I ate, and drank, and slept, loved and hated, like another; my life was as the vapour, and is not; but this I saw and knew: this, if anything of mine, is worth your memory," Elgar wrote after the final bar of his score[1] when he completed work on *The Dream of Gerontius*, a commission for the Birmingham Musical Festival, on 3 August 1900. The quotation is a very personal confession by the composer that he had opened his heart more than ever before for this religious work and had reached a unique emotional level. Two months later, his disappointment in view of the failed premiere was all the greater: "I have allowed my heart to open once – it is now shut against every religious feeling and every soft, gentle impulse *for ever*."[2]

The libretto

The Dream of Gerontius was Elgar's first major sacred work; it was composed four years after the "short oratorio" *The Light of Life (Lux Christi)* op. 29, which was written in 1896 for the Three Choirs Festival. But – unlike the latter composition which dealt with the healing of the blind man from the Gospel of St. John – Elgar did not draw on the Bible for *Gerontius*, but on a spiritual poem that moved him extraordinarily.

The poem on which the setting is based was penned by Cardinal John Henry Newman (1801–1890), the spiritual head of Anglo-Catholicism in the 19th century.[3] Newman had earned great renown as a theologian in the Anglican Church and was a prominent member of the Oxford Movement, which sought to reform the Anglican state church. In 1845, however, he converted to Catholicism and in 1848 founded an Oratory, or congregation, in Edgbaston (now Birmingham) modeled on that of the Roman Jesuit Philip Neri. In January 1865, within only a few days, Newman wrote *The Dream of Gerontius* and had it published in the Jesuit magazine *The Month*.[4]

In the tradition of Dante's *Divine Comedy,* Newman depicted the great theme of death and the Last Judgment as the journey of the soul through the afterlife. At the center is Gerontius, whose name, according to prevailing opinion, was derived from the Greek γέροντας (old man); an "Everyman," as it were, but a devout Catholic. In Part I, Gerontius is on his deathbed, surrounded by friends and a priest. He is seized by a fear of death, but asks his friends to intercede, passionately confessing God the Father, Son, and Holy Spirit before dying with the words "O Lord, into thy hands." Newman based the entire scene on the *Ordo commendationis animae*, the dying prayers according to the Rituale Romanum. Gerontius' friends pray the Litany of All Saints ("Kyrie" and the invocation of the saints) as well as the litany "Libera, Domine," which is intended to remind God of the Old Testament promises of redemption using the examples of Noah, Job, Moses, and David, among others. The Priest accompanies the dying person with the prayer "Proficiscere, anima Christiana," after which the friends recite "Go, in the name of angels and archangels." Newman thus regarded the dying believer as part of the intercessory community and in communion with the angels and saints. As such, he could confidently look forward to salvation; he would not come before God as a solitary individual in search of grace.[5]

In Part II, the Soul of Gerontius awakens in the afterlife, embraced by his guardian angel, who accompanied him in life and now guides him through the afterlife. They pass by the demons – the followers of Satan – who want to claim the souls for themselves and mock people for doing good works only out of fear of damnation. Gerontius traverses the region unchallenged, hears the angels singing from afar and asks to be permitted to see God. The Angel warns him of the torment of a sinful soul in the face of the "Flame of Everlasting Love," but Gerontius is not afraid. In the midst of the choirs of angels invoking the death of Jesus on the cross, he hears the intercessions of the Assistants and the Angel of the Agony pleading for his salvation. For a moment Gerontius is allowed to see God, but overwhelmed by this impression, he desires to repent of his sins in the "lowest deep" and await his redemption. The guardian angel gently guides him into purgatory, here represented as floods of water, and promises to return soon and awaken Gerontius.

Newman does not paint a grim picture of purgatory as limbo, but as a cleansing bath in certain expectation of redemption. For all its orientation to the Catholic rite – and to the concept that the soul is not redeemed by its faith alone, but must be purified between death and redemption – his poem is not dogmatic or didactic, but contemplative and poetic. He called the poem a "dream," leaving unsaid whether it is to be understood literally as the dying man's dream, or whether the poem itself might not be interpreted as a dream or a vision of the poet.[6]

---

1 For the location of the autograph score and the quotation from *Sesame and Lilies* by art critic John Ruskin, see Source **AP** in the Critical Report.

2 Elgar's letter to A. Jaeger dated 9 October 1900, quoted after *Letters to Nimrod, Edward Elgar to August Jaeger 1897–1908,* ed. by Percy M. Young, London, 1965, p. 110 [hereafter cited as: Young, *Nimrod*].

3 After the secession of the Anglican Church from Rome in 1534, Catholicism in Great Britain was suppressed for centuries. Until 1829, Catholics were denied many civil rights. They remained in the minority, and suspicion of "Papism" remained strong.

4 The poem appeared in two parts (in May and June) in: *The Month,* vol. 2 (1865), pp. 415–425 and pp. 532–544, and one year later as a separate print. Textual comparisons show that Elgar used the 1866 text (see Geoffrey Hodgkins (ed.), *The Best of Me: A Gerontius Centenary Companion,* Rickmansworth, 1999, p. 41 [hereafter cited as: Hodgkins, *Centenary Companion*].

5 Regarding theological interpretations of the poem, see, among others, Juan R. Vélez, "Newman's Theology in *The Dream of Gerontius*," in *New Blackfriars,* vol. 82, no. 967 (Sept. 2001), pp. 387–398 and Robert Carballo, "Newman's Dream of Gerontius: Towards a Non-Didactic Poetry of Dogma," in *Faith & Reason, the Journal of Christendom,* vol. 19, nos. 2, 3 (Fall 1993), reprinted in: Hodgkins, *Centenary Companion*, pp. 56–64.

6 Percy M. Young, *Elgar, Newman and the Dream of Gerontius in the Tradition of English Catholicism*, Aldershot, 1995, p. 95 [hereafter cited as Young, *Elgar, Newman and the Dream*].

Elgar's choice of texts and the tradition of English music festivals

Newman's poem enjoyed great popularity in the 19th century, and this – despite the purgatorial subject matter – far beyond Catholic circles. In 1886, in connection with the Sudan crisis, the poem was on everyone's lips. General Charles Gordon (1833–1885), revered as a folk hero, had made annotations in his copy of the poem shortly before he was assassinated in the Mahdi uprising in Khartoum. Gordon's annotations were rapidly disseminated in England. Elgar also owned a copy of *The Dream of Gerontius* with these annotations;[7] according to an interview published in the *Musical Times*, he had been toying with the idea of setting the poem to music for a long time: "The poem has been soaking in my mind for at least eight years. All that time I have been gradually assimilating the thoughts of the author into my own musical promptings."[8]

Without a doubt, Elgar's close personal connection to Newman's poem also had religious reasons. Elgar himself had grown up in the Catholic faith and had served as organist at the Catholic church in his hometown of Worcester. He was aware that a work on a decidedly Catholic subject would meet with criticism (which it did).[9] The poem was thus not his first choice when the internationally renowned Birmingham Musical Festival commissioned him in November 1898 to compose the principal work for the festival in 1900.

Birmingham prided itself on its tradition of commissioning, or at least premiering, works by well-known contemporary composers from England and abroad. Traditionally, the principal work of the music festival was a large-scale oratorio. However, as a result of a canonization of the oratorio repertoire, an oratorio ideal had developed in Britain in the 19th century which was founded on the works of Handel and Mendelssohn Bartholdy and based on biblical subjects and – like *Messiah* and *Elijah* – on literal quotations of biblical passages. Preference was thus given to Old Testament material, which was related to the fact that setting the words of Christ to music was taboo in Britain until the 1870s.[10] It was not until the late 1880s that this tradition gradually faded. Biblical librettos for oratorios were occasionally replaced by religious or liturgical texts, and sometimes by legends such as Arthur Sullivan's *The Golden Legend* (1886) and stories of the saints.[11] Elgar's search for a suitable libretto took a long time. Plans for a work on the apostles had progressed furthest but Elgar was running out of time.[12]

When after a year, at the end of 1899, Elgar desperately wanted to return the commission, George H. Johnstone, a representative of the music festival committee, visited him in Malvern on 1 January 1900. It is probably thanks to Johnstone that the choice ultimately fell on Newman's poem.[13]

The genesis of the work

Much time was lost in the search for a libretto, but the date of the premiere was fixed: 3 October 1900. Elgar therefore began work quickly in the early part of 1900, first arranging the poem for his setting by shortening it by a good half.[14] Elgar was extremely self-critical about the deletions (in the first part, he even later marked one of the most musically interesting passages as a possible cut in performances.)[15] He left the text itself untouched.

In the meantime, Johnstone had enlisted the publishing house Novello for the publication. Despite some disagreements, the collaboration with Novello was a stroke of luck for Elgar. Between him and Novello's publishing office manager and editor August Johannes Jaeger (1860–1909), the "Nimrod" of the *Enigma Variations*, a real friendship had developed in the years before. Jaeger contributed to reworkings with suggestions at crucial points (see below), he published erudite analytical notes and tirelessly campaigned for Elgar's works, also in his native Germany. Moreover, through their intensive correspondence, the genesis of *The Dream of Gerontius* is very well documented. On 5 February, Elgar wrote to Jaeger: "I am setting Newman's 'Dream of Gerontius' – awfully solemn & mystic. [...] Now I must go on to my Devils' chorus – good."[16] Elgar had probably already sketched large parts of the work at that time. The sketches, which unfortunately have not survived in their entirety, show very different stages: from small penciled notes with hand-drawn staves with only a brief idea to

---

7 Accounts of the Elgar-Newman-Gordon connection vary in the relevant literature, but all attest to the poem's importance to the Elgar family. Before 1887, Elgar had already lent a copy of the poem containing Gordon's annotations to his later wife Alice when her mother died. For their wedding, the couple received another copy (see Jerrold Northrop Moore, *Edward Elgar, A Creative Life,* Oxford, 1984, pp. 119f. [hereafter cited as: Moore, *A Creative Life*]. As of 1889, there was a printed version of the passages Gordon had highlighted (William E.A. Axon, *On General Gordon's Copy of Newman's "Dream of Gerontius,"* Manchester, 1889). The highlighted passages are also reproduced in Hodgkins, *Centenary Companion,* pp. 41–55.

8 *The Musical Times*, October 1900, p. 648, quoted in Hodgkins, *Centenary Companion*, p. 3.

9 For the 1902 performance at the Three Choirs Festival in Worcester, the bishop of the cathedral insisted that the invocation to the saints, "Be merciful," be deleted and that the words "Mary" be replaced by "Jesus" and "Masses" by "Prayers." Cf. Young, *Elgar, Newman and the Dream,* pp. 126–128. And even Elgar's colleague Charles V. Stanford, who appreciated the work musically, is reported to have said: "It stank of incense."

10 Barbara Mohn, "'Personifying the Saviour'?: English oratorio and the representation of the words of Christ," in *Nineteenth-century British music studies*, vol. 1 (ed. by Jeremy Dibble, Bennett Zon), Aldershot, 1999, pp. 228–241.

11 Barbara Mohn, *Das englische Oratorium im 19. Jahrhundert,* Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik vol. 9, Paderborn, 2000, pp. 125–148.

12 Regarding the search for a libretto and the negotiations with Birmingham, see Moore, *A Creative Life*, pp. 290f. and pp. 294–298. Elgar had even sketched the role of Judas.

13 Antonín Dvořák is also said to have received a copy of *The Dream of Gerontius* text in 1885, whereupon rumors began to make the rounds that he had been commissioned to compose it for the 1888 festival. Cf. Young, *Elgar, Newman and the Dream,* pp. 101–103.
With regard to genre classification, Elgar repeatedly emphasized that *The Dream of Gerontius* was not an oratorio and also avoided any genre designation in the work title.

14 Of 911 lines, 464 were cut (see text reprint of the original with marked cuts in Hodgkins, *Centenary Companion*, pp. 41–55). On 12 January 1900 Elgar visited the Birmingham Oratory and had the cuts approved (Moore, *A Creative Life,* p. 296).

15 He proposed to the publisher that there should be a cut from rehearsal number 57 to the beginning of rehearsal number 63 (letter to publishing director Littleton dated 19 March 1900, stating, "I know it's difficult, but it's in my best dramatic manner." Fortunately, the publisher refused the cut. Quoted from *Elgar and his Publishers: Letters of a creative life,* ed. by Jerrold Northrop Moore, vol. 1: 1885–1903, vol. 2: 1904–1934, Oxford 1987; here vol. 1, p. 168 [hereafter cited as: Moore, *Publishers*].

16 Moore, *Publishers*, pp. 161f.

elaborated longer passages on printed music paper.[17] When Elgar transferred sketches to fair copy, he marked them with a capital "K" or the epithet "Koppid" [for "copied"]. Kent's analysis of the sketches[18] shows among other things that Elgar composed the work in "numbers," as it were, that he discarded much, struggled with the orchestral introduction to Part II, and only at a late stage included the recapitulation of the opening theme in the "Prelude." He often derived themes motivically from others and not infrequently used sketch material from abandoned projects.

The months leading up to the premiere were filled with composing, orchestrating, engraving and proofreading – sometimes all in parallel. When Elgar set out to realize the work on the basis of his sketches, he did not initially notate it in score form, but as a vocal score – and this immediately as an engraving template. Only after completing the vocal score did he begin work on the full score. The vocal score was already being engraved while Elgar was still busy with the orchestration. Elgar sent the first 44 pages of his vocal score manuscript to Jaeger on 2 March: "Deal tenderly with it [–] it's the *only* copy there is – I can't yet afford a copyist / poor divvil,"[19] followed by the rest of Part I on 20 March.[20] From 18 March to 2 April, Elgar was extensively engaged in proofreading.[21] Already on 24 April, he sent Part II up to the end of the demon choruses to Jaeger, and on 21 May he sent the entire manuscript except for the great final chorus.[22] On 6 June, Alice Elgar noted in her diary that her husband had finished the vocal score.[23] The next day he sent the last pages to Jaeger: "God bless you, Minrod [sic]. Here's the end."[24] But by 20 May, there was more proofreading to be done, namely the choral parts[25] as well as parts of the vocal score. Surprisingly, Elgar's wife Alice reported little about the composing work in her diary, but one finds almost daily reference to the composer having gone "to the links," i.e., golfing.

The fact that Elgar composed his work initially as a ready-to-use vocal score and only later worked it out in full score was rather unusual, but apparently not only due to time pressure (in order to produce the sheet music for the choir rehearsals as quickly as possible). Rather, he seems to have used the same procedure for other works as well. The consequences of this are numerous: the piano part is complex and technically demanding to play, since it often already presents the supporting themes and the harmonic development in detail. The phrasing is much more rudimentary than in the score, and the dynamic changes are also indicated in larger sections. The articulation marks are naturally also reduced and often not congruent with the score. But Elgar nevertheless succeeded in composing the piano score so precisely that he did not have to make any major changes when writing the orchestral score or after printing it. In addition, the piano part is conceived in a thoroughly pianistic manner, so that overall, we may assume that Elgar composed a great deal "at the piano."[26]

The printing of the vocal score was delayed once again at the end of June because Jaeger was not happy with the way Elgar had depicted the Soul's encounter with God. From April to June, he badgered the composer to revise the passage (see below, "On the music"). Only on 30 June did Elgar allow himself to be persuaded and sent a new version the next day. On 10 July, Elgar received the final proofs of the vocal score, and already on 20 July, preliminary copies of the vocal score were sent to the soloists.[27] The choral parts were probably not available until shortly before the first rehearsal on 20 August. The proof copies of various stages of the vocal score, which have fortunately survived,[28] do not reveal any further major revisions.

During the proofreading process, Elgar was still engaged in orchestrating the work. On 19 June, Alice Elgar recorded in her diary that he was very much absorbed in the orchestration;[29] her comment on its completion on August 3 was: "D.G." [Deo gratias].[30] In producing the score, Elgar enlisted the help of his wife, who prepared the score pages and copied the entire vocal part, leaving "only" the orchestral parts for Elgar to write out. Although the autograph shows scratched-out and pasted-over passages, it is of remarkable accuracy. Elgar placed precise dynamic indications and articulation marks, as well as exact slurs in all the parts, even in the first transcription. But the score was also subject to tight deadlines. Elgar sent the pages to Novello one by one, beginning on 26 June, so that the orchestral parts could be prepared for the first performance. In the end, he even sent them directly to copyist William Dodd, who transcribed the parts. The string parts were printed, and the rest were provided in manuscript. The score was initially not printed, so that the manuscript score had to serve as a conducting score. Since both time and money were lacking, Elgar did not make a copy of the score. And since the publisher was not prepared to make this investment either, proofreading the orchestral parts became a great challenge in the end: the loose score pages had to be sent back and forth by express mail as a template for the Novello engravers of the string parts, the copyists of the other parts, the proofreaders, and the composer and his assistants. It was not until 18 September that the wind parts arrived for the first proofreading. In the end, Elgar had to come to London in person, complete the final proofreading on the spot, and (on 23 September) take the hastily stitched-together score to Hans Richter who was conducting the premiere. Richter spent the night in the hotel studying the work, and the first and only orchestral rehearsal took place the following day.

---

17 See the Critical Report, Sources **SK**.

18 Christopher Kent, *Edward Elgar: a composer at work; a study of his creative processes as seen through his sketches and proof corrections,* King's College London, Ph.D. thesis 1978 (retrieved Feb. 9, 2020 from: https://kcl.ac.uk/portal), pp. 102–143.

19 Moore, *Publishers*, p. 163.

20 Moore, *Publishers,* pp. 165, with the remark "the final chos. is godly effective &, I think, not quite cheap:"

21 *Edward Elgar: Road to recognition: diaries 1897–1901*, ed. by Martin Bird, Rickmansworth, 2015, pp. 235f. (= *Collected Correspondence,* Series V, Vol. 2) [hereafter cited as: Bird, *Diaries 1897–1901*].

22 Moore, *Publishers*, p. 182.

23 Bird, *Diaries 1897–1901*, p. 247.

24 Moore, *Publishers*, p. 186.

25 Moore, *Publishers,* pp. 181f.

26 See also the online article by Anthony Payne on the completion of the 3rd Symphony: *Music and the creative process: Elgar's Third Symphony,* The British Library (https://www.bl.uk/20th-century-music/articles/music-and-the-creative-process-elgar-third-symphony).

27 Letter from Jaeger to Elgar dated 10 July, 1900 (Moore, *Publishers*, p. 210).

28 See the Critical Report, Sources **PR**.

29 Bird, *Diaries 1897–1901*, p. 250.

30 Bird, *Diaries 1897–1901*, p. 261.

The first performances and the printing of the score

The legendary failure of the work at its premiere has often been blamed on the hectic nature of the production process. Hans Richter was given the score too late to study it, the choir did not receive the choral parts until barely two months before the premiere,[31] and had to rehearse other choral works for the festival in addition to *The Dream of Gerontius*.[32] Furthermore, the choral director, Swinnerton Heap, died suddenly and had to be replaced by 70-year-old William C. Stockely, who struggled with modern music. Even the public dress rehearsal was disastrous and turned into a scandal, as Elgar jumped up from the audience during the demon choruses and criticized the choir.[33]

The first performance took place on the morning of 3 October at the Town Hall in Birmingham. Edward Lloyd sang Gerontius, Marie Brema the Angel, Harry Plunket Greene the Priest and the Angel of the Agony. Unfortunately, the chorus sang out of tune, missed cues, and in some places even sang a semitone too low.[34] Despite the poor performance, many who attended the premiere recognized the quality of the composition, and the press also gave the work consistently positive reviews. However, the work immediately acquired a nimbus of unperformability, which Elgar sought to disprove by performing it on 9 May 1901 with "his" amateur choir, the Worcestershire Philharmonic Society – omitting the demon choruses, however!

The work's failure weighed heavily on Elgar. He lamented to Jaeger that he had been denied a good performance ("I always said God was against art").[35] He would have preferred not to concern himself with the work any further. But when the famous English conductor Henry Wood wanted to perform "Prelude and Angel's Farewell" separately and without the vocal part, Elgar undertook the arrangement.[36] On 7 November 1900, he received further welcome news: Julius Buths, the director of the Städtische Musikverein Düsseldorf, wanted to perform the work in Düsseldorf the following year and would translate its libretto. For this performance, Novello had a vocal score and choral parts with German text produced. When Jaeger asked whether Elgar had made any changes, the latter replied, "Bless you I have not touched Gerontius neither will I do much but I enclose on a sheet one or two points."[37] In the end, however, he liked the new vocal score very much: "so beautifully set out & engraved ... – the engraving is better than the music,"[38] and on 16 December 1901 he finally traveled to Düsseldorf, together with his wife and Jaeger. The performance took place on 19 December, conducted by Buths with Ludwig Wüllner as Gerontius, Antonie Beel and Willy Metzmacher.[39] The great success attracted attention in Elgar's home country. Henry Wood now put pressure on Novello to have the score printed. On 24 December, publishing director Littleton wrote to Elgar, "We are ordering the full score and wind parts of 'Gerontius' to be engraved."[40]

Elgar and Jaeger lost no time. On 29 December, while still traveling in Germany, Elgar asked that Jaeger send him his autograph score before setting it, for he needed to go over the oboe part.[41] He also wanted to see the string parts that were used in Düsseldorf.[42] The composer and his editor, with Buths's assistance, consulted on many technical questions:[43] for instance, which percussion instruments should be notated together in one part, whether the instrumentation should be indicated at the beginning of each page of the score, in which clef to notate the bassoons, whether to underlay the cue notes in the orchestral parts with bilingual lyrics, and whether all indications should be in Italian. Between 28 February and 28 March 1902, Elgar made initial corrections to Part I (score and parts)[44] and as early as 11 April, Elgar received a second proof of the parts as well as the score, which was printed on 8 May 1902.[45]

A second Düsseldorf performance took place on May 19, 1902, as part of the Niederrheinische Musikfest, again conducted by Buths, again with Wüllner and Metzmacher, but with Muriel Foster as the Angel. This performance enhanced Elgar's reputation, since Richard Strauss offered a toast to the composer present at the banquet after the concert, which Jaeger, also present, broadcast in England: "I raise my glass to the welfare and success of the first English Progressivist, Meister Edward Elgar, and of the young progressive school of English composers."[46]

Two more performances followed in England in the fall of 1902, both under Elgar's direction: in Worcester at the Three Choirs Festival on 11 September 1902 and in Sheffield on 2 October 1902. By 1903, 20 performances are documented, including three conducted by Elgar (Hanley, Middlesbrough, and London), as well as performances in Gdansk, Chicago, and New York.[47]

After it had been printed, Elgar decided to donate his autograph score to the Birmingham Oratory. Novello would have liked to keep it; it would be a shame if the work lay in an old, moldering church where no one could access it ("It may be neglected & rot away there.").[48] But Elgar was undeterred and sent the autograph

---

31 Lewis Foreman, "Elgar and Gerontius: the early performances," in: Hodgkins, *Centenary Companion*, p. 168.

32 There were only 7 rehearsals for all the works in which the choir participated from 2 October to 5 October: Mendelssohn's *Elijah*, excerpts from Handel's *Israel in Egypt*, Bach's *St. Matthew Passion*, excerpts from Brahms' *Ein deutsches Requiem*, Coleridge-Taylor's *Song of Hiawatha* (premiere), excerpts from Dvořák's *The Spectre's Bride*, Handel's *Messiah*, Parry's *De Profundis* and *The Soldier's Tent* (premiere), Cornelius's *Vätergruft*, Scene 3 from Act 3 of Wagner's *Götterdämmerung*, and the *Credo*, *Sanctus*, and *Agnus Dei* from Byrd's *Mass for Five Voices*.

33 Moore, *A Creative Life*, p. 329.

34 Moore, *A Creative Life*, p. 331 on performance and pp. 332–334 on reviews.

35 Letter dated 9 October 1900 (Young, *Nimrod*, p. 109).

36 See the Critical Report under "Einzelanmerkungen" and Moore, *A Creative Life*, p. 346f.

37 Letter dated 28 August 1901 (Moore, *Publishers*, p. 299).

38 Letter dated 13 October 1901 (Moore, *Publishers*, p. 303).

39 Criticisms and report detailed in Lewis Foreman, "Elgar and Gerontius: the early performances," in: Hodgkins, *Centenary Companion*, pp. 188–204.

40 Moore, *Publishers*, p. 321.

41 Moore, *Publishers*, p. 321.

42 Letter dated 13 January 1902 (Moore, *Publishers*, p. 325).

43 Letters in January 1902 (Moore, *Publishers*, pp. 324–327, 335, 340, etc.).

44 Moore, *Publishers*, pp. 339, 343.

45 Moore, *Publishers*, pp. 345, 354.

46 [A. J. J.] "Lower Rhenish Musical Festival.", in: *The Musical Times*, vol. 43 (1902), no. 712, p. 402.

47 See table in: Lewis Foreman, "Elgar and Gerontius: the early performances," in: Hodgkins, *Centenary Companion*, p. 187.

48 Letter from Jaeger to Elgar, 6 May 1902 (Moore, *Publishers*, p. 353).

to the Oratory, where it has survived – without moldering – and was digitized in 2020.[49]

Interestingly, Elgar did not revise his work much after the premiere in 1900, quite unlike the preferred practice of composers such as Bruckner or Mendelssohn. Even when the printing of the score was contemplated, Elgar changed only minor details. He also never insisted on having the English vocal score revised, although it had already been printed before the score autograph was completed and differed from the score in many details. Consequently, the score and performance material remained inconsistent until the 21st century. Only in the present new edition are all materials compatible, uniformly re-set, and sources and editorial decisions recorded in detail.

On the music

With his setting of *The Dream of Gerontius,* Elgar entered difficult terrain for which there were no models in the oratorio field: the musical depiction of the dying and death of a human being, of the awakening of the soul in the unknown afterlife up to its encounter with God – and all this largely in the form of dialogues and monologues. Elgar divided the poem, comprised of 7 sections, into two musical parts, each with an instrumental prelude and a large final chorus. The death of Gerontius provided the caesura, Elgar thus accepting that the first part would be considerably shorter than the second. Both parts are through-composed, with common motivic material extending throughout the work. Part I evokes, much like an operatic scene, the image of the old man's deathbed, around which a priest and friends have gathered. Here Elgar combined liturgical elements with a free dramatic structure. Gerontius's dying is liturgically firmly integrated into an old Catholic death rite (see above), but the focus is not on the believer as a type, but on the person himself. The part of Gerontius is therefore passionate and a vocal challenge, since it is freely arranged over long passages as a dramatic recitative with changing tempo, key and dynamics and requiring a tremendous dynamic range. Particularly noteworthy, both vocally and rhythmically, is the free confession of faith, "Sanctus fortis," which Gerontius utters shortly before his death. Elgar wrote to Jaeger that "his" Gerontius was not a saint, but "a man like us not a Priest or a Saint, but a *sinner*, a repentant one of course but still no end of a *wordly man* in his life, & now brought to book. Therefore I've not filled *his* part with Church tunes & rubbish."[50] Elgar refers to the liturgical form by means of echoes or even quotations of Gregorian chants. These include the Priest's "Proficiscere," unexpectedly declaimed on one note, which introduces the great choral sending forth of the deceased, the intercessions in the form of the "Litany of the Saints" ("Be merciful"), but most audibly the antiphonal litany, accompanied by the organ, at the end of the first part ("Noe from the waters").

At the beginning of the second part, Elgar undertook the challenge of depicting empty space without pulse and time, in which the soul of Gerontius awakens. By using a pure string section, almost without double basses and playing only in the higher registers of the cellos, in tempo *rubato* as well as *pp* and *ppp,* and with spiraling sequences of thirds, the result is, as Andreas Friesenhagen describes it, a "'weightless', unearthly effect."[51] Furthermore, Elgar succeeded in composing the entire second part in such a way that a journey takes place before the listener's inner eye. The music is structured by the demon choruses and the angel choruses, each consisting of several sections. By means of these, Elgar shaped the spatial experience of the soul's journey. Initially, the Soul passes by the demons, who sing softly at first, then louder and louder and more grotesquely until they fade away. The great "Praise to the Holiest" chorus (from rehearsal number 60 to the end) spans more than half the second part and, in its complexity, represents a novelty in the genre. Quietly and "distantly," the 4-part women's chorus and the women's voices of the semi-chorus, divided into 2 to 4 parts, announce the approaching judgment, introduced by a trumpet note in m. 458. This chorus in itself is also composed like "spatial music"; smaller waves rise from *p* and *pp* into crescendo and back again, in m. 461 even within a single bar. Before the threshold of the encounter with God, Elgar expands the choruses to include the male voices and the crescendo waves increase, but it is only on the threshold facing God that the chorus resounds in triple forte. The following great chorus on God's love is characterized by 6/4 meter and a pedal point and moves into a sophisticated polyphonic double chorus ending on a crescendo. After the double chorus of the "Voices on Earth" (rehearsal letter 115) and the low chorus of the "Souls in Purgatory" (contralto and male voices), Elgar gradually layers the choruses of souls and angels (7-part) over one another in the "Angel's Farewell," culminating with the seven-fold "Amen" in 11 voices. When Elgar played the "Praise" chorus from the manuscript on the piano to Dora Powell, a family friend, she commented, "It gives me the impression of great doors opening and shutting," to which Elgar is said to have replied, "Does it? That's exactly what I mean."[52]

The demon choruses caused great difficulties for the experienced Birmingham Festival Chorus and Orchestra at the premiere, which can be taken as a clear indication of how unusual they were for sacred music at that time. With the overtly sarcastic "Ha! ha!" shouts, the turbulent orchestral runs, and the interjections by brass and percussion, Elgar painted a grotesque picture of celestial music. Even the great fugue, traditionally used in oratorios mostly for references to God, is a caricature: at the demons' "Dispossessed, aside thrust," Elgar begins a double fugue which, however, does not proceed beyond the first development section.[53]

Elgar found the design of the long dialogues between the Soul and the Angel demanding and even asked Jaeger if they were too monotonous.[54] Like the monologues of Gerontius in the first part, the dialogues are shaped in a kind of free speech that Elgar calls "Arioso Recit." But the Angel has two distinctly songlike solos to perform, the "Angel's Song" and, at the end of the work, the

---

49 See the Critical Report, Source **AP**.

50 Undated letter [28 August 1900] (Moore, *Publishers,* p. 228).

51 Andreas Friesenhagen, *„The Dream of Gerontius" von Edward Elgar. Das englische Oratorium an der Wende zum 20. Jahrhundert,* Cologne, 1994, p. 135 [hereafter cited as: Friesenhagen].

52 Cited in Hodgkins, *Centenary Companion*, p. 82.

53 Friesenhagen, pp. 144f.

54 Letter dated 7 May 1900 (Moore, *Publishers*, pp. 178f.)

"Angel's Farewell." The angel's "Alleluia" theme is borrowed from a Gregorian chant.[55]

The central passage of the libretto, namely the Soul's encounter with God, caused a long dispute between the composer and his editor. Jaeger had followed the work passionately from its inception. After reviewing the first part, he wrote an enthusiastic letter to Elgar on 13 April in which he confessed, "Since 'Parsifal' nothing of this mystic, religious kind of music has appeared to my knowledge that displays the same power & beauty as yours."[56] He was very curious about the manner in which Elgar would portray the Soul's encounter with God, but Elgar warned him, "Please remember that none of the 'action' takes place in the *presence* of God: I would not have tried *that* neither did Newman."[57] Jaeger was extremely disappointed with the result. In the first version, Elgar had not depicted the encounter with God in orchestral music: rather the Souls in Purgatory sang "Lord, thou hast been my refuge" immediately after the solo of the guardian angel (m. 990), whereupon Gerontius's quietly beginning solo "Take me away" was heard; this in turn was followed by the "Angel's Farewell."[58] Jaeger made several attempts to convince Elgar to revise the passage, which he considered far too undramatic and unpoetic. At last he became as unequivocal as only a good friend could be:

> „*But, surely*, the first sensations the soul would experience would be an *awful*, OVERWHELMING AGITATION!; a whirlwind of sensations of the acutest kind *coursing* through it; [...] You may take it for Gospel that Wagner would have made this the *climax of expression* in the work, especially in the Orchestra which HERE should surely shine as a medium for *portraying emotions*! [...] I don't want your 'Soul' to sing a 'dramatic *Song*'. Heavens! But what is your gorgeous orchestra for? & why should you be DULL & sentimental at such a *supremest* moment? Don't tell me you can't do it in 50 years! Here is your *greatest* chance of proving Yourself poet, seer, doer of 'impossible' things – and you shirk it. Bah! [...] Don't tell me yours is 'only a cantata'. No! it's a *great drama* with the supremest moment shirked. Did I not hold your splendid powers in such reverence & admiration, & were the rest of the work less superb, I should hold my peace & be content with a 'mere English Cantata'."[59]

When Elgar still did not relent, Jaeger challenged him with Wagner and Strauss, Elgar's two great idols. For the moment of encounter he suggested: "a *few* gloriously great & effulgent orchestral chords, given out by the whole force of the Orchestra in its most glorious key, the MOMENTARY vision of the Almighty ... & then for a few bars the Soul's overwhelming agitation ... But I grant you, it wanted a Wagner or R. Strauss to do that."[60] Elgar was persuaded and sent a new version, using orchestral means alone to create the climax of the drama, with each instrument playing "with the greatest possible power." In connection with the peculiar, harmonically elusive chant of the Angel of the Agony and the music of the spheres sung by the voices on earth, this scene forms the heart of the work.

Motif technique and imagery

The *Dream of Gerontius* is woven from numerous characteristic motifs. Some of them are heard only once, others appear again or even in several instances in the course of the work. The motifs are partly associative – connected with the characters – and partly link different situations with each other in the manner of a reminiscence. They can be themes of several measures, short motives, or mere chord sequences. Already since its premiere, the work has therefore been associated with Wagner's leitmotif technique. Elgar and Jaeger themselves laid the foundation for the interpretation of the individual motives. Following a music festival tradition, Jaeger published a detailed analysis of the work ("Analytical Notes") for the premiere of *Gerontius*,[61] in which he gave names to a large number of motives. For listeners, the original names are interesting, which is why the most important ones are briefly listed here (with an indication of their first appearance in the work): "Judgment" (I, mm. 1–17), "Fear" (I, mm. 18–20,1), "Prayer" (I, mm. 20,1–23), "Sleep" (I, mm. 29–35), "Miserere" (I, mm. 42–51), "Despair" (I, mm. 52–59), "Committal" (I, mm. 99–106), "Energy" (I, mm. 172–178), "Christ's Peace" (I, mm. 184), "Novissima Hora" (I, mm. 587), "Angel" (II, mm. 74), "Omnipresence of the Deity" (II, mm. 416), "Agony" (II, mm. 106). The "Judgment" theme creates the strongest impression; it is not only quoted most often, but also opens and closes the "Prelude" and is found at the center of the Soul's encounter with God; furthermore, it also shapes a longer passage at rehearsal number 58 in Part II which refers to St. Francis of Assisi.[62]

Elgar greatly appreciated Jaeger's analysis and did not question the designation of the themes with names, nor the names themselves, with very few exceptions. As a pronounced Wagner connoisseur, he must have been aware that associations with "leitmotifs" were thus awakened. On the other hand, he was also aware that the interpretation did not quite fit. In August 1900, he wrote to Jaeger: "... my wife fears you may be inclined to lay too great stress on the *leitmotiven* plan because I really do it without thought –

---

55 The Alleluia theme recalls the "Kyrie/Ite missa est" in the 1st tone from the *Missa XI* (in dominicis intra annum). There are very different viewpoints regarding the Gregorian quotations in the Elgar literature; see especially Moore, *A Creative Life*, pp. 305–305 as well as Kent, *A Composer at Work*, pp. 116–118 (on Elgar's organ book, which he used as organist at St. George's Catholic Church in Worcester).

56 Moore, *Publishers*, pp. 173f.

57 Letter dated 17 April 1900 (Moore, *Publishers*, p. 175).

58 The original version is clear from the proof pages which Jaeger kept in his vocal score (see Source GB-Lbl, *MS Mus. 277* in the Critical Report) and from the autograph vocal score (Source **AK**). For a facsimile of the original version in the vocal score, see Moore, *Publishers*, pp. 192–197. For detailed information on the revisions, see Michael Kennedy, *Portrait of Elgar*, Oxford, ³1987, pp. 110–113 and Robert Anderson, *Elgar in Manuscript*, London 1990, pp. 51–55.

59 Letter dated 27 June 1900, abridged quote from Moore, *Publishers*, pp. 204f.

60 Letter dated 30 June 1900 (Moore, *Publishers*, p. 208).

61 An analysis of the "Prelude" appeared before the premiere: A. J. J., "Mr. Elgar's Setting of 'The Dream of Gerontius. To Be Produced at the Birmingham Musical Festival on October 3," in *The Musical Times and Singing Class Circular*, vol. 41 (1900), no. 692, pp. 663–673. For the Birmingham Festival, the analysis of the entire work (including the Prelude) was published together with the "Book of Words" as well as – by Novello – as a separate publication: *The dream of Gerontius ... Set to music for mezzo-soprano, tenor, and bass soli, chorus and orchestra by E. Elgar. Book of words, with analytical and descriptive notes by A. J. Jaeger*, Novello & Co. [1901].

62 Florian Csizmadia, *Leitmotivik und verwandte Techniken in den Chorwerken von Edward Elgar, Analysen und Kontexte*, Berlin, 2017, p. 302.

intuitively, I mean."[63] Elsewhere, he claimed to have learned to quote motives from Mendelssohn.[64] And a 1908 remark about his composing in general ("I *feel* & I don't invent") shows that he was not comfortable with an overly structure-fixated, analytical view of his works.[65] Today, the motivic work in *Dream of Gerontius* is seen in a more differentiated way. Recently, Csizmadia has shown that the motifs in their entirety are not to be interpreted as work- and structure-forming "leitmotifs" in the Wagnerian sense.[66] However, thanks to the associated meanings and their memory effect, they lend Gerontius's soul journey an additional dimension that transcends the pure text. In its eloquence and imagery, the orchestra thus fulfills an impressive poetic task.

This subtle imagery is also served by the orchestration which is pencilled with a fine brush. It relies, albeit quite unobtrusively, on special sound effects. The peculiar, deep unison playing of clarinet, bassoon and viola which is continued in English horn, viola and cello impressively sets the tone for the death scene with the "Judgment" theme; at other points Elgar used the entire spectrum of the string apparatus for death and abandonment. He divides the strings into 15 to 18 parts at "strange innermost abandonment" and "this emptying out" (Part I, mm. 204–213); immediately after this, they play *sul ponticello*. As a violinist, Elgar knew how to play with string effects, meticulously distinguishing between divisi and unisono playing in divisions (see for example Part I, mm. 338–347 or m. 419), using *col legno* (e.g., m. 523, "restless fright"). For reasons of sonority, he often prescribed fingerings or which string to play on (e.g., in Part II, m. 882 to introduce the Angel of the Agony or Part I, mm. 650–653). In two longer passages, Elgar divided the strings into two groups each and had one group play with mutes and the other without. In this way he captured the mood before the guardian angel's first song and was still able to present echo effects in *pp*. In the second instance, he combined this effect with harp and organ sounds to illustrate "the rushing of the wind – the summer wind among the lofty pines" (Part II, mm. 518–521) in the court of justice. Alice Elgar referred to this very passage when she reported how Elgar enjoyed being in nature to "orchestrate."[67] The Elgars had moved to their country home, Birchwood, near Malvern, on 5 July 1900, in the midst of the process of orchestration. "The trees are singing my music, or I have sung theirs," Elgar wrote from there,[68] and looking at the autograph, the reader will find small references to storms and some animal cohabitants.[69]

All parts, vocal and instrumental, are not only peppered with dynamic signs as well as constant crescendi and decrescendi. In addition, there are finely distinguished accents (partly horizontal accents in the form of tenuto strokes, partly martellato accents), staccato dots, wedges and portati. Elgar meticulously noted all kinds of performance indications (even unusual ones such as "disperato"/desperate) and also phrasing slurs – most of these were already notated by Elgar during the process of composition, as can be seen in the autograph.

The keys, too, were chosen to serve sonority. As Friesenhagen has demonstrated in his *Gerontius* study,[70] the first part is subject to an interesting plan of keys. From the tonic range D minor/D major in Part I, Elgar descends the circle of fifths to A flat minor by the stepwise addition of a flat to the key signature. A flat minor characterizes the moment of Gerontius's mortal agony and is transformed to E major during the prayers of the friends and his last solo ("Novissima hora est"). In Part II, Elgar also positions the contrast of A flat minor and E major at the central point of death and judgment. He also modulates to A flat minor when the Soul confronts God, and leads the music to E major as the Soul, facing its judge, hears from afar the intercession of his friends.

Jaeger had not yet heard or seen much of the *Gerontius music* when he encountered the "Angel's Song" in March 1900. Fascinated, he wrote to the composer: "Simple as it is, it's [*sic*] very simplicity is its wonder, for it is a kind of simplicity I have never met before, so aloof from things mundane, so haunting & strangely fascinating, ... we saw & felt its wonderfully mystic beauties. You are a genuine wizard to thus play with our emotions."[71] The emotional, sensual, and evocative power of the music Jaeger describes here sets *The Dream of Gerontius* apart from similar works by his British contemporaries. All the major British composers still continued to dabble in oratorio after 1880 – from Macfarren and Sullivan to Mackenzie, Stanford, Parry, and Cowen,[72] but all ultimately abandoned classical oratorio, and their works fell into obscurity. *The Dream of Gerontius* has always remained in the repertoire, at least in the Anglo-Saxon world. The work still moves us today, as a poetic image of death and eternity, of fear and terror, but above all of protection and consolation in the conciliatory farewell song of the guardian angel: "Farewell, but not for ever! brother dear."

* * *

63 Letter dated [28] August 1900 (Moore, *Publishers,* pp. 227f.).

64 Percy M. Young, *Elgar. O.M. A Study of a Musician*, London, 1955, p. 272.

65 Letter to Jaeger dated 19 September1908 (Young, *Nimrod,* pp. 276f.).

66 Csizmadia, *Leitmotivik* (see footnote 62). Also Friesenhagen, pp. 91–94, Charles Edward McGuire, *Elgar's Oratorios: The Creation of an Epic Narrative,* Aldershot, 2002.

67 Letter to Alice Kilburn dated 3 August 1900, in: *Edward Elgar, Letters of a Lifetime,* ed. by Jerrold Northrop Moore, Oxford, 1990, republished in Series I, Vol. 1 of *Edward Elgar. Collected Correspondence,* Rickmansworth, 2012, p. 104.

68 Letter to Jaeger dated 11 July 1900, quoted from Michael Kennedy, *The life of Elgar,* Cambridge/UK, 2004, p. 57.

69 See Critical Report, p. 279 (regarding the back pages of Source **AP**).

70 Friesenhagen, pp. 110–115.

71 Letter dated 13 April 1900 (Moore, *Publishers,* p. 173).

72 For example, The *Rose of Sharon* (1884), *The Dream of Jubal (*1889), *Bethlehem (*1892), *The Temptation* (1909–1917, uncompleted) by Mackenzie, *The Golden Legend (*1886) as the most recent work by Arthur Sullivan, *Ruth (*1887) by Frederic Cowen, *Judith (*1888), *Job* (1892), and *King Saul* (1894) by Hubert Parry, and *The Three Holy Children (*1885) and *Eden* (1890) by Charles V. Stanford.

On performance practice

Regarding the solo parts and the chorus, Elgar stated in the preface to the first edition score[73]: "The parts of The Priest and The Angel of the Agony may be sung by the same singer. The Mezzo-Soprano soloist should not appear on the platform until Part II." For the semi-coro [Elgar speaks of chorus and semi-chorus], Elgar recommended 5 sopranos and 5 contraltos (3 x I, 2 x II each), 4 tenors and 4 basses (2 x I and 2 x II each), best placed in two rows between the soloists and the orchestra. Years later, on the occasion of a performance in 1928,[74] Elgar decided that twelve singers – and if need be, even eight singers – would be sufficient. However, the choice of voices was important to him: "Please choose very 'simple' voices without the slightest vibrato." In this letter he particularly pointed out the position of the semi-chorus: "As to the position of the Chorus: it is necessary for the Semi-Chorus to be able to get their pitch from the orch: (bar before 29 & Chorus-tenors must be in a position to hear the Semi-chorus at 30; there have been disaster[s] from a neglect of this simple precaution." It is not clear from Elgar's autograph whether the semi-chorus sings throughout, i.e. also at the beginning of choruses where it enters later, or not at all. However, since in the first edition tutti indications are placed at the beginning of the choruses and since, before rehearsal number 64 in the Part I it is clearly indicated where the semi-chorus can leave the main chorus before it enters as semi-chorus, it is clear that the semi-chorus should sing throughout.

The first Music Festival performances took place with large choirs: According to the *Musical Times* report, 351 singers took part in the first performance in Birmingham in 1900 (SATB 107, 80, 76, 88).[75] The Birmingham Festival Orchestra was also large. It consisted of 20 first and 20 second violins, 16 violas, 16 cellos, 15 double basses, 2 piccolos, 2 flutes, 3 oboes, 1 English horn, 3 clarinets, 1 bass clarinet, 3 bassoons, 1 contrabassoon, 6 horns, 4 trombones, 3 trumpets, 1 tuba, 3 percussionists, 2 timpani, 1 harp and organ.[76] 490 choristers and 127 orchestra members are said to have participated in the Düsseldorf performance on 19 May 1902.[77]

In composing *The Dream of Gerontius,* Elgar had assumed a smaller orchestration. Both the autograph and the first edition offer the possibility of using only two flute players, whereby the second flute also plays piccolo, in which case the second flute part is omitted. The relevant passages are marked accordingly in the first edition and in the present new edition, as well as in the new part material.

The first printing assumes 3 players for the oboe group: 2 oboe players and one cor anglais. However, when writing Part I of the autograph, Elgar scored for only 2 players, the second player alternating between oboe II and cor anglais. From Part II onwards, Elgar notated all 3 parts, frequently playing simultaneously. He then marked the oboe II "ad lib." and occasionally placed notes dropped as a result in other instrumental parts. More detailed information on this can be found in the Critical Report in the description of the source **AP**. This early version, which is not always unambiguous, is reproduced neither in the first-print of the part material nor in the present new edition.

Ad libitum, Elgar wished for 3 additional trumpets in Part II besides the 3 notated trumpets, as well as a 4th timpani. The 2nd harp is basically composed ad libitum. It is not obbligato, but sound-enhancing. Elgar emphasized in his preliminary remark that in Part II at rehearsal number 120 on the 1st quarter beat, all additional instruments should be called upon – even a second piccolo would be welcome.

Regarding the historical circumstances of the orchestra in Elgar's time, the conductor Ben Palmer summarizes a number of aspects that performers might find inspiring.[78] The seating arrangement of English orchestras around 1900 followed the principle that the first and second violins sat opposite each other, to the right and left of the conductor; in addition, we know that Hans Richter also separated the bass instruments into 2 blocks. It is also noteworthy that there was an equal number of 1st and 2nd violins. Around 1900, string instruments were still strung with gut strings. Elgar often used the double bass in low registers, frequently up to the contra-D, but also once to contra-C# and C. He must thus have taken for granted that either five-string double basses were available or that some musicians would tune the E string down to C. Clearly, however, other types of instruments and tunings (such as the older three-string bass tuned in fifths) were also in use, which would explain Elgar's note "If no open A string, play the small notes" at rehearsal number 80 in Part II. Regarding the woodwinds, Palmer notes that English orchestras around 1900 used Boehm flutes and the more narrowly scaled French model of bassoon. Brass instruments still had a narrower bore than today and hence less volume. Elgar used F trumpets in *Gerontius*. For the timpani, Elgar did not yet assume that mechanical timpani would be available; he used three timpani and allowed time for retuning. Occasionally he calls for "wooden sticks" as mallets, normally mallets with calfskin heads were used.

According to Ben Palmer, many reports and contemporary recordings indicate that string portamento was common in English orchestras around 1900 and was not pushed back until the 1920s. In contrast, vibrato playing in strings was still very limited around 1900. It was not used throughout, but only in individual passages, and was still quite unusual in the winds.

It is particularly fortunate for performance practice that Elgar himself recorded excerpts from *The Dream of Gerontius in* 1927 which are still accessible today.[79] They reveal that a lively, dynamically

73 See Source **EP** in the Critical Report, p. [v].

74 Cited in Hodgkins, *Centenary Companion*, p. 335.

75 "The Birmingham Musical Festival.", in *The Musical Times*, vol. 41 (1900), no. 693, pp. 730–734.

76 See the database www.musicalfestivals.org, which is based on the program booklets of the music festivals.

77 See Hodgkins, *Centenary Companion*, pp. 204f.

78 Ben Palmer, "The sound of Elgar's orchestra – a study of early twentieth-century orchestral performance practice," in *The Elgar Society Journal*, Vol. 19, No. 1 (April 2015), pp. 4–14.

79 See the listing by John Knowles, "A Gerontius Discography," in Hodgkins, *Gerontius Centenary,* pp. 302, 304. These are selections from a concert at the Royal Albert Hall in London on 26 February 1927, and from the Three Choirs Festival in Hereford in the same year.

wide-ranging performance was more important to Elgar than, for example, a strict handling of metronome indications.

A number of accounts and letters from Elgar's contemporaries provide insight into performance and interpretation issues. When Nicholas Kilburn was rehearsing the work in 1902, he approached his friend Elgar with some interpretive questions.[80] One concerned the slurred "Ha! ha!" shouts in the demon choruses (beginning mm. 318f.) before the staccato shouts. Elgar recommended that the slurred shouts be sung "Ha'a," that is, that the second "ha" not be aspirated, but that two syllables still be sung clearly: "Ha'a." (In mm. 353–362, this would mean "Ha'a'a.") But, as he reassured Kilburn, "I did not want accuracy but *idea*." Regarding the psalmody at the end of the first part, Elgar suggested that there be a short comma after the names ("Noe," etc.) and the rest be sung through in one flow.[81] In addition, the friends discussed the *accelerando* in Part II at rehearsal number 95. Kilburn suggested that the *accelerando* still be conducted in three beats, but Elgar recommended already switching to one beat per measure.

Edgar Day, organist at Worcester Cathedral, experienced performances of *Gerontius* under Elgar's direction both as a chorister and as an organist.[82] He recalls Elgar telling him that in the printed score, he had set the tempo for the first part of the demon choruses too fast. Of particular importance to Elgar, he says, was the sudden *pp* on "pray for him" in Part I, rehearsal number 30, as well as the *pp* from rehearsal number 80 onward in the orchestra and choir, which could never be played softly enough to satisfy him.

We have only second-hand information regarding the small-print ossia passages in the solo parts, most of which are already included in the autograph score. The contralto Astra Desmond, who frequently sang under Elgar, mentioned that Elgar did not prefer the normally engraved version on principle, but whichever version suited the particular voice.[83]

The Novello first printing makes reference to the offer of a transposed version of the "Sanctus fortis." This version came about at the request of the tenor Ludwig Wüllner, who sang the "Sanctus fortis" one tone lower in the Düsseldorf performances. Elgar had agreed to print the transposed version in the appendix of the score, but in the end it was decided to make a separate edition. Our new edition does not reproduce this version. Notes on the sources can be found in the Critical Report.

About the edition

The sources for *The Dream of Gerontius* are numerous and documented in the Critical Report of the present edition. They can be divided into three layers according to the time of their creation: firstly, the sources from the time of composition and the premiere, being primarily the autograph vocal score and full score (**AK** and **AP**) as well as the first printing of the English vocal score and the string parts (**EK**^{e} and **ES**^{1900}); secondly, the printed material for the Düsseldorf performance of 19 December 1901 (including the new bilingual vocal score **EK**^{d}); and thirdly, the 1902 printing of the full score (**EP**) and all parts (**ES**^{1902}). The special composition process described in the Foreword – beginning with the vocal score – was not only accomplished under enormous time pressure, but is also crucial for the evaluation of the sources. The vocal score was printed on the basis of the autograph vocal score, but the orchestral parts and also the full score were printed on the basis of the autograph score. This dependence on two different "original sources" resulted in numerous divergences between the materials. Based on an evaluation of all surviving sources, the present edition offers for the first time a version in which the full score, vocal score, and part material present consistent readings. All relevant differences between the sources are documented in the individual notes. The rehearsal numbers of the first printing have been adopted unchanged.

* * *

The editor would like to express her sincere thanks to Daniel Joyce, the archivist of the Oratory in Birmingham, who made on-site access to the autograph possible, and to Christopher Scobie of the British Library in London for providing the manuscripts from the Elgar Birthplace Museum, which were not yet catalogued at the time of research. Very special thanks go to my editor and colleague Julia Rosemeyer at Carus-Verlag.

Stuttgart, in the fall of 2021 — Barbara Mohn
Translation: Gudrun and David Kosviner

80 Letter to Elgar dated 4 October 1902, and Elgar's reply, 6 October 1902, in Moore, *Letters of a Lifetime* (see footnote 67), pp. 136–139.

81 ibid., p. 139: "a short comma after Noe (& the other names) & then go on steadily."

82 Edgar Day, "Interpreting Gerontius. Personal Memories of Elgar in rehearsal," quoted in Hodgkins, *Gerontius Centenary*, pp. 336–339; originally published in *Musical Times* (June 1969).

83 Quoted after Robert Anderson's preface to the *Study Score of* the work, which was published by Novello in 1992 on the basis of Series I/Volume 6 of the *Elgar Complete Edition*, without identifying the editor.

Libretto

Part I

Gerontius
Jesu, Maria – I am near to death,
And Thou art calling me; I know it now.
Not by the token of this falt'ring breath,
This chill at heart, this dampness on my brow, –
(Jesu, have mercy! Mary, pray for me!)
'Tis this new feeling, never felt before,
(Be with me, Lord, in my extremity!)
That I am going, that I am no more.
'Tis this strange innermost abandonment,
(Lover of souls! great God! I look to Thee,)
This emptying out of each constituent
And natural force, by which I come to be.
Pray for me, O my friends; a visitant
Is knocking his dire summons at my door,
The like of whom, to scare me and to daunt,
Has never, never come to me before;
So pray for me, my friends, who have not
strength to pray.

Coro e Semi-Coro (Assistants)
Kyrie eleison.
Holy Mary, pray for him. | All holy Angels, pray for him.
Choirs of the righteous, pray for him. | All holy Innocents, pray for him.
All Apostles, all Evangelists, pray for him.
All holy Disciples of the Lord, pray for him.
All holy Martyrs, all holy Confessors, | All holy Hermits, all holy Virgins,
All ye Saints of God, pray for him. | Kyrie eleison.

Gerontius
Rouse thee, my fainting soul, and play the man;
And through each waning span | Of life and thought as still has to be trod,
Prepare to meet thy God.
And while the storm of that bewilderment | Is for a season spent,
And ere afresh the ruin on me fall, | Use well the interval.

Coro (Assistants)
Be merciful, be gracious; spare him, Lord.
Be merciful, be gracious; Lord, deliver him.
From the sins that are past; | From Thy frown and Thine ire;
From the perils of dying; | From any complying
With sin, or denying | His God, or relying
On self, at the last; | From the nethermost fire;
From all that is evil; | From power of the devil;
Thy servant deliver, | For once and for ever.
By Thy birth, and by Thy Cross, | Rescue him from endless loss;
By Thy death and burial; | By Thy rising from the tomb,
By Thy mounting up above, | By the Spirit's gracious love,
Save him in the day of doom.

Gerontius
Sanctus fortis, Sanctus Deus, | De profundis oro te,
Miserere, Judex meus, | Parce mihi, Domine.
Firmly I believe and truly | God is Three, and God is One;
And I next acknowledge duly | Manhood taken by the Son.
And I trust and hope most fully | In that manhood crucified;
And each thought and deed unruly | Do to death, as He has died.
Simply to His grace and wholly | Light and life and strength belong.
And I love, supremely, solely, | Him the holy, Him the strong.
Sanctus fortis, Sanctus Deus, | De profundis oro te,
Miserere, Judex meus, | Parce mihi, Domine.
And I hold in veneration, | For the love of Him alone,
Holy Church, as His creation, | And her teachings, as His own.
And I take with joy whatever | Now besets me, pain or fear,
And with a strong will I sever | All the ties which bind me here.
Adoration aye be given, | With and through the angelic host,
To the God of earth and heaven, | Father, Son and Holy Ghost.
Sanctus fortis, Sanctus Deus, | De profundis, oro te,
Miserere, Judex meus, | Mortis in discrimine.

Teil I

Gerontius
Jesus, Maria, meine Stunde kam,
und du, Herr, du bist's, der mich ruft; kein Zweifel frommt.
Lässt mich erkennen meines Atems Not,
des Herzens Krampf, des Blicks erlöschend Licht?
(Jesus, erbarm dich! Heilge Maria, hilf!)
Ein neu Gefühl sagt's, nie zuvor gekannt,
(Herr, steh mir bei in meiner Todesstund!)
dass ich davon muss, dass mein Ziel ich fand.
Welch fremd innerste Verlassenheit,
(Hort aller Seelen, Herr, ich blick auf dich.)
Erschöpfung aller eignen Wesenheit;
des Leibes Kraft versagt, mein End ertagt!
Freunde mein, betet für mich; ein Sucher kam
und pocht mit ernster Mahnung mir ans Tor;
sein's Gleichen nie zuvor je ich vernahm,
und nie zuvor gemahnt mich solch Gebot.
Betet, ach, betet für mich, dem, ach,
die Kraft schwand zum Gebet.

Freunde
Kyrie eleison.
Heilge Maria, bitt für ihn, | ihr heilgen Engel, bittet für ihn,
Chor der Gerechten, bitt für ihn, | Schar der Unschuldigen, bitt für ihn;
ihr Apostel und Evangelisten, bittet für ihn,
heilge Jünger ihr des Herrn, bittet für ihn,
ihr heilgen Märtyrer, ihr heilgen Bekenner, | heilge Eremiten,
ihr heilgen Jungfraun, all ihr Heilgen, bittet für ihn! | Kyrie eleison.

Gerontius
Wache, du zage Seel, und sei bereit,
denn was von Lebensfrist dir noch beschieden ist, | rasch es enteilt,
und bald stehst du vor Gott.
Und wenn der Todesangst Verwirrung mich | jetzt kurze Frist lässt ruhn,
eh sie erneut mich überfällt und fasst, | bedenk des Friedens Rast.

Freunde
Erbarm dich sein, sei gnädig, schon ihn, Herr.
Sei gnädig, Herr, erlöse ihn
von aller Sünd dieser Welt, | von deiner Rache Entgelt,
von ewgen Todes Verdammnis, | von aller Sündenbefangnis
von aller Hoffahrt Verlangnis,
von dem höllischen Feuer,
von allem Übel, | von des Bösen Gewalt
Erlösung, Herr, | dein Knecht erhalt! Herr, erbarm dich sein, so heute als ewig.
Dein Geburt, dein Kreuzestod, | rette ihn, aus ewger Not errette ihn.
Herr, dein Tod errette ihn, | deines Leibes Auferstehung,
dein Verklärung, dein Erhöhung, | deines heilgen Geistes Licht,
Rettung bring ihm im Gericht.

Gerontius
Sanctus fortis, Sanctus Deus, | De profundis oro te,
Miserere, Judex meus, | Parce mihi, Domine.
Treulich fest im Glauben steh ich | an den ein' dreieingen Gott,
und den Sohn bekenn in Reu'n ich, | Menschheit trug er, Hohn und Spott.
Und in Glaubenshoffnung blick ich | auf des Heilands Kreuzestod;
allen Zweifel bann ich pflichtig, | brächt mir ewge Todesnot.
Einzig weiß ich, seine Liebe | Licht und Leben in mir schafft.
Und so lieben will ich einzig | ihn, das Heil, und ihn, die Kraft.
Sanctus fortis, Sanctus Deus, | De profundis oro te,
Miserere, Judex meus, | Parce mihi, Domine.
Und will halten in Verehrung, | treu in Lieb zu seinem Wort,
seiner Kirche Heilsbelehrung, | seiner Gnade Heiltatshort.
Und ich trag in Freud; | ob immer hier mich Schmerz, ob Furcht befällt,
und in Kraft will ich mich scheiden | von den Fesseln dieser Welt!
Ihm allein Anbetung werde, | wie der Engel Chor ihn preist,
Schöpfer Himmels und der Erde, | Vater, Sohn und Heilger Geist!
Sanctus fortis, Sanctus Deus, | De profundis, oro te,
Miserere, Judex meus, | Mortis in discrimine.

I can no more; for now it comes again,
That sense of ruin, which is worse than pain,
That masterful negation and collapse
Of all that makes me man.

And, crueller still, | A fierce and restless fright begins to fill
The mansion of my soul. And worse, and worse, | Some bodily form of ill
Floats on the wind, with many a loathsome curse
Tainting the hallow'd air, and laughs, and flaps | Its hideous wings,
And makes me wild with horror and dismay.
O Jesu, help! pray for me, Mary, pray!
Some angel, Jesu! such as came to Thee | In Thine own agony.
Mary, pray for me. Joseph, pray for me.
Mary, pray for me.

Coro e Semi-Coro (Assistants)
Rescue him, O Lord, in this his evil hour,
As of old, so many by Thy gracious power: –
Noe from the waters in a saving home; Amen,
Job from all his multi-form and fell distress; Amen,
Moses from the land of bondage and despair; Amen,
David from Golia and the wrath of Saul; Amen,
– So, to show Thy power, | Rescue this Thy servant in his evil hour.

Gerontius
Novissima hora est; and I fain would sleep,
The pain has wearied me. Into Thy hands,
O Lord, into Thy hands –

The Priest
Proficiscere, anima Christiana, de hoc mundo!
Go forth upon thy journey, Christian soul!
Go from this world! Go, in the Name of God
The Omnipotent Father, who created thee!
Go, in the Name of Jesus Christ, our Lord,
Son of the Living God, who bled for thee!
Go, in the Name of the Holy Spirit, who | Hath been poured out on thee!

Coro (Assistants)
Go, in the name | Of Angels and Archangels; in the name
Of Thrones and Dominations; in the name
Of Princedoms and of Powers; and in the name
Of Cherubim and Seraphim, go forth!
Go, in the name of Patriarchs and Prophets;
And of Apostles and Evangelists,
Of Martyrs and Confessors, in the name
Of holy Monks and Hermits; in the name
Of holy Virgins; and all Saints of God,
Both men and women, go! Go on thy course;
And may thy place today be found in peace,
And may thy dwelling be the Holy Mount
Of Sion: – through the Same, through Christ, our Lord.

Zu End die Kraft, denn wieder fasst's mich an,
Gefühl, das quälender als aller Schmerz,
es meistert mich Vernichtung und Verfall,
in Ohnmacht zagt das Herz.

Und grausamer jetzt, | drängt wilde, ruhelose Furcht
in alle Tiefen meiner Seel. Ach wehe, weh! | Des bösen Bild steigt auf,
dort kreist's umher, Verwünschungsruf wird laut,
Pesthauch geweihtem Ort! | Es grinst, es lacht und regt die Schwingen,
es fasst mich an! Entsetzen, furchtbare Not!
O Jesus, hilf! Heilge Maria, hilf!
Send deinen Engel, Herr, der auch kam zu dir | in deiner eignen Todesnot.
Maria, bitt für mich, all ihr Heilgen, bittet für mich.
Heilge Maria, höre mich!

Freunde
Rett ihn, Herr, in dieser seiner Todesstund,
wie du von je gerettet durch der Gnade Huld:
Noah aus den Wassern in der Arche Haus; (Amen.)
Hiob aus allem Leid und herber Traurigkeit; (Amen.)
Moses aus der Knechtschaft und dem fremden Land; (Amen.)
David vor Goliath und dem Zorne Sauls; (Amen.)
Durch der Gnade Huld, rett auch ihn, deinen Knecht, | in seiner Todesstund.

Gerontius
Novissima hora est; komm, ersehnter Schlaf,
die Qual verzehret mich.
In deine Hände, o Herr –

Der Priester
Proficiscere, anima Christiana, de hoc mundo!
Bereite dich zur Reise, Christenseel!
Scheid von der Welt! Geh in dem Namen Gottes,
des allmächtigen Vaters, der auch dich erschuf!
Geh in dem Namen Jesu Christ', unsres Herrn,
des Sohnes, der für dich sein Blut vergoss.
Geh in dem Namen des Heilgen Geistes, | der für dich ausgegossen ward.

Freunde
Geh in der | Engel und Erzengel Namen,
in der Könige und Herrscher Namen,
in dem Namen aller Kräft und Mächte,
und in dem Nam der Cherubim und Seraphim, zieh hin!
Zieh hin in dem Namen der Patriarchen und Propheten,
in dem Namen der Apostel und Evangelisten;
der Märtyrer und Bekenner; zieh hin
in dem Nam der heiligen Mönch und Eremiten,
im Namen der heilgen Jungfraun; und aller Heiligen des Herrn,
sei's Mann, sei's Fraue. Wandle deine Bahn,
und finde deine Ruhestatt in Frieden.
Und finde deine Wohnung auf dem heilgen Berge Sion:
durch den Herrn, Jesum Christ, unsern Herrn.

Part II

The Soul of Gerontius
I went to sleep; and now I am refreshed.
A strange refreshment: for I feel in me
An inexpressive lightness, and a sense
Of freedom, as I were at length myself,
And ne'er had been before. How still it is!
I hear no more the busy beat of time,
No, nor my flutt'ring breath, nor struggling pulse;
Nor does one moment differ from the next.
This silence pours a solitariness
Into the very essence of my soul;
And the deep rest, so soothing and so sweet,
Hath something too of sternness and of pain.
Another marvel: someone has me fast
Within his ample palm; | A uniform
And gentle pressure tells me I am not
Self-moving, but borne forward on my way.

Teil II

Die Seele des Gerontius
Ich sank in Schlaf; gestärkt erwacht ich nun.
Welch fremd Erwachen: Wie fühl ich mich
so unaussprechlich leicht und frei,
so wie ich's nie gefühlt, als wär ich jetzt erst eigen selbst
und früher nicht gewesen. Wie still es ist!
Nicht hör ich mehr der Zeit geschäftgen Schlag.
Still meines Atems Zug, mein Herze schweigt,
und jeder Augenblick dem andern gleicht.
Und friedlich senkt sich holde Einsamkeit
in meiner Seele tiefsten Grund hinab.
Himmelsruhe schmeichelnd und so süß,
und doch so ernst wie stummen Schmerzens Blick.
Ein neues Wunder: fremde Hand umschließt mich
mit sanftem Druck; | sie trägt mich
schwebend weiter; in Bewegung bin ich,
doch nicht selber beschritt ich dieses Weges Bahn.

And hark! I hear a singing; yet in sooth
I cannot of that music rightly say
Whether I hear, or touch, or taste the tones.
Oh, what a heart-subduing melody!

The Angel
My work is done, | My task is o'er,
And so I come, | Taking it home,
For the crown is won. | Alleluia, | For evermore.
My Father gave | In charge to me | This child of earth | E'en from its birth,
To serve and save. | Alleluia, | And saved is he.
This child of clay | To me was giv'n,
To rear and train | By sorrow and pain
In the narrow way, | Alleluia, | From earth to heaven.

The Soul of Gerontius
It is a member of that family
Of wond'rous beings, who, ere the worlds were made,
Millions of ages back, have stood around | The throne of God. –
I will address him. Mighty one, my Lord, | My Guardian Spirit, all hail!

The Angel
All hail, | my child and brother, hail! what wouldest thou?

The Soul of Gerontius
I would have nothing but to speak with thee
For speaking's sake. I wish to hold with thee
Conscious communion; though I fain would know
A maze of things, were it but meet to ask,
And not a curiousness.

The Angel
You cannot now | Cherish a wish which ought not to be wished.

The Soul of Gerontius
Then I will speak: I ever had believed
That on the moment when the struggling soul
Quitted its mortal case, forthwith it fell
Under the awful Presence of its God,
There to be judged and sent to its own place.
What lets me now from going to my Lord?

The Angel
Thou art not let; but with extremest speed
Art hurrying to the Just and Holy Judge.

The Soul of Gerontius
Dear Angel, say, | Why have I now no fear of meeting Him?
Along my earthly life, the thought of death
And judgment was to me most terrible.

The Angel
It is because | Then thou didst fear, that now thou dost not fear.
Thou hast forestalled the agony, and so
For thee the bitterness of death is past.
Also, because already in thy soul | The judgment is begun.
A presage falls upon thee, as a ray,
Straight from the Judge, expressive of thy lot.
That calm and joy uprising in thy soul
Is first-fruit to thee of thy recompense, | And heaven begun.

The Soul of Gerontius
Now that the hour is come, my fear is fled;
And at this balance of my destiny,
Now close upon me, I can forward look | With a serenest joy.
But hark! Upon my sense
Comes a fierce hubbub, which would make me fear | Could I be frighted.

The Angel
We are now arrived | Close on the judgment-court; that sullen howl
Is from the demons who assemble there.
Hungry and wild, to claim their property,
And gather souls for hell. Hist to their cry!

The Soul of Gerontius
How sour and how uncouth a dissonance!

Und horch! Ich hör ein Singen: lieblich tönt's,
doch wüsst ich nicht zu sagen,
wie ich's hör, ist es mir doch, als fühlt ich nur den Sang.
O welch ein herzbezwingend Himmelslied!

Der Engel
Mein Werk getan, | die Pflicht erfüllt,
ein Teures heimzuholen | komm ich an,
Lohn ich mir gewann. | Halleluja, | in Ewigkeit.
Von Gott mir | zugewiesen war | dies Erdenkind, | dass vom ersten Tag
es Schutz und Schirm, | Halleluja, | wohl bei mir find.
Dir, Kind des Staubes, | zugesellt,
sollt ich in | irdscher Sorgenwelt
dein prüfend Führer sein, | Halleluja, | der Himmel lässt dich ein.

Die Seele des Gerontius
Ein Glied wohl ist's aus jener selgen Schar
von Wunderwesen, die, eh die Welt noch war,
schon vor Äonen, standen rings um des | Allmächtgen Thron: –
Ich will es fragen. Mächtiger, | mein Schutz und Engel, Heil dir, zum Gruß!

Der Engel
Dir Heil, | mein Kind und Bruder; sag, was du begehrst?

Die Seele des Gerontius
Mein Wunsch ist nur mit dir zu reden,
weil ich reden möcht, und gern hätt ich mit dir
Wissensgemeinschaft, sehnt mich auch
zu wissen vieles noch; wäre zu fragen schicklich nur
und schien nicht Neubegier.

Der Engel
Nicht hegt dein Wille hier | einen Wunsch, den er nicht hegen sollt.

Die Seele des Gerontius
So frag ich frei. Im Leben glaubt ich stets,
dass in dem Augenblick, wo unsre Seele
fliehet des Leibes Haft, sogleich auch stünd
vor ihres Richters Schreckensmajestät,
dort zu empfahn des ewgen Loses Spruch.
Warum nicht werd ich vor den Herrn geführt?

Der Engel
Das wird geschehn, und eh du's denkst,
wirst alsobald du vor Gericht und Richter stehn.

Die Seele des Gerontius
So sag mir auch, | warum vor ihn zu gehn, ich jetzt nicht fürcht?
So lang auf Erden ich, zu denken nur an Tod und an Gericht,
erfüllt' mit Schrecken mich.

Der Engel
Was damals dich mit Furcht erfüllt', | ist jetzt von dir besiegt.
Fühltest voraus den Todeskampf, und nun
dess' Bitternis von dir hinweggenommen ist,
ist deine Seele jetzt bereit, | empfängt in Ruhe das Gericht.
Und froher Botschaft gleich fiel noch ein Strahl,
von des Richters Thron und kündet vor dein Los.
So Ruh und Fried in deiner Seele keimt:
Erstfrucht für dich süßer Lohn, | und Himmelsfreud begann.

Die Seele des Gerontius
Ja, nun die Stunde kam, die Furcht entfleucht,
und der Entscheidung meines ewgen Geschicks,
nun so nahe mir, will ich | heitrem Blick entgegen gehn.
Doch horch! Es kommt heran,
stürmisch wildes Toben; würd schrecken mich, | kennt ich noch Furcht.

Der Engel
Wir sind angelangt | im Vorhof des Gerichtes hier; und was du hörst,
ist der Dämonen gierig Wutgeheul.
Laut fordern sie als Hölleneigentum
die Seelen für sich ein. Hör ihr Geschrei!

Die Seele des Gerontius
Welch schaurig wild und höllisch Missgetön!

Coro (Demons)
Low born clods | Of brute earth, | They aspire | To become gods!
By a new birth, | And an extra grace, | And a score of merits,
As if aught | Could stand in place | Of the high thought,
And the glance of fire | Of the great spirits, | The powers blest;
The lords by right, | The primal owners,
Of the proud dwelling | And realm of light, –
Dispossessed, | Aside thrust, | Chuck'd down,
By the sheer might | Of a despot's will, | Of a tyrant's frown,
Who after expelling | Their hosts, gave, | Triumphant still,
And still unjust, | Each forfeit crown | To psalm-droners
And canting groaners, | To ev'ry slave, | And pious cheat,
And crawling knave, | Who licked the dust | Under his feet.

The Angel
It is the restless panting of their being;
Like beasts of prey, who, caged within their bars,
In a deep hideous purring have their life,
And an incessant pacing to and fro.

Coro (Demons)
The mind bold | And independent, | The purpose free, | So we are told,
Must not think | To have the ascendant.
What's a saint? | One whose breath | Doth the air taint
Before his death; Ha! ha!
A bundle of bones, | Which fools adore, | When life is o'er. | Ha! ha!
Virtue and vice, | A knave's pretence. | 'Tis all the same. | Ha! ha!
Dread of hell-fire, | Of the venomous flame,
A coward's plea. | Ha! ha! | Give him his price, | Saint though he be,
From shrewd good sense | He'll slave for hire. | Ha! ha!
And does but aspire | To the heaven above
With sordid aim, | And not from love. | Ha! ha!

The Soul of Gerontius
I see not those false spirits; shall I see
My dearest Master, when I reach His throne?

The Angel
Yes, – for one moment thou shalt see thy Lord,
One moment; but thou knowest not, my child,
What thou dost ask; that sight of the Most Fair
Will gladden thee, but it will pierce thee too.

The Soul of Gerontius
Thou speakest darkly, Angel! and an awe
Falls on me, and a fear lest I be rash.

The Angel
There was a mortal, who is now above
In the mid-glory: he, when near to die,
Was given communion with the Crucified, –
Such that the Master's very wounds were stamped
Upon his flesh; and from the agony
Which thrilled through body and soul in that embrace,
Learn that the flame of the Everlasting Love
Doth burn ere it transform.

Semi-Coro (Angelicals)
Praise to the Holiest in the height, | And in the depth be praise:

The Angel
Hark to those sounds! | They come of tender beings angelical,
Least and most childlike of the sons of God.

Coro e Semi-Coro (Angelicals)
Praise to the Holiest in the height, | And in the depth be praise:
In all His words most wonderful; | Most sure in all His ways!
To us His elder race He gave | To battle and to win,
Without the chastisement of pain, | Without the soil of sin.
The younger son He willed to be | A marvel in his birth:
Spirit and flesh his parents were; | His home was heaven and earth.
The Eternal blessed His child, and armed, | And sent him hence afar,
To serve as champion in the field | Of elemental war.
To be His Viceroy in the world | Of matter, and of sense;
Upon the frontier, towards the foe, | A resolute defence.

Dämonen
Staub- und Erd- | erschaffne, | wollen gleichen | sie doch Gott!
Neugeboren, | durch besondre Gunst | und verdienstlich Werk!
Aber was | erreicht | den Schöpfergedanken,
Feuerauges Blitz, | jener Urgeister, | gepriesner Macht,
der echten Herrn | und ersten Eigner,
so in des Lichts Wohnung | zu Recht geherrscht!
Machtberaubt, | gestürzt, | verstoßen,
weil herrischer Laun | es so gefiel, | und ein Tyrann uns zürnt.
Der, als er | die Eigner | verbannt, feil,
im Siegesrausch | noch ungerecht | geraubte Kronen
gibt dem Psalmensänger; | dem Kirchengänger | und jedem Sklav
und feigen Knecht, | der unterwürfig | ihm küsst | der Sohle Staub.

Der Engel
Solch rastlos Zorneskeuchen ist ihr Leben;
wie Raubgetier, im Käfig eingesperrt,
finstern Blicks drohend einhergeht, lebenslang
und unablässig an der Fessel zerrt.

Dämonen
Das Herz hart | und ungebändigt, | der Wille frei, | denk solcher Art
dich dort oben | nicht willkommen.
Doch ein Heilger! | Dessen Odem | wie Weihrauchduft
verpest' die Luft; Ha! ha!
Ein Knochengerüst, | vom Narr geküsst, | wenn's Sein verbüßt. | Ha! ha!
Gut oder bös, | ein Schelm gibt's an; | 's ist alles eins. | Ha! ha!
Doch der Hölle | strafend feurige Glut?
Nur Feiglings Wahn. | Ha! Ha! | Reicht ihm den Preis; | heilig er heiß,
für freien Sinn, | Knechtschaftsgewinn; | Ha! ha!
Er sehnt sich doch nur | zur Himmelsflur
aus niedrem Trieb, | und nicht aus Lieb, | Ha! ha!

Die Seele des Gerontius
Ich seh die Bösen nicht, schau ich denn ihn,
den Meister selbst, wenn seinem Thron ich nah?

Der Engel
Ja, ein einzger Blick ist dir gewährt,
ein einzger; ach wüsstest du, mein Kind,
was du erfragst: des Höchsten Antlitz:
Entzückung ist's, doch sie durchbohret dich.

Die Seele des Gerontius
Welch dunkle Worte sprichst du und wie Furcht
befällt mich's, dass ich fehlt mit solcher Frag.

Der Engel
Einst lebt' ein Mensch, der jetzt im Himmel thront,
strahlend in Glorie: als sein Ende naht,
umfing er seinen Heiland so inn'ger Gemeinschaft,
dass des Erlösers Wundenmale
sein Leib gezeigt; so aus dem Todeskampf,
ihm Leib und Seel durchschauernd, in solcher Lieb Umfangen,
lerne erkennen: die Flamme der ewgen Liebe brennt,
eh sie uns wandelt.

Engel
Preis Gottes Heiligkeit in der Höh, | und in der Tiefe Preis.

Der Engel
Hörst du den Sang? | Von zarten Engelslippen tönt es zu uns her.
Himmelssöhne, kindergleiche Schar.

Engel
Preis Gottes Heiligkeit in der Höh, | und in der Tiefe Preis;
allerwegen wunderbar, | allzeit gerecht wird offenbar!
Uns, seiner ältern Ritterschaft, | mocht leichten Sieg er leihn,
uns fesselt nicht der Schmerzen Haft, | erschaffen sündenrein.
Den eignen Sohn sein Will entbot, | ein Wunder sein Geburt,
Heilgen Geists, der Jungfrau Sohn | der Welt Erlöser wurd.
Der Ewge segnend wappnet ihn, | sandt ihn zur Erd hinab,
als Streiter in den Kampf zu ziehn, | den Sohn dahin er gab.
Zu herrschen dort an seiner Statt | inmitten sündger Welt,
zu sein ein Schutz gen all bös Feind, | von ihm ward er bestellt.

The Angel
We now have passed the gate, and are within | The House of Judgment.

The Soul of Gerontius
The sound is like the rushing of the wind,
The summer wind – among the lofty pines.

Coro (Angelicals)
Glory to Him, who evermore | By truth and justice reigns;
Who tears the soul from out its case, | And burns away its stains!

The Angel
They sing of thy approaching agony,
Which thou so eagerly didst question of.

The Soul of Gerontius
My soul is in my hand: I have no fear, –
But hark! A grand mysterious harmony:
It floods me, like the deep and solemn sound | Of many waters.

The Angel
And now the threshold, as we traverse it,
Utters aloud its glad responsive chant.

Coro (Angelicals)
Praise to the Holiest in the height, | And in the depth be praise:
In all His words most wonderful; | Most sure in all His ways!
O loving wisdom of our God! | When all was sin and shame,
A second Adam to the fight | And to the rescue came.
O wisest love! That flesh and blood | Which did in Adam fail,
Should strive afresh against the foe, | Should strive and should prevail.
And that a higher gift than grace | Should flesh and blood refine,
God's Presence and His very Self, | And Essence all divine.
O gen'rous love! That He who smote | In man for man the foe,
The double agony in man | For man should undergo;
And in the garden secretly, | And on the cross on high,
Should teach His brethren and inspire | To suffer and to die.
Praise to the Holiest in the height, | And in the depth be praise:
In all His words most wonderful.
Glory to him, who evermore | by truth and justice reigns, | glory to him.
Praise to the Holiest in the height, | And in the depth be praise:
In all His words most wonderful; | Most sure in all His ways!

The Angel
Thy judgment now is near, for we are come
Into the veiled presence of our God.

The Soul of Gerontius
I hear the voices that I left on earth.

The Angel
It is the voice of friends around thy bed,
Who say the "Subvenite" with the priest.
Hither the echoes come; before the Throne
Stands the great Angel of the Agony,
The same who strengthn'd Him, what time He knelt
Lone in the garden shade, bedewed with blood.
That Angel best can plead with Him for all
Tormented souls, the dying and the dead.

The Angel of the Agony
Jesu! by that shudd'ring dread which fell on Thee;
Jesu! by that cold dismay which sickened Thee;
Jesu! by that pang of heart which thrill'd in Thee;
Jesu! by that mount of sins which crippled Thee;
Jesu! by that sense of guilt which stifled Thee;
Jesu! by that innocence which girdled Thee;
Jesu! by that sanctity which reigned in Thee;
Jesu! by that Godhead which was one with Thee;
Jesu! spare these souls which are so dear to Thee;
Souls, who in prison, calm and patient, wait for Thee;
Hasten, Lord, their hour, and bid them come to Thee,
To that glorious Home, where they shall ever gaze on Thee.

The Soul of Gerontius
I go before my Judge.

Der Engel
Offen die Pforte jetzt, | das Innere des Gerichts beschreiten wir.

Die Seele des Gerontius
Entgegen tönt's, dem Rauschen gleich des Sommerwinds,
der durch der Pinien hohe Gipfel streicht.

Engel
Ehre sei ihm, der immerdar | gerecht in Wahrheit herrscht,
der aus der Haft die Seelen löst | und tilget ihre Schuld.

Der Engel
Sie singen von der Seele Prüfungszeit,
nach der so eifrig du mich frugst.

Die Seele des Gerontius
Meine Seele bereitet ist: nicht heg ich Furcht.
Doch horch! Welch wunderbarer Feierklang!
Er flutet wie der Meereswogen | mächtig Gebrause.

Der Engel
Und nun die Schwelle überschritten ist,
hörst du der Heerschar'n freudig Wechsellied.

Engel
Preis Gottes Heiligkeit in der Höh, | und in der Tiefe Preis,
die allerwegen wunderbar, | allzeit gerecht wird offenbar!
O Gnadenweisheit Gott des Herrn! | Als alles Sünd und Schuld,
ein neuer Adam ward gesandt, | bracht der Erlösung Huld.
O Liebeshuld, dass Fleisch und Blut, | in Adam einst gefehlt,
neu streiten durft für ewges Gut, | zu neuem Sang erwählt.
Und dass die höchste Gnadengab | sollt Fleisch und Blut erneu'n.
Gott selbst sich da zu Opfer gab, | tät Menschenleib nicht scheu'n.
O große Lieb! Die sühnend schlug | im Menschen Menschenart,
ein zwiefach Sterben ihm erspart | und selbst den Tod ertrug.
Die dort im Garten heimlich fleht, | die hoch am Kreuzesstamm erhöht,
in Bruderliebe tragen lehrt | das Leiden und den Tod.
Preis Gottes Heiligkeit in der Höh, | und in der Tiefe Preis,
die allerwegen wunderbar.
Ehre sei ihm, der immerdar | gerecht in Wahrheit herrscht. | Ehre sei ihm.
Preis Gottes Heiligkeit in der Höh, | und in der Tiefe Preis,
die allerwegen wunderbar, | allzeit gerecht wird offenbar!

Der Engel
Dein Urteil steht bevor, wir stehen jetzt
in unsres Herrn geheimnisvoller Nähe.

Die Seele des Gerontius
Noch hör ich Stimmen, wie auf Erden einst.

Der Engel
Ja, deiner Freude Stimmen hörest du
das „Subvenite" beten mit dem Priester.
Hierher das Echo drang. Zum Thron des Herrn
schreitet jetzt des Todesengels ernst Gestalt,
der einst zu ihm auch trat, als im Gebet,
dort in Gethsemane der Heiland rang.
Dies' Engels Fürspruch für die Seele,
die im Tode ringt, hier Gott vernimmt.

Der Todesengel
Jesus! bei der Furcht, die einst auch dich befiel,
Jesus! bei der Qual, die einst auch dich durchwühlt,
Jesus! bei dem Schmerz, der einst durchbohret dich,
Jesus! bei der Sündenlast, gelegt auf dich,
Jesus! bei dem Schuldgefühl, gesenkt in dich,
Jesus! bei der Reine, die umgürtet dich,
Jesus! bei der Heiligkeit, erfüllend dich,
Jesus! bei der Göttlichkeit, verklärend dich,
Jesus! all der teuren Seelen, ach, erbarme dich,
die in Gefangenschaft geduldig harr'n auf dich;
lass ihre Zeit erscheinen, wo ein zu dir sie gehn,
in dein himmlisches Reich, ewig zu schaun dein Angesicht.

Die Seele des Gerontius
Ich geh vor meinen Herrn.

Coro e Semi-Coro (Voices on Earth)
Be merciful, be gracious; spare him, O Lord
Be merciful, be gracious; Lord, deliver him.

The Angel
Praise to His Name! | O happy, suff'ring soul! for it is safe,
Consumed, yet quicken'd, by the glance of God. | Alleluia.
Praise to His Name!

The Soul of Gerontius
Take me away, and in the lowest deep | There let me be,
And there in hope the lone night-watches keep, | Told out for me.
There, motionless and happy in my pain | Lone, not forlorn, –
There will I sing my sad perpetual strain, | Until the morn.
There will I sing, and soothe my stricken breast, | Which ne'er can cease
To throb, and pine, and languish, till possest | Of its Sole Peace.
There will I sing my absent Lord and Love: –
Take me away, | That sooner I may rise, and go above,
And see Him in the truth of everlasting day.

Coro (Souls in Purgatory)
Lord, Thou hast been our refuge: in every generation;
Before the hills were born, and the world was,
from age to age Thou art God.

The Angel
Softly and gently, dearly ransomed soul,
In my most loving arms I now enfold thee,
And, o'er the penal waters, as they roll,
I poise thee, and I lower thee, and hold thee.
And carefully I dip thee in the lake,
And thou, without a sob or a resistance,
Dost through the flood thy rapid passage take,
Sinking deep, deeper, into the dim distance.
Angels, to whom the willing task is giv'n,
Shall tend, and nurse, and lull thee, as thou liest;
And Masses on the earth, and pray'rs in heaven,
Shall aid thee at the Throne of the Most Highest.
Farewell, but not for ever! Brother dear,
Be brave and patient on thy bed of sorrow;
Swiftly shall pass thy night of trial here,
And I will come and wake thee on the morrow.

Coro (Souls in Purgatory)
Lord, Thou hast been our refuge: in ev'ry generation.
Come back, O Lord! how long:
and be entreated for Thy servants.
Bring us not, Lord, very low: for Thou hast said,
Come back again, ye sons of Adam.

Coro e Semi-Coro (Angelicals)
Praise to the Holiest in the height. Amen.

Stimmen auf Erden
Erbarm dich sein, sei gnädig, schon ihn, Herr.
Herr, erbarm dich sein, Herr, erlöse ihn.

Der Engel
Lobe den Herrn! | Beglückte Leidensseel, denn dich erlöst,
sehrt auch sein Glanz, der Blick des Herrn. | Halleluja!
Lobe den Herrn!

Die Seele des Gerontius
Nimm mich hinweg, und in der Tiefen tiefsten | berge mich!
Nächtliche Wachen haltend im Gebet, | wie mir's bestimmt,
einsam dort, doch nicht verlassen, harre ich, | Gott mich vernimmt.
Dort will ich singen, Tag und Nächte lang, | mein trauernd Lied.
Dort will ich singen, bis in meiner Brust, | die ewges Sehnen
nur erfüllt und presst, dass sie's erlang, | einzieht sein Fried.
Dort, wenn auch fern, sing ich den Herrn und seine Gnadenlieb.
Nimm mich hinweg, | dass früher ich ersteh und zu ihm kommen mag,
zu schaun ihn in der Wahrheit, und ewig lichtem Tag.

Die Seelen im Fegefeuer
Herr, du bist unsre Zuflucht für und für.
Noch eh die Berge waren und die Welt geschaffen war,
warst du, Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Der Engel
Lass von Engelsarmen dich, o teure Seele,
sanft umfassen und zur Flut dahin dich tragen,
die läuternd Sünd und Fehle, dorten rauscht.
Dich wägen, dich eintauchen, teures Gut!
Und treulich sorgend senk ich dich hinab.
Du lautlos ohne Klag und ohne Seufzen gleitest
durch die stille Flut dahin;
sinkest tief, tief und tiefer ins ungemessne Grab.
Engelschar, erfüllend willig solche Pflicht,
bewachet deine Ruhe dort und behütet dich,
dieweil Gebet auf Erden, Gebet im Himmel
fürbittend dir den Weg zu Gott erspricht.
Fahr wohl, doch nicht auf ewig, Bruder mein!
Harr in Geduld an dieser Stätt der Sorgen;
rasch wird der Prüfung Nacht geendet sein,
ich kehr zurück und weck dich mit dem Morgen.

Die Seelen im Fegefeuer
Herr, du bist unsre Zuflucht für und für:
O Herr, verwirf uns nicht. Wir harren dein, o Herr,
lass dich von deinen Knechten bitten.
Herr, verwirf uns nicht, du hast gesagt,
ich will die Kinder Adams wieder rufen.

Engel
Preis Gottes Heiligkeit in der Höh. Amen.

Part I / Teil I

Prelude

Edward Elgar
1857–1934
Text: John Henry Newman (1865)

Lento, mistico ♩ = 60 **rit.** **a tempo**

Flauto I, II
Piccolo
Oboe I, II
Corno Inglese
Clarinetto I, II
in La / A
Clarinetto basso
in Si♭/B♭
Fagotto I, II
Contrafagotto
I, II
Corno in Fa / F
III, IV
Tromba I, II, III
in Fa / F
I, II
Trombone
Tuba
III
Tuba
Timpani
in Re-La-Sol / d-A-G
(IV in Do / C ad lib.)
Gran Cassa
Tamtam
Tamburo piccolo
Arpa I, II
(II ad lib.)
Organo

Lento, mistico **rit.** **a tempo**

I
Violino
II
Viola
Violoncello
Contrabbasso

con sordini

Carus

© 2022 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 23.004

Urtext
edited by Barbara Mohn

11

1

rit. e dim.

2

a tempo ♩ = 60

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Timp

Arp

Vl

Va

Vc

Cb

a 2

dim.

con sordini

div.

III

IV

tr

Carus

20

Fl I, II

3

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Timp

Arp

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

28

rit.

4 Più mosso (ma poco) ♩ = 72

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Arp

Timp

Vl

Va

Vc solo

Vc *

Cb

1

pp

molto dim.

p

dolente

ten.

ppp

Con molto espressione

Soli

ppp con sordini

senza sordini

p

Solo

pp con sordino

Tutti

senza sordino

2 Vc soli

Carus

* *For the disposition of the cellos in mm. 29–65 refer to the Critical Report, Part III. / Zur Aufteilung der Cello-Gruppe in T. 29–65 siehe den Kritischen Bericht, Teil III.*

36 **5**

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Trb
Timp
Arp
Vl I
Vl II
Va
Vc solo
Vc
Cb

I
a 2
pp molto dim.
p *mf*
cresc.
f *I* sonoramente
dim.
pp dim.
p
f sonoramente
f
pp
p
f *I* sonoramente
senza sordini
pp cresc.
p cresc.
f I sonoramente
mf
tr
dim.
p molto espress.
I Tutti
II Tutti
pizz.
arco
ten.
div.
appassionato
ppp
Tutti div.
dolente
f largamente

Carus

44

6

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Arp

Vl I

Vl II

Va

Vc solo

Vc

Cb

sf dim. p molto dim.

sf p

p sf pp p ppp

sf p

a 2 sf p pp Soli pp dim.

sf pp

p sf p a 2 dim. a 2 dim. dim.

mf I III tacet II mf sf dim. p pp dim. pp

sf dim. p pp dim. pp

tr tr tr tr

p pp dim. D in E

pp molto dim.

sf dim. p molto dim.

sf dim. molto dim. p

sf dim. molto dim.

sf dim.

sf dim. p

sf dim. p molto dim. Tutti

sf dim. p 2 Vc soli dim.

sf dim. p dim.

sf dim. p pp

Carus

52

7

8

poco a poco più di moto sin' al Moderato

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Arp

I Vl II

I Va II

Vc solo

Vc

Cb

Solo

a 2

cresc. molto

Tutti

2 Vc soli

espress. sostenuto

senza sordini

I Tutti

II Tutti

div.

arco

unis.

pizz.

E in D

Carus

62

9 **Moderato** ♩ = 92

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Org

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

70

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Gr
Tamb
picc
Org
Vl
Va
Vc
Cb

simile
a 2
a 3
I, III
II
E in D
p molto cresc.
+ 4.
8va
unis.

Carus

10

77

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

II, III

Trb

Timp

Gr

Tamb
picc

Org

Vl

Va

Vc

Cb

molto cresc.

molto dim.

Carus

11

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Gr

Org

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

rit.

12 **Andantino** ♩ = 66

Fl
Ob
CIngl
Clt
BCIt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Gr
Org

a 2

dim.

Cantando e molto largamente

poco

tr

32

Andantino

Cantando e molto largamente

rit.

Vl
Va
Vc
Cb

sul G

div.

Carus

13

104

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Gr

Arp

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

113

14

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Gr
Arp
Vl
Va
Vc
Cb

a 2
sostenuto
legato
molto legato
cresc.
sonore
unis.
div.
arco
pizz.
dim.

15

Sostenuto

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Gr

Arp

Org

Vl

Va

Vc

Cb

a 2

legato e sostenuto

Sw. 8. 16. coupled

Gt. 8.

Ped. 16. 32.

Man.

Ped.

div.

unis.

arco

Carus

129

largamente

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Gr

Arp

Org

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

136

16

Fl

Ob

ClngI

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Gr

Arp

Org

Vl

Va

Vc

Cb

p dim. *pp* IV Solo arco II pizz. poco marcato

Carus

140

17 **L'istesso tempo** (♩. = 66)

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Timp

Tamtam

Arp

Vl

Va

Vc

Cb

harsh / rau

Solo

I

(IV)

con sordini

con sordino

G in F

Tamtam

vibrato

L'istesso tempo

Tutti

arco

2 Vc soli

unis.

pizz.

div.

poco

Carus

148

18

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Timp
Arp
Vl
Va
Vc
Cb

ten.
pp
dim.
ppp
I
dim.
senza sordini
p
unis.
dim. molto
div.
Solo
Tutti
col Tutti
2 Vc soli
pppp

Carus

155

19

rit.

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Timp

Arp

Vl

Va

Vc

Cb

p dim.

I

pp dim.

pp dim.

ppp

pp dim.

pp

I

mp dim. molto

ppp dim. molto

unis. sul G

p

pp dim.

div. dim. molto

ppp dim.

div. dim. molto

unis.

ppp

Tutti

2 Vc soli

ppp

unis.

dim.

arco

ppp

dim.

Carus

20 **Come prima** ♩ = 60

rit. molto

Fl

Ob

CIngl

Clt — a 2 — *ppp* — cresc. — dim. — *ppp* — dim. — *ppp*

BClt — *pp* — dim.

Fg — *pp* — dim. — *ppp*

CFg

Cor — *ppp*

Timp — *ppp* — *ppp*

Arp — a 2 — *pp*

Come prima

rit. molto

Vl

Va — V — *ppp* — cresc. — dim. — *pp* — dim. — *ppp*

Vc — *ppp* — dim. — *pp* — pizz. — div. arco

Cb — pizz. — *ppp* — div. pizz. — unis. — arco — *ppp* — pizz.

* When the prelude is played separately end with this extra bar. / *Schlusstakt, wenn das Prelude allein aufgeführt wird.*

21 **Allegro moderato** ♩ = 100

largamente

rit.

22 **Più lento** ♩ = 69

Fl

Ob

CIngl

Clt

muta in Si♭/ B♭

in Si♭/ B♭

BClt

Fg

cresc.

CFg

Cor

cresc.

Timp

With wooden sticks.
Mit Holzschlägel.

Arp

T Solo

Quasi Recit.

espress.

Je - su, Ma-
Je - sus, Ma-

Allegro moderato

largamente

rit.

Più lento

Vl

ten.

espress.

dim.

unis.

div.

Va

Vc

arco

Cb

Carus

181

largamente

23

Fl

Ob

CIngl

Clt

colla parte

BClt

Fg

pp

3

colla parte

pp

p

ppp

CFg

pp

Cor

colla parte

pp

pp

Solo

f

Timp

(tr)

Arp

a 2

pp

dim.

T Solo

f

3

p

cresc.

ri - a – I am near to death, and thou, thou art call-ing me; I know it now. Not by the to-ken of this

ri - a, – mei-ne Stun-de kam, und du, Herr, du bist's, der mich ruft; kein Zwei-fel frommt. Lässt mich's er-ken-nen mei-nes

largamente

Vl

div.

3

pp

espress.

div.

pp

Va

unis.

f

dim.

p

Vc

pp

ten.

ppp

ten.

Cb

div.

pp

ten.

ppp

ten.

Carus

188 **molto stringendo** **rit.** **Lento**

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Timp

Arp

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

a 2

espress.

unis. pizz.

arco

unis.

falt' - ring breath, uns chill at heart, this damp - ness on my brow,
A - tems Not, des Her - zens Krampf, des Blicks er - lö - schend Licht?

(Je - su, have mer - cy! Ma - ry, pray for
(Je - sus, er - barm dich! Heil - ge Ma - ri - a,

Carus

* *T. 192: Zur Silbenverteilung im deutschen Text in der vorliegenden Ausgabe: Wenn der deutsche Text 2 Silben auf einer Viertelnote erfordert, dann teilt sich diese in 2 Achtelnoten (ebenso teilt sich eine Achtelnote in 2 Sechzehntelnoten); auf kleingedruckte Noten wurde in diesen Fällen generell verzichtet.*

193

24 **Allegro moderato** ♩ = 100 **rit.** **Più lento** ♩ = 52 **Più mosso** ♩ = 80

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Timp
Arp
T Solo
Vl
Va
Vc
Cb

T Solo: me!) *hilf!)* 'Tis this new feel - ing, nev - er felt be - fore, (Be with me, Lord, *Ein neu Ge - fühl sagt's, nie zu - vor ge - kannt, (Herr, steh mir bei*

Allegro moderato **rit.** **Più lento** **Più mosso**

div. pizz. pizz.

Carus

200

25

rit. **Lento** ♩ = 52 **rit.** **Più lento**

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Timp

Arp

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

espress.

Solo

colla parte

naturale

I

a 2

in [illegible] *Stund!)*

that I am go - ing, *dass ich da - von muss,*

that I am no more. 'Tis this strange *dass mein Ziel ich fand. Welch fremd*

in - ner - most a - *in - ners - te Ver -*

rit. **Lento** **rit.** **Più lento**

div. I-III

unis. arco

div.

pizz.

arco

Carus

205

Più mosso ♩ = 80

Più lento ♩ = 52

Fl

Ob

CIngl

espress.

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Timp

Arp

a 2

8va bassa

T Solo

cresc.

ban - don
las - sen - he

(Lov - er of souls! Great God! I look to thee.)
(Hort al - ler See - len, Herr, ich blick auf dich.)

This empty - ing out of each con - stit - u - ent
Er - schöp - fung al - ler eig - nen We - sen - heit;

Più mosso

Più lento

Vl

Va

Vc

Cb

div. I-IV

div. I-III

Carus

210 accel. **26** a tempo ♩ = 84 colla parte* accel.

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Arp
T Solo
Vl
Va
Vc
Cb

and na-tural force, by which I come to be.
des Lei-bes Kraft ver-sagt, mein End er - tagt!
Pray for me, O my friends;
Freun - de mein, be-tet für mich;

Carus

* *M. 215: Regarding Elgar's use of "colla parte" see the Critical Report, Part II. / T. 215: Zu Elgars Verwendung von „colla parte" siehe den Kritischen Bericht, Teil II.*

218

27

♩ = 112

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Arp

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

marcato

I

pp

pp

cresc.

p

mf

I

p

Il Solo

pp

a vis - it - ant is knock - ing his dire sum - mons at my door, the

ein Su - cher kam und pocht mit erns - ter Mah - nung mir ans Tor; sein's

f

unis.

con sordini

f dim.

unis. arco

f

div.

div.

f

Carus

rall. rit. **28** **Andantino** ♩ = 66

Fl
Ob
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Arp
T Solo
Vl
Va
Vc
Cb

I dim. I dim. dim. dim. ten. dim. dim. a 2 pp

dolce p p p p dolce p dolce

fp pp

tr p

pp

like of whom, to scare me and to daunt, has nev-er, nev - er come to me be - fore;
Glei-chen nie zu-vor je ich ver-nahm, und nie zu - vor ge - mahnt mich solch Ge - bot.

rall. rit. **Andantino**

div. div. div. div. in 3 div. in 3 pizz. pizz. arco div. arco 2 Cb soli Tutti pizz. unis.

Carus

232

stringendo

rit.

rit.

29

Andante ♩ = 66

Fl

Ob

Clt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Arp

T Solo

S

A

T

B

Semi-Coro

Vl

Va

Vc

Cb

I

p

espress.

ff

mf

f

p

So pray, pray for me, my friends, who have not strength to pray.

Be - tet, ach, be - tet für mich, dem, ach, die Kraft schwand zum Ge - bet.

Assistants / Freunde

ppp

Ky - ri - e

Ky - - ri - e e -

unis.

div.

dim.

pp

ppp

Carus

241

30 **Poco più mosso** ♩ = 72

Semi-Coro

S: *ppp* Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son. — dim. molto

A: e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son. — dim. molto

T: le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son. — dim. molto

B: *pp* Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son. — dim. molto

Coro

A: *p* All ho - ly an - gels, pray for — *pp*
Ihr heil - gen En - gel, bit - tet

T: *p* Ho - ly Ma - ry, pray for him, all h - ly an - gels, — *pp*
Heil - ge Ma - ri - a, bitt für ihn, ihr - gen En - gel,

Poco più mosso

Va: I — legato *p* — *pp*
II

Vc: I — legato *p* — *pp*
II

249

S: of the ht - eous, pray for him. — *pp* All a - post - les, all e - van - ge - lists, all ho - ly dis -
der G ch - ten, bitt für ihn, ihr A - pos - tel und E - van - ge - lis - ten, heil - ge

A: him, choirs of the right - eous, pray for him. All e - van - ge - lists, pray
al - le für ihn, Chor der Ge - rech - ten, bitt für ihn, ihr E - van - ge - lis - ten, bit -

T: pray for him, all ho - ly an - gels, pray for him. All ho - ly
bit - tet für ihn, ihr heil - gen En - gel, bit - tet für ihn, ihr heil - gen

B: *p* All ho - ly in - no - cents, — *pp* pray for him, all ho - ly
Schar der Un - schul - di - gen, bitt für ihn, ihr heil - gen

Va: legato *p* — *pp*

Vc: legato *p* — *pp*

Carus

254

31

S — ci - ples of the Lord, — all ho - ly mar - tyrs, — ho - ly con-fess - ors,
Jün-ger ihr des — Herrn, — ihr heil-gen Mär-ty-rer, — bit-tet für ihn,

A — for him, all ho - ly con-fess - ors, pray for him, — ho - ly con-
- - tet für ihn, heil - - gen Be - ken - ner, bit-tet für ihn, — bit-tet für

T — mar - tyrs, pray for him, pray for him, all ho - ly her - mits, pray for — him, pray for
Mär - ty-rer; bit-tet für ihn, — bit-tet für ihn, ihr E - re - mi - ten, bit - tet für ihn, — bit-tet für

B — mar - tyrs, — all ho - ly her - mits, — all ho - ly — con - fess - ors, pray — for him,
Mär - ty-rer; — ihr E - re - mi - ten, — ihr heil-gen — Be - ken - ner, bit-tet für ihn,

Coro

Va

Vc

258

S — Ky -

A

T

B

Semi-Coro

S — for him, a — ho - ly her - mits, pray for him, all ho - ly vir - gins, pray for
- tet für ihn, — ge E - re - mi - ten, bit-tet für ihn, ihr heil-gen Jung-fraun, bit-tet für

A — fess - ors, — ho - ly mar - - - - - tyrs, all — ho-ly vir - - - - gins, pray for
ihn, — ihr heil-gen Mär - - ty-rer, bit - tet für ihn, — ihr — heil-gen Jung - - fraun, — bit-tet für

T — him, pray for him, all ho - ly mar - - - - tyrs, pray for — him, all — ye saints of God, pray for
ihn, — bit-tet für ihn, ihr heil-gen Mär - - ty-rer, bit - tet für ihn, für — ihn, all — ihr Heil-gen, bit - tet für

B — pray — for him, — pray for him, pray, — pray for him, pray for
bit-tet für ihn, — bit-tet für ihn, — bit-tet für ihn, bit-tet für

Coro

Va

Vc

Carus

263 **32** **Poco più lento** ♩ = 66 **Allegro** ♩ = 96

Fl
Ob
CIngl
Clt
Fg
Cor
Trb
Timp
S
A
T
B
Semi-Coro
S
A
T
B
Coro
Vl
Va
Vc
Cb

p *f* *p* molto cresc.

pp *ppp*

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son.

Ky - ri - e e - le - i - son, e le - i - son, le - i - son.

- ri - e e - le - i - son, e - le - i - son.

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son.

... e - le - i - son.

him. *ihn!*

Poco più lento

Allegro

senza sordini

unis.

ppp *p* molto cresc. *f* cresc.

Carus

272 **33** **Moderato** ♩ = 60

Fl

Ob

CIngl

Clt

fp

BClt

p

Fg

f

p

Cor

fp *pp*

fp *pp*

pp

Tr

Trb

p

p

Timp

tr

p

Arp

GERO.

Recit.

f risoluto

T Solo

p

Rouse thee, my faint-ing soul, and play the man; and through such wan-ing span of life and thought as still has to be

Wa - che, du za - ge Seel, und sei be - reit, denn was von Le-bens - frist dir noch be - schie - den ist, rasch es ent-

Moderato

Vl

f

f

pp

pp

Va

f

Vc

fp

pp subito

Cb

fp

pp subito

Carus

276

34

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
Arp
T Solo
Vl
Va
Vc
Cb

I
a 2
pp
ppp
mf
p
div.
cresc.
pizz.

trod, pre - pare to meet thy God.
eilt, und bald stehst du vor Gott.
And while the storm of that be - wil - der - ment is for a
Und wenn der To - des - angst Ver - wir - rung mich jetzt kur - ze

Carus

280

colla parte rit. a tempo

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
Arp
T Solo
Vl
Va
Vc
Cb

1

pp

ad lib. espress.

sea - lässt spent, ruhn, and eh ere a - fresh the ru - in on me fall, sie er - neut mich ü - ber - fällt und fasst, use be - denk well the des

unis. pizz.

ppp

arco

p

Carus

* *M. 282: Newman's original text, Elgar's autograph full score and the first printing of the vocal score read "on thee fall"; however the first edition of the score and later reprints of the vocal score read "on me fall" (see the Critical Report, Part III). / T. 282: Lesart von Newmans Original, Elgars autographer Partitur und 1. Auflage des Klavierauszugs: „on thee fall"; die Erstausgabe der Partitur und spätere Nachdrucke des Klavierauszugs hingegen: „on me fall" (siehe den Kritischen Bericht, Teil III).*

284 **35** **Moderato e solenne** ♩ = 54

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

T Solo

S

A

Coro (Tutti)

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

Moderato e solenne

dim.

in - ter - val.
Frie - dens Rast.

Spare him, Lord.
Schon ihn, Herr.

Be gra - cious; Lord, de-
Sei gnä - dig, Herr, er-

Be gra - cious; spare him, Lord. Be mer - ci - ful, be gra - cious; Lord, de-
Sei gnä - dig, schon ihn, Herr. Er - barm dich sein, sei gnä - dig, Herr, er-

mer - ci - ful, be gra - cious;
Er - barm dich sein, sei gnä - dig,

Spare him, Lord.
Schon ihn, Herr.

non legato

arco

simile

I col Vc arco

pizz.

Carus

290

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
S
A
Coro
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

pp molto espress.

liv - er hi — From the s — t are past, from the per - ils of dy - ing,
lö - se — von al - ler S — - ser Welt, von ew - gen To - des Ver - damm - nis;

From thy frown and thine ire, from the per - ils, the
von dei - ner Ra - che Ent - gelt; von ew - gen To - des Ver-

liv - er — - er him, Lord, de - liv - er him, Lord, de - liv - er him, from a - ny com - ply - ing, com - ply - ing
lö - se ihn, lö - se ihn, Herr, er - lö - se ihn, Herr, er - lö - se ihn, von al - ler Sün - den - be - fang - nis er -

Lord, de - liv - er him, Lord, de - liv - er him, Lord, de - liv - er him, from per - ils of dy - ing, or de -
Herr, er - lö - se ihn, Herr, er - lö - se ihn, Herr, er - lö - se ihn von ew - gen To - des Ver - damm - nis er -

arco
espress.
div.
unis.
arco unis.

Carus

295

36

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2 espress.
a 2 espress.
espress.
espress.
cresc.
cresc.
dim.
re - ly - ing
Hof - fahrt
f, at the last.
g - nis lös ihn;
mp cresc.
From the neth-er-most
von dem höl - li-schen
is of dy - ing,
is er - lö - se ihn,
Lord, de - liv - er him.
Herr, er - lö - se ihn;
ny - ing his God,
lö - se ihn,
Lord, de - liv - er him.
Herr, er - lö - se ihn;
ppp
simile
I arco
II pizz.

Carus

300

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

cresc.
dim.
fire, ___ pow'r of the d vil, thy ser - vant de - liv - er, for once ___ and for
Feu *sen Ge - wa* *Herr,* *Er - lö - sung,* *Er - lö - sung* *dein Knecht* ___ *er -*
from [illegible] vil, thy ser - vant de - liv - er, for once ___ and for
von des *Ge - wa* *Herr,* *Er - lö - sung,* *Er - lö - sung* *dein Knecht* ___ *er-*
From [illegible] vil, thy ser-vant de - liv - er, thy ser - vant de - liv - er, for once and for
von d *bel,* *von des Bö - sen Ge-walt* *Er - lö - sung,* *Er - lö - sung* *dein Knecht,* *dein*
From all that is e - vil, thy ser-vant de - liv - er, thy ser - vant de - liv - er, for once and for
von al - lem Ü - bel, *von des Bö - sen Ge-walt* *Er - lö - sung,* *Er - lö - sung* *dein Knecht,* *dein*
unis.
arco

Carus

37

305

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

dolciss.
a 2
p
dolciss.
pp
dim.
pp
dim.
p
dim.
pp
ev - er.
By thy death and cross, res - cue him,
Dein Tod und dein Kreu - zes - tod, ret - te ihn,
dim.
p
Res - cue him from end - less loss; by thy death and
Ret - te, ret - te ihn, aus ew - ger Not er -
p
ev - er.
By thy death and bu - ri - al, by thy ris - ing,
Knecht er - halt! Herr, dein Tod er - ret - te ihn, dein Er - ste - hung,
pp
ev - er.
Res - cue him,
Knecht er - halt! Ret - te ihn,
dolciss.
dim.
p
dolciss.
p
dim.
simile
dim.
simile
dolciss.
3

Carus

310

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

mf
p
f
sonoramente
cresc.
dim.
simile

by thy ris - from the by thy mount-ing up a - bove, by the Spi - rit's gra - - - cious
bes Auf - er - dein Ver - klä - rung, dein Er - höh - ung, dei - nes heil - gen Geis - - - tes

by thy ris - ing from the tomb, thy mount - ing up a -
dei - nes Lei - bes Auf - er - ste - hung, dein Ver - klä - rung, und Er - höh - ung, bring

by ing from the tomb, by thy death and
dein rung, dein Er - höh - ung, dei - nes heil - gen

by thy birth, and by thy cross, by thy mount - ing up a - bove, by the Spi - rit's
dein Ge - burt und Kreu - zes - tod, ret - te ihn von ew - ger Not, dei - nes heil - gen

Carus

38

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
S
A
Coro
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2

div.

I

Il pizz.

arco

simile

unis.

espress.

dolce

dim.

love him in the of doom.
bring ihm Ge - richt.

save him, the of doom.
tung ihm, im Ge - richt.

bu him in the day of doom.
Geis - Ret - tung bring ihm im Ge - richt.

gra - cious love, save him in the day of doom.
Geis - tes Licht, Ret - tung bring ihm im Ge - richt.

From the sins that are
Von al - ler Sünd die - ser

Be gra - cious; Lord, de -
Er - lös ihn; Herr, er -

Be mer - ci - ful, be gra - cious; Lord, de -
Er - barm dich sein, er - lös ihn; Herr, er -

Carus

319

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

I
II
p
pp
dim.
espress.
div.
unis.

past, all that is e - vil, thy ser - vant de - liv - er, Lord, de -
Welt, ew - gen To - des Ver - damm - nis lös ihn, Herr, er -

thy frown from the per - ils, the per - ils of dy - ing,
dei - ner Ra - Ent - gelt, von ew - gen To - des Ver - damm - nis er - lös ihn,

liv - er him, de - liv - er him, from all that is e - vil, thy ser - vant de - liv - er,
lö - se ihn, Herr, er - lö - se ihn, von al - ler Sün - den - be - fang - nis er - lö - se ihn,

liv - er him, Lord, de - liv - er him, from a - ny com - ply - ing with sin, or de - ny - ing his God,
lö - se ihn, Herr, er - lö - se ihn, von ew - gen To - des Ver - damm - nis er - lö - se ihn,

Carus

323

39

Fl
Ob
Clt
BClt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2
I
dim.
poco cresc.
div.
unis.
dolce
pp
ppp

liv - er
barm dich
for once and for ev - er,
so heu - te als e - wig.
de - liv - er him,
er - lö - se ihn,
Lord, thy ser - vant de-
Herr, er - barm dich sein, er -
Lord, de - liv - er him,
Herr, er - lö - se ihn,

Carus

328

40 **Allegro moderato** ♩ = 120

Fl
Ob
Clt
BClt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
T Solo
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

GERONTIUS

pp * pppp ppp mf pppp p pp

cresc. dim. div. pizz.

Lord, Herr, dich, er - barm dich, de - liv - er, San - ctus for - tis, San - ctus De - us,

vant dich sein,

Allegro moderato

* *M. 328: Decrescendo hairpin in soprano and tenor in the first edition of the full score. All the other sources have a crescendo hairpin (see the Critical Report, Part III).*
T. 328: Die Erstausgabe der Partitur zeigt in Sopran und Tenor eine Decresc.-Gabel, alle anderen Quellen die Cresc.-Gabel (siehe den Kritischen Bericht, Teil III).

335

largamente

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

pro - o - ro te, mi - se - re - re, ju - dex

Carus

342

rit. **41** a tempo poco più mosso

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

a 2

cresc.

me - mi - hi, Do - mi - ne.

Firm - ly I be - lieve and
Treu - lich fest im Glau - ben

Carus

351

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

I

I

I Solo

I Solo

Cor

Tr

Trb

Timp

T Solo

con molto esaltazione

tru - God is Three, and God is One; and I next ac - knowl - edge
steh an den ein' drei - ein - gen Gott, und den Sohn be - kenn in

Vl

Va

Vc

Cb

div.

pizz.

arco

non legato

Carus

359

42

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

pp dim. ppp pp p f p sostenuto poco Solo

du - ly - hood tak - en by the Son.
Reu'n ich, Mensch - heit trug_ er, Hohn und Spott.

mp

And I trust and hope most ful - ly
Und in Glau - bens - hoff - nung blick ich

div. unis. ppp

Carus

370

43 **poco a poco accel.**

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

I Solo

p

cresc.

sf

ppp

pp

poco cresc.

espress.

cru - - ci - fied; and each thought and deed un - ru - ly do to death,

Kreu - - zes - tod; al - len Zwei - fel bann ich pflich - tig, brächt mir ew -

poco a poco accel.

div.

unis.

pizz.

ppp

p

Carus

382

44 **a tempo**

Fl

Ob

Clt

BClt

dolce

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

T Solo

dim.

semplice e dolce

Simp - ly to his grace and whol - ly light and life and
Ein - zig weiß ich, sei - ne Lie - be Licht und Le - ben

Vl

Va

Vc

Cb

a tempo

p semplice e dolce

arco

p

arco

p dolce

arco

pp

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Carus

392

45

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

Cor

pp

cresc.

dim.

Tr

Trb

Timp

T Solo

cresc.

f

strength — *in* — *mu[illegible]* — *[illegible]fff.*

And — I love, su - preme - ly, sole - ly, him — the

Und — *so lie - ben will* — *ich ein - zig ihn,* — *das*

Vl

pp

cresc.

Va

dim.

Vc

arco

Cb

Carus

401

poco allarg. 46 a tempo Tempo I ♩ = 120

Fl
Ob
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
T Solo
Vl
Va
Vc
Cb

1
a 2
I, II
div.
unis.
pizz.
molto cresc.
dim.
ho — the strong. —
Heil, die Kraft. —
San - ctus for - tis, San - ctus De - us,

Carus

411

più agitato

47

largamente

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

cresc.

fp

f

p

ff

tr

as o - ro te, mi - se - re - re, ju - dex me - us,

div.

pizz.

ten.

Carus

419

rit.

48 **a tempo**

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

a 2

Soli

Solo

C in B♭

unis.

div.

arco

cresc.

dim.

espress.

par - ce mi - hi, Do - mi - ne.

And I
Und will

Carus

428

Fl
Ob
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
T Solo
Vl
Va
Vc
Cb

p cresc.
cresc.
I p cresc.
I f p cresc.
cresc.
p
p
poco cresc.
poco cresc.
tr mf
espress. cresc. f
hold - ing - tion, for the love of him a - lone, Ho - ly Church, as his cre -
hal - - eh - rung, treu in Lieb zu sei - nem Wort, sei - ner Kir - che Heils - be -
div. pp
mf unis. p
unis. p
div. p
div. p
Solo espress.
Tutti
p
p
p

Carus

438

Fl
Ob
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
T Solo
Vl
Va
Vc
Cb

sfp
dim.
pp
p
mp
cresc.
unis.
div.
Tutti I
Tutti II p arco
pizz

a - her teach - - - ings, as his own. And I take with
leh - - - ner Gna - - - de Heil - tats - hort. Und ich trag in

Carus

51 stringendo molto

Fl
Ob
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
T Solo
Vl
Va
Vc
Cb

ten.
dim.
risoluto e stringendo molto
cresc.
unis.
div.

joy — er now — be - sets me, pain — or fear,
Freud, — mer hier — mich Schmerz, ob Furcht — be - fällt,
and with a strong — will I sev - er
und in — Kraft will ich mich schei - den

Carus

456

colla parte

a tempo

52

cresc. e string.

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

all — me here. — Ad - o - ra - tion aye be giv - en, with and

von — die - ser Welt! — Ihm al - lein An - be - tung wer - de, wie der

colla parte

a tempo

cresc. e string.

Carus

* *M. 462: For the ossia variants printed in small notes please refer to the Foreword. / T. 462: Zu den kleingedruckten ossia-Varianten siehe das Vorwort.*

465

allarg. molto
colla parte

Fl

Ob

Clt

BClt

a 2

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

T Solo

thro - gel - - ic host, to the God of earth and heav - en,
En - Chor ihn preist, Schöp - fer Him - mels und der Er - de,

allarg. molto
colla parte

Vl

arco

Va

div.

dim. molto

I

Vc

II

dim. molto

dim. molto

Cb

arco

Carus

472

rit.

53 **Lento** ♩ = 80

Fl

Solo

ppp

Solo

ppp

Ob

I

ppp

Clt

ppp

dim.

BClt

Soli

Fg

ppp

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

T Solo

lento

p

Fa - Son - and - ly Ghost.
Va - Sohn - und - ger Geist!

pp piangendo

San - ctus for - tis,

ten.

San - ctus De - us,

pp

de pro - fun - dis

Lento

Vl

div.

ppp ponticello

div.

ppp ponticello

unis.

Va

ppp

div.

pp ponticello

Vc

ppp

ppp

ppp ponticello

ppp ponticello

Cb

Carus

482

54 **Allegro (a tempo)**

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

T Solo

mi - se - re - re, ju - dex me - us, mor - tis, mor - tis

Allegro (a tempo)

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

490

rit.
colla parte

Allegro molto
(a tempo)
♩ = 138

55

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
T Solo
Vl
Va
Vc
Cb

in dis - cri - mi - ne.

Carus

497

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

molto

Eb in D

Carus

505

rit.

Fl

Ob

a 2

CIngl

Clt

BClt

Fg

a 2

CFg

dim.

Cor

Tr

I II III

Trb

dim.

Timp

D in Eb

molto cr.

T Solo

Vl

div.

Va

unis.

div.

Vc

Cb

rit.

Carus

511

57 **colla parte**

Lento ♩ = 52

Fl

Ob

espress.

pp

I

pp

CIngl

Clt

pp

BClt

pp

Fg

I Solo

pp

dim.

CFg

Cor

pp

Tr

Trb

pp

pp

Timp

dim.

ppp

Arp

a 2

p

8va bassa

T Solo

ERONTIUS

Recit.

p

gemendo *

I can no more; for now it comes a - gain, that sense of ru - in, which is worse than pain, that

Zu End die Kraft, denn wie - der fasst's mich an, Ge - fühl, das quä - len - der als al - ler Schmerz, es

colla parte

Lento

8va

Vl

dim.

pp

unis. pizz.

p

arco

pppp

div. I-III

Va

dim.

pp

unis. pizz.

p

arco

pppp

Vc

dim.

pp

pppp

Cb

dim.

pp

div. I-IV

pppp

IV

* *M. 514: gemendo: groaning / stöhnend*

518

58 accel.

Allegro ♩ = 116

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Arp

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

Solo

I Solo

I

cresc.

Soli

(8va bassa)

(8va)

mas - ter - ful ne - ga - tion and col - lapse of all that makes me man. And,

meis - tert mich Ver - nich - tung und Ver - fall, in Ohn - macht zagt das Herz. Und

accel.

Allegro

div.

pizz.

unis.

unis. pizz.

ma marcato

Carus

522

cresc. ed agitato

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

a 2

con sordini a 2

Cor

Tr

Trb

Timp

Arp

T Solo

cru - el - ler still, a fierce and rest - less fright be - gins to fill the
grau - sa - mer jetzt, dringt wil - de, ru - he - lo - se Furcht in al - le

cresc. ed agitato

Vl

Va

Vc

Cb

unis.

simile

col legno

pizz.

Carus

525

59

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Arp

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

a 2 harsh / rau

sonore

harsh / rau

con sordini

a 2

man - sion of my soul.
Tie - fen mei - ner Seel.

And, worse and worse, some
Ach we - - he, weh! Des

arco

unis. arco

div.

Carus

528

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Gr

Arp

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

a 2

stacc.

p stacc. e marcatissimo

senza sordini

con sordini

senza sordini
stacc.

Solo With the stick / Mit

bo - di - ly form of ill
bö - sen Bild steigt auf,

floats
dort

on the wind, with ma - ny a loath - some curse
kreist's um - her, Ver - wün - schungs - ruf wird laut,

pizz.

Soli
div. stacc.

marc.

unis.

cresc.

arco

Carus

531

Piccolo ad lib. col Fl 1

Picc. tacet

Fl

Ob

CIngl

Clt

a 2

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

I, III

II

Trb

naturale

Timp

Gr

Arp

T Solo

arco

Vl

arco

Va

div.

Vc

Cb

Carus

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Gr
Arp
T Solo
Vl
Va
Vc
Cb

a 2
I
II
senza sordini
unis.
div.
pizz.
gliss.
dim.
tr

taint - ing the hal - low'd air, and laughs, and flaps its hid - eous wings,
Pest - hauch ge - weih - tem Ort! Es grinst, es lacht und regt die Schwin - - gen,

Carus

* *M. 538: disperato: desperate / verzweifelt*

539

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Gr
Arp
T Solo
Vl
Va
Vc
Cb

I

senza sordini

Solo

and makes me wild with hor - ror,
es fasst mich an! Ent - set - zen,

unis.
arco
gliss.
unis. arco
pizz.
cresc.

Carus

542

61 **Andantino** ♩ = 80

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

senza sordini

Trb

Timp

Gr

T Solo

hor-ror and dis - may.
furcht - ba - re Not!

molto espressivo

O
O

Vl

Va

Vc

Cb

Andantino

arco

Carus

546

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
T Solo
Vl
Va
Vc
Cb

F in A♭

II

Je - or me, Ma - ry, pray! Some an - gel, Je - su! Such as came to
Je - s... - ge Ma - ri - a, hilf! Send dei - nen En - gel, Herr, der auch kam zu

dim. p dim.

div. ppp div. ppp

unis. risoluto f

pizz. pp arco f risoluto

Carus

556

colla parte

63 Allegro moderato ♩ = 96

affrettando

Fl

Ob

Clt

a 2

BClt

Fg

a 2

Soli

Cor

Soli

a 2

Tr

Trb

Timp

ad lib.

T Solo

thee in thine ow… go

dir in dei - ner … to - de…

Ma - ry, pray for me,

Ma - ri - a, bitt für mich,

Coro (Tutti)

S

Res - cue him, O Lord,

Rett ihn, Herr, rett ihn, Herr,

A

Res - cue him, O Lord, in this his e - vil hour, res - cue him,

Rett ihn, Herr, in die - ser sei - ner To - des - stund, rett ihn, Herr,

T

Res - cue him, O Lord, in this his e - vil hour, res - cue him, res - cue

Rett ihn, Herr, rett ihn, Herr, in sei - ner To - des - stund, rett ihn, Herr, rett ihn,

B

Res - cue him, res - cue him, O

Rett ihn, Herr, rett ihn, Herr, o

colla parte

Allegro moderato

affrettando

unis.

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

565

rall.

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

T Solo

Coro

S

A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

a 2

ff

pp

f

Jo - seph, pray for me.
all *Heil - gen, bit - tet für*

res - cue him, Lord, in this his e - vil hour, as of old, so ma - ny by thy gra - cious
rett ihn, Herr, die - ser sei - ner To - des - stund, wie du von je ge - ret - tet durch der Gna - de

res - cue him, as of old, so ma - ny by thy gra - cious
Herr, rett ihn, Herr, wie du von je ge - ret - tet, wie du von je ge - ret - tet durch der Gna - de

Lord, res - cue him, O Lord, as of old, so ma - ny by thy gra - cious
Herr, rett ihn, Herr, wie du von je ge - ret - tet durch der Gna - de, durch der Gna - de

dim.

mf

p

pp

* Semi-Chorus rest until 64 – Semi-Coro pausiert bis 64

572 **64** **Moderato** ♩ = 76 **a tempo** **a tempo**

Cor

Timp

(tr) *pp*

Org

Sw. 8. *p* dim. dim.

Ped. 16. *pp*

T Solo

Semi-Coro

S

Noe from the waters in a sav - ing home; Job from all his multi - form and fell dis - tress;
Noah aus den Wassern in der Ar - che Haus; *Hiob aus allem Leid und her - ber Trau - rig - keit;*

A

Noe from the waters in a sav - ing home; Job from all his multi - form and fell dis - tress;
Noah aus den Wassern in der Ar - che Haus; *Hiob aus allem Leid und her - ber Trau - rig - keit;*

T

Noe from the waters in a sav - ing home; Job from all his multi - form and fell dis - tress;
Noah aus den Wassern in der Ar - che Haus; *Hiob aus allem Leid und her - ber Trau - rig - keit;*

B

Noe from the waters in a sav - ing home; Job from all his multi - form and fell dis - tress;
Noah aus den Wassern in der Ar - che Haus; *Hiob aus allem Leid und her - ber Trau - rig - keit;*

ten. ten.

Coro

S

power: men, A men,
Huld: *A* *men,*

A

power: men, A men,
Huld: *A* *men,*

T

power: A men, A men,
Huld: *A* *men,*

B

power: A men, A men,
Huld: *A* *men,*

Moderato **a tempo** **a tempo**

Vl

Va

Vc

Cb

pp div.

* *M. 572: Elgar himself suggested that the signature is changed only in the choral and organ parts.*
T. 572: Auf Wunsch Elgars wurden die Vorzeichen nur in Chor und Orgel geändert.

576

a tempo

a tempo

rit.

Cor

Timp

pp

Org

dim.

Ped.

dim.

T Solo

S

p

Moses from the land of bond - age and des - pair;
Moses aus der Knechtschaft und dem frem - den Land;

David from Golia and the wrath of Saul;
David vor Goliath und dem Zor - ne Sauls;

A

Moses from the land of bond - age and des - pair;
Moses aus der Knechtschaft und dem frem - den Land;

David from Golia and the wrath of Saul;
David vor Goliath und dem Zor - ne Sauls;

T

Moses from the land of bond - age and des - pair;
Moses aus der Knechtschaft und dem frem - den Land;

David from Golia and the wrath of Saul;
David vor Goliath und dem Zor - ne Sauls;

B

Moses from the land of bond - age and
Moses aus der Knechtschaft und dem

David from Golia and the wrath of Saul;
David vor Goliath und dem Zor - ne Sauls;

Semi-Coro

Coro

ten.

pp

men,
men,

A
A

S

A

T

B

a tempo

a tempo

rit.

Vl

unis.

div.

Va

div.

unis.

Vc

Cb

pp

Carus

580

65 **Andante** ♩ = 66

66 **rall.** **Andante** ♩ = 66

Cor

ten. *fp* *ppp*

ten. *fp* *ppp*

Timp

(tr) A♭ in F / E♭ in D

Org

Ped. 16. 32.

T Solo

plintivo * *p* *espressivo mistico*

Ma - ry, pray for me. No - vis - si-ma
Heil - ge Ma - ri - a, hö - re mich!

Semi-Coro

S

so, to show thy power, *pp* res - cue this thy ser - vant dim. *ppp* dim. in his e - vil hour.
durch der Gna - de Huld, rett auch ihn, dei - nen Knecht in sei - ner To - des - stund.

A

so, to show thy power, *pp* res - cue this thy ser - vant, res - cue dim. ser - vant dim. his e - vil hour.
durch der Gna - de Huld, rett auch ihn, dei - nen Knecht, in sei - ner To - des - stund.

T

so, to show thy power, *pp* res - cue, res - cue this thy ser - vant dim. ser - vant *ppp* dim. in his e - vil hour.
durch der Gna - de Huld, rett auch ihn, dei - nen Knecht, in sei - ner To - des - stund.

B

so, to show thy power *pp* - cue this thy ser - vant dim. *ppp* dim. in his e - vil hour.
durch der Gna - de rett auch ihn, in die - ser sei - ner To - des - stund.

Coro

S

pp men, *pp* res - cue this thy ser - vant dim. *ppp* dim. in his e - vil hour.
men, rett auch ihn, dei - nen Knecht, in sei - ner To - des - stund.

A

pp dim. *ppp* dim.
es - cue this thy ser - vant, res - cue thy ser - vant in his e - vil hour.
rett auch ihn, dei - nen Knecht, dei - nen Knecht, in sei - ner To - des - stund.

T

pp dim. *ppp* dim.
res - cue this thy ser - vant, thy ser - vant in his e - vil hour.
rett auch dei - nen Knecht, dei - nen Knecht, in sei - ner To - des - stund.

B

pp *pp* *pp* dim. *ppp* dim.
men, a - men, res - cue this thy ser - vant in his e - vil hour.
men, a - men, rett auch ihn, in die - ser sei - ner To - des - stund.

Andante **rall.** **Andante**

Vl

pp dim. *pp* dolciss.

pp dim. *unis.* *ppp* dolciss.

Va

pp dim. div. *ppp* *unis.* *ppp*

Vc

pp pizz. *pp* arco *pppp*

Cb

pp *pppp*

* *M. 581: plintivo: plaintive / klagend, traurig*

588

67

colla parte

a tempo

Fl

Ob

Clt

Fg

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

dim.

Recit.

ho - ra est;

and I fain would sleep, the pain has wea - ried me.

Komm, er-sehn - ter Schlaf, die Qual ver - zeh - ret mich.

div.

con sordini

Tutti

soli

599

I, II

Cor

molto espr.

cresc.

unis.

dim.

dim. e largamente

estinto

In - to thy hands, O Lord, Lord, in - to thy hands –

In dei - ne Hän - de, in dei - ne, dei - ne Hän - de, o Herr –

molto

pizz.

* *M. 588: First printing of the full score without decrescendo hairpin and without "dim." (see the Critical Report, Part III).*
T. 588: Erstdruck der Partitur ohne Decresc.-Gabel und ohne „dim." (siehe den Kritischen Bericht, Teil III).

607 **68** **Moderato** ♩ = 76

69

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Soli

Trb

Timp

B Solo

THE PRIEST (Basso) / DER PRIESTER

solenne e con elevazione

Pro - fi - cis - ce - re, a - ni - ma Chris - ti - a - na, de hoc mun - do!

Go
Be -

Moderato

Vl

Va

Vc

Cb

616

poco rit.

sostenuto

B♭ in A

forth up - on thy jour - ney, Chris - tian soul! Go from this world!

rei - te dich zur Rei - se, Chris - ten - seel! Scheid von der Welt!

Go, in the name of

Geh in dem Na - men

poco rit.

div.

pizz.

unis.

arco

Carus

623 **70** **Poco più lento** ♩ = 69

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Arp
Org
B Solo
Vl
Va
Vc
Cb

pp ppp p f cresc. div. a 2 simile

II IV

God — thc om - ni - po-tent Fa - ther, who cre - at - ed thee! — Go, in the name of Je - sus Christ, our
Got - tes, — *des all-mäch-ti-gen Va - ters, der auch dich er-schuf!* — *Geh in dem Na-men Je - su Christ', uns-res*

Poco più lento

Carus

630 **71**

Fl
Ob
ClIngl
Clt
BClt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
Arp
Org
B Solo
Vl
Va
Vc
Cb

(change to Picc) *

dim.

I

II

(IV)

cresc.

dim.

Lord, ___ Son of the liv - ing God, who bled for thee! ___ Go, in the name of the Ho - - ly Spi - rit, who hath been
Herrn, des Soh - nes, ___ der für dich sein Blut ver - goss. ___ Geh in dem Na - men des Heil - - gen Geis - tes, der für dich

Carus

* *M. 631: This remark and similar ones further on are relevant if only 2 players are available. Then the second flute player plays the piccolo part, the relevant second flute part is ad libitum (see the Critical Report, source **AP**). / T. 631: Diese und ähnliche Angaben gelten für den Fall, dass keine 3 Spieler zur Verfügung stehen. Dann muss der zweite Spieler den Piccolo-Part übernehmen, die Fl II-Stimme ist an den betreffenden Stellen ad libitum (siehe den Kritischen Bericht zu Quelle **AP**)*

637

72 cresc. ed accel.

Più mosso ♩ = 88

Fl
Picc
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Arp
Org
B Solo
S
A
T
B
Coro (Tutti)
Vl
Va
Vc
Cb

Fl I
Picc
a 2
(Picc change to Fl II)
Fl I
Fl II
cresc.
I
II
8va
Gt. 8.
Ped.
16. 32.
pou
out on
ge - gos - se
Go, in the name of an-gels and arch - an - gels; in the name of thrones and do - mi-
Geh in der En - gel und Erz-en-gel Na - men, in der Kö - ni - ge und Herr-scher
cresc. ed accel.
Più mosso
senza sordini
unis.
div.

Carus

643

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Org
Ped.
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

tions; in the name of prince-doms and of pow - ers; and in the name of che - ru - bim and sc - ra - phim, go
men, in Na - men al - ler Kräft und Mäch - te, und in dem Nam der Che - ru - bim und Se - ra - phim, zieh

pizz.

Carus

73 allarg.

molto largamente

648

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Org
Pcd.
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

Go, in the name of ho - ly vir - gins;
Zieh in dem Nam der heil-gen Jung - fraun;

Go forth in the name of pa - tri - archs and of mar-tyrs and con-
Zieh hin in dem Nam der Pa - tri - ar-chen der Mär - ty - rer und Be-

forth! Go forth in the name of a - post - les and e - van - ge -
hin! Zieh hin in dem Na - men der a - pos - tel und E - van - ge - lis - ten;

forth! Go forth in the name, in the name of pa - tri-archs and pro - phets; in the name of a -
hin! Zieh hin in dem Na - men der Pa - tri - ar-chen und Pro-phe - ten, in dem Nam der A -

allarg.

molto largamente

Carus

74

654

largamente

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Org
Ped.
S
A
Coro
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

Go forth in the name of ho - ly monks and her - mits; and all saints of God, both men and wo - men,
Nam der heil-gen Mönch und E - re - mi - ten, al - ler Heil - gen des Herrn, sei's Mann, sei's Frau - e.

fess-ors, Go forth in the name of all saints of God, both men and wo - men,
ken-ner; Zieh hin in dem Nam al - ler Heil - gen des Herrn, sei's Mann, sei's Frau - e.

lists, Go forth in the name of ho - ly vir - gins, and in the name of all saints of God, both men and wo - men,
Zieh hin in dem Nam der heil-gen Jung - fraun; im Na-men al - ler Hei - li - gen des Herrn, sei's Mann, sei's Frau - e.

post - les and e - van - ge - lists, and all saints, all saints of God, both men and wo - men,
pos - tel und E-van - ge - lis - ten; in dem Nam al - ler Hei - li - gen des Herrn, sei's Mann, sei's Frau - e.

Carus

659

a tempo

Fl
Ob
ClngI
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Trb
Timp
Arp
Org
Pcd.
B Solo
S
A
T
B
Semi-Coro
S
A
T
B
Coro
Vl
Va
Vc
Cb

THE PRIEST (Basso)

Go forth, journey, go from this world!
Geh, bereite zur Reise, scheide von der Welt!

name of God, in the name of Jesus Christ,
Gott des Herrn, in dem Namen Jesu Christ',

go! Go forth, go
geh! Zieh hin, zieh

a tempo

div. espress.

cresc. arco pizz. I a 2

Sw. Full

Carus

663

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Trb
Timp
Arp
Org
B Solo
S
A
T
B
Semi-Coro
I
S
II
I
A
II
Coro
I
T
II
I
B
II
Vl
Va
Vc
Cb

a 2
I Solo
Soli
I
simile
8va
16. 32.
molto cantabile
espress.
Go, in the name of God the Al - mi - ghty Fa - ther, who cre - at - ed thee! In the
Geh in dem Na - men des Herrn, des All - mäch - ti - gen Va - ters, der auch dich er - schuf. In dem
in the name ly Spi - rit.
in dem Na - gen Geis - tes.
forth
Go forth
Wand - le
Go, on thy course; and
Wand - le dei - ne Bahn, und
Go on thy
Wand - le dei - ne
Go on thy course; and may thy dwell - ing be
Wand - le die Bahn, und fin - de dei - ne
Go on thy course; go; and may thy place to -
Wand - le die Bahn, wand - le dei - ne Bahn und
Go, on thy
Wand - le, on thy
Go on thy course, go on thy
Wand - le die Bahn, wand - le die
Go on thy course; and may thy place to - day, may thy
Wand - le die Bahn, und fin - de dei - ne Ruh - statt in
cresc.
dim.
arco
div.

669

Fl
Ob
ClngI
Clt
Fg
Cor
Timp
Arp
Org
Ped.
B Solo
S
A
Semi-Coro
T
B
Coro
Vl
Va
Vc
Cb

name of Je - sus Christ. In the name of the Ho - ly Spi - rit, who hath been poured out on
Na - men Je - su Christ', in dem Na - men des Heil - gen Geis - tes, der für dich aus - ge - sen

In the name of the
In dem Na - men des

Go, in the name of the Ho - ly Spi - rit, go forth!
Geh in dem Na - men des Heil - gen Geis - tes, zieh hin,

Go, go, in the go forth, forth!
Geh, geh in dem zieh hin, hin!

Go, in the name of the Ho - ly Spi - rit, go, forth!
Geh in dem Na - men des He gen Geis - tes, zieh zieh hin!

Go forth,
Wand - le

on thy course; and may thy place, th to - day be in peace, thy place to - day be found in
dei - ne Bahn, und fin - de dei - he - statt in e - den, fin - de dei - ne Ru - he - statt in

may thy place to - in may thy place, thy place to - day be found in
fin - de dei - ne den, dei - ne Ruh' - statt, und fin - de dei - ne Ru - he-statt in

course; fou peace; and may thy dwell - ing be the Ho - ly Mount of
Bahn, sta Frie - den, dei - ne Woh - nung auf dem heil - gen Ber - ge

fo - ly Mount, - ly Mount, the Ho - ly Mount of Si - on:
Wo uf dem heil - gen Ber - ge, dem heil - gen Ber - ge Si - on:

day, in peace, and may thy dwell - ing be the Ho - ly Mount of
fin - in Frie - den und dei - ne Woh - nung auf dem heil - gen Ber - ge

course; and may thy place to - day be found in peace, to - day be found in peace,
Bahn, und fin - de dei - ne Ru - he - statt in Frie - den, dei - ne Ru - he - statt,

course; and may thy place to - day be found in peace; and may thy dwell - ing be the Ho - ly Mount of
Bahn, und fin - de dei - ne Ru - he - statt in Frie - den, dei - ne Woh - nung auf dem heil - gen Ber - ge

place to - day be found in peace; and may thy dwell - ing be the Ho - ly, Ho - ly Mount of
Frie - den, fin - de dei - ne Ru - he - statt in Frie - den, dei - ne Woh - nung auf dem Ber - ge

Carus

* M. 669: Three or four voices only should sing the small notes. / T. 669: Nur drei oder vier Stimmen singen die kleinen Noten.

76

Fl

Ob

ClIngl

Clt

Fg

Cor

Timp

Arp

Org
Ped.

B Solo

S

A

T

B

Semi-Coro

S

A

T

B

Coro

Vl

Va

Vc

Cb

pp espress.

Go on thy course; and may thy place to day be found in peace.
Zieh dei - ne Bahn, und fin - de dei - ne Ru - he - statt in Frie - den,

May thy dwell - ing be the Ho - ly,
Dei - ne Woh - nung auf dem heil - gen,

And may thy dwell - ing be the Ho - ly
und dei - ne Woh - nung auf dem

Si - on: through the same, through Christ, our Lord, and may thy dwell - ing be the Ho - ly
Si - on: durch den Her - ren Je - sum Christ, und dei - ne Woh - nung auf dem heil - gen

thee!
ward!

poco cresc.

cresc.

dolce

sul G

sul D

sonoramente

Carus

683

77

Fl
Ob
ClIngl
Clt
Fg
Cor
Timp
Arp
Org
Ped.
B Solo
S
A
T
B
Semi-Coro
S
A
T
B
Coro
Vl
Va
Vc
Cb

I
p
dim.
ppp
pp
dim. molto
IV
tr
2
16
Ped.
The Ho - ly Mount of Si - - - - on:
dem heil - gen Ber - ge Si - - - - on:
Ho - ly Mount Si - - - - on:
heil - gen Ber - ge Si - - - - on:
Mount, ly Mount of Si - on,
Ber - ge, dem heil - gen Ber - ge Si - on,
dwell - ing be the Ho - ly Mount,
Woh - nung auf dem heil - gen Berg,
may thy dwell - ing be the
dei - ne Woh - nung auf dem
may thy dwell - ing may thy dwell - ing
dei - ne Woh - nung auf dem
unis.
div.
pizz.
arco

Carus

691

78 **Più lento** ♩ = 66

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Timp
Arp
Org
Ped.
B Solo
Semi-Coro
S
A
T
B
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

ppp

(tr)

simile

molto dim.

through the same, through Christ, our Lord,
durch den Herrn, Je - sum Christ, durch den

Ho - ly Mount of Si - on:
heil - gen Ber - ge Si - on:

be the Ho - ly Mount of Si - on:
heil - gen Ber - ge Si - on:

8va

Più lento

Carus

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Arp
Org
B Solo
S
A
T
B
Semi-Coro
S
A
T
B
Coro
Vl
Va
Vc
Cb

ppp dim.
a 2
div.
arco
cresc.
p
8va
tr
I
II
through the same, Christ, our Lord, through Christ, our Lord.
durch den Herrn, durch Je - sum Chris - tum un - sern Herrn.

Carus

Part II / Teil II

1 **Andantino** ♩ = 48 **Più lento** **rit.** **a tempo**

Flauto I
Flauto II Piccolo
Oboe I, II
Corno Inglese
Clarinetto I, II in Si♭/B♭
Clarinetto basso in Si♭/B♭
Fagotto I, II
Contrafagotto
Corno in Fa/F I, II
Corno in Fa/F III, IV
Tromba I, II, III in Fa/F
Trombone I, II
Tuba
Tuba III
Timpani in Re-La-Fa/d-A-F (IV in Do/C ad lib.)
Piatti
Tamtam
Gran Cassa
Tamburo piccolo
Campanelli
Schellen
Triangolo
Arpa I, II (II ad lib.)
Organo

Andantino **Più lento** **rit.** **a tempo**

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabbasso

con sordini
ppp rubato
pp
dim.
espress.

Carus

11

2

rit. a tempo

Vl

Va

Vc

Cb

ten. ten.

pppp subito

cresc.

mf

ppp

dim.

20

rit. 3 a tempo (più lento) rit.

4 colla parte a tempo colla parte

Clt

T Solo

The Soul of Gerontius (Tenore)
Die Seele des Gerontius

Recit.
p tranquillo

ad lib.

I went to sleep; and now I am re-
Ich sank in Schlaf; ge - stärkt er - wacht ich

pp possibile

pp

31

a tempo

L'istesso tempo ♩. = ♩

Fl

Clt

Fg

Cor

I, II

Soli

dim.

Arp

I

parlando

cresc. animato

freshed. A strange re - fresh- ment: for I feel in me an in - ex - press - ive light - ness, and a sense of free - dom,
nun. Welch fremd Er - wa - chen: Wie fühl ich mich so un-aus-sprech-lich leicht und frei, so wie ich's nie ge -

div.

ppp

Carus

37

colla parte

poco più lento

6

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Arp

T Solo

as I were at length my - self, and ne'er had been be - fore.
fühlt, als wär ich jetzt erst ei - gen selbst und frü - her nicht ge - we - sen.

How
Wie

Recit.

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

42

poco r

7

T Solo

still it
still

I hear no more the bu - sy beat of time, no, nor my
Nicht hör ich mehr der Zeit ge - schäft - gen Schlag. Still mei - nes

Vl

Va

Vc

Cb

48

poco rit.

Tempo I ♩ = 48

rit.

T Solo

flutt'r - ing breath, nor strug - gling pulse; nor does one mo - ment dif - fer from the next.
A - tems Zug, mein Her - ze schweigt, und je - der Au - gen - blick dem an - dern gleicht.

Vl

Va

Vc

Cb

55 **8** **L'istesso tempo** *

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

Cor

Arp

T Solo

Vl solo

Vl I

Vl II

Va

Vc

Cb

cantando

Und fried - enkt sich hol - de Ein-sam-keit in mei-ner See - le tiefs - ten Grund hi - nab. Him - mels-ru -

espress.

Solo Cello

senza sordino

Tutti tacent

pizz.

Carus

* M. 55: "L'istesso tempo [𝅗𝅥. = 𝅗𝅥]" in vocal score / *im Klavierauszug*

59

9 **Più lento** **colla parte** **rit. e dim.** **Andantino** ♪ = 60 **rit.**

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

Cor

Arp

T Solo

dolce

mf ad lib.

— rest, so sooth — too of stern - ness — and of pain. An - oth - er

- - *he, so sch* *und dann so ernst wie stum - men Schmer - zens* *Blick.* *Ein neu - es*

Vl solo

Vl I

Vl II

Va

Vc

Cb

Tutti div.

arco

pizz.

senza sordini

(con sordini)

Carus

63

a tempo

10

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

Arp

T Solo

mar - vel: some - one has me fast with s am - ple palm a u - m and gen - tle pres-sure tells me I am not self -

Wun - der: frem - de Hand um-schlie t sanf - tem Druc sie - digt mich schwe - bend wei - ter; in Be-we-gung bin ich, doch nicht

a tempo

Vl I

Vl II

Va

Vc

Cb

Carus

67

rit. a tempo

Fl

Ob

Clt

Soli

ppp

I

pp

BClt

Fg

Soli

I

pp

pp

Arp

a 2

p

T Solo

mov - ing, but borne for-ward on my way. And hark! I hear a sing-ing yet in sooth I can-not of that mu-sic

sel - ber be-schrittich die - ses We - ges Bahn. Un - erch! Ich hör ein Sin - ge lieb - lich tönt's, doch wüsst ich nicht zu sa - gen,

rit. a tempo

Vl I

ten.

p

molto cresc.

V

ppp

pp

Vl II

V

p

V

pp

ppp

Va

mf

pp

ppp

pp

Vc

p

pp

ppp

pp

Cb

pp

Carus

* *M. 70: In the first edition of the full score the fermata is placed on the following c sharp. The present version is based on the autograph score and the first edition of the vocal score.*
T. 70: Im Erstdruck der Partitur steht die Fermate erst auf cis. Die Lesart hier folgt der autographen Partitur und dem Erstdruck des Klavierauszugs.

72

poco rit.

11 **Andantino** ♪ = 52

Fl

Ob

Fg

T Solo

right-ly say — wheth-er I hear, or — touch, — or taste the — tones.
wie ich's hör, — ist es mir doch, als — fühlt — ich nur den — Sang.

Oh, what a heart-sub-du-ing mel-
O welch ein herz-be-zwin-gend Him-

poco rit. Andantino

Vl I

Vl II

Va

Vc

dim.

Cb

dim.

78

12

Fl

Ob

Clt

Fg

T/M Solo

- is done, my task is o'er, and so I come, tak-ing it home, — for the crown is
- *ge-tan, die Pflicht er-füllt, ein Teu-res heim-zu-ho-len komm ich an, — Lohn ich mir ge-*

Vl I

Vl II

Va

Vc

Cb

85

poco allarg.

13

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

M Solo

Vl I

Vl II

Va

Vc

Cb

ppp

I

p

Soli

ten.

espress.

cresc.

pp

dim.

won. Al - le - lu - ia, for ev - - more.
wann. Hal - le - lu - ja, in E - ig - keit.

My Fa - ther gave in charge to me this
Von Gott mir zu - ge - wie - sen

div.

unis.

Carus

93

14

poco allarg.

ten.

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

espress.

ten.

M Solo

child of earth e'en from its birth, to serve and save. Al - lu - ia, and saved is he.
war dies Er-den-kind, dass vom ers-ten Tag Schutz und Schirm Hal - le - lu - ja, wohl bei mir find.

poco allarg.

Vl I

Vl II

Va

Vc

Cb

pizz.

arco

div.

Carus

101

allarg. rit. a tempo

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

M Solo

Vl I

Vl II

Va

Vc

Cb

p dolce

This child of clay to me was ___ 'n, to rear and train by sor - ___ and ___ pain ___ in the nar - row
Dir, Kind des Stu - bes, zu - ge ellt, sollt ich in ird - sch Sor - ge weit dein prü - fend, dein prü - fend Füh - rer

espress.

I Solo

dim. molto

cresc.

Carus

108

15

rit.

lunga

16 Più mosso

Fl

Ob

Clt

Fg

pppp

pppp

pppp

I, II

Cor

Soli

espress.

ten.

lunga

pp dim. e rit.

M Solo

pp

poco allargando

way, Al - le - lu - ia, from earth ___ to ___ heaven. ___

sein, Hal - le - lu - ja, der Him - mel lässt dich ein. ___

THE SOUL

T Solo

Recit.

p

It is a mem - ber of that

Ein Glied wohl ist's aus je - ner

rit.

lunga

Più mosso

Vl I

Vl II

Va

Vc

Cb

pppp

dim.

pppp

dim.

pp colla parte

pp colla parte

116

I, II

Cor

nimato

rit.

17 a tempo

p

T Solo

f

fa - mi - l[illegible] who, ere the worlds were made, mil - lions of a - ges back, have stood a - round the throne of God: –

sel - gen Schar[illegible]sen, die, eh die Welt noch war, schon vor Ä - o - nen, stan - den rings um des All-mächt - gen Thron:

Vl I

Vl II

Va

Vc

Cb

p

fp

fp

fp

fp

Carus

124

Recit.

colla parte 18 a tempo

Fg

Cor I, II

M Solo THE ANGEL

T Solo

I will ad - dress him. / *Ich will es fra - gen.*

Might - y one, my Lord, my Guard - - - ian Spi - rit, all hail! / *Mäch - ti - ger, mein Schutz und En - - - gel, Heil dir, zum Gruß!*

largamente cresc.

dim.

All hail, my / *Dir Heil, mein*

Vl I

Vl II

Va

Vc

Cb

colla parte a tempo

cresc.

131

19 Allegretto colla parte a tempo ♩ = 72

M Solo

child / *Kind*

Recit.

T Solo

I would have noth - ing but to speak with thee for speak - ing's sake. I wish to hold with / *Mein Wunsch ist nur mit dir zu re - den, weil ich re - den möcht, und gern hätt ich mit*

quasi in tempo

Vl I

Vl II

Va

Vc

Cb

* *M. 132: Sixteenth note and text "wouldst" in the first edition of the vocal score and in the autograph full score (see the Critical Report, Part III).*
T. 132: Im Erstdruck des Klavierauszugs und in der autographen Partitur 16tel-Note und Text „wouldst" (siehe den Kritischen Bericht, Teil III).

136

accel.

rit.

T Solo

thee con-scious com-mun - ion; though I fain would know a maze of things, were it but meet to ask, and not a

dir Wis - sens - ge - mein - schaft, sehnt mich auch zu wis - sen vie - les noch; wä - re zu fra - gen schick - lich nur und schien nicht

Vl I

Vl II

Va

cresc.

cresc.

Vc

cresc.

Cb

140

Più lento

colla pa e

rit.

Fg

Cor

pp

espr

THE ANGEL

M Solo

now

-rish a wish which ought not to be wished.

ei - nen Wunsch, den er nicht he - gen sollt.

T Solo

cu - s.

Neu -

allargando

f

Then I will speak.

So frag ich frei.

Vl I

Vl II

Va

Vc

Cb

pp

mf

Carus

144 **20** **Quasi in tempo** ♩ = 54

Fl

Ob

Clt — a 2 — *ppp*

BClt — *ppp*

Fg — a 2 — *ppp*

Cor

Trb

Timp — *tr* — *pp*

T Solo — *p*

lieved

the mo - ment when the struggl - ing soul quit - ted its mort - al case, forth - with it fell

dem Au - gen - blick, wo uns - re See - le flie - het des Lei - bes Haft, so - gleich auch stünd

asi in tempo

Vl I — *fpp*

Vl II — *fpp*

Va — unis. pizz. — *sf*

Vc

Cb — pizz. — *ppp* — *ppp*

Carus

21

a tempo

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

Cor

Trb

Timp

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

I, II

espres

un he aw - ful of d, there to be judged and sent to its own place. What

vor es Rich - ters s-ma - jes - tät, dort zu em-pfahn des ew - gen Lo - ses Spruch. Wa -

Carus

153 **22** **Allegretto** ♩ = 72

Clt

Fg

Timp

M Solo — THE ANGEL

p

Thou art not let; but with ex - trem - est speed art hurry - ing to the
Das wird ge - schehn und eh du's denkst, wirst al - so - bald du vor Ge-

T Solo — espress.

lets me now from go - ing to my Lord?
rum nicht werd ich vor den Herrn ge-führt?

Allegretto

Vl

Va

Vc

Cb

8va

div.

f *pp*

158 **colla parte** **a tempo poco più lento** **Animato**

Clt

Fg

Timp — F in G♭

M Solo

Just Ho - ly Judge.
richt und Rich - ter stehn.

T Solo

Dear An - gel, say, why have I now no fear at meet - ing him? A - long my
So sag mir auch, wa-rum vor ihn zu gehn, ich jetzt nicht fürcht? So lang auf

cresc.

colla parte **a tempo poco più lento** **Animato**

Vl

Va

Vc

Cb

unis. *pp* dolce

div. arco

dim.

Carus

163 **Allegro** ♩ = 108 **colla parte** **rit.**

Clt
BClt
Fg
Cor
Timp
T Solo
Vl
Va
Vc
Cb

T Solo: earth - ly life, the thought of death and judg - - ment was to me most ter - ri - ble.
Er - den ich, zu den - ken nur an Tod und an Ge - richt, er - füllt' mit Schre-cken mich.

Allegro pizz. arco **colla parte** **rit.**

168 **24** **Lento** ♩ = 48 **largamente**

Fl
Ob
Clt
Fg
Cor
Timp
M Solo
Vl
Va
Vc
Cb

THE ANGEL solenne

It is be-cause then thou didst fear, that now thou dost not fear. Thou hast fore-stalled the
Was da - mals dich mit Furcht er - füllt', ist jetzt von dir be - siegt. Fühl - test vo - raus den

Lento **largamente**

Carus

172

25 **Animato molto** **rit.**

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

Cor

Timp

Arp

M Solo

go - ny, *des - kampf,*

cit.

c.

so for thee the bit-ter-ness of death is past.

und nun dess' Bit - ter-nis von dir hin - weg - ge - nom - men ist,

f

dim.

Al - so, be-cause al - rea - dy in thy

ist dei - ne See - le jetzt be - reit, emp -

Animato molto

rit.

Vl

div.

unis.

Va

Vc

Cb

pp *mf* *f* *p*

Carus

176 **Lento**

26 **Andante** ♩ = 52

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

pp *pp*

Cor

a 2 a 2

pp *pp*

pp

Timp

tr

pp

B♭ in C

Arp

a 2

p

1

p

M Solo

pp

cantabile

so the judg - ment A pre - sage falls up - on thee, as a ray, straight from the Judge, ex -

fär in Ru - he das Und fro - her Bot - schaft gleich fiel wohl ein Strahl von des Rich - ters Thron und

Lento

Andante

unis.

Vl

II senza sordini

pp dolce e legato

II senza sordini div.

div.

ppp

Va

div.

ppp

Vc

pp dolce e legato

pp

II senza sordini

ppp *pp*

Cb

ppp

Carus

181

27

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

Cor

Timp

Arp

M Solo

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

ten.

pp dolce

Solo

of thy lot.
vor dein Los.

joy up - ris - ing in thy soul
Fried in dei - ner See - le keimt:

is first -
Erst -

UL

p legato

Now that the hour is
Ja, nun die Stun - de

div.

unis.

II senza sordini

ponticello

pizz.

Carus

185

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

Cor

Timp

Arp

M Solo

to thee — f thy re - com - pense, and heaven be - gun, first - fruit to thee of thy

für dich — sü - ßer Lohn, und Him - mels - freud be - gann, Erst - frucht für dich

T Solo

come, my — and at this bal - ance — of my des - ti - ny, now — close up-

kam, die Fü — und der Ent - schei - dung — mei - nes ew - gen Ge - schicks, nun so na - he

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

189

rit. 28 a tempo

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

I ten.

ten.

p

p

p cresc. molto

p cresc. molto

p cresc. molto

p cresc. molto

ppp

Cor

pp

Soli

pp

pp

Soli

ppp

Timp

tr

Arp

a 2

p cresc. molto

M Solo

com - pens - and hea - ven, and hea - ven be - gun.
ßer Loh - und Him - mels-, Him - mels - freud be - gann.

T Solo

on - can for - ward look, can for - ward look with a se - ren - est joy.
mir, wir ich mit heit - rem Blick ent - ge - gen gehn, ent - ge - gen gehn.

rit. a tempo

Vl

ten.

dim.

ten.

unis.

p cantabile cresc. molto

p cantabile cresc. molto

Va

p cresc. molto

Vc

unis.

p cresc. molto

p cresc. molto

Cb

p cresc. molto

Carus

193

più tranquillo

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

Cor

Timp

Arp

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

197

rit.

29 **Allegro** ♩ = 112

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

Cor

Timp

Arp

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

ten.

dim.

sonoramente

C in B♭

UL

But hark! Up - on my sense comes a fierce

Doch horch! Es kommt he - ran, stür-misch wil - des

div.

unis.

Carus

202

accel.

colla parte

30 a tempo

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Timp

Tam-tam

Arp

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

cresc.

sonoramente

Tamtam Sol

vibrato

a 2

ad lib.

hub - bub,
To - ben;

which would make me fear
würd schre - cken mich,

could I be fright - ed.
kennt ich noch Furcht.

unis.

div.

unis. arco

arco

subito

Carus

206

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Tam-tam

M Solo

Vl

Va

Vc

Cb

With the [illegible]
Mit de[illegible]

TH[illegible]

We are now ar - rived close on the judg - ment - court; that
Wir sind an - ge - langt im Vor - hof des Ge - rich - tes hier; und

Soli

a 2

glissando

unis.

div.

Soli *

gliss.

Carus

* *M. 207: "soli" probably does not indicate "solo" versus "tutti", but is to be read as a warning remark for players of double bass and bassoons (see the Critical Report, Part III).*
T. 207: „soli" bezeichnet hier vermutlich keine Teilung in Solo und Tutti, sondern ist ein Warnhinweis für Kontrabässe und Fagotti (siehe den Kritischen Bericht, Teil III).

31 colla parte

a tempo

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Tamb
picc

M Solo

Vl

Va

Vc

Cb

(change to Picc)

(Fl II ad lib.)

cresc.

cresc. molto

a 2

Tamburo piccolo

Recit.

sul - len howl is from the de - mons who as-sem - ble there. Hun - gry and wild, to claim their pro - per - ty, and

was du hörst, ist der Dä - mo - nen gie - rig Wut - ge - heul. Laut for - dern sie als Höl - len - ei - gen - tum die

col legno

arco

pizz.

Carus

215

stringendo sempre

Fl

Picc

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Tamb
picc

M Solo

gath - or hell.
See - sich ein.

Hist to their cry!
Hör ihr Ge - schrei!

THE SOUL

T Solo

How sour and how un -
Welch schau - - rig wild und

stringendo sempre

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

I, II

Fl
Picc
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Trgl
Arp
T Solo
Vl
Va
Vc
Cb

p cresc.
ff sf
f
pp
Triangolo
vibrato
sf dim.
14
couth a dis - son-ance!
höl - lisch Miss - ge - tön!

Carus

222 **32** **Allegro** ♩ = 120

Fl
Picc

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Tam
GrC

Arp

S

A

T

B

Coro (Tutti)

Vl

Va

Vc

Cb

Allegro

p *naturale*

sf

Low - born clods of brute earth,
Staub - und Erd - er - schaff - ne,

Low clods of brute earth,
Staub - Erd - er - schaff - ne,

they as - pire, as - pire to be - come
wol - len glei - chen, glei - chen sie doch

they as - pire to be - come
wol - len glei - chen sie doch

cresc. molto

a 2

unis. arco

div.

unis.

cresc.

pizz.

arco

* *For the use of the mutes in mm. 224–225, 319f. and 349–353: Elgar writes in the first edition of the full score, "con sordini / naturale," but in the autograph he writes "stopped/open" (see the Critical Report, Part II). / Zum Dämpferwechsel in T. 224–225, 319f. und 349–353: Elgar schreibt im Erstdruck der Partitur „con sordini / naturale", im Autograph „stopped/open" (siehe den Kritischen Bericht, Teil II).*

225

Fl
Picc
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Tam-tam GrC
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2
con sordini
con sordini
senza sordini
Tamtam
Gran Cassa
unis.
stacc.
gods, Gott,
gods! Gott!
By a new birth, Neu - ge - bo - ren,
And an Durch be-

Carus

* *M. 225: The first printed parts contain the remark: "With wooden beater. Mit hölzernem Hammer." / T. 225: in Erstausgabe der Stimmen: „With wooden beater. Mit hölzernem Hammer."*

** *M. 225 / T. 225: con derisione: with scorn / höhnisch*

Fl
Picc
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Piatti
GrC
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2
senza sordini
Piatti
Gran Cassa
f secco
cresc.
div.
unis.

and an ex - tra grace, and a score of mer - its, as if aught, aught, aught could
durch be - son - dre Gunst und ver - dienst - lich Werk! A - ber was, was, was er -

Carus

232 **33**

Fl
Picc
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2 largamente
largamente
sf largamente
a 2
I, III
esc.
cres.
f I
ff grandioso
stand in place of the high thought, and the glance of fire of the
reicht den Schöp - fer - ge - dan - ken, Feu - er - au - ges Blitz, je - ner
stand in place of the high thought, and the glance of fire of the great
reicht den Schöp - fer - ge - dan - ken, Feu - er - au - ges Blitz, je - ner Ur - -
* strepitoso
div.
unis.

* *M. 232 / T. 232: strepitoso: loud, impetuous / laut, ungestüm.*

Fl
Picc
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
S
A
Coro
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2
molto
I, III
Bb in C
molto cresc.
pizz.
arco
div.
unis.

f largamente
sf
ff
p

spi - rits, the pow - ers blest, the lords by right, the lords by right,
geis - ter, ge - pries - ner Macht, der ech - ten Herrn, der ech - ten Herrn
great - rits, the pow - ers blest, the lords by right, the lords by
Ur - geis - ter, ge - pries - ner Macht, der ech - ten Herrn und ers - ten Eig -
spi - rits, the pow - ers blest, the lords by right, the lords by
geis - ter, ge - pries - ner Macht, der ech - ten Herrn, der ech - ten
spi - rits, the pow - ers blest, the lords by right, the lords by
geis - ter, ge - pries - ner Macht, der ech - ten Herrn und ers - ten Eig -

Carus

241 **34** 8va

Fl
Picc
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Piatti
Piatti Tam
Org
S
A
Coro
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

ff largamente ff
a 2 largamente ffz
f largamente ffz
mf ffz
f ffz
ffz
I II
f fz tr
p Piatti ff
Tamtam ffz vibrato
(Reeds / Rohrwerk) Ped. ff
ffz

pri - mal own - ers, of the proud dwell - ing and realm of light,
ers - ten Eig - ner, so in des Lichts, in des Lichts Woh - nung zu Recht ge - herrscht!

mf
right, of the proud dwell - ing, of the proud dwell - ing and realm of light,
ner, so in des Lich - tes, in des Lich - tes Woh - nung zu Recht ge - herrscht!

mf
right, the pri - mal own - ers, of the proud dwell - ing, of the proud dwell - ing and realm of light,
Herrn und ers - ten Eig - ner, so in des Lich - tes, in des Lich - tes Woh - nung zu Recht ge - herrscht!

right, lords by right, own - ers, of the proud dwell - ing and realm of light,
ner, so in des Lichts, in des Lichtes Woh - nung zu Recht ge - herrscht!

largamente largamente ffz

Carus

246

35

Fl
Ob
ClngI
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Org
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

I, II

a 2

molto cresc.

pizz.

con fuoco

(tr)

G♭ in F

Carus

249

36

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Coro

S

A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

a 2

sf

ff

fff

pizz.

arco

Dis - pos-sessed, a - side thrust, chuck'd down, by the sheer might of a des - pot's will,

Macht - be - raubt, ge-stürzt, ver - sto - ßen, weil her - ri-scher Laun es so ge - fiel,

Dis - pos-sessed, a - side thrust,

Macht - be - raubt, ge-stürzt, ver -

Carus

252

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Coro

S

A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

a 2

II

arco

Dis - pos - sessed, a - side thrust, chuck'd down, by the sheer might of a
Macht - be-raubt, ge-stürzt, ver - sto - ßen, weil her - ri-scher Laun es

chuck'd down, by the sheer might of a des - pot's will,
sto - ßen, weil her - ri-scher Laun es so ge - fiel,

chuck'd down, a - side thrust,
ge - stürzt, ver - sto - ßen,

chuck'd down, a - side thrust,
ge - stürzt,

a - side thrust, a -
ge - stürzt, ge -

Carus

255

37

Fl
Picc
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Tam
GrC
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2

Tamtam
vibrato
Gran Cassa

Dis - pos - sessed, a - side thrust,
Macht - be - raubt, ge - stürzt, ver -

des — of a ty - rant's frown, a - side thrust, chuck'd down,
so — und ein Ty - rann uns zürnt, ge - stürzt, ver - sto - ßen,

dis - pos - sessed, chuck'd down, a - side, — a - side thrust, chuck'd down,
macht - be - raubt, — macht - be - raubt, — ge - stürzt, ver - sto - ßen,

side thrust, dis - pos - sessed, chuck'd down, a - side thrust, chuck'd down,
stürzt, macht - be - raubt, macht - be - raubt, ver - sto - ßen,

simile

Carus

258

Fl
Picc
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Gr C
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

Coro

a 2

chuck'd down, by the sheer might of a ty - rant's frown,
ver - sto - ßen, macht - be-raubt, weil her - ri-scher Laun es

Tuba

simile

Carus

261

a 2

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

I

II

Trb

Timp

Gr C

Coro

S

dis - pos - sessed, chuck'd down, dis - pos - sessed,
Macht - be - ver - sto - ßen, macht - be - raubt,

A

side, a - side thrust, chuck'd down, dis - pos - sessed, dis - pos - sessed, by a
zürnt, ge - stürzt, ver - sto - ßen, macht - be - raubt, macht - be - raubt, ge -

T

dis - pos - sessed, chuck'd down, by a
macht - be - raubt, ge - stürzt, weil ein Ty -

B

des - pot's will, a - side thrust, chuck'd down, by the sheer might
so ge - fiel, ge - stürzt, ver - sto - ßen, weil ein Ty - rann uns zürnt,

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

264

Fl
Picc
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Gr C
Org
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

con sordini

GrC

8. 4.

by a ty- own, who af - ter ex - pel - ling their
weil ein Ty- zürnt. Der, als er die Eig - ner ver -

ty - rant's frown, who af - ter ex - pel - ling their
stürzt, weil ein Ty- rann uns zürnt. Der, als er die Eig - ner ver -

ty-rant's frown, who af - ter ex - pel - ling their
rann uns zürnt. Der, als er die Eig - ner ver -

of a ty-rant's frown, who af - ter ex - pel - ling their
weil ein Ty- rann uns zürnt. Der, als er die Eig - ner ver -

267

Fl
Picc
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Piatti
GrC
Org
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2
cresc. molto
ten.
senza sordini
With the stick / Mit Griff
stacc.
molto
pizz.
arco
tri - umph - ant still,
im Sie - ges - rausch
gave
ge -

Carus

39

271

Fl

Picc

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Coro

S

gave each for - feit crown to psalm - dron - ers,
ge - - raub - te Kro - nen gibt dem Kir - chen - gän - ger;

A

gave each for - feit crown to psalm - dron - ers,
ge - - raub - te Kro - nen gibt dem Kir - chen - gän - ger;

T

each for - feit crown to psalm - dron - ers, to
raub - te Kro - nen gibt dem Psal - men - sän - ger; dem

B

each for - feit crown to psalm - dron - ers,
raub - te Kro - nen gibt dem Psal - men - sän - ger;

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

274

40 **stringendo**

Fl
Picc
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
S
A
Coro
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

tr p ff

f cresc.

a 2

3 fffz

psalm - - dron - ers, — and cant - - ing groan - ers, — to
Psal - men - sän - ger, — *und* — *dem Kir - - chen - gän - ger;* — *und*

ev' - - - ry slave, — and
je - - - dem Sklav — *und*

stringendo molto

stringendo

unis.
arco

cresc.

pizz.

Carus

Fl
Picc
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

f cresc.
ff
a 2
mf
sf
furioso
pi - - ous cheat, and crawl - - ing knave, who licked the dust un - der his
fei - - gen Knecht, der un - - - ter - wür - fig ihm küsst der Soh - le
pizz.
arco

Carus

280 **41**

stringendo

Fl
Picc
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Piatti
GrC
Org
M Solo
S
A
Coro
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

It is the rest - less pant - ing
Solch rast - los Zor - nes - keu - chen

Carus

283

42

a 2

accel. molto

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

a 2

pp

ffp

sf

pp

p

ff

sf

Cor

con sordini

con sordini

ffp

ffp

Tr

Trb

p

p

Timp

F in E♭ in B♭

pp

(tr)

Gr C

Org

dim.

M Solo

their

ben;

like beasts of prey, who, caged with-in their bars, in a deep hid - e - ous pur-ring have their

wie Raub-ge-tier, im Kä - fig ein-ge-sperrt, fins-tern Blicks dro-hend ein - her-geht, le - bens-

f

3

Coro

S

A

T

B

accel. molto

Vl

Va

Vc

Cb

p

p

p

dim.

sf

pp

div.

div.

p

p

unis.

sf

Carus

288

43 **Presto** ♩ = 168

Fl

Ob

ClngI

Clt

BClt

Fg

CFg

ff

ff

ff *sf*

a 2

sf

Cor

Tr

Trb

Timp

M Solo

S

A

T

B

Coro

senza sord.

ff

Soli

I, II

III

ff

I

life, and a ing to and fro.

lang und un - do der Fes - sel zerrt.

Presto

Vl

Va

Vc

Cb

cresc.

cresc.

cresc.

p

pizz.

ff

pizz.

ff

ff *sf*

sf

ff *sf*

sf

Carus

294

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
S
A
T
B
Coro
Vl
Va
Vc
Cb

a 2
ff
a 2
ff
ff
a 2
ff
ff
sf
sf
ff
ff
ff
senza sordini
ff
ff
ff risoluto
The mind bold and in - de - pen - dent, the
Das Herz hart und un - ge - bän - digt, der
ff risoluto
The mind bold and in - de - pen - dent, the
Das Herz hart und un - ge - bän - digt, der
ff risoluto
The mind bold and in - de - pen - dent, the
Das Herz hart und un - ge - bän - digt, der
pizz.
arco
ff
sf
simile
pizz.
arco
ff
sf
simile
pizz.
arco
ff
sf
simile
ff
sf
simile
ff
sf
simile

Carus

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Piatti
S
A
Coro
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2

I, II
III

Piatti

pur - pose free, so we are told, must not think to have the as - cen - dant.
Wil - le frei, denk sol - cher Art dich dort o - ben nicht will - kom - men.

pur - pose free.
Wil - le frei.

pizz.

307

Fl
Picc
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Piatti
S
A
T
B
Coro
Vl
Va
Vc
Cb

a 2 ff f a 2 sf sf

ff sf

p

div. arco tr unis. arco gliss.

ff con derisione

A saint? Ein Heil - ger!

What's a saint? Doch ein Heil - - - ger!

Carus

46

312

Fl

Picc

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Camp Bells

Org

Coro

S

A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

Soli

Campanelli (Glockenspiel)

Bells (Schellen)

Ped.

cresc.

a 2

pizz.

arco

sul G

One whose breath doth the air taint be - fore his death;
Des - sen O - dem wie Weih - rauch - duft ver - pest' die Luft;

Ha! ha!
Ha! ha!

carus

318

47

Fl
Picc
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Camp Bells
Org
S
A
T
B
Coro
Vl
Va
Vc
Cb

a 2
con sordini
Bells
Campanelli
16. 32.
Ped.
Ha! ha! Ha! ha!
Ein Kno-chen - ge - rüst, vom A bun - dle of bones, which
pizz.

Carus

Fl
Picc
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Camp
Camp Bells
Org
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2
a 2
senza sordini
senza sordini
(tr)
Bells
fools is o'er.
Narr ver-büßt.
Ha! ha!
Ha! ha!
fools a - dore, when life is o'er.
Narr ge-küsst, wenn's Sein ver-büßt.
sul G
arco

Carus

330

Fl
Picc
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Gr C
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2
a 2
sf
dim.
p
cresc.
I, II
III
ff
dim.
F♯ in G
GrC
tr
p cresc. molto
pp
pizz.
arco
f

Carus

336

Fl
Picc
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Gr C
Bells
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2
molto
Soli
(tr)
'Tis all the same.
'S ist al - les eins.
Vir - tue and vice, a knave's pre - tence.
Gut o - der bös, ein Schelm gibt's an;
Ha! ha!
pizz.
cresc.

Carus

342

49

Fl
Picc
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Gr C
Bells
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2

ha! *ha!*

Ha! *Ha!* *ha!*

Dread of hell - fire, of the
Doch der Höl - le stra-fend

arco

pizz.

cresc.

Carus

347

Fl
Picc
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Gr C
Bells
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2
con sordini
molto cresc.
(tr)
arco
pizz.

A co - - ward's plea. Ha! ha! Ha!
Nur Feig - - lings Wahn. Ha! ha! Ha!

ven - - om - ous flame. Ha! ha!
feu - - ri - ge Glut? Ha! ha!

Carus

50 Animato

352

Fl
Picc
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg

fff (Picc change to Fl II) loco a 2 ff

Cor
Tr
Trb
Timp
Piatti
GrC

senza sordini I II Piatti

Coro
S
A
T
B

Reicht ihm den Preis; saint though he be, from shrewd good
hei - lig er heiß, für frei - en
Give him his price,
Ha!

Animato

Vl
Va
Vc
Cb

arco

Carus

358

Fl
Ob
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Piatti
GrC
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

I
II
a 2
Soli
div.

sense he'll slave for hire.
Sinn Knecht - schafts - ge - winn.
And does but as - pire to the
Er sehnt sich doch nur
ha! Ha! ha! Ha! ha!
ha! Ha! ha! Ha! ha!

Carus

365

Fl
Ob
CIngl
Clt
Fg
CFg

p
p
dim.
pp

Cor
Tr
Trb

dim.
dim.
dim.

Timp
Gr C

pp
pp

Coro
S
A
T
B

heav - en a - bove
zur Him-mels - flur
with sor - did aim, and not from love.
aus nie - drem Trieb, und nicht aus Lieb.
dim.
p
heav - en a - bove
zur Him-mels - flur
with sor - did aim, and not from love,
aus nie - drem Trieb, und nicht aus Lieb,
not from love,
nicht aus Lieb,
pp

Vl
Va
Vc
Cb

pp
dim.
dim.
dim.
div.
pp
dolce
div.
pp
dolce
pp
pp

Carus

374

52

Fl
Ob
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Piatti
S
A
Coro
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

Piatti

Ha! ha!
Ha! ha!

not from love.
nicht aus Lieb.

Ha! ha!
Ha! ha!

div.
dolce
unis.
dim. molto

Carus

386

53

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Piatti

S

A

Coro

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

pp

pp stacc.

I

II

Soli

Solo

G in E♭ basso

ppp

Ha! ha!
Ha! ha!

(remote)
(entfernt)
(Dis - - pos - sessed.)
(Macht - - be - raubt.)

dim.

(very remote)
(sehr entfernt)
(Dis - - pos-
(Macht - - be-

con sordini

div. a 3

div.

I pizz.

Carus

54

397

rall. poco a poco

rit. molto

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

CFg

pp

ppp

Solo

Cor

Tr

Trb

Timp

Piatti

S

A

Coro

T

B

sessed, a - side trust.)
raubt, ver - sto - ßen.)

Vl

Va

Vc

Cb

arco

unis.

Carus

411 **55** **Andantino** ♩ = 52

Recit.

Fl

Ob

BClt

Fg

CFg

ten.

Cor

Tr

Trb

T Solo

GL

Recit. Lento

I see not those false spi - rits;
Ich seh die Bö - sen nicht,

Andantino

Vl

div.

Recit.

div.

unis.

Va

Vc

Cb

ppp

pp

Carus

416

accel. colla parte Poco più mosso ♩ = 63 *colla parte* 56 a tempo

Fl
Ob
Clt
BClt
Fg
Cor
Tr
Trb
T/M Solo
Vl
Va
Vc
Cb

shall see my dear-est-ter, when I reach his throne?
schau'n, den Meis-t- wenn sei-nem Thron ich nah?

THE ANGEL Recit. rit.
Yes, – for one mo-ment thou shalt see thy Lord.
Ja, ein einz-ger Blick ist dir ge-währt,

accel. colla parte Poco più mosso *colla parte* a tempo

unis.
dolce
div.

Carus

422

colla parte

Allegro ♩. = 48

Fl

Ob

Clt

pp

BClt

pp

Fg

Cor

Tr

Trb

pp

a tempo

M Solo

but th… est not, my child, what thou dost ask:

…*est du, mein Kind, was du er - fragst:*

that sight of the Most

des Höchs - ten Ant -

co…

Allegro

Vl

unis.

Va

(Tutti tacent)

I

p

espress.

II

3 Vc soli (senza sordini)

Vc soli

p espress.

III

p

Tutti unis.

Vc tutti

Cb

Carus

428

stringendo **rit.** **colla parte** **57** **Più lento** ♩ = 72

Fl

Clt

BClt

Fg

pp

pp

Cor

f *pp*

f

Tr

1

mfp

Trb

mfp *pp*

mfp

M/T Solo

SOUL

Fair will glad but it will p thee too Thou speak-est dark - ly, An - gel; and an awe falls

litz: *Ent* *doch sie durch* *boh* *ret* *Welch dunk - le* *Wor - te sprichst du* *und* *wie Furcht* *be -*

Carus

stringendo **rit.** **colla parte** **Più lento**

Vl

3 Viole s

I

p espress. *f*

Va soli

II

p *f*

III

p *f*

I

f

Vc soli

II

f

III

f

Cb

437

rall.

58 Moderato ♩ = 58

Fl

Clt

dim.

BClt

Fg

dim.

Cor

T/M Solo

dim.

on me, and a fear lest I be rash.
fällt mich's, dass ich fehlt mit sol-cher Frag.

THE ANGEL Quasi Recit.

pp 3 parlando, sotto voce

There was a mor-tal, who is now a-bove in the mid-
Einst lebt' ein Mensch, der jetzt im Him-mel thront, strah-lend in

rall.

Moderato

Vl

Va tutti

con sordini

Vc tutti

con sordini

Tutti

ppp mistico

Tutti sul D

ppp mistico

Cb

442

Fl

Clt

I

ppp

BClt

ppp

Fg

ppp

Cor

pp

dim.

M Solo

espress.

glo-ry: he, when near to die, was giv'n com-mu-nion with the Cru-ci-fied, Such, that the
Glo-rie: als sein En-de naht, um-fing er sei-nen Hei-land so inn'-ger Ge-mein-schaft,

Vl

poco

Va

sul A

cresc.

Vc

cresc.

Cb

Carus

447

Fl
Clt
BClt
Fg
Cor
M Solo
Vl
Va
Vc
Cb

sfp
ppp
ppp
ppp
II
I
p
dim.
Mas - ter's ve - ry wounds were stamped up - on his flesh; and from the a - go - ny which thrilled through bo - dy and soul in that em-
dass des Er-lö-sers Wun - den - ma - le sein Leib ge - zeigt; so aus dem To - des-kampf, ihm Leib und Seel durch-schau-ernd, in sol-cher Lieb Um-
div.
ppp
pp
f
pp
dim.
dim.
dim.
dim.

452

rit.

Fl
Clt
BClt
Fg
Cor
Trb
M Solo
Vl
Va
Vc
Cb

a 2
p
p cresc.
pp
pp
a 2
Soli
pp
mf
a 2
pp
mf
p
brace, learn that the flame of the ev - er - last - ing love doth burn ere it trans - form.
fan - gen, ler - ne er - ken - nen: die Flam - me der ew - gen Lie - be brennt, eh sie uns wan - delt.
rit.
senza sordini
unis.
p
3
3
3
f
pizz.
unis.
ff
con sordini
dim.
sul D
pizz.
ppp
pp
dim.

Carus

457 **60** **Andante** ♩ = 72

Fl
Ob
Clt
BClt
Fg
Cor
Tr
Timp
Arp
Org
M Solo
S
A
Semi-Coro
Vl I
Vl II
Va
Vc
Cb

I
p
ppp
marcato
I Solo
pp
Soli
I
II
pp
(If 2 Harps: I 8va, II loco; if only one Harp: loco.) (Falls 2 Harfen: I 8 va, II loco, falls nur eine Harfe: loco.)
pp
pp Sw. 8. (Gamba tone)
Angelicals / Engel
pizz.
arco
simile

Carus

459

Poco più lento ♩ = 60

61

rit.

Fl
Ob
Clt
BClt
Fg
Cor
Tr
Timp
Arp
Org
M Solo
S
Semi-Coro
A
S
Coro
A
Vl I
Vl II
Va
Vc
Cb

Praise to the Heights
Preis Got - tes H - lig - keit der Höh.

praise the Ho - liest in the height.
preis tes Hei lig in der Höh.

Praise, *Preis,*

Poco più lento

rit.

arco

8va

carus

463

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Timp

Arp

Org

M Solo

Semi-Coro

S

A

Coro

S

A

Vl

Va

Vc

Cb

pp

pp

(tr)

I

a 2

pp simile

dim.

pp

THE ANGEL

Hark those unds!

Hörst der ung?

mf

Ho - li - est in the

Hei - lig - keit in der

in the dep be praise:

in der Tie

Most

all -

ten.

Ho - li the height,

Höh,

in the depth be praise: In all his words most won - der - ful;

in der Tie - fe Preis, die al - ler - we - gen wun - der - bar,

pp

praise, praise to the

Preis, Preis Got - tes

aise to the Ho - li - est, most won - der - ful;

Preis Got - tes Hei - lig - keit, die wun - der - bar,

pp

praise, praise to the

Preis, Preis Got - tes

ppp

pp

praise to the Ho - li - est, praise, praise to the

Preis Got - tes Hei - lig - keit, Preis, Preis Got - tes

unis.

ppp

div.

ppp

dim.

dim.

Carus

469

62

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Timp

Arp

Org

M Solo

Semi-Coro

S

A

Coro

S

A

Vl

Va

Vc

Cb

Man.

I Solo, loco

They come of - der - ings an - gel - i - cal, least and
Von zar - ten gel - lip - pen tönt es zu uns her. Him - mels -

sure, most sure
zeit ge - ra

ways!
bar!

Praise,
Preis,

most sure in all
all bird of -

ays!
ar!

li - est,
lig - keit.

praise to the Ho - li - est.
Preis Got - tes Hei - lig - keit.

praise.
Preis.

Ho - li - est,
Hei - lig - keit.

unis.

dolce

Solo

senza sord.

espress.

Carus

475

63 **Poco più animato** ♩ = 84

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Timp

Arp

Org

M Solo

pp

most child-like of the sons of God.
söh-ne, kin-der-glei-che Schar.

Semi-Coro

S

A

ppp

praise to the - li-est in the height,
Preis Got-tes Hei-lig-keit in der Höh,

dim.

Coro

S

p

With - -
er - -

p

With - -
er - -

A

p

To us his el-der race he gave to bat-tle and to win, with-out the chas-tise-ment of
Uns, sei-ner äl-tern Rit-ter-schaft, mocht leich-ten Sieg er leihn, uns fes-selt nicht der Schmer-zen

p

To us his el-der race he gave to bat-tle and to win, with-out the chas-tise-ment of pain, with-
Uns, sei-ner äl-tern Rit-ter-schaft, mocht leich-ten Sieg er leihn, uns fes-selt nicht der Schmer-zen Haft, er-

Poco più animato

Vl

Va

I
II

Vc

Tutti

pp

Cb

Carus

poco allarg. 64

481

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Timp

Arp

Org

Semi-Coro

S

A

Coro

S

A

Vl

Va

Vc

Cb

I

pp

I Solo

ten.

pp

a 2 unisono

pp

pp

sen. Ped.

ppp

pi - rit and flesh his pa - rents
Heil - gen Geists, der Jung - frau

p

praise,
Preis,

the soil
fen sün

of sin.
den - rein.

p

cresc.

pain, with - out the soil of sin.
Haft, er - schaf - fen sün - den - rein.

The youn - ger son he willed to be a mar - vel in his birth: Spi - rit and
Den eig - nen Sohn sein Will ent - bot, ein Wun - der sein Ge - burt, Heil - gen

p

cresc.

out, with - out the soil of sin.
schaf - fen, er - schaf - fen sün - den - rein.

The youn - ger son he willed to be a mar - vel in his birth: Spi - rit and
Den eig - nen Sohn sein Will ent - bot, ein Wun - der sein Ge - burt, Heil - gen

poco allarg.

div.

pp

pp

pizz.

ppp

pizz.

pp

Carus

488

65 **poco allarg.**

Fl
Ob
Clt
Fg
Cor
Timp
Arp
Org
S
A
Semi-Coro
S
A
Coro
Vl
Va
Vc
Cb

I
II
pp
p
cresc.
a 2
3
f
dim.
were; his home was heav - and earth.
Sohn der Welt Er - lö ser wurd.
home heav - en and earth. Praise.
Welt - lö - ser wurd. Preis,
His hom home was heav - en and earth. Praise.
der We der Welt Er - lö - ser wurd. Preis,
flesh home, his home was heav - en and earth.
Geists, der der Welt, der Welt Er - lö - ser wurd.
flesh his par - ents were; his home was heav - en and earth.
Geists, der Jung - frau Sohn der Welt Er - lö - ser wurd.

poco allarg.

ten.
unis.
div.
pizz.

Carus

493

a tempo

Fl

Ob

mf *pp*

Clt

mf *pp*

Fg

Cor

mf *pp*

Timp

tr

p

Arp

f

1

dim.

Org

Praise,
Preis,

ppp

Praise,
Preis,

Semi-Coro

S

A

f

Coro

S

f

cresc.

A

The E - ter - nal blessed his child, and armed, and sent him hence a - far, to
Der Ew - ge seg - nend wapp - net ihn, sandt ihn zur Erd hi - nab, als

p

cresc.

The E - ter - nal blessed his child, and armed, and sent him hence a - far, to
Der Ew - ge seg - nend wapp - net ihn, sandt ihn zur Erd hi - nab, als

a tempo

div.

Vl

f *pp* dim.

f *pp* dim.

Va

f *pp*

Vc

arco

mf *pp*

Cb

arco

mf *pp*

Carus

499

Fl
Ob
Clt
Fg
Cor
Timp
Arp
Org
Semi-Coro
S
A
Coro
S
A
Vl
Va
Vc
Cb

f p
f p
f dim. p
p p
tr
p
a 2
I 8va
II loco
10
f
1
pp
f p dim.
to serve as cham - on in the field of el - e - ment - al war.
als Strei - ter in Kampf zu ziehn, den Sohn da - hin er gab.
f p dim.
to cham - on in the field.
Kampf zu ziehn.
pp
To be his
Zu herr - schen
f p dim.
serve as cham - pi - on in the field of el - e - ment - al war.
Strei - ter in den Kampf zu ziehn, den Sohn da - hin er gab.
f p dim.
serve as cham - pi - on in the field.
Strei - ter in den Kampf zu ziehn.
pp
To be his
Zu herr - schen
f
pp
To be his
Zu herr - schen
f
serve as cham - pi - on in the field.
Strei - ter in den Kampf zu ziehn.
I II III
pp
dim.
I II, III
mf
unis.
mf
pizz.
pp

poco rit.

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Timp

Arp

Org

S

Semi-Coro

A

pp

Praise to Ho - i - est in height.
Preis Got Hei - - keit in der Höh.

vice-roy in the world of mat-ter, and of sense; up - on the fron-tier, towards the foe.
dort an sei-ner Statt in - mit - ten sünd-ger Welt, zu sein ein Schutz gen all bös Feind.

S

f dim.

A re - so - lute de -
von ihm ward er be -

Coro

f dim.

Up - on the fron-tier a re - so - lute de -
von ihm ward er be - stellt, ward er be -

A

f dim.

vice-roy in the world of mat-ter, and of sense; up - on the fron-tier, towards the foe, a re - so-lute, a re - so - lute de -
dort an sei-ner Statt in - mit - ten sünd-ger Welt, zu sein ein Schutz gen all bös Feind, von ihm ward er be - stellt, ward er be -

f dim.

vice-roy in the world of mat-ter, and of sense; up - on the fron-tier, towards the foe, a re - so - lute de -
dort an sei-ner Statt in - mit - ten sünd-ger Welt, zu sein ein Schutz gen all bös Feind, von ihm ward er be -

Vl

unis.

poco rit.

p p

p p

Va

p

Vc

arco div.

pp

Cb

Carus

67 allarg.

512

rit.

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

Cor

Solo

ten.

dim. molto

dim.

Timp

tr

Arp

a 2

Org

M Solo

THE ANGEL

solenne

Praise to the Lord, _____ and are with - in the
Preis Got - tes *Pfor - te jetzt,* _____ *das Inn - re des Ge -*

dim.

S

A

Semi-Coro

Praise to the
Preis Got - tes

- est.
- keit.

S I

S II

A I

A II

Coro

dim. molto

fence.
stellt.

allarg.

ten.

rit.

Vl I

Vl II

II senza sord.

Va

dim. molto

Vc

unis.

Cb

Carus

68

517 **Moderato** ♩ = 66

Fl

Ob — a 2 — *pp*

Clt

BClt

Fg

Cor

Trb — II Solo — *p*

Timp — *tr* — *pp*

Arp — I 8va, II loco — *ppp* — *mf* — *pp*

Org — *pp*

M Solo — House — of — Judg — nt. — wir. — THE SOUL parlando — is like — the rush - ing of the

richts — *be* - — *sch* — *n* — *Ent* - *ge* - - *gen tönt's,* *dem Rau-schen gleich des*

S

A — Semi-Coro — *pp*

T — Prais — *Pre*

B

S
A — Coro — *pp*

T — Basso

B — Praise. *Preis.*

Moderato

Vl I — *ppp* — *pp*

Vl II — *ppp* — pizz.

Va — pizz. — *ppp* — *pp*

Vc — (Tutti senza sordini) — *ppp*

Cb — *ppp*

Carus

519

rit.

Fl
Ob
Clt
BClt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
Arp
Org
T Solo
S
A
T
B
Semi-Coro
S
A
T
B
Coro
Vl I
Vl II
Va
Vc
Cb

(8va)

cantando

wind, the sum - mer
Som - mer-winds, der dur-

Ped.

wind a - mong the lof - ty pines.
Pi - nien ho - he Gip-fel streicht.

Praise
Preis

Ho - - - - - - li - cst.
Hei - - - - - - lig-keit.

Praise to the Ho - - li - cst.
Preis Got - tes Hei - - lig-keit.

Praise to the Ho - li - cst.
Preis Got-tes Hei - lig-keit.

Praise to the Ho - - li - cst.
Preis Got - tes Hei - - lig-keit.

Soprano I, II

Praise,
Preis,

Basso

Praise,
Preis,

arco

Carus

522

69 **Moderato** ♩ = 72

allarg. **molto cresc.**

Fl
Ob
Clt
BClt
Fg
Cor
Tr
Timp
Arp
Org
S
A
T
B
Semi-Coro
I, II
III
Coro
Vl
Va
Vc
Cb

dim.

I
II
a 2
8va
loco

Praise, *Preis,*

praise, *Preis,*

praise to the Ho - li - est, *Preis Got - tes Hei - lig - keit,*

praise, *Preis,*

Glo - ry to him, who ev - er - more by truth and jus - tice reigns; who tears the soul from out its case, and
Eh - re sei ihm, der im-mer-dar ge - recht in Wahr-heit herrscht, der aus der Haft die See - len löst und

Glo - ry to him, who ev - er - more by truth and jus - tice reigns; who tears the soul from out its case, and burns, and
Eh - re sei ihm, der im-mer-dar ge - recht in Wahr-heit herrscht, der aus der Haft die See - len löst und til - - get,

Moderato

allarg. **molto cresc.**

div.
unis.
arco
pizz.

Carus

530

Fl
Ob
Clt
BClt
Fg
Cor
Timp
Arp
Org
M Solo
Semi-Coro
Coro
Vl
Va
Vc
Cb

dim.
I loco
II 8va bassa
16. 32.
Ped. solo
THE ANGEL
They sing of thy ap-proach-ing - o - ny, which tho[u] [a]rt so ca[u]ght by didst ques-tion of.
Sie gen von der See - rü-fungs-zeit, nach de[r] [E]rrig du mich frugst.
praise. *Preis,*
praise, who tears the soul from out its case, and burns a - way its stains!
Preis, der aus der Haft die See - len löst und til - get ih - re Schuld.
height, *Höh,*
burns, and burns a - way its stains!
til - get, til - get ih - re Schuld.
praise to the Ho - li - est in the height.
Preis Got - tes Hei - lig - keit in der Höh.
Tutti con sordini
II con sordini
pizz.
Tutti senza sordini

539

colla parte

a tempo

Fl
Ob
Clt
BClt
Fg
Cor
Arp
Org
T Solo
Semi-Coro
S
A
T
B
Coro
S
A
T
B
Vl solo
Vl
Va
Vc
Cb

I ten. ten.

I ten. ten.

I

a 2 unis.

(8va bassa)

simile

dim.

THE SOUL p espress. poco rit.

My soul is in my hand: I have no fear.
Mei-ne See - le be - rei - tet ist: nicht heg ich Fur

Praise to the Ho - li - est.
Preis Got - tes Hei - lig-keit.

dim. molto

Praise to the Ho - li - est, praise to the Ho - li - est.
Preis Got - tes Hei - lig-keit, Preis Got - tes Hei - lig - keit.

Praise to the Ho - li - est in the height.
Preis Got - tes Hei - lig - keit in der Höh.

in the height.
in der Höh.

Praise to the Ho - li - est.
Preis Got - tes Hei - lig - keit.

a tempo

colla parte

scnza sordino

Solo

div. unis.

8va

Carus

548 **71** **Più mosso** ♩ = 104

poco stringendo

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

GrC

Arp

Org

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

pp p mp sfp sf f fp tr

a 2 Solo Soli I II III Tutti senza sordini unis. pizz. arco div.

poco cresc.

THE SOUL

But hark! A grand mys - te - rious har - mo - ny: It
Doch horch! Welch wun - der - ba - rer Fei - er-klang! Er

Più mosso **poco stringendo**

Carus

[𝅗𝅥. = 72] *

Fl
Ob
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
GrC
Arp
Org
T Solo
Vl
Va
Vc
Cb

a 2
a 2
pizz.
arco
div.
I
II
Sw. 8. 16.

floods me, like the deep and sol - emn sound of ma - ny wa - - ters.
flu - tet wie der Mee - res - wo - gen mäch - tig Ge - brau - - se.

Carus

* *Regarding the additions of the metronome and tempo markings in mm. 562, 564, 570 and 574 see the Critical Report, Part III.*
Zur Ergänzung der Metronom- und Tempoangaben in T. 562, 564, 570 und 574 siehe den Kritischen Bericht, Teil III.

[**Larghetto** ♩ = 72 (𝅗𝅥. of preceding)]*

(In all parts except Fl, Ob, Ingl and Clt)

(In allen Stimmen, ausgenommen Fl, Ob, CIngl und Clt)

564 **72**

molto cresc. - - - - - - - - - - - -

accel. poco a poco

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

GrC

Arp

Org

Vl

Va

Vc

Cb

a 2

sonore

Tuba

unis.

pizz.

Ch. 8.

Pcd. 16. 32.

Sw. Full

4. 8.

En.

gliss.

cresc.

accel. poco a poco

Carus

p molto cresc.

566

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
GrC
Arp
Org
Vl
Va
Vc
Cb

cresc.

I 8va
II

En.

unis.

gliss.

Ped.

4. 8. 16.

Carus

568

molto cresc.

Fl
Ob
ClIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
GrC
Arp
Org
Vl
Va
Vc
Cb

a 2
cresc.
En.
unis.
gliss.
8va
8va
Pcd.
div.
arco
unis.

Carus

570 [𝅗𝅥. = 42 (♩ = 84)]

cresc.

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
GrC
Arp
Org
Vl I
Vl II
Va
Vc
Cb

a 2

I, II

IV

I
II
III

B♭ in C
E♭ in G

Sw. Full

Ped.

cresc.

Carus

574

73 **[L'istesso tempo ♩ = 84]**

Fl

Ob

ClngI

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Tuba

Timp

Arp

Org

Pcd.

M Solo

THE ANGEL

And now the thresh - old, as we tra - verse it,

Und nun die Schwel - le ü - ber - schrit - ten ist,

Vl I

Vl II

Va

Vc

Cb

Carus

576

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Arp

M Solo

Vl

Va

Vc

Cb

Soli

cresc.

I Solo

En.

unis.

gliss.

ut - ters a - loud its glad re - spon - - - sive
hörst du der Heer - - schar'n freu - - - - - - - dig Wech - - - - sel -

div.

arco

pizz.

Carus

579

poco rit.

Fl

Ob

Clngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Arp

I loco
II 8va bassa

Org

(Ped.)

M Solo

chant.
lied.

poco rit.

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

74 **Maestoso** ♩ = 84

581

allarg.

Fl
Ob
ClIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Arp
Org
Coro (Tutti)
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

Praise to the Ho - li - est in the height, and in the depth be praise: In all his words most won - der - ful;
Preis Got - tes Hei - lig - keit in der Höh, und in der Tie - fe Preis, die al - ler - we - gen wun - der - bar,

Maestoso

allarg.

Carus

molto stringendo **75** **Allegro molto** ♩. = 72

589

Fl
Ob
ClIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Org
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

Carus

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Org
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

p
p cresc.
p dim.
pp
mf cantabile
O lov - ing wis - dom of our God! When all was sin and shame, a se - cond Ad - am
O Gna - den - weis - heit Gott des Herrn! Als al - les Sünd und Schuld, ein neu - er A - dam
dim.
cresc.
p legato
div.
unis.

Carus

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Org
S
A
Coro
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2
dim.
cantabile e sostenuto
unis.
div.

S: God! When all was sin and shame. O lov - ing wis - dom of our God! O lov - ing wis - dom of our God! O wi - sest
Herrn! Als al - les Sünd und Schuld. O Gna - den - weis - heit Gott des Herrn! O Lie - bes -

A: O lov - ing wis - dom! O wi - sest
O Gna - den - weis - heit, o Lie - bes -

Carus

* *M. 609: The duplets here and on pp. 210–213 are notated in accordance with the autograph full score and the first edition.*
T. 609: Die Notation der Duolen hier und auf S. 210–213 folgt der autographen Partitur und der Erstausgabe.

611

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Org
S
A
Coro
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2

p cresc.

p p cresc. dim. p

cresc. cresc. mf

mf mf

IV p

p cresc.

O wi - sest love! O wi - sest love!
O Lie - bes - huld, o Lie - bes - huld!

cresc. mf

love! ich did in Ad - am fail, should strive a - fresh a - gainst the foe, should strive and should pre - vail.
huld! Da in A - dam einst ge - fehlt, neu strei - ten durft für ew - ges Gut, zu neu - em Sieg er - wählt.

cresc. mf

love! That flesh and blood which did in Ad - am fail, should strive a - fresh a - gainst the foe, should strive and should pre - vail.
huld! Dass Fleisch und Blut, in A - dam einst ge - fehlt, neu strei - ten durft für ew - ges Gut, zu neu - em Sieg er - wählt.

mf dim.

O wi - sest love! O wi - sest
O Lie - bes - huld, o Lie - bes-

p unis. cresc. mf dim.

p unis. cresc. mf dim.

cresc. mf dim.

cresc. mf dim.

mf dim.

Carus

618 **78**

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Org
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

dim.
I
II
IV
div.

lov - ing wi dom
Gna - den - wei heit Gott Herrn!
And that a high - er gift than grace should
Und dass die höchs - te Gna den - gab sollt
O dom of our God!
O heit Gott des Herrn!
O lov - ing wis - dom of our God!
O Gna - den - weis - heit Gott des Herrn!
love!
huld!
O wi - sest love!
O Lie - bes - huld!

Carus

625

79

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Org
S
A
Coro
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2 — p — dim.
I — p
a 2 — pp
II
tr — dim.
espress.
fles — and blood — God's pres - - ence and his
Fl — und Blut — Gott selbst sich da zu
wi — love! — God's pres - - ence and his
Lie — - — hu — Gott selbst sich da zu
O wi - sest love! — God's pres - - ence and his
O Lie - bes - huld! — Gott selbst sich da zu
O — wi - sest — love! — God's pres - - ence and his
O — Lie - bes - huld! — Gott selbst sich da zu
div. — unis.
p espress.

Carus

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Org
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2
1 *p*
II *pp*
pp
Sw. 8. 16.
ppp
Ped. 16. 32.
dim.
ve - ry self, and es - sence all di - vine.
Op - fer gab, tät Men - schen - leib nicht scheu'n.
div.
unis.
ppp
pp
ppp *

* M. 637: If no open 'A' string, play the small notes. / *T. 637: Wenn keine leere A-Saite vorhanden ist, sind die kleinen Noten zu spielen.*

Carus

639

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg

fp *pp*

fp *pp*

Cor
Tr
Trb

I

pp

I Solo

pp

Timp

Org

Coro

S
A
T
B

espress.

p

O gen' - rous love!
O gro - ße Lieb!

fp *pp*

That he who smote in
Die süh - nend schlug im

pp espress.

Vl
Va
Vc
Cb

Carus

646

81

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

ppp dim.

ppp dim.

l p

Cor

Tr

Trb

p

p

Timp

Org

Coro

S

A

T

B

dim. pp

dim. pp

dim. pp

dim. pp

for man the foe, the dou - ble ag - o - ny in man for man should un - der - go;

chen Men-schen - art, ein zwie - fach Ster - ben ihm er - spart und selbst den Tod er - trug.

man for man the foe, the dou - ble ag - o - ny in man for man should un - der - go; O

Men - schen Men-schen - art, ein zwie - fach Ster - ben ihm er - spart und selbst den Tod er - trug. O

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

653

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Org
S
A
Coro
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

pp dim. fp I

O gen' - rous love! That
O gro - ße Lieb! Die

ppp unis. div. 8va Il loco

Carus

660

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Org

Coro

S: he in n for man the foe, the dou - ble ag - o - ny in man for
süh -nend im a-schen Men-schen art, ein zwie - fach Ster - ben ihm er - spart und

A: who smot in man for man the foe, the dou - ble ag - o - ny in man for
nend schl im Men-schen Men-schen art, ein zwie - fach Ster - ben ihm er - spart und

T: he in man for man the foe, the dou - ble ag - o - ny in man for
süh - schlug im Men-schen Men-schen art, ein zwie - fach Ster - ben ihm er - spart und

B: he who smote in man for man the foe, the dou - ble ag - o - ny in man for
süh - nend schlug im Men-schen Men-schen art, ein zwie - fach Ster - ben ihm er - spart und

pp

(8va)

Vl
Va
Vc
Cb

Carus

667

83

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Org

Coro

S

A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

pp

ppp

dim.

man der - go, should un - der - go; and in the
selbst er - trug, den Tod er - trug. Die dort im

(8va)

8va

I, II

div.

unis.

I ponticello

II

Carus

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Org
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

cresc.

gar - den se - cret - ly, and on the cross, on the cross on high, should teach his breth - ren
Gar - ten heim - lich fleht, die hoch am Kreu - zes - stamm er - höht, in Bru - der - lie - be

dim. molto

ppp

Carus

683

84

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Org

Coro

S

A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

pp

pp

m. molto

dim.

ppp

and in - spire — to suf - fer and to die. O gen' - rous love! O

tra - gen lehrt — das Lei - den und den Tod. O gro - ße Lieb! O

dim. molto

unis.

p fp dim. pp

div.

naturale

Carus

85

86

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
GrC
Arp
Org
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

Coro

sonore
cresc.
a 2
II
mf cresc.
16. 32.
Ped.
gen - rous
gro - ße
love!
Lieb!
O lov - ing
O Gna - den
In all his words most
Die al - ler - we - gen
Praise,
Preis,

Carus

700

Fl
Ob
ClIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
GrC
Arp
Org
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

wis dom of our God!
weis *Gott des Herrn!*

won - - - der - ful.
wun - - - der - bar;

In
die

praise,
Preis,

praise,
Preis,

Pcd.

Carus

87

705

Animato

Fl

Ob

ClIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Arp

Coro

S

A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

a 2

wi - - -

88 **Molto maestoso** ♩ = 96

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Org
Coro
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2

Gt.

Praise, *Preis,*

Praise *Preis* to the *Got - tes* Ho - li - est in the height, *Hei - lig - keit,*

praise *Preis* to the *Got - tes* Ho - li - est, to the *Hei - lig - keit,* Ho - li - est in the height, *Got - tes Hei - lig - keit,*

Ho - li - est, to the *Hei - lig - keit, Got - tes* Ho - li - est in the *Hei - lig - keit* height, *in der Höh,*

praise to the Ho - li - est in the *Preis Got-tes Hei - lig-keit in der*

Molto maestoso

unis.

simile

cresc.

Carus

713

largamente

89 Animato ♩ = 108

Fl
Ob
ClIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Org

Coro I

S
A
T
B

Coro II

S
A
T
B

Vl
Va
Vc
Cb

height, and in the depth be praise: in all his words most won-der-ful. Praise to the
Höh und in der Tie-fe Preis, die al-ler-we-gen wun-der-bar. Preis Got-tes

largamente

Animato

Carus

90

Fl
Ob
Clt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
Coro I
S
A
T
B
Coro II
S
A
T
B
Vl I
Vl II
Va
Vc
Cb

a 2

Ho - liest in the height.
Hei - lig-keit in der Höh,

Pra- to the Ho - liest
Got - tes Hei - lig-keit

Ho - li - est in the height,
Hei - lig - keit in der Höh,

Ho - li - est in the height, and the depth, the dep- be praise,
Hei - lig - keit in der Höh, und der Tie - fe, in Tie- fe Preis,

And in the depth be praise,
und in der Tie - fe Preis,

Praise to the Ho - li - est in the
Preis Got - tes Hei - lig - keit in der

And in the depth be praise, praise to the Ho - li - est in the
und in der Tie - fe Preis, Preis Got - tes Hei - lig - keit in der

And in the depth, in the depth be praise,
Und in der Tie - fe Preis.

And in the depth be praise,
Und in der Tie - fe Preis.

Carus

Fl
Ob
Clt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
Coro I
S
A
T
B
Coro II
S
A
T
B
Vl I
Vl II
Va
Vc
Cb

a 2

in the height, *in der Höh,* and in the depth be praise, *und in der Tie - fe Preis.*

and in the depth be praise, *und in der Tie - fe Preis.*

praise to the Ho - li - est, *Preis Got - tes Hei - lig - keit,* and in the *und in der*

Carus

733

91

I

Fl

Ob

Clt

Fg

a 2

rf

a 2

Cor

Tr

Trb

Timp

Coro I

S

praise, — be
Tie - *fe*

praise.
Preis.

cantabile e legato

f

lo - in wis-dom of our
Gna - *den* *weis-heit* *Gott* *des*

A

f

and in the depth — be
und *in* *der* *Tie* - *fe*

praise. — O —
Preis. — *O* —

Lie - *bes*

scst love!
huld!

T

f

wi - scst, — scst love!
Lie - *bes* - *huld!* — *Lie* - *bes* - *huld!*

B

f

to the
Got-tes

Ho
Hei

cantabile e legato

praise — to the Ho - li - cst, — to the
Preis — *Got-tes* *Hei-lig-keit,* — *Got-tes*

Coro II

cantabile e legato

f

S

depth, —
Tie -

praise — to the Ho - li - cst, — to the Ho - li - cst.
Preis — *Got-tes* *Hei-lig-keit,* — *Got-tes* *Hei* - *lig-keit.*

A

depth the depth — bc — praise. O wi - scst,
Tie *fe,* *in* *fe* *Preis.* *O* *Lie* - *bes* -

f

T

the — depth — bc — praise.
- *fe,* — *in der Tie* - *fe* — *Preis.*

B

f

depth — and in — the depth — bc — praise. O wi - scst, wi - scst
Tie - *fe,* *in* *der* *Tie* - *fe* *Preis.* *O* *Gna* - *den* - *weis* - *heit* *Gott* *des*

Vl I

rf

Vl II

Va

Vc

rf

Cb

rf

Carus

740

Fl
Ob
Clt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
Coro 1
S
A
T
B
Vl I
Vl II
Va
Vc
Cb

a 2

God! *Herrn!*

Praise ___ the ___ li - cest ___ the height.
Preis ___ ...t-tes H... - keit ___ ...er Höh'!

O wi - ... love! ___ O gen' - rous,
O Lie ... be... huld! O gro - ße,

Praise ___ to the Ho - li - est ___ in the height, ___
Preis ___ Got-tes Hei-lig-keit ___ in der Höh, ___

and in the depth be praise.
und in der Tie - fe Preis.

Ho - li - est in ... ght.
Hei - lig - keit in ... h.

O gen' - rous, gen' - rous love!
O gro - ße, gro - ße Lieb!

Wi - ... sce...
Gna ... heit Gott de... !

Gen' - rous,
Gro - ße,

... c ___ to the Ho - li - est, ___ to the Ho - li - est.
... ___ *Got-tes Hei-lig-keit, ___ Got-tes Hei - lig-keit.*

O lov - ing ___ wis - dom of our God!
O Gna - den - weis - heit Gott des Herrn!

Praise ___ to the
Preis ___ Got-tes

love!
Herrn!

O lov - ing wis - dom of our God!
O Gna - den - weis - heit Gott des Herrn!

O gen' - rous,
O gro - ße,

Carus

747

93 **Poco più animato**

Fl
Ob
Clt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
S
A
Coro I
T
B
S
A
Coro II
T
B
Vl I
Vl II
Va
Vc
Cb

f *ff* *mf* *tr* *p* cresc. *rf* *sf*

Gen' - rous, gen' - rous love!
Gro - ße, gro - ße Lieb!

gen' - rous love! Praise to the Ho - li - cst,
gro - ße Lieb! Preis Got-tes Hei-lig - keit,

Praise to the Ho - li - cst,
Preis Got-tes Hei-lig - keit,

O dom of our God! Glo - ry to him, glo - ry to him, who
Eh - re sei ihm, Eh - re sei ihm, der

gen'
gro

Praise to the Ho - li - cst in the height.
Preis Got-tes Hei-lig - keit in der Höh.

Ho - li - cst and in the depth.
Hei-lig - keit und in der Tie - fe Preis.

gen' - rous love! O gen' - rous love!
gro - ße Lieb! O gro - ße, gro - ße

Glo - - - ry to
Eh - - - re sei

Glo - - - - - - -
Eh - - - - - - -

Glo - ry to him, who
Eh - re sei ihm, der

unis.

Poco più animato

Carus

754

94 Animato

Fl
Ob
Clt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
Org
S
A
Coro I
T
B
S
A
Coro II
T
B
Vl I
Vl II
Va
Vc
Cb

8va

ff

rf

mf

tr

Ped.

Glo - - - ry to Him
Eh - - - re sei ihm,

glo - ry,
Eh - re,

glo - - ry,
Eh - - re,

to him, who ev - cr - more,
sei ihm, der im - mer - dar,

glo - ry to him, who ev - cr - more by truth, by
Eh - re sei ihm, der im - mer - dar ge - recht, ge -

cv - cr - more by truth and jus - tice reigns,
im - mer - dar ge - recht in Wahr - heit herrscht,

glo - - - ry,
Eh - - - re,

glo - - ry,
Eh - - re,

glo -
Eh -

ry, glo - - - ry to him,
re, Eh - - - re sei ihm,

to him, who ev - cr - more by
sei ihm, der im - mer - dar ge -

ry, glo - ry to him, who ev - cr - more by truth and jus - tice reigns,
re, Eh - re sei ihm, der im - mer - dar ge - recht in Wahr - heit herrscht,

Animato

unis.

Carus

761

95 accel. molto al

Fl
Ob
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Org
Coro I
S
A
T
B
Coro II
S
A
T
B
Vl I
Vl II
Va
Vc
Cb

cresc.

glo - - ry, *Eh - - re,*

to him, *sei ihm,*

and jus-tice reigns, by truth and jus-tice, by truth and jus-tice reigns, *in Wahr - heit herrscht, in Wahr - heit herrscht, in Wahr-heit herrscht,*

truth and jus - tice reigns, *recht in Wahr - heit herrscht,*

who ev - er-more by truth and jus - tice reigns, *der im - mer-dar ge - recht in Wahr-heit herrscht,*

more by truth and jus - tice reigns, *dar ge - recht in Wahr - heit herrscht,*

who ev - er - more, *der im - mer - dar,*

ev - er - more reigns, *im - mer - dar ge - recht in Wahr - heit herrscht,*

glo - ry to him, *Eh - re sei ihm,*

glo - ry, *Eh - re,*

div.

accel. molto al

Carus

96 Allegro molto ♩. = 84

Fl
Ob
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Org
Gt.
Sw. 8.
S
A
T
B
Coro I
Coro II
Vl
Va
Vc
Cb

a 2

cresc.

I
II
III

him, ihm, — glo - ry to him. — Eh - re sei ihm. —

Praise to the Ho - li - cst, Preis Got - tes Hei - lig - keit,

Praise to the Ho - li - cst Preis Got - tes Hei - lig - keit

Allegro molto

carus

97

molto cresc.

Fl
Ob
ClIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Org
S
A
T
B
Coro I
S
A
T
B
Coro II
Vl
Va
Vc
Cb

Gt.
Sw.
Ped.
cresc
dim.
a 2
Praise,
Preis,
in the height, and in the depth, the depth be
in der Höh, und in der Tie - fe, in der
molto cresc.

Carus

* *M. 787: In the first edition of the vocal score the last quarter note in the basso II part is an f sharp.*
T. 787: Die letzte Viertelnote im Bass ist im Erstdruck des Klavierauszugs ein fis°.

788

8va

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Org
Gt.
Sw.
Coro I
S
praise, Preis,
A
praise, Preis,
T
praise, Preis,
B
praise, Preis,
Coro II
S
praise, Preis,
A
praise, Preis,
T
praise, Preis,
B
praise, Tie - fe Preis,
Vl
Va
Vc
Cb
div.

a 2

Carus

802 **98** **Animato**

99 **a tempo** ♩. = 96

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Org
Coro I
S
A
T
B
Coro II
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2
cresc.
ff
I
II
tr
p
Gt.
Sw.
all - ler - dings wird sur - zeit ge - recht, most won - der - ful; most sure in all his ways, in all his ways, most
al - ler - we - gen wun - der - bar, all - zeit ge - recht all - zeit ge - recht wird of - fen -
ways, bar,
most all - sure zeit in ge -
praise, Preis,
in all his ways, most ge - recht wird of - fen -
ful, bar, in die all - ler - his words we - gen most won - der - ful; most all - zeit, sure,
Animato
a tempo
unis.
ff sf

Carus

814

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Org
Coro I
S
A
T
B
Coro II
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2

sf ff f tr

I, II

all his ways, most surc in all, recht wird of fen bar, ge zeit

Carus

828

rit.

lunga

Fl
Ob
ClIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
GrC
Org
Coro I
Coro II
Vl
Va
Vc
Cb

S
A
T
B

cresc.

I, II
III

Full

all, recht ward all of his fen bar. ways!

ppp

pp

32.

Carus

101

843 **Larghetto** ♩ = 58

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
GrC
Arp
Org
Vl
Va
Vc
Cb

I *pp*

II *8va bassa*

Solo

Solo sonore

vibrato

unis.

Larghetto

con sordini

sonoramente

pizz.

arco

div.

unis. sonoramente

Carus

848

dim. e rit.

rit. molto

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

GrC

C in D♭

Arp

Org

Vl

Va

Vc

Cb

div.

unis.

arco

Carus

102 **Lento** ♩ = 48

854

dim.

103 **Moderato**

♩ = 69

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

Arp

Org

M Solo

Vl

Va

Vc

Cb

I

III

ppp

pp

tr

THE AR

ad lib.

solenne

Thy judg-ment now is near, for we are come in-to the veil-ed pre-sence of our God.

Dein Ur-teil steht be-vor, wir ste-hen jetzt in uns-res Herrn ge-heim-nis-vol-ler Nä-he.

Lento

Moderato

unis.

div.

div. pizz.

arco

Carus

860

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
Arp
Org
M Solo
T Solo
Vl I
Vl II
Va
Vc
Cb

3 3 3 3
pp dim.
ppp dim.
ppp dim.
ppp
a 2
ppp
16.
p
THE ANGEL pp * poco dim.
It is the voice of friends a - round thy bed, who say the "Sub - ve - ni - te" with the
Ja, dei - ner Freun - de Stim - men hö - rest du das „Sub - ve - ni - te" be - ten mit dem
pp
I hear the that I left on earth.
Noch hör ich wie auf Er - den einst.
I II III
ppp
div.
dim.
I II
8va
pp
1 Cb solo

* *M. 862: In the first edition of the full score:* b flat *instead of* c. *The present version is based on the autograph score and first edition of the vocal score.*
T. 862: Im Erstdruck der Partitur: b^1 *statt* c^2. *Die Lesart hier folgt der autographen Partitur und dem Erstdruck des Klavierauszugs.*

867

104

largamente

Fl

Ob

I Solo

ppp

molto cresc.

f

CIngl

Clt

f

BClt

p

f

Fg

f

Cor

Tr

Trb

Timp

dim. molto

Arp

8va

Org

M Solo

NGEL

pp

f

er the ech - oes come;

her das E - cho drang.

be - fore the throne stands the great

Zum Thron des Herrn schrei - tet jetzt des

An - gel of the

To - des - en - gels

largamente

Vl I

Vl II

Va

dim.

Vc

Tutti ppp

f dim.

Cb

Carus

873

rit. a tempo accel. rit.

105

Fl

Ob

dim. pp ppp

CIngl

Clt

dim. pp ppp

BClt

dim. pp

Fg

dim. pp

Cor

1

pp fp p

Tr

Trb

Timp

Arp

M Solo

ad lib.

f dim. pp espress.

Ag - o - ny, the same who strength - n'd him, what time he knelt lone in the gar - den shade, be - dewed with blood. That An - gel best can

ernst Ge-stalt, der einst zu ihm auch trat, als im Ge - bet, dort in Geth - se - ma - ne der Hei - land rang. Dies' En - gels Für - spruch

Solo

pp

rit. a tempo accel. rit.

Vl

div. mf f fp pp

senza sordini

Va

div. pp fp pp

senza sordini

Vc

pizz. pp

Cb

Carus

879

106

rit. molto dim. Lento e solenne ♩ = 48

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
Arp
M/B Solo
Vl
Va
Vc
Cb

a 2 lunga

Solo

I II III

Soli

(Tuba tacet)

sostenuto

THE ANGEL OF THE AGONY
DER TODESENGEL (Basso)

molto espress.

plead with him for all tor-ment-ed souls, the dy - ing and the dead.
für die See - le, die im To - de ringt, hier Gott ver - nimmt.

Je - su! by that
Je - sus! bei der

sul G

molto espr.

div.

arco

Carus

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

Arp

B Solo

Vl

Va

Vc

Cb

a 2

II Solo

2 Corde

unis.

shudd'r - ing dread which fell on thee; Je - su! ___ by that cold dis - may which sick - ened thee; ___ Je - su!

Furcht, die einst auch dich be - fiel, Je - sus! ___ bei der Qual, die einst auch dich durch - wühlt, ___ Je - sus!

Carus

895

largamente

108 a tempo

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
Arp
B Solo
Vl
Va
Vc
Cb

I, II
III
IV
a 2
div.
cres.

by that pang of heart which thrill'd in thee; Je - su! by that mount of sins which crip - pled thee;
bei dem Schmerz, der einst durch - boh - ret dich, Je - sus! bei der Sün - den - last, ge - legt auf dich,

largamente

a tempo

Carus

902

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

Arp

B Solo

Vl

Va

Vc

Cb

pp

p espress.

ppp

I

II

III

tr

pp teneramente

Je - su! ___ by that sense of guilt which sti - fled thee;
Je - sus! ___ bei dem Schuld - ge - fühl, ge - senkt in dich,

Je - su! ___ by that in - no - cence which
Je - sus! ___ bei der Rei - ne, die um -

unis.

ponticello

pizz.

Carus

109

largamente

Fl

Ob

dim.

CIngl

dim.

Clt

BClt

Fg

pp

pp

pp

II

Cor

pp

mp

dim.

pp

pp

Tr

Trb

Timp

Arp

3 Cord.

pp

B Solo

poco affrettando

cresc.

rf

dim.

gir - dled thee; Je - su! by that sanc - ti - ty which reigned in thee; Je - su! by that God - head

gür - tet dich, Je - sus! bei der Hei - lig - keit, er - fül - lend dich, Je - sus! bei der Gött - lich - keit,

largamente

Vl

naturale

naturale

p

espress.

dim.

pp

pp

pp

Va

naturale

div.

pp

p espress.

dim.

pp

Vc

pp

p

dim.

pp

Cb

arco

pp

p

dim.

pp

Carus

110

Più mosso ♩ = 104

allarg.

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

Arp

B Solo

Vl

Va

Vc

Cb

dim.

ppp

pp

I Solo

a 2

p dolce

which was one ver-klä-rend dich,

Je - su! spare these souls which are so dear to thee;
Je - sus! all der teu - ren See - len, ach, er - bar - me dich,

div.

unis.

pizz.

Carus

926

111 **Più mosso** ♩ = 104

allarg. **112** **accel.**

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

Arp

B Solo

Vl

Va

Vc

Cb

ppp dim. *pp* *p* *ppp* cresc. ed accel. *pizz.* *tr* I II

dim.

dim.

dim.

935

Più mosso (in tempo) ♩ = 104

largamente

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

Arp

B Solo

hour, _____ and bid them come to thee, _____ to that glo - - ri - ous home, _____

schei - - nen, wo ein zu dir sie gehn, _____ in dein himm - - li - sches Reich, _____

Più mosso (in tempo)

largamente

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

945 **113**

rit. **allarg.** **Molto lento**
colla voce

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
Arp
B Solo
Vl
Va
Vc
Cb

a 2

where they shall ev - er gaze on thee.
e - wig zu schaun dein An - ge - sicht.

Je - su! spare these souls which are so
Je - sus! all der teu - ren See - len, ach, er-

div. pp dolciss. unis. sul G con sordini

Carus

954

rit.

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

Arp

B Solo

Vl

Va

Vc

Cb

1

pp dim.

ppp

molto dim.

pp

tr

dim.

p

dear to thee.
bar - me dich.

con sordini

Carus

114

958 **Adagio** ♩ = 56

I

Lento *

Fl

Ob — I Solo

CIngl

Clt

BClt

Fg

Cor

III

Tr

Trb

Timp

GrC

Arp — a 2

Org — Sw. 8.

T Solo — THE SOUL

I go be-fore my Judge.
Ich geh vor mei-nen Herrn.

Adagio **Lento**

Vl

Va

Vc

Cb — con sordini

Carus

* *M. 964: See the Critical Report, Part III. / T. 964: Siehe den Kritischen Bericht, Teil III.*

966 **115** **Lento** ♩ = 66

I

Cor

Timp

Arp

Org

M Solo

VOICES ON EARTH / STIMMEN AUF ERDEN

Semi-Coro

S

A

T

B

Coro

S

A

T

B

Lento

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

975 **116** **Moderato** ♩ = 80

a tempo **accel.**

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

cresc.

Cor

cresc.

cresc.

Note: If an extra Timp. is available, tune to low E.
Falls eine extra Pauke vorhanden, nach dem tiefen E stimmen.

Timp

a 2

Arp

8va bassa

Org

Ped. 16.

THE ANGEL

M Solo

Praise to his name!
Lo - be den Herrn!

O hap - py, suf - f'ring
Be - glück - te Lei - dens-

S

A

Coro

T

Lord.
Herr.

B

Lord.
Herr.

Moderato

a tempo **accel.**

Vl

arco

cresc.

Va

cresc.

Vc

arco

cresc.

Cb

cresc.

Carus

981

colla parte

rit.

Fl

Ob

Clt

BClt

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

GrC

Org

M Solo

Vl

Va

Vc

Cb

cresc.

dim.

molto cresc.

allarg.

dim. e rit.

div.

soul! for it is safe, con-sumed, yet quick-en'd, by the glance of God. Al - le - lu - ia! Praise to his

seel, denn dich er - löst, sehrt auch sein Glanz, der Blick des Herrn. Hal - le - lu - ja! Lo - be den

Carus

989

118 **Moderato e solenne**

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
GrC
Org
M Solo
Vl
Va
Vc
Cb

p marc. — simile — cresc. — *f*

pp molto cresc. — *p* marc. — cresc.

(tr)

molto cresc — *pp* — cresc. — *f*

cresc. — cresc.

namc! _____
Herrn! _____

Moderato e solenne

pp molto cresc.

div. — *p* — senza sordini — cresc.

unis. — *f* — *sf*

Carus

119

cresc.

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

GrC

Org

M Solo

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

1000

string.

* 120 Molto allarg.

(+Picc. unis. ad lib.)

poco accel.

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Piatti
Grc

Tamb
picc

Tam

Arp

Org

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

+Picc.
unis.

Fl I

Fl II

dim.

Tr I VI tacent II

Db in B / [H]

If any extra Timpani Players [illegible] the 3 bars at 120.

Wenn extra Paukenspieler [illegible] müssen die 3 Takte bei 120 spielen.

. Secco

vibrato

I rH 8va

a 2

Ped.

THE SOUL

Take
Nimm

string.

Molto allarg.

poco accel.

Carus

* NB: At 120 for one moment must every instrument exert its fullest force. / Bei 120 muss jedes Instrument für einen einz'gen Augenblick seine äußerste Kraft entfalten.

rit.

Moderato ♩ = 69

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

Cor

Trb

Timp

Arp

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

dim.

pp

p

f

tr

a 2

con gran espressione

mich me a - way, take me a - way, and in the low - est deep

nimm mich hin - weg, *und in der Tie - fen tiefs -*

hin - weg,

simile

unis.

div.

Carus

* *M. 1007: There is no decrescendo hairpin in the first edition of the full score (see the Critical Report) / Decresc.-Gabel nicht im Erstdruck der Partitur (siehe den Kritischen Bericht).*

1011

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

Cor

Timp

Arp

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

pp

mf

p

cresc.

dim.

simile

unis.

div.

— there let me [illegible]
- ten ber - ge mich!

and there in hope the lone night - watch - es keep,
Nächt - li - che Wa - chen hal - tend im Ge - bet,

told out for me.
wie mir's be - stimmt,

There, mo - tion - less and
ein - sam dort, doch nicht ver -

Carus

121 Più tranquillo

poco rall.

Fl

Ob

I

ClngI

Clt

p

BClt

Fg

Cor

pp

I

III

pp

Timp

Arp

T Solo

hap - py in my pain, lone, not for - lorn, there will I sing my sad per - pet - ual
las - sen, har - re ich, Gott mich ver - nimmt. Dort will ich sin - gen, Tag und Näch - te

poco rall. **Più tranquillo**

Vl

div.

div.

pp

pp

unis.

Va

Vc

pp

Cb

Carus

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

pp

Cor

Timp

Arp

T Solo

p cantabile

dolce

strain, un - til the morn. There will I sing, and soothe my
lang, mein trau-ernd Lied! Dort will ich sin - gen, bis in

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

1025

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

Cor

Timp

Arp

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

pp

cresc.

strick - ne Brust, which ne'er can cease to throb, and pine, and lan - guish, till pos-sest of
mei - ne Brust, die ew - ges Seh - nen nur er - füllt und presst, dass sie's er - lang, ein -

espress.

unis.

espress.

pizz.

Carus

122

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

cresc.

cresc.

Cor

Timp

in D, A, F♯

Arp

a 2

T Solo

its sole peace.
zieht sein Fried.

There will I sing my ab-sent Lord,
Dort, wenn auch fern, sing ich den Herrn

my ab-sent Lord and Love:
und sei-ne Gna-den-lieb.

Vl

Va

Vc

Cb

espress.

arco

Carus

123

1034

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

Cor

Timp

Arp

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

p

pp

cantabile

Take me a - way, that soon - er I may rise, and go a - bove, that

Nimm mich hin - weg, dass frü - her ich er - steh und zu ihm kom - men mag, dass

cantabile

div.

unis.

div.

unis.

unis. pizz.

Carus

1037

poco rit.

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

Cor

Timp

Arp

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

I

Solo

arco

soo- frü - h[illegible] -en

may rise, and go a - bove, und zu ihm kom - men mag,

and see him in the truth of ev - er - last - ing zu schaun ihn in der Wahr - heit, und e - wig lich - tem

Carus

1041 **124**

Fl

Ob

CIngl

Clt

Fg

Cor

Timp

Arp

T Solo

Vl

Va

Vc

Cb

espress.

pp

dim.

day.
Tag.

Take me a - way,
Nimm mich hin - weg,

and in the low - est deep
und in der Tie - fen tiefs - ten

morendo

8va

ppp

div.

unis.

Carus

1045 **colla parte** **125** **Andante** ♩ = 72

Fl

Ob

Clt

1

pp

Fg

Cor

Timp

tr

ppp sempre

T Solo

ad lib. dim.

there let ___ me be.
ber - ge mich!

Souls in Purgatory
Die Seelen im Fegefeuer

A

ppp sempre

Be - fore the
Noch eh die

T

Coro

ppp sempre

Lord, thou hast been our re - fuge: in ev' - ry gen-er-a - tion; Lord,
Herr, du bist uns - re Zu - flucht für ___ und für, Herr,

B

sempre

Lord, thou hast been our re-fuge: in ev'-ry gen-er-a - tion; Lord, thou ___ hast been our re - fuge: in ev' - ry
Herr, du bist uns - re Zu - flucht für ___ und für, Herr, du ___ bist uns - re Zu - flucht für und

colla parte **Andante**

Vl

Va

Vc

unis.

ponticello e punta d'arco

pppp sempre

sempre *pppp*

Cb

ponticello e punta d'arco

pppp sempre

sempre *pppp*

Carus

1054

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Timp

(tr) tr tr

T Solo

A

hills the world w from age to age thou art God, from age to age, from

Ber Welt ge - schaf - fen war, warst du, Gott, warst du von E - wig -

Coro

T

hast been our re - fuge: in ev' - ry gen - er - a - tion; Lord, thou hast been our re - fuge, our

ist uns - re Zu - flucht für und für, für und für, du bist uns - re Zu - flucht

B

gen - er - a - tion; Lord, thou hast been our re - fuge: in ev'-ry gen - er - a - tion; be - fore the hills were born: from age to

für, für und für, du bist uns - re Zu - flucht für und für. Noch eh die Ber - ge wa - ren, warst

Vl

Va

Vc

senza cresc.

Cb

senza cresc.

Carus

1063

126 **Andante tranquillo** ♪ = 92

Fl

Ob

Clt

Fg

pp molto legato

pp molto legato

Cor

ppp

Timp

(*tr*)

tr

T Solo

A

age thou art G

kei *wig* - *ke*

T

Coro

: in ev' - er - a - tion.

und für, *für.*

B

age thou art God, thou art God.

du *von* E - *wig* - *keit.*

Andante tranquillo

Vl

ten.

pp molto legato

pp

div.

unis.

dolcissimo

pp

Va

pp

Vc

naturale

pp molto legato

Cb

naturale

pp molto legato

Carus

1070

Fl

Ob

pp dolciss.

dim. ppp

Clt

Fg

Cor

p ppp

p ppp

Timp

Arp

M Solo

legatissimo pp

Soft - ly and gen - tly, dear - ly ran - somed soul, in my

Lass von En - gels - ar - men dich, o teu - re See - le, sanft um -

p

Vl

dim. ppp

pp ppp

div. unis.

Va

ppp

Vc

ppp

Cb

Carus

Fl

Ob

Clt

I

pp

Fg

pp

espress.

Cor

Timp

Arp

argamente, dolcissimo

M Solo

m - fold thee, and, o'er the pe - nal wa - ters, o'er the pe - nal wa - ters, as they

fas - se[n] dich tra - gen, die läu - ternd Sünd und Feh - le, läu - ternd Sünd und Feh - le, dor - ten

colla parte

Vl

div.

unis.

Va

p

Vc

div.

unis.

Cb

Carus

1082

rall.

a tempo

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Timp

Arp

M Solo

T

Coro

B

Vl

Va

Vc

Cb

1 colla parte

ten. ten. ten.

espress.

a 2

roll, 1 poise thee, low - er thee, and hold thee. And
rauscht, wä - gen, n - tau - chen, teu - res Gut! Und

SOULS / SEELEN

Lord, thou hast been our
Herr, du bist uns - re

Lord, thou hast been our
Herr, du bist uns - re

colla parte

div.

dim.

unis.

pizz.

arco

* *M. 1083, 1085: There is a slur between the first two notes in both the autograph score and first edition of the vocal score.*
T. 1083, 1085: im Autograph der Partitur und im Erstdruck des Klavierauszugs Bogen von 1. zu 2. Note.

largamente

1088

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

dim.

dim.

I

pp

Timp

Arp

M Solo

pp

care - fu - e in the lak - and thou, with - out a sob, with - out a sob or a re - sis - tance, dost through the
treu - hi - nab - Du laut - los oh - ne Klag und oh - ne Seuf - zen glei - test durch die

T

dim.

- fuge: ev' - ry gen - er - a - tion.
- flucht für und für.

Coro

B

dim.

re - fuge: in ev' - ry gen - er - a - tion.
Zu - flucht für und für.

largamente

Vl

colla parte

div.

unis.

pp

div.

ppp

dim.

colla parte

ppp

Va

colla parte

ppp

Vc

colla parte

ppp

Cb

colla parte

Carus

130

131

Poco più mosso

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Timp

Arp

M Solo

T

Coro

B

Vl

Va

Vc

Cb

I

Solo I

ten.

espress.

ppp

dim.

sostenuto

pp

p

dolce

div.

unis.

pizz.

tr

flood th… sink-ing
stil… -kest

deep-er, in-to the dim dis - tance.
tief und tie-fer ins un - ge-mess-ne Grab.

An - gels, to
En-gel-schar, er-

Come back, O Lord! how long:
O Herr, ver - wirf uns nicht.

Carus

1101

colla parte

Tempo I

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Solo

Timp

Arp

M Solo

dim. dolcissimo

who- - - - - se, and lull thee, as thou li - - - est; and mas - ses on the

be - wa - - - - - i - ne Ru - he dort und be - hü - - - - tet dich, die - weil Ge - bet auf

Coro

T

Come back, O Lord! how

Wir har - ren dein, o

B

Come back, O Lord! how

Wir har - ren dein, o

colla parte

Tempo I

Vl

unis.

Va

Vc

arco

Cb

Carus

1107

colla parte

132 a tempo

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Timp

Arp

M Solo

earth, — and pray'rs in — heav - en, shall thee at the throne of the M - gh - est.
Er - den, Ge - bet im — Him für - send dir den Weg zu G-tt er - spricht.

ANGELICALS (distant)
ENGEL (entfernt)

I S Coro I II A

Praise to the Ho - li - est in the
Preis Got - tes Hei - lig - keit in der

SOUL

T Coro II B

long: and be en - treat - ed for thy ser - vants.
Herr; lass dich von dein - en Knech-ten bit - ten.

colla parte a tempo

Vl Va Vc Cb

Carus

* *M. 1107: The first edition of the full score contains an additional quarter note* g[1] sharp *(see the Critical Report, Part III).*
T. 1107: Erstdruck der Partitur mit zusätzlicher Viertelnote gis[1] *(siehe den Kritischen Bericht, Teil III).*

Fl
Ob
Clt
Fg
Cor
Tr
Timp
Arp
M Solo
S
Coro I
II
A
T
Coro II
B
Vl
Va
Vc
Cb

I Solo
ad lib.
a 2
unis.
8va
Farc - - - - for ev - - - - - er!
Fahr - - - - auf e - - - - - wig,
Broth - - - - er
Bru - - - - der
and in the depth, in the
und in der Tie - fe, der
height,
Höh,
div.

Carus

1116

Fl
Ob
Clt
Fg
Cor
Tr
Timp
Arp
M Solo

mf dim.
p
Soli
p
I
ten.
espress.
pp
I
pp
^
pp
tr
p
3
3
3
cresc.
dim.

dear, be brave and pa - tient on thy bed of sor - row; swift - ly will pass thy night of tri - al here, and I will
mein! Harr in Ge - duld an die - ser Stätt der Sor - gen; rasch wird der Prü - Nacht ge - en - det sein, ich kehr zu -

S
Coro I
II
A
I
II
T
Coro II
B

dim. molto
depth be
Tie - - fe
dim. molto
depth
Tie - fe
praise.
Preis.
dept
Tie
be
- - *fe*

Bring us not, Lord, uns
Herr, ver - wirf
ppp
Bring us not, Lord, vc - ry low: for thou hast said, come
Herr, ver - wirf uns nicht, du hast ge - sagt, ich will die
Bring us not, Lord, vc - ry low: for thou hast said, come
Herr, ver - wirf uns nicht, du hast ge - sagt, ich will die
ppp
ppp
poco
poco
For thou hast said, come
Du hast ge - sagt, ich

(8va)
Vl
Va
Vc
Cb

mf
pp
div.
p
mf
p
pizz.
pp
pizz.
pp
dim.
dim.
arco
dim.
dim.

134 Poco più mosso

Fl
Ob
Clt
Fg
Cor
Tr
Timp
Arp
M Solo
S I II
Semi-Coro
A Semi-Coro I II
T
Coro II
B
Vl solo
Vl
Va
Vc
Cb

ten. espress. ten. a 2 unis. al fine Solo Tutti arco

come *rück* and *und* wake *week* thee *dich* on *mit* the *dem* mor-row. *Mor-gen.* Fare *Fahr* -

Semi-Coro

Praise, *Preis,* praise *Preis*

To us his el - der race he gave to *Uns, sei - ner äl - tern Rit - ter - schaft, mocht*

To us his el - der race he gave to *Uns, sei - ner äl - tern Rit - ter - schaft, mocht*

dim.

gain, ye of Ad - am. *A - dams - der ru - fen.*

back a - gain, sons of Ad - am. *will die Kin - der A - dams wie - der ru - fen.*

Poco più mosso

dolce

div. div. dim.

135

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Timp

Arp

M Solo

S

Semi-Coro A I

II

T

Coro II B

Vl solo

Vl

Va

Vc

Cb

a 2

p

dim.

pp

Fare - - well!
Fahr *wohl!*

— to the li - est the height.
— *Got - tes* *lig - keit* *in der Höh.*

batt - - out the tise - ment of pain, with - out the soil of sin.
leich - tes - selt der Schmer - zen Haft, er - schaf - fen sün - den - rein.

batt and to win, w out tise - ment of pain, with - out the soil of sin.
leich Sieg er leihn, t - se nt der Schmer - zen Haft, er - schaf - fen sün - den - rein.

col Tutti

div.

mf

unis.

f

Carus

poco a poco rit. al

136 Tempo I

1132

Fl
Ob
ClngI
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Arp
Org
M Solo
S I II
Semi-Coro + Coro I
A I II
T
Coro II
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2

8va

dim

Praise to the Ho - li - cst.
Preis Got - tes Hei - lig - keit,

Coro II
SOULS

Lord,
Herr,

come back, O
Herr, wir har - - ren

Lord,
O

unis.

div.

tr

Carus

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Arp
Org
M Solo
S
A
Semi-Coro
S
Coro I
A
II
T
Coro II
B
Vl
Va
Vc
Cb

dim. dim. dim.

137

1143

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Arp

Org

S

A

Semi-Coro

S

A

Coro I

I

II

T

B

Coro II

Vl

Va

Vc

Cb

pp p ppp a 2 dim. div. (tr) (8va)

- cst in ight. A - men, A - men,
- keit in öh. A - men, A - men,
- vants. A - men, A - men, A - men,
- ten. A - men, A - men, A - men,

Carus

1149

rit.

Fl
Ob
ClIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Arp
Org
S
A
Semi-Coro
S
A
Coro I
I
II
T
B
Coro II
Vl
Va
Vc
Cb

pp cresc.

a 2
a 3
f dim. p
mf dim.
tr
mcn. men.
unis.

rit.

Finc

Carus

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Die Quellenlage zum *Dream of Gerontius* ist sehr gut. Das Werk wurde zu Lebzeiten und mit intensiver Beteiligung Elgars in Partitur und Stimmen (Chor- und Orchesterstimmen) sowie als Klavierauszug (mehrere Ausgaben) bei Novello & Co. in London veröffentlicht. Zudem haben sich sowohl die autographe Partitur als auch der autographe Klavierauszug sowie ein Teil der Skizzen und Korrekturabzüge zum Klavierauszug erhalten. Des Weiteren liegt eine umfangreiche Korrespondenz zwischen Elgar und August Johannes Jaeger vor, der als Angestellter beim Verlag Novello die Drucklegung betreute und zu dem Elgar ein freundschaftliches Verhältnis hatte.[1] Die Hauptquelle für die vorliegende Neuausgabe (NA) ist der Erstdruck der Partitur (**EP**) von 1902, doch eine wichtige Rolle spielen auch die autographe Partitur (**AP**) und die beiden Klavierauszüge (**EK**^{e} von 1900 und **EK**^{d} von 1901). Zur Chronologie der Werkgenese und Drucklegung siehe das Vorwort, zur genauen Quellenbewertung weiter unten.

Übersicht
Autographe:
– Skizzen (1900) (**SK**)
– autographer Klavierauszug (beendet 6.6.1900) (**AK**)
– autographe Partitur (beendet 3.8.1900) (**AP**)

Drucke und Korrekturfahnen:
– Partitur (1902) (**EP**)
– Klavierauszüge (1900, 1901, 1905) (**EK**^{e}, **EK**^{d}, **EK**^{fr})
– Korrekturfahnen zum Klavierauszug (1900) (**PR**^{J} und **PR**$^{23–27}$)
– Chorstimmen (1900, 1901, 1905) (**EC**) und Chorpartitur (1900)
– Orchesterstimmen (1900, 1901, 1902) (**ES**)
– Einzelausgaben (ab 1900)

I.1 Beschreibung der Quellen

Autographe

Skizzen (SK)
Von den Skizzen zum *Dream of Gerontius* haben sich nur einige erhalten. Da sie für die vorliegende Neuausgabe (NA) aufgrund der guten jüngeren Quellen nicht relevant sind, listen wir hier nur die Fundorte auf und verweisen auf zwei Publikationen zu diesem Thema.[2]

• The British Library, London (GB-Lbl) unter den folgenden Signaturen:
– *Add MS 47902*, ff. 33–302*:* Skizzen zu Teil I mit Prelude (ff. 33–115v) und zu Teil II (ff. 117–302). Größte Sammlung erhaltener Skizzen, ausführliche Analyse bei Kent.[3]
– *Add MS 49973B,* f. 53r: kurze Skizze zum Praise-Chor, Teil II, T. 728,3–731,1 (digital: GB-Lbl, Digital Collections)
– *Add MS 47904A,* f. 120: Skizze zum Judas-Thema
– *MS Mus. 277/5,* ff. 10–25: Skizzen in einem Konvolut, ursprünglich im Besitz von A. J. Jaeger (Kurzbeschreibung siehe Katalogeintrag der British Library)
– *MS 1220E,* f. 9: Skizzen zu Teil I (Ziffer 29,1–30,2). Provenienz: aus dem Besitz von Edward Speyer, Sotheby's Sales, 8.4.2007, lot 36 (Faksimile online einsehbar in Sotheby's ecatalogue).
– *MS Mus. 1843/1/2,* f. 1–2 (olim Elgar Birthplace Collection, *MS 224*): Notenblatt mit dem Judgment-Thema, auf braunes Papier geklebt (17 Takte), mit autographem Hinweis: *This is the first idea of this work / Edward Elgar.*
– *MS Mus. 1843/1/2,* f. 3 (olim Elgar Birthplace Collection, *MS 119*): kurze Skizze zum Angel-Thema
– *MS Mus. 1843/1/2*, f. 4–5 (olim Elgar Birthplace Collection, *MS 223*): Skizze zum Angel-Thema, Teil II, T. 74 –78 („Oh, what a heart-subduing melody")
– *MS Mus. 1843/1/19,* f. 7–10 (olim Elgar Birthplace Collection, *MS 67*): Fragment mit Beischrift „C.V.S.", datiert vom 18.9.1896
• Hereford Cathedral Library (olim Library of St Michael's College Tenbury) (GB-H), Signatur: *1510*: Skizze zum Prayer-Thema in G.R. Sinclair's Visitors' Book
• unbekannter Besitz:
– Skizzen zu Teil II, T. 178, 833 und T. 1072. Provenienz: Collection of Arthur Reynolds, Sotheby's Sales, 2.4.2006, lot 46 (Faksimile online einsehbar in Sotheby's ecatalogue).
– Skizze zu Teil II (Ziffer 9,3–11,1). Provenienz: aus dem Besitz von Edward Speyer, Sotheby's Sales, 8.4.2007, lot 37 (Faksimile online einsehbar in Sotheby's ecatalogue).

Autographer Klavierauszug (AK)
The British Library, London (GB-Lbl), *MS Mus. 1843/1/3*, f. 1–209 (olim Elgar Birthplace Collection, *MS 6–10, MS 12–15* sowie *MS 11* separat)
• Teil I (*MS 6–10*), vollständig:
– *MS 6*: Prelude;
– *MS 7*: Ziffer 21–Ende 34;
– *MS 8*: Ziffer 35 bis 2 Takte nach 57;
– *MS 9*: Anschluss Ziffer 57–68;
– *MS 10*: Ziffer 68–Schluss des ersten Teils.
• Teil II (*MS 12–15*), unvollständig:
– *MS 12*: Ziffer 75 bis 3 Takte vor 89;
– *MS 13*: 3 Takte vor Ziffer 89–101;
– *MS 14*: Ziffer 101–126 (ohne spätere Revision von 118–120 und ohne Ziffern 102–113);
– *MS 15*: Ziffer 126–Schluss. Am Ende von *MS 15*: *Edward Elgar* | *Malvern* | *1900.*

---

1 *Elgar and his Publishers: Letters of a creative life*, hg. von Jerrold Northrop Moore, Bd. 1: 1885–1903, Bd. 2: 1904–1934, Oxford 1987 [im Folgenden zitiert als: Moore, *Publishers*]. *Letters to Nimrod. Edward Elgar to August Jaeger, 1897–1908*, hg. von Percy M. Young, London 1965 [im Folgenden zitiert als: Young, *Nimrod*].

2 Die Liste folgt weitgehend Christopher Kent, *Edward Elgar. A Thematic catalogue and research guide*, London/New York, 2. Aufl. 2013, S. 193. [im Folgenden zitiert als: Kent, *Thematic catalogue*]. Die dort genannten Quellen aus dem Elgar Birthplace Museum (Lower Broadheath, Worcester) befinden sich seit Juni 2018 in der British Library in London. Sie sind (Stand 1.2.2022) noch nicht vollständig katalogisiert. Zwei von Kent unter der Signatur *EB MS 116* genannte Skizzen („Jaeger fragments") sowie *MS 216* („fragment of introduction to Part II. Attached to a page of Alice Elgar's copy of the miniature score") konnten nicht zugeordnet werden. Siehe auch Fußnote 3.

3 Christopher Kent, *Edward Elgar: a composer at work; a study of his creative processes as seen through his sketches and proof corrections,* King's College London, Doktorarbeit 1978 (abgerufen am 9.2.2020 bei: https:// kcl.ac.uk/ portal/), S. 102–143.

In *MS 12–15* fehlen die Abschnitte von Ziffer 1 bis einschließlich Ziffer 74. Den Abschnitt von Ziffer 11–16 hatte Elgar entnommen und an Jaegers Frau geschickt; er findet sich unter:
• *MS 11*: Reinschrift des Angel's Song „My work is done" aus Teil II, Ziffer 11–16, Doppelblatt, unterzeichnet *Edward Elgar* | *March 1900* | *for Mrs Jaeger*. Das Stück war ein Geschenk für Jaegers Frau, die im April 1900 ihre erste Tochter bekam.

Ungebundenes Konvolut aus einzelnen Blättern, überwiegend nur einseitig beschrieben. Noten mit schwarzer Tinte geschrieben, autographe Korrekturen in roter Tinte (Töne) und mit Bleistift (vor allem ergänzte Bögen, Metronomangaben, Dynamik). Es handelt sich um die Stichvorlage: Die Notenstecher haben mit blauem Stift den Beginn neuer Akkoladen sowie Seitenwechsel eingezeichnet, überflüssige Akzidenzien gestrichen, zudem sind Namen genannt: *Harrison, Carter, WRevell.*
AK gibt den unrevidierten Stand der Begegnung der Seele mit Gott ab Ziffer 118 wieder. Auf Blatt 6 von *MS 14* ist der ursprüngliche Übergang zu erkennen.
Elgar hat den Klavierauszug, laut Tagebuch seiner Frau, am 6. Juni 1900 fertiggestellt.[4]
AK wurde für die Neuausgabe nur an einzelnen Stellen herangezogen, abweichende Lesarten wurden nicht erfasst.

Autographe Partitur (AP)
Library of The Oratory of Saint Philip Neri, Birmingham, Signatur: *LBO-ELGAR-1900*
Digitalisat: https://digitalcollections.newmanstudies.org/document/lbo-elgar-1900/the_dream_of_gerontius_autograph_full_score/1900-00-00

Konvolut in einem roten Ledereinband, ein Aufkleber auf der Umschlagrückseite (*No marks of any kind should be made on this copy [...]*) kennzeichnet den Band als ehemaliges Leihmaterial von Novello. Blaues Vorsatzpapier unbeschrieben, dann unpaginiertes, unliniertes Blatt, recto der eigenhändige Vermerk Elgars über die Schenkung des Autographs: *I offer this M.S. to the Library of the Oratory,* | *with the deepest reverence to the memory of* | *Cardinal Newman whose poem I have* | *had the honour to attempt to set* | *to music.* | *Edward Elgar:* | *Malvern* | *Sept. 17:1902.* Verso: vacat.

Es folgen 152 Notenblätter im Hochformat (34 x 42 cm), durchgängig mit Tinte von 1 bis 304 paginiert. Überwiegend Papier der Marke *Hutchison's "Numbered Score" [...]* mit 24 Systemen pro Seite. Für Solopassagen mit wenigen Instrumenten verwendete Elgar Papier der gleichen Marke mit nur 21 Systemen, für umfangreichere Chorpartien Papier ohne Markenzeichen und ohne Nummerierung mit 28 Systemen pro Seite. S. 119 und 120 (Ende von Teil I) sind leer.

Titelseite (pag. 1): Mitte oben: *[A.M.D.G.]* [= Ad majorem Dei gloria] | *Birchwood.* | *In Summer, 1900.* Darunter ebenfalls autograph: *Quae lucis miseris tam dira cupido?* | *Virg:* | *Whence doth so dyre desire of Light on wretches grow?* | *(Montaigne – Florio).*[5] Mittig: *The Dream of Gerontius.* | *by Cardinal Newman;* | *set to music* | *for* | *Mezzo Soprano,* ~~*Contralto*~~*, Tenor and Bass Soli,* | *Chorus* | *and* | *Orchestra* | *by* | *Edward Elgar:* | *Op. 38.* Unten links: *Craeg Lea* | *Malvern.*
Im unteren Drittel der Seite haben einige Beteiligte der Uraufführung signiert: die Solist/-innen Marie Brema, Edward Lloyd und Harry Plunket Greene sowie Organisatoren des Birmingham Musical Festival: *Charles G Beale* | *Lord Mayor* | *G. H. Johnstone* | *Chairman* | *Chas B. Bragg:*.[6] Rechts unten hat der Dirigent der Uraufführung signiert: *Let drop the Chorus,* | *let drop everybody* – | *but let* <u>*not*</u> *drop the* | *wings of your original* | *Genius.* | *Hans Richter.*

Erste Notenseite (pag. 2) mit folgenden Instrumentenangaben (in Klammern Anzahl der Systeme): *I* | *Flauti* | *II* (2) | *Oboe* (1) | *Cor Anglais* (1) | *Clarinetti in A* | *I & II* (1) | *Bassclar. in B* (1) | *Fagotti* (1) | *Contra Fag.* (1) | *I. II* | *Corni in F* | *III. IV* (2) | *3 Trombe in F* (1) | *I. II* | Tromboni | *III & Tuba* (2) | *3 Timpani* [mit Notenzeichen: G, A, d°] (1) | *Batteria* (1) | *Arpa* (2) | *Organo* (2) | *I* | *Violini* | *II* (2) | *Viole* (1) | *'celli* (1) | *e* | *Bassi* (1). Links am Rand autograph mit Tinte Anweisungen für die Kopisten/Stecher.[7]

Prelude auf S. 2 bis 29, dann setzt sich Teil I ohne Zwischenüberschrift bis S. 118 fort. Teil II beginnt auf S. 121 und trägt die Überschrift *PART. II.* (kalligrafisch hervorgehoben) und endet auf S. 301. Hinter den Schlussstrich schrieb Elgar *Fine.* und: *"This is the best of me; for the* | *rest, I ate, and drank, and slept,* | *loved and hated, like another;* | *my life was as the vapour, and* | *is not; but* <u>*this*</u> *I saw and* | *knew: this, if anything of* | *mine, is worth your memory."* <u>*Edward Elgar*</u>*:* | *Birchwood Lodge.* | <u>*August 3: 1900*</u>*.*[8]

Auf S. 302–304 haben die Orchestermitglieder der Uraufführung unterzeichnet. Unter den letzten Namen auf S. 304 haben sich in ganz kleiner Schrift auf Wunsch von Elgar[9] auch zwei Personen verewigt, denen besonderer Anteil am Werk zukam: der Lektor August J. Jaeger, er signiert als *ye humble analyst* und der Notenkopist William Dodd als *ye lowly copyist*. Elgar selbst hat wohl aus Spaß ganz klein am linken Rand von S. 302 noch weitere „Beteiligte" festgehalten: *C.A.E.* (seine Frau Caroline Alice), *C.I.E.* (seine Tochter Carice Irene), *E.W.E.* (sich selbst) und dann offensichtlich eine Reihe von Tieren rund um Birchwood Lodge*: Bobbers, Birra baby, Jw. Fox, Spiddle, Rabbit, Little oddritt(?)*. Elgar vermerkte sogar den Wechsel von seinem Wohnhaus Craeg Lea zum Ferienhaus: auf S. 100 steht *(at Craeg Lea)*, auf S. 134 nach dem Angel's Song *Birchwood Lodge in Summertime*. Auf S. 168, inmitten der Dämonenchöre zu den Worten des Engels „It is the restless panting of their being" steht: *(Birchwood Lodge* | *in Thunderstorm)*.

4 *Edward Elgar: Road to recognition: diaries 1897–1901*, hg. von Martin Bird, Rickmansworth 2015, S. 247 (= *Collected Correspondence,* Series V, Vol. 2) [im Folgenden zitiert als: Bird, *Diaries 1897–1901*].

5 Zitat aus Vergils *Aenaeis*, Buch 6, Aenaeas in der Unterwelt, Vers 720. Elgar zitiert diesen aus einem Essay von Montaigne in einer Übersetzung von John Florio (1602). Es geht um die Lehre der Seelenwanderung, deutsche Übersetzung etwa: „Warum streben die armen Seelen derartig sehnsüchtig nach dem Licht?"

6 Charles Beale war 1897–1899 Bürgermeister der Stadt sowie Vorsitzender des Orchester-Ausschusses, George H. Johnstone war Vorsitzender des Orchester-Unterausschusses (siehe Vorwort), Chas [Charles] B. Bragg Elgars Gastgeber während des Musikfests; siehe *An Elgarian Who's Who*, zusammengestellt von Martin Bird, Rickmansworth 2014 (= *Collected Correspondence,* Series I, Vol. 2).

7 Bei Oboe und Englischhorn steht: *Ob. & Cor Anglais* | *in separate clefs.* Zwischen den Tromboni-Systemen: *(2nd. Trombone in tenor clef).* Zwischen Orgel und Harfe: *The tempi &c. written over the first Vio[lin]* <u>*large*</u> *must go in all the parts.*

8 Zitat aus: John Ruskin, *Sesame and Lilies* (1865) zum Thema Bücher. Wirklich gute Bücher entstünden dann, wenn der Autor etwas sagen wolle, das wahr, nützlich, hilfreich und schön sei und das niemand vorhergesagt habe und so auch niemand anders schreiben werde: ‚Of all he has in his life, he feels like this is the one thing he knows and has. This is the one bit of real knowledge, or lucid truth that his experience and understanding has allowed him to own, and he feels compelled to write it down for posterity, or engrave it in stone, as if to say, 'This is the best part of me. Everything else in my life was mundane – I ate, I drank, I slept and loved like everyone else. My life was as fleeting as vapor before I died, but I saw and knew this one thing. If anything in my life is worth remembering, this is it.'

9 Brief von Elgar an Jaeger vom 14.11.1900 (Moore, *Publishers*, S. 256f.).

Das Autograph ist übersichtlich angelegt, auf allen Seiten sind die Systeme mit Instrumentennamen beschriftet und freigelassen, wenn das jeweilige Instrument schweigt. Die Taktstriche wurden im Voraus gezogen. Alice präparierte das Notenpapier für ihren Mann, von ihr stammen die Taktstriche und Instrumentenangaben. Am 27. Juli vermerkte sie in ihrem Tagebuch: „A. [= Alice] finished setting out score of Dream of Gerontius."[10] Mit keinem Wort erwähnt sie, dass sie zudem den gesamten Vokalpart (Soli und Chor) abgeschrieben hatte (mit wenigen Ausnahmen, z.B. auf S. 211–212). Dies lässt sich durch einen Schriftvergleich mit der autographen Partitur der Kantate *Caractacus*[11] belegen, für die Alice ebenfalls die Singstimmen abgeschrieben hatte. Dort signiert sie mit dem Kürzel *CAE* (als Halbenotenmotiv c^2-a^1-e^2) und dem Vermerk *(Chorus Copyist August 19:98)* auf der letzten Notenseite. Da der Klavierauszug zum *Gerontius* bereits gestochen wurde, während Elgar die autographe Partitur verfasste, konnte sich Alice Elgar gegen Mitte des Werkes Abschreibearbeit ersparen, indem sie längere Chorpartien aus einer Korrekturfahne des gedruckten Klavierauszugs ausschnitt und diese über die entsprechenden Notensysteme der Partitur klebte.[12] Dies betrifft die Seiten 194–205 (Ziffer 60–71, ab S. 201 nicht nur Chorstimmen, sondern auch Solostimmen eingeklebt) und die Seiten 234–244 (4 Takte vor Ziffer 90 bis Ziffer 101).

Elgar und seine Frau verwendeten für die Reinschrift schwarze Tinte. Das Autograph zeigt Spuren von verschiedenen Korrekturdurchgängen. Korrekturen während des Komponierens hat Elgar meist gleich sauber rasiert oder mit Tinte korrigiert. An einigen Stellen hat er verworfene Versionen oder Irrtümer sehr sauber mit Notenpapier überklebt und die neue Fassung dann darauf notiert. Betroffen sind S. 35 (T. 205–208, Holzbläser und Hörner), S. 148 (Vokalstimme), S. 219 (Fl, Ob, Clt, BClt), S. 234 und S. 235 (Vl I/II und Va). Beim Digitalisieren des Autographs im Jahr 2020 ist es dem Fotografen Eugenio Falcioni gelungen, die darunterliegenden Passagen sichtbar zu machen, die aus der Zeit der ersten Niederschrift stammen.[13]

Relativ viele Korrekturen und Ergänzungen hat Elgar mit einer etwas helleren Tinte vorgenommen, es handelt sich vor allem um ergänzte Töne, Dynamik, Bogenänderungen und sehr oft auch hinzugefügte Warnakzidentien. Die meisten Eintragungen in heller Tinte wirken wie eine Art Feinschliff bzw. Vereinheitlichung und sind vermutlich schon vor oder während der Korrektur der Orchesterstimmen für die Uraufführung erfolgt. Da die Stimmen der Uraufführung verloren sind, ist der Zeitpunkt der Korrektur nicht eindeutig zu klären. In den Erstdruck der Partitur sind diese Eintragungen aber vollständig eingegangen, d.h. sie sind sämtlich autorisiert. Für einige Korrekturen verwendete Elgar hellrote Tinte, teilweise sind es Anweisungen an die Stecher, Klarstellungen oder ergänzte Dynamik. Da alle Korrekturen – zumindest in den Streicherstimmen – bereits in deren Druck vom Frühjahr 1901 ausgeführt sind,[14] müssen sie vor oder bald nach der Uraufführung entstanden sein. Am 4.11.1900 hatte Elgar Jaeger angeboten, Partitur und Stimmen noch einmal durchzusehen und zu vereinheitlichen. Er schrieb: „[I] will make the p[ar]ts. & score of Gerontius agree then – I mean the corrections made in the parts. Also if I can bear to look at it again I'll trim the orch. version of the finale & tack it on to the prelude. Selah!"[15] Er hat also zum einen Korrekturen aus dem Stimmenmaterial in die Partitur rückübertragen und zugleich auch die Einzelausgabe des *Prelude and Angel's Farewell* für Orchester und Mezzosopran ad lib., die 1902 bei Novello erschien, vorbereitet. Für die Einrichtung der Einzelausgabe verwendete er im Autograph hellrote Tinte.[16] Diese Fassung schickte er am 6. Januar 1901 an Jaeger,[17] es ist also möglich, dass auch die anderen hellrot eingetragenen Korrekturen aus dieser Zeit stammen. Ein Jahr später, am 15. Januar 1902, hatte Jaeger vor der Drucklegung der Partitur Elgar gebeten, sein Autograph noch einmal durchzugehen und Änderungen nur in roter oder grüner Tinte einzutragen, damit die Stimmen leicht angepasst werden konnten.[18] Manche roten Korrekturen könnten also aus dieser Zeit stammen, grüne autographe Korrekturen gibt es allerdings nicht.
Die autographe Partitur enthält an einigen wenigen Stellen auch Versionen, die Elgar nicht korrigiert hat, die aber in **EP** anders sind (keine Stichfehler).

AP enthält Anweisungen an die Stecher und Kopisten der Stimmen, in schwarzer oder hellroter Tinte, meist in Elgars Handschrift. Die Probenziffern wurden ursprünglich klein und mit Bleistift in die Partitur eingetragen. Später wurden sie groß mit blauem Stift überschrieben und sind immer über und unter der Partitur zu finden. Ziffer 120 wurde vergessen. Ergänzungen mit Bleistift stammen oft nicht von Elgar selbst. Einige lassen die Handschrift von William Dodd erkennen, der die Stimmen für die Uraufführung kopiert hatte. Er ergänzte fehlende „arco"-Angaben, „rit." oder „Accel.", auf Seite 31 vermerkte er „? continued W.D.". Im Prelude sind mit Bleistift die Namen der Motive ergänzt, die Jaeger in seiner publizierten Werkanalyse (siehe Vorwort) als die wichtigsten Motive des Werks ausgemacht und benannt hatte (siehe Einzelanmerkungen). Ferner enthält die Partitur einige Eintragungen mit dunkelroten und lila Buntstiften, die Spuren von einer der drei Aufführung sind, für die diese Partitur die Dirigierpartitur darstellte: Birmingham 1900, Worcester 1901 und Düsseldorf 1901. Dazu gehören senkrechte Striche zur Markierung des Schlags, aber auch die Angaben *no dragging* und *breit*, *nicht schleppend*, *nicht eilen* sowie *schauerlich!* (es werden also Eintragungen von Hans Richter oder Julius Buths sein). Angaben zu Auf- und Abstrichen in den Streichern wurden in der Regel mit der gleichen Tinte eingetragen wie die Noten selbst, stammen also von Elgar. Fingersätze sind dagegen meist nachträglich ergänzt worden (mit anderer Tinte oder Bleistift, vermutlich aber autograph).

---

10 Bird, *Diaries 1897–1901*, S. 259.

11 GB-Lbl, *Add MS 58000–58002*.

12 Es handelt sich jeweils um Abzüge der Erstkorrekturen, die noch Fehler enthalten. Auf S. 194 von **AP** hat Elgar z.B. auf dem eingeklebten Papier „Trombi" in „Trombe" geändert, in der späteren Korrekturfahne **PR**^{J} ist dies schon korrigiert.

13 Siehe dazu den Blogeintrag der British Library vom 5.10.2020: https://blogs.bl.uk/music/2020/10/digitising-elgars-the-dream-of-gerontius-at-the-birmingham-oratory.html
Das Digitalisat der überklebten Stellen findet sich separat unter: https://digitalcollections.newmanstudies.org/document/lbo-elgar-1900-ts/the_dream_of_gerontius_autograph_full_score_-_special_imaging/1900-00-00
Auf S. 148 war die Überklebung wegen eines Abschreibefehlers notwendig – Alice hatte einige Pausentakte vergessen. Die Rekonstruktion der anderen Stellen würde den Rahmen dieser Edition sprengen.

14 Siehe unten: Quelle **ES**^{1901}.

15 Young, *Nimrod*, S. 113f.

16 Ab Seite 284 des Autographs hatte Elgar für das „Angel's Farewell" mit hellroter Tinte die B-Klarinettenstimme zusätzlich in A notiert, damit der Spieler zwischen den beiden Nummern nicht wechseln muss. Um das Stück auch ohne Mezzosopran aufführen zu können, hatte er zudem in kleiner Schrift Passagen in Instrumenten ergänzt, die die Solostimme bei einer rein instrumentalen Fassung ersetzen konnten.

17 Elgar an Jaeger, Moore, *Publishers*, S. 266.

18 Jaeger an Elgar, 15.1.1902, Moore, *Publishers*, S. 327.

AP lässt erkennen, dass Elgar zunächst nur von zwei Oboespielern ausgegangen ist, der zweite wechselt zwischen Oboe II und Englischhorn. In Teil I sind von Beginn bis T. 330 nur Oboe I und Englischhorn notiert. Mit dem Vermerk *(change to Oboe)* im Englischhorn wechselt der Spieler ab T. 331 zur Oboe II und ab T. 514 wieder zurück, wobei die Oboe erneut nur einstimmig notiert ist (Töne der Oboe I). Ab Teil II ist die Oboe durchweg zweistimmig notiert. Elgar kennzeichnet die 2. Oboenstimme aber als ad libitum, wenn zusätzlich das Englischhorn spielt. Dies betrifft T. 207–225 sowie T. 564 bis zum Schluss („Ob. 2. ad lib to end"). Allerdings hat Elgar gelegentlich in der Englischhornstimme die 2. Oboe-Stimme transponiert in kleinen Noten („cue") eingetragen, damit das Englischhorn, wenn es keine eigene Stimme zu spielen hat, die 2. Oboenstimme übernehmen kann (T. 642–698, 931–933, 1116–1118, 1130–1132; in T. 907–911 sowie T. 932f. stehen diese Ersatznoten in der Klarinettenstimme). Von T. 716 bis T. 842 hatte Elgar zunächst kein Englischhorn besetzt, der Spieler wäre damit wohl wieder zur 2. Oboe gewechselt. Er hat dann später mit Rotstift die Englischhornstimme nachgetragen, ohne extra zu notieren, dass Oboe II ad lib. zu spielen ist. Bei Drucklegung der Partitur und der Bläserstimmen hat Elgar diese reduzierte Besetzungsmöglichkeit aufgegeben, das Material geht nun grundsätzlich von drei Instrumentalisten aus. Die Hinweise zum Instrumentenwechsel und die transponierten Zusatznoten im Englischhorn könnten aber ein Hinweis sein, dass die Uraufführung mit reduzierter Besetzung gespielt wurde oder zumindest die Stimme zunächst so ausgeschrieben wurde. Dafür spricht zum einen, dass Elgar sich am 1.11.1902 noch an die Existenz einer solche Stimme erinnert konnte,[19] und zum anderen, dass er sich speziell diese Stimmen vor Drucklegung zur Revision hat schicken lassen.[20] Die originale Stimme könnte dann wie folgt ausgesehen haben:
– Teil I: T. 1–330: Töne des CIngl, T. 331–513: Oboe II, T. 514–706: CIngl.
– Teil II: T. 1–206: Oboe II, T. 207–225: CIngl, T. 226–563: Oboe II, T. 564 bis Schluss: CIngl (mit Tönen von Ob II in T. 642–698, 931–933, 1130–1132), zusätzlich müssten die Töne der Oboe II in T. 901–911 in die Klarinette-I-Stimme übernommen werden).

Die Harfe war in **AP** nur einfach besetzt. Bei Ziffer 60–87 in Teil II hat Elgar mit hellroter Tinte aber Ergänzungen für eine 2. Harfe vorgenommen. Die Uraufführung kann, den Besetzungsangaben zufolge, nur mit einer Harfe stattgefunden haben. Die zweite Harfe kam vermutlich 1901 in Düsseldorf hinzu, da Elgar bei der Vorbereitung der Orchesterstimmen für den Druck 1902 die handschriftlichen „Arpa pts:" (also „parts" im Plural) durchgesehen und in eine Stimme zusammengeführt hat.[21]

Drucke und Korrekturfahnen

Erstausgabe der Partitur (EP)
London, Novello & Co., 1902, Pl-Nr. 11100, Singtext englisch/deutsch

Band im Hochformat (27 x 35 cm). 212 pag. Notenseiten sowie unpag. Titel- und Vacat-Seiten.
S. [i–ii] vacat; S. [iii] Titelseite: *THE DREAM OF | GERONTIUS | BY | CARDINAL NEWMAN | (DEUTSCHE UEBERSETZUNG VON JULIUS BUTHS) | SET TO MUSIC FOR | MEZZO-SOPRANO, TENOR, AND BASS SOLI, CHORUS AND ORCHESTRA | BY | EDWARD ELGAR. | (OP. 38.) | FULL SCORE. | LONDON: NOVELLO AND COMPANY, LIMITED | AND | NOVELLO, EWER AND CO., NEW YORK. | Copyright, 1902, by Novello and Company, Limited. [...]*
S. [iv] vacat; S. [v]: Aufführungshinweise in Englisch und Deutsch (vgl. Seite III der vorliegenden Ausgabe); S. [vi] Auflistung des Aufführungsmaterials mit Verkaufspreisen: *Full Score (3£,3s.), String Parts (1£,0s.), Wind Parts (2£,12s.6d.), Vocal Score (English words) paper covers (3s.6d.), paper boards (4s.0d.), scarlet cloth (5s.0d.), Vocal Score (German and English words) (6 Marks), Vocal Parts (English words) (1s.6d. each), ditto (German words) (2 Marks each), Book of Words, with Analysis (1s.0d.), Words only (25s. per 100).;* S. [vii] Schmutztitel: *THE DREAM OF GERONTIUS.;* S. [viii] mittig Widmung: *A.M.D.G.*, links unten: *Birchwood, | In Summer, | 1900.*

Erste Notenseite (pag. 1) mit Kopftitel: *THE DREAM OF GERONTIUS | DER TRAUM DES GERONTIUS | By | EDWARD ELGAR | Op. 38. | PART I | I. THEIL.* Unten auf der Seite links: *Copyright, 1902, by Novello & Co, Limited* und unten rechts: *Printed by F.M. Geidel, Leipzig* sowie Plattennummer.
Stimmenvorsätze auf der ersten Notenseite von oben nach unten (in Klammern Anzahl der Systeme): *I.* | *Flauti* | *II.* | *& Picc* (2) | *Oboi I.II* (1), *Corno Inglese* (1), *Clarinetti I II* | *in A* (2), *Clarinetto Basso* (1), *Fagotti I.II.* (1) | *Contra Fagotto.* | *I.II.* (1) | *Corni in F.* | *III.IV.* (2) | *Trombe I.II.III.* | *in F* (1) | *I.II.* | *Tromboni* | *III & Tuba.* (2) | *3 Timpani* | [Notenzeichen: G, A, d°] (1) | *Gran Cassa* | *& Piatti (etc.)* (1) | *Campanelli.* | *(Schellen, Bells, Glockenspiel etc.)* (1) | *Arpe.* | *(II. ad lib.)* (2) | *Organo.* (2) | *I.* | *Violini* | *II.* (2) | *Viole.* (1) | *Violoncelli.* (1) | *Contra Bassi.* (1).
Benutztes Exemplar: GB-Lbl, *Music Collections I.220*. Akzessionsstempel der Bibliothek: *British Museum | 18 J[ul]y 1902*.
Die Drucklegung erfolgte laut Jaeger um den 8.5.1902,[22] der Verlag ließ zunächst 100 Exemplare drucken.[23] Am 19.5.1902 erfolgte der Copyrighteintrag in den USA.[24]
EP ist Hauptquelle der vorliegenden Neuausgabe.

frühe Nachdrucke von **EP**:
• bei Novello & Co.; nachgewiesen 14.12.1903 („100 printed")[25] sowie erneut 100 im Jahr 1905.[26] Der 1905er Nachdruck erfolgte vermutlich anlässlich des Erscheinens eines französischen Klavierauszugs und hat daher ein neues Titelblatt, ergänzt um den Hinweis auf einen frz. Singtext: *THE DREAM OF GERONTIUS | BY CARDINAL NEWMAN ; (DEUTSCHE UEBERSETZUNG VON JULIUS BUTHS) ; (TRADUCTION FRANÇAISE DE J. D'OFFOËL) [...]*
Der französische Text ist den Noten allerdings nicht unterlegt, nur das Inhaltsverzeichnis und der Aufführungshinweis sind dreisprachig. Die beiden eingesehenen Exemplare dieser Titelauflage geben keinen Hinweis auf das Erscheinungsdatum dieses Nach-

19 Young, *Nimrod*, S. 172.
20 Siehe dazu Fußnote 60.
21 Vgl. das Vorwort, S. XIII bzw. XXII sowie Brief von Elgar an Jaeger vom 24.1.1902 (Moore, *Publishers*, S. 330).
22 Brief von Jaeger an Elgar vom 8.5.1902 (Moore, *Publishers*, S. 354).
23 Lewis Foreman, „Elgar and Gerontius: The Early Performances", in: Geoffrey Hodgkins (Hg.), *The Best of Me: A Gerontius Centenary Companion*, Rickmansworth 1999, S. 171 [im Folgenden zitiert als: Hodgkins, *Centenary Companion*].
24 Zur genaueren Datierung aller Druckausgaben wurde die Copyrightregistrierung in den USA herangezogen, die Novello vornehmen ließ. Nachweis hier nach: *Catalog of Copyright Entries and Catalogue of Title Entries [...] by Library of Congress. Copyright Office.* Bd. 31 (1902, 2nd quarter), S. 1286 [im Folgenden zitiert als: *CCE*].
25 GB-Lbl, *Add Ms 69527*, Novello and Company Business Archive, commission books, Bd. XII, S. 997.
26 Hodgkins, *Centenary Companion*, S.171.

drucks (GB-Lbl, *Music Collections I.348.o.* und GB-Lbl *Music Collections Hirsch IV.741*).
• *Miniature score* (Partitur im Format 16,5 x 20,5 cm), London, Novello & Co. Als Copyright ist 1902 angegeben. Das genaue Erscheinungsdatum ist unbekannt,[27] das Exemplar der British Library (*Music Collections D.54*) trägt den Akzessionsstempel vom 10.9.1914. Foreman und Drysdale[28] datieren nach Auswertung der Geschäftsbücher die Studienpartitur ebenfalls auf 1914.[29] Sie ist laut Drysdale vom Notenstichbild und der Pl-Nr. her unverändert gegenüber **EP**.
Foreman erwähnt auch eine Partitur nur mit deutschem Text, die sich aber nicht nachweisen lässt.

Sanctus fortis, transponiert nach As-Dur
Ergänzung zur Erstausgabe der Partitur
London, Novello & Co., 1902, Pl-Nr. 11100 (wie **EP**)
Titelseite: *TRANSPOSED TO A♭* | *SANCTUS FORTIS* | *TENOR SOLO* | *FROM* | *THE DREAM OF GERONTIUS* | *BY* | *EDWARD ELGAR.* | *FULL SCORE* | *[…] Copyright, 1902, by Novello and Co., Limited […]*
Die Ausgabe hat das Format von **EP** und entspricht den Seiten 39–54, die hier als 39A–54A paginiert sind.

Bei den vorangestellten Werkinformationen in **EP** findet sich folgender Hinweis zu dieser transponierten Ergänzung: *The Tenor solo „Sanctus fortis" (40–55, Part I.) may be sung a tone lower, in A flat. The modulation necessary to effect this change takes place in the bar preceding 40* [Ziffer 40], *where the chorus must sing the small notes added to the chorus parts. The original edition is resumed at 53. / The Score and Parts of the transposed edition are published separately.* Im Notenteil von **EP** selbst findet sich auf S. 631 der Hinweis, diese Transposition befände sich im Anhang (was aber nicht der Fall ist; siehe dazu die Einzelanmerkungen). Die Transposition des „Sanctus fortis" war der Wunsch des deutschen Sängers Ludwig Wüllner in Düsseldorf gewesen. Die transponierte Fassung wurde 1902 nach einem Manuskript des Kopisten Mr. Broughton gestochen, Elgar hatte es wegen der Tonänderungen hinsichtlich Umfangsüberschreitungen der Instrumente geprüft.[30] Die Transposition erschien separat, als Klavierauszug, Partitur und Einlageblätter für die Orchesterstimmen.

Benutztes Exemplar: GB-Lbl, *Music Collections I.220.e.(3.).* Akzessionsstempel vom 18.7.1903.
Datierung: Copyrighteintrag in den USA am 19.5.1902 (Partitur) und am 22.5.1902 (Klavierauszug),[31] also gleichzeitig mit dem der Gesamtpartitur. Laut Foreman wurden jedoch erst am 30.6.1902 die ersten Exemplare gedruckt (nur 12!).[32]
Die Quelle wurde für die vorliegende Edition nicht berücksichtigt, die transponierte Fassung in NA auch nicht abgedruckt.

27 Die Kataloge der Bodleian Library Oxford datieren ihr Exemplar auf 1902, die University Library in Cambridge auf 1928.

28 John Drysdale, *Elgar's Earnings*, Woodbridge 2013, S. 138 [im Folgenden zitiert als: Drysdale, *Earnings*].

29 Hodgkins, *Centenary Companion,* S.171. Foreman schreibt, am 27.5.1914 seien 500 Exemplare gedruckt worden, weitere 500 Ex. 1934 und 250 Ex. 1946.

30 Siehe dazu Briefe von Elgar an Jaeger vom 23.1.1902 in Moore, *Publishers*, S. 329, und vom 6.2.1902, ibid., S. 332. Den Klavierauszug erstellte Elgar selbst (er schickte ihn am 14.1.1902 an Jaeger, siehe ibid., S. 327).

31 *CCE* (1902, 2nd quarter), S. 1286.

32 Hodgkins, *Centenary Companion*, S. 171.

Erstausgabe des Klavierauszugs mit englischem Singtext (EK[e])
London, Novello & Co., 1900, Pl-Nr. 8306

Band im Octavo-Format (17 x 25,5 cm); 177 Notenseiten, xi Seiten Titelei, Vorspann und Schlussseite.
S. [i] Titelseite: *NOVELLO'S ORIGINAL OCTAVO EDITION.* | *COMPOSED EXPRESSLY FOR THE BIRMINGHAM MUSICAL FESTIVAL 1900* | *THE* | *DREAM OF* | *GERONTIUS* | *BY* | *CARDINAL NEWMAN* | *SET TO MUSIC FOR* | *MEZZO-SOPRANO, TENOR, AND BASS SOLI, CHORUS AND ORCHESTRA* | *BY* | *EDWARD ELGAR.* | *(OP. 38.)* | *PRICE THREE SHILLINGS AND SIXPENCE.* | *PAPER BOARDS, 4S.; CLOTH, GILT, 5S.* | *LONDON: NOVELLO AND COMPANY, LIMITED* | *AND* | *NOVELLO, EWER AND CO., NEW YORK.* | *COPYRIGHT, 1900, BY NOVELLO AND COMPANY, LIMITED.* Darunter Rechtsnachweis und -vorbehalt.
S. [ii] Schmutztitel: *London: Novello And Company […]*; S. iii–viii: Textabdruck; S. [ix]: Inhaltsverzeichnis; S. [x]: Widmung: *A.M.D.G* sowie: *Birchwood* | *In Summer, 1900.;* S. 1–177: Notenteil; S. [178]: vacat mit Novello-Logo. Nur englischer Singtext unterlegt.

Datierung: Elgar hat bereits am 23. Juli 1900 einige Exemplare erhalten. Novello hatte eine Vorabauflage von 25 Ex. gedruckt, die volle Erstauflage von 3000 Exemplaren erschien am 10.9. und 3.10.1900.[33] Das Pflichtexemplar der British Library (GB-Lbl), Signatur: *Music Collections F.1382.b.* trägt den Akzessionsstempel vom 19.11.1900.

Bekannte Exemplare aus der Erstauflage:
• Exemplar von Alice Elgar, mit Widmung Edward Elgars vom 27.9.1900. Cadbury Research Library, University of Birmingham (GB-Bu), Signatur: *EE/3/1*.
• Exemplar von J.G. Edwards, benutzt bei der UA am 3.10.1900. Auf der Titelseite Autogramme von Elgar, den 3 Solist/-innen und Hans Richter „who had the honour to conduct this work at the first time [sic!] Birmingham 3. Oct: 1900", GB-Lbl, *RPS MS 47, Loan* 48.12/3.
Erwähnenswert ist das Exemplar von A. J. Jaeger, in GB-Lbl, Signatur: *MS Mus. 277* (siehe Quellenangabe unter „Korrekturfahnen").

Klavierauszug mit englischem und deutschem Singtext (EK[d])
London, Novello & Co., 1901, Pl-Nr. 11325

Band im Octavo-Format (19,3 x 27,7 cm); 180 Notenseiten, xvi Seiten Titeleien und Vorspann.
S. [i] Titelseite: *NOVELLO'S ORIGINAL OCTAVO EDITION.* | *DER TRAUM DES GERONTIUS* | *GEDICHT VON* | *CARDINAL NEWMAN* | *FÜR* | *MEZZOSOPRAN-, TENOR- UND BASS-SOLO, CHOR* | *UND ORCHESTER* | *COMPONIRT VON* | *EDWARD ELGAR.* | *(OP. 38.)* | *DEUTSCHE UEBERSETZUNG VON JULIUS BUTHS.* | *[…] LONDON: NOVELLO AND COMPANY, LIMITED* | *AND* | *NOVELLO, EWER AND CO., NEW YORK.* | *Copyright, 1901, by Novello and Company, Limited.* Darunter Rechtsvorbehalt.
S. [ii] Schmutztitel: *London: Novello And Company […]*; S. iii–xiv: Textabdruck deutsch und englisch; S. xv: Inhaltsverzeichnis deutsch und englisch; S. [xvi]: Widmung: *A.M.D.G* sowie: *Birchwood* | *In Summer, 1900.*; S. 1–180: Notenteil.

Benutztes Exemplar und Datierung: GB-Lbl, Signatur: *F.1382.c.*, mit Akzessionsstempel vom 27.1.1902. Copyrighteintrag in den USA vom 19.11.1901.[34]

33 Hodgkins, *Centenary Companion,* S. 166.

34 *CCE* (1901, 4th quarter), S. 1285.

Der Klavierauszug ist ein Neustich, angefertigt in der Officin Geidel in Leipzig, die im Jahr darauf auch den Erstdruck der Partitur gestochen hat. Elgar hat **KA**[d] vor Drucklegung Korrekturgelesen.[35] **KA**[d] wurde für die Edition berücksichtigt. Der Klaviersatz zeigt einige Änderungen, die auf Elgar zurückgehen, und daher diente diese jüngste Fassung des Komponisten als Vorlage für den Klavierauszug der Carus-Neuausgabe (siehe das Vorwort zu Carus 23.004/03).

Klavierauszug mit französischem Singtext (EK[fr])
London, Novello & Co., 1905, Pl-Nr. 12046

Band im Octavo-Format (19,3 x 27,7 cm); 180 Notenseiten, x Seiten Titeleien und Vorspann.
S. [i] Titelseite: *NOVELLO'S ORIGINAL OCTAVO EDITION.* | *LE SONGE DE GERONTIUS* | *POÈME DU* | *CARDINAL NEWMAN* | *POUR* | *MEZZO-SOPRANO, TÉNOR ET BASSE SOLI, CHŒUR* | *ET ORCHESTRE* | *PAR* | *EDWARD ELGAR.* | *(OP. 38.)* | *TRADUCTION FRANÇAISE DE J. D'OFFOËL.* | *[…]* | *LONDON: NOVELLO AND COMPANY, LIMITED* | *AND* | *NOVELLO, EWER AND CO., NEW YORK. […]* | *Copyright, 1905, by Novello and Company, Limited.* Datierung laut Copyrighteintrag in den USA am 16.2.1905.[36]

Die Ausgabe basiert auf **KA**[d], das Stichbild und der Seitenumbruch sind identisch. Der Singtext wurde ausgetauscht und ist nur auf Französisch abgedruckt. Dass Elgar Korrekturgelesen hätte, ist nicht bekannt, er hat aber den Singtext vorab gesehen.[37] Die Ausgabe wurde für unsere Edition nicht berücksichtigt.

Korrekturfahnen (alle zu KA[e])
• GB-Lbl, *MS Mus. 277,2*: Teil eines Konvoluts aus dem Besitz A. J. Jaegers. Jaeger hatte neben einem Exemplar des gedruckten Klavierauszugs auch eine Reihe von Materialien zum *Gerontius* gesammelt: Skizzen zum Werk, Notizen von Elgar an ihn, vor allem aber auch einige Korrekturfahnen, aus denen hervorgeht, welche Passagen Elgar nach dem Stechen des Klavierauszugs noch verändert hat: Klavierauszug S. 45–48 (die Passage „I go before my Judge" ab Ziffer 114 in Teil II, an die sich der Chor „Be merciful" und 10 Takte „Voices on Earth" anschließen), S. 149 (das Solo des Engels „Praise to his name") sowie S. 155–166 (bei Ziffer 118 statt des späteren Orchesterstücks gleich der Chor „Lord, thou hast been").
• GB-Lbl, *MS Mus. 1843/2, PR 23–PR 27* (olim Elgar Birthplace Museum, Lower Broadheath, Worcester), Stand 1.2.2022 noch nicht katalogisiert: Fahnen der ersten Korrektur des Klavierauszugs (ohne S. 88–108 und Schluss ab S. 154) (= **PR**[23–27]).
– *PR 23*: Teil I, S. 1–54 (ohne S. 31, 40, 48) sowie Revision von S. 46. Titelblatt: *E.E's proof, Gerontius* | *March 1900* und mit Blei von anderer Hand: *40/46/47/48 Missing*. Auf S. 18 Stempel: *Novello & Co. LTD 19 Mar 1900*, daneben handschriftlich: *1st p[roo]f 13 to 22.* S. 28 ist gestempelt am 31. März, daneben von Hand: *1st pf 23 to 36,* S. 37 trägt das Datum 2. April und den Vermerk: *1st pf 27 to 54*. Korrekturen von Elgar mit roter Tinte. Zudem hat er (oder seine Frau) diese Korrektur als Arbeitsgrundlage für die Einrichtung der Partitur genutzt, wie man an kleinen Zahlen sieht, die den Beginn einer neuen Partiturseite markieren.
– *PR 24*: Teil II, S. 55–81, gestempelt am 11. Mai 1900, auf S. 55 der Vermerk: *Revise 55 to 81;*
– *PR 25*: Teil II, S. 109, 112–125 147–149. Auf S. 122: *Revise 112–153*, Stempel vom 16.6.1900;
– *PR 26*: Teil II, S. 113–146, ohne Datumsstempel;
– *PR 27*: Teil II, S. 147–153, auf S. 148 Stempel vom 7.6.1900.
• Juilliard Manuscript Collection, Lila Acheson Wallace Library, The Juilliard School, New York (US-NYj): vollständiger Korrekturabzug (= **PR**[J]), Geschenk Elgars an John Austin, einen seiner Helfer beim Korrekturlesen der *Gerontius*-Materialien. Titelseite mit Widmung: *To J.W. Austin with kind regards from Edward Elgar Oct: 1903.* Mit Korrekturen in rotem und blauem Buntstift, schwarzer Tinte und Bleistift. Es handelt sich um eine späte Korrektur, entstanden nach dem 1. Juli, da sie schon die neue Fassung der Seiten S. 158–159 enthält (offenbar in Erstkorrektur, denn sie ist unverhältnismäßig stark korrigiert).
Digitalisat: https://juilliardmanuscriptcollection.org/manuscript/dream-gerontius/
• Royal College of Music, London (GB-Lcm), Signatur: *C2174*: vollständiger Korrekturabzug, Name Elgar autograph auf Titelseite vermerkt, mit Eintragungen von Elgar (für die Edition nicht angesehen).
• Privatbesitz: Kent nennt noch verschiedene Korrekturfahnen in Privatbesitz, darunter auch eine, die Jaeger für seine „Analytical Notes" verwendet hat.[38]
Die Korrekturfahnen wurden bei der vorliegenden Neuausgabe nur in Einzelfällen herangezogen.

Chorstimmen (EC) und Chorpartitur
London, Novello & Co., 1900, 1901, 1905
Chorstimmen wurden bei Novello in drei Versionen gedruckt: mit englischem, deutschem und französischem Text, jeweils bestehend aus 4 Stimmen.
Exemplare der Uraufführung oder frühe Exemplare der Auflage mit englischem Singtext (**EC**[e]) haben sich nicht erhalten. Laut Foreman erschienen 150 „proof copies" am 9.8.1900 (vermutlich für die Proben) und 50 weitere Ex. am 26.9.1900.[39] Drysdale erwähnt, dass 650 Stimmen vor der Uraufführung gedruckt wurden, danach erst wieder 1902.[40] Das Copyright für die englischen Chorstimmen wurde in den USA erst am 28.4.1902, im Zusammenhang mit **EP** angemeldet.[41]
Die Chorstimmen mit deutschem Singtext (**EC**[d]) erschienen 1901 mit der Pl-Nr. 11316, Copyrighteintrag in den USA am 8.10.1901.[42] Aufführungsmaterial – möglicherweise von der ersten deutschen Aufführung 1901 – ist erhalten im Archiv des Düsseldorfer Musikvereins, Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf (D-DÜhh), Signatur: *117.2*.[43]
Die Chorstimmen mit französischem Text (**EC**[fr]) erschienen mit Copyright 1905, der Copyrighteintrag in den USA erfolgte am 28.2.1905.[44] Ex. in GB-Lbl, *Music Collections F.1382.g.(2.)*.
1900 erschien zudem eine Chorpartitur in „Tonic Sol-fa"-Notation, übertragen von W.G. McNaught, Copyright 1900, Ex. in GB-Lbl, *Music Collections B.384.(2.)*
Die Chorstimmen und die Chorpartitur wurden für die Edition nicht berücksichtigt.

---

35 Brief von Elgar an Jaeger vom 13.10.1901 (Moore, *Publishers*, S. 302–304).

36 *CCE* (1905, 1st quarter), S. 168.

37 Tagebucheintrag vom 18.11.1904 von Alice Elgar, zit. nach *Edward Elgar: The path to knighthood: diaries 1902–1904*, hg. von Martin Bird, Rickmansworth 2016, S. 353 (= *Collected Correspondence,* Series V, Vol. 3).

38 Kent, *Thematic catalogue,* S. 194. Zur Analyse siehe das Vorwort, Fußnote 60.

39 Hodgkins, *Centenary Companion,* S. 166 und 170.

40 Drysdale, *Earnings*, S. 134.

41 *CCE* (1902, 2nd quarter), S. 932f.

42 *CCE* (1901, 4th quarter), S. 836.

43 Siehe dazu Susanne Cramer, *Die Musikalien des Düsseldorfer Musikvereins (1801–1929): Katalog*, Stuttgart, 1996, S. 123. [im Folgenden zitiert als: Cramer, *Düsseldorfer Musikverein*].

44 *CCE* (1905, 1st quarter), S. 202.

Orchesterstimmen (ES)
Das originale Aufführungsmaterial der Uraufführung ist nicht erhalten. Novello ließ für diesen Anlass die Streicherstimmen stechen (**ES**[1900]), die Harmoniestimmen wurden von William Dodd von Hand geschrieben. Es ist anzunehmen, dass die ersten erhaltenen Stimmen – die mit Copyright 1901 gedruckten Streicherstimmen (**ES**[1901]) – mit denen der Uraufführung identisch sind und nur im Vorfeld der geplanten Düsseldorfer Aufführung mit neuem Copyright nachgedruckt wurden. Sie gehen eindeutig auf das Autograph zurück. 1902, im Zusammenhang mit dem Druck von **EP**, druckte Novello erstmals auch die Harmoniestimmen und ließ gleichzeitig auch die Streicherstimmen überarbeiten. Für die Harmoniestimmen verwendeten die Stecher dabei die handschriftlichen Stimmen der Uraufführung.[45]

Streicherstimmen (ES[1901])
London, Novello & Co., 1901, Pl-Nr. 11100

Notenstich von Geidel in Leipzig. Die Stichnoten aus Vokalstimmen sind nur mit englischem Text unterlegt. 5 Stimmen: *VIOLINO PRIMO* (30 Notenseiten), *VIOLINO SECONDO* (33 S.), *VIOLA* (34 S.), *VIOLONCELLO* (31 S.) und *BASSO* (22 S.).
Benutztes Ex.: GB-Lbl, *Music Collections h.3930.(14.)*. Diese Stimmen tragen den Akzessionsstempel vom 9.4.1901, der Copyrighteintrag in den USA erfolgte am 25.2.1901.[46]
Aufführungsmaterial erhalten im Archiv des Düsseldorfer Musikvereins, Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf (D-DÜhh), Signatur: *117.1.*[47]

Streicher- und Harmoniestimmen (ES[1902])
London, Novello & Co., 1902, Pl-Nr. 11100

• Streicherstimmen, korrigierter Nachdruck:
Für den Nachdruck von 1902 wurden die alten Druckvorlagen verwendet,[48] allerdings wurden zahlreiche Korrekturen vorgenommen, die auf die erste Düsseldorfer Aufführung und auf die Korrekturprozesse beim Druck der Partitur zurückgingen. Zudem wurden die Stichnoten aus Vokalstimmen nun englisch und deutsch textiert.

• Harmoniestimmen:
Flauto I (20 Notenseiten), *Flauto II e Piccolo* (16 S.), *Oboe I* (16. S.), *Oboe II* (13 S.), *Corno Inglese* (12 S.), *Clarinetto I* (20 S.), *Clarinetto II* (20 S.), *Clarinetto Basso in Bb* (14 S.), *Fagotto I* (22 S.), *Fagotto II* (19 S.), *Contra Fagotto* (11 S.), *Corno I in F* (16 S.), *Corno II in F* (16 S.), *Corno III in F* (12 S.), *Corno IV in F* (12 S.), *Tromba I in F* (12 S.), *Tromba II in F* (12 S.), *Tromba III in F* (10 S.), *Trombone I* (Altschlüssel) (12 S.), *Trombone II* (Tenorschlüssel) (12 S.), *Trombone Basso* (12 S.), *Tuba* (12 S.), *Timpani* (15 S.), *Gran Cassa*, *Piatti e Tamtam* (8 S.), *Tamburo piccolo, Triangolo e Schellen (Bells)* (3 S.), *Tamtam, Piatti e Campanelli (Glockenspiel.)* (2 S.), *Organo* (22 S.), *Arpa (e 2nda ad lib.)* (beide Harfen sind in einer Stimme gedruckt, 30 S.)

Der Copyrighteintrag in den USA erfolgte am 16.8.1902.[49] Leider ist der Herausgeberin kein Exemplar bekannt, das eindeutig aus der ersten Druckauflage stammt. Frühes erhaltenes Ex.: Royal Academy of Music (GB-Lam), Orchestral Library *HW 242–3*, aus dem Bestand von Henry Wood, der den *Gerontius* 1916 erstmals einspielte (4 Ausschnitte bei Columbia).

Einzelausgaben
alle London, Novello & Co., Datierung nach Copyrighteinträgen in den USA

• *The Angel's Song*, Pl-Nr. 11174, © 1900, Klavierauszug von Teil II, T. 79–113 mit 4 Takten Vorspiel (T. 74–77 sind nach C-Dur transponiert). Der Klaviersatz ist mit dem aus **EK**[d] identisch, erschienen 8.11.1900.[50]
• *Prelude and Angel's Farewell* in mehreren Fassungen:
– Arrangement für Orchester, ad lib. mit Mezzosopransolo; Partitur: © 1902, Pl-Nr. 11100, 8.9.1902;[51] Streicherstimmen, 28.2.1901 [sic!];[52] Harmoniestimmen, 17.11.1902.[53]
– Arrangement für Klavier von Elgar, © 1902, Pl-Nr. 11455, 28.8.1902.[54]
– Arrangement für Orgel von Alfred Herbert Brewer, Pl-Nr. 11657, 23.7.1903.[55]

3 Einzelausgaben für Chor SATB:[56]
• *Litany,* 13.5.1901.[57]
• *Go forth upon thy journey.* Bass solo and chorus, 23.5.1901.[58]
• *Praise to the Holiest,* 15.1.1903.[59]

I.2 Bewertung der Quellen

Die Quellen lassen sich entsprechend ihrer Entstehungszeit in drei Schichten einteilen: Die erste Schicht umfasst die autographen und gedruckten Quellen aus der Zeit der Komposition und Uraufführung (Januar bis Oktober 1900), sie enthalten alle den Singtext nur in englischer Sprache. Es handelt sich dabei um die Skizzen (**SK**), den autographen Klavierauszug (**AK**) und die autographe Partitur (**AP**), die Erstdrucke des Klavierauszugs (**EK**[e]) und der Chorstimmen (**EC**[e]) sowie der Orchesterstimmen (**ES**[1900]), wobei nur die Streicherstimmen gedruckt und die Harmoniestimmen handschriftlich angeboten wurden. Als Dirigierpartitur verwendete Hans Richter das Autograph, eine Partitur wurde erst 1902 gedruckt.

---

45 Das geht auf einen Brief von Elgar an Novello vom 29.3.1902 zurück, als er seine Korrekturen schickte: „Kindly tell me if it is worthwhile to return the old M.S. parts used by the Engravers." (Moore, *Publishers*, S. 343)

46 *CCE* (1901, 2nd quarter), S. 662.

47 Cramer, *Düsseldorfer Musikverein*, S. 123.

48 Man erkennt es an den Schlüsseln, die bei den neugestochenen Harmoniestimmen eine andere Type aufweisen. Novello beantragte auch kein neues Copyright für die Streicher-, sondern nur für die Harmoniestimmen.

49 *CCE* (1902, 3rd quarter), S. 889–891.

50 *CCE* (1901, 1st quarter), S. 42.

51 *CCE* (1902, 3rd quarter), S. 959.

52 *CCE* (1901, 2nd quarter), S. 662.

53 *CCE* (1902, 4th quarter), S. 1147.

54 *CCE* (1902, 3rd quarter), S. 916.

55 *CCE* (1903, 3rd quarter), S. 669.

56 In einem Brief an die Verlagsleitung vom 23.1.1901 bot Elgar diese drei Stücke zur separaten Veröffentlichung an, sie seien geeignet für „any requiem service" (Moore, *Publishers,* S. 271). Ein Berater Novellos, Mr. Ould aus Fort Augustus, hatte sich zwar aus religiösen Gründen dagegen ausgesprochen, (ibid. S. 285), aber die Ausschnitte sind dann doch erschienen.

57 *CCE* (1901, 3rd quarter), S. 648.

58 *CCE* (1901, 3rd quarter), S. 526.

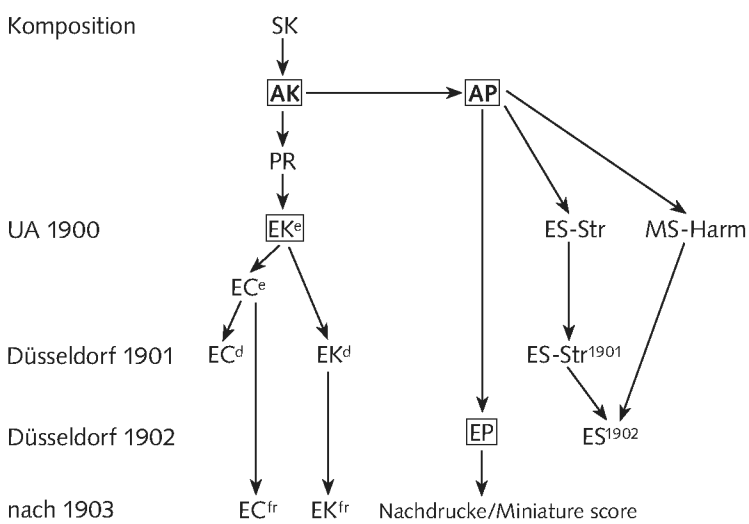
59 *CCE* (1903, 1st quarter), S. 152.

Die zweite Quellenschicht ergab sich aus der ersten deutschen Aufführung des *Gerontius* in Düsseldorf am 19.12.1901. Der Dirigent Julius Buths hatte den Singtext ins Deutsche übertragen, Novello druckte für die Aufführung Chorstimmen mit deutschem Text (**EC**^{d}) sowie einen komplett neugestochenen Klavierauszug (**EK**^{d}). Die autographe Partitur diente erneut als Dirigierpartitur, das Orchester verwendete die Harmoniestimmen der Uraufführung und einen revidierten Druck der Streicherstimmen (**ES**^{1901}). Elgar hatte die Materialien (außer **EC**^{d}) durchgesehen.

Der große Erfolg in Deutschland läutete die dritte Schicht ein: Novello entschied sich Ende des Jahres 1901 dazu, auch die Partitur (**EP**) und die Bläserstimmen (**ES**^{1902}) drucken zu lassen. Gleichzeitig wurden die Streicherstimmen revidiert nachgedruckt. An allen Korrekturen war Elgar beteiligt. Noch zu seinen Lebzeiten erfolgten Nachdrucke, darunter auch eine „miniature score" im kleineren Format (wohl 1914) sowie ein Klavierauszug mit nur französischem Singtext (**EK**^{fr}), über Revisionswünsche Elgars berichtet die überlieferte Korrespondenz nichts.

Der im Vorwort beschriebene Herstellungsprozess vor der Uraufführung stand nicht nur unter enormem Zeitdruck, sondern ist auch für die Bewertung der Quellen entscheidend. Die erste Werkfassung legte Elgar in Form des Klavierauszugs nieder, den der Verlag Novello bereits zu stechen und zu korrigieren begann, bevor Elgar überhaupt mit der Orchestrierung begonnen hatte. Und so hielt er den gedruckten Klavierauszug schon am 23. Juli 1900 in den Händen, obwohl er die autographe Partitur noch gar nicht abgeschlossen hatte. Auch die Partitur schickte er in einzelnen Portionen je nach Arbeitsfortschritt an den Kopisten William Dodd bei Novello, der zunächst die Streicherstimmen für den Druck kopierte und kurz vor der ersten Probe noch die Harmoniestimmen. Da es nur das Original und keine Abschrift der Partitur gab, aber alle Beteiligten – Notenstecher, Korrekturlesende und der Komponist selbst – die autographe Partitur benötigten, um ihrer jeweiligen Arbeit nachzugehen, war das Korrekturlesen und Abgleichen mit den Quellen erschwert. Eine Folge des Herstellungsprozessen war zudem, dass das gesamte Aufführungsmaterial auf zwei unterschiedlichen handschriftlichen Vorlagen basierte: **EK**^{e} und **EC**^{e} auf **AK**, **ES** aber auf **AP**.

Zur Abhängigkeit der Quellen



Die Abhängigkeit von zwei verschiedenen „Urquellen" (**AK** und **AP**) bestand bis zur Drucklegung der Partitur 1902, und so lagen zwischen dem Abschluss der autographen Partitur und ihrer Drucklegung also nicht nur knapp zwei Jahre und drei Aufführungen des Werkes, sondern auch mehrere Ausgaben von Aufführungsmaterial, die entsprechend den Umständen grundsätzlich zwei verschiedenen Quellensträngen folgten. Wie Korrespondenz und Quellenvergleiche belegen, verwendeten die Stecher des deutschen Klavierauszugs den englischen Klavierauszug als Vorlage, und beim Erstdruck der Harmoniestimmen wurden die handschriftlichen Stimmen der Uraufführung zugrunde gelegt. Basis für den Erstdruck der Partitur war die autographe Partitur, für Oboe, Englischhorn und Harfe verwendeten die Notenstecher von Elgar korrigierte Stimmen.[60]

Es ist also nicht überraschend, dass es zwischen den Quellen Unterschiede gibt, vor allem zwischen dem Erstdruck der Partitur und den bereits früher veröffentlichen Materialien. Zahlreiche Unterschiede finden sich zwischen **EP** und **EK**^{e}, so gibt es im Vokalpart einzelne abweichende Töne, Vortrags-, Metronom- und Tempoangaben. Der Klavierpart ist, da er Kompositionsgrundlage war und nicht, wie sonst häufig, ein nachträglicher „Auszug", in Details recht unabhängig von der gedruckten Partitur. Die Orchesterstimmen sind insgesamt näher am Autograph als an der gedruckten Partitur, doch wurden sie beim Nachdruck offenbar teilweise an die Partitur angepasst, was vor allem die Unterschiede zwischen **ES**^{1901} und **ES**^{1902} belegen.

Es ist der Sorgfalt Elgars und seines Lektors Jaeger zu verdanken, dass sich die Unterschiede insgesamt soweit in Grenzen hielten, dass fast 100 Jahre lang die Partitur und der „alte" Klavierauszug samt Orchestermaterial parallel verwendet wurden und auch heute noch werden. Erst im Jahr 2000 erschien bei Novello ein Klavierauszug, der zwar auf dem originalen **EK**^{e} basiert, aber an die abweichenden Befunde der Partitur angepasst wurde und dabei oft auch Artikulation und Bogensetzung aus der Partitur übernimmt.[61]

1982 erschien der *Dream of Gerontius* als Band 6 im Rahmen der *Elgar Complete Edition* bei Novello.[62] Die Gesamtausgabe übernahm das Notenstichbild des Erstdrucks und erwähnt nur einige wenige nach dem Autograph korrigierte Stichfehler, einen ausführlichen Kritischen Bericht gibt es nicht. Eine Revision dieser Partitur erschien 1992, ebenfalls als Reprint.[63] Sie änderte einige Details ohne Nachweis auf Basis des Autographs und ergänzte – diakritisch gekennzeichnet – Lesarten aus den Orchesterstimmen. Leider gibt es auch hier keinen ausführlichen Kritischen Bericht, nur eine Auflistung der Quellen (ohne Beschreibungen und ohne Einzelanmerkungen), auch wurden die leihweise erhältlichen

60 Siehe dazu Quelle **AP**. Als die Drucklegung Ende 1901 beschlossen wurde, hatte sich Elgar diese Stimmen aus dem Düsseldorfer Aufführungsmaterial zur Revision schicken lassen (Briefe an Jaeger vom 29.12.1901 und 13.1.1902; Moore, *Publishers*, S. 321 und 325). Er muss die überarbeiteten Stimmen rasch an die Setzer geschickt haben, denn am 28.2.1902 kamen diese beiden Stimmen frisch gesetzt auch als erstes zum Korrekturlesen zu Elgar (siehe Brief von Jaeger vom 28.2.1902, ibid., S. 339). Die handschriftliche Harfenstimmen schickte er am 24.1.1902 revidiert an Jaeger (ibid., S. 330). Es hatte für Düsseldorf offenbar zwei getrennte Stimmen gegeben, die er nun in eine Stimme zusammenfasste.

61 *The New Novello Choral Edition*, Klavierauszug nur mit dem englischen Text, hg. von Hywel Davies und Bruce Wood, Novello Publishing Ltd, London 2000.

62 *The Dream of Gerontius*, hg. von John Pickard, London, Sevenoaks (Novello) 1982 (= *Elgar Complete Edition* [Hg. Robert Anderson], Series 1, Vol. 6).

63 Studienpartitur (Study Score), Hg. nicht genannt, Vorwort von Robert Anderson, London, Novello 1992.

Orchesterstimmen nicht an die Gesamtausgabe angepasst. Es war also an der Zeit, eine Neuausgabe zu erstellen, in der alle Materialien aufeinander abgestimmt sind und in der die unterschiedlichen Lesarten zwischen den Quellen neu bewertet wurden.[64]

Hauptquelle für die vorliegende Neuausgabe ist primär die Erstausgabe der Partitur (**EP**), die grundsätzlich sorgfältig erstellt worden ist. **EP** folgt weitgehend der autographen Partitur; die meisten Unklarheiten in **EP** sind unverändert aus **AP** übernommen worden. Allerdings weist **EP** auch eine Reihe von Stichfehlern und weiteren Ungenauigkeiten auf. Diese finden sich häufiger in Teil II des Werkes. Auch vereinheitlicht und schematisiert **EP** manchen dynamischen und agogischen Ablauf, der aus **AP** klarer hervorgeht und auch logischer erscheint. Hier folgt die Neuausgabe gelegentlich **AP**. Auch sonst greift sie häufiger auf die Lesarten von **AP** zurück, vor allem wenn diese dem Klavierauszug **EK**^{e} oder dem letzten revidierten Stand der Orchesterstimmen **ES**^{1902} entsprechen, da diese Materialien ebenfalls von Elgar korrigiert und autorisiert sind. Bei Abweichungen zwischen **EP** und **EK** ist nicht immer klar, was Elgars bevorzugte Lesart war. Der Quellenvergleich zeigt, dass der Vokalteil beim Stechen von **EP** offensichtlich aus **AP** übernommen wurde und nicht aus einem der gedruckten Klavierauszüge.[65] Elgar hatte den Vokalpart bei der Korrektur von **EP** nicht korrigiert, wie er am 2. März 1902 an Jaeger schrieb,[66] und offensichtlich ist beim Notenstich von **EP** kein exakter Abgleich zwischen **EK**^{e} und **EP** mehr vorgenommen worden.

Angesichts der vielschichtigen Quellenlage wurden die Abweichungen der NA sowohl von **EP** als auch von **AP** ausführlich dokumentiert. Wenn NA **AP** folgt anstelle der Hauptquelle **EP**, begründet sie es in der Regel mit den Lesarten der anderen autorisierten Quellen (**EK** und **ES**). Deren Lesarten wurden ansonsten nur erfasst, wenn NA ihnen folgt oder wenn sie besonders relevant erscheinen.

II. Zur Edition und zu den Editionsprinzipien

In der NA werden die Befunde der Partitur-Erstausgabe **EP** im Normalstich dargestellt, Übernahmen von Lesarten aus dem Autograph **AP**, den Klavierauszügen **EK** oder Orchesterstimmen **ES** sowie die wenigen Herausgeberzusätze ohne Absicherung von Quellen wurden diakritisch gekennzeichnet und unter den Einzelanmerkungen kommentiert. Sie sind wie folgt gekennzeichnet: dynamische Zeichen durch Kleinstich; Akzente, Staccatopunkte und -keile durch Klammern; Beischriften wie *dim., rit.* oder *cresc.* durch Kursivsatz; ergänzte Bögen und Dynamik-Gabeln durch Strichelung. Ohne Kennzeichnung und Einzelnachweis wurden Warnakzidentien gesetzt oder getilgt, wobei NA hierbei fast komplett der Erstausgabe folgen kann, die wie Elgar in seinen Handschriften sparsam mit Vorsichtsakzidentien umgeht.

EP und **AP** enthalten keine **Taktzahlen,** sind aber beide mit großen Probeziffern versehen, die Abschnitte von etwa 10 Takten (nicht ganz konsequent) markieren. Die NA fügt Taktzahlen hinzu, behält aber auch die Probeziffern bei, da viele Briefe und Dokumente sich auf die Ziffern berufen, und um Kompatibilität zu älteren Ausgaben sicherzustellen.

Die **Partituranordnung** der NA folgt **AP** und **EP** mit einer Ausnahme: Anders als diese stellt sie die Vokalstimmen über den Streicherblock statt zwischen die Bratschen und die Celli. Die Piccoloflöte steht wie in den beiden Quellen unter, nicht über der Flöte I, da der Spieler der Flöte II optional zwischen normaler Flöte und Piccoloflöte wechseln kann (s.u. Verschiedenes). Angesichts der großen Besetzung des Werks folgt die NA bei der Einrichtung der Seiten der Praxis, Systeme von Instrumenten, die über viele Takte schweigen, wegzulassen, um die Lesbarkeit auf den Seiten zu erhöhen.

Bläserpaare, die in einem System notiert sind, wurden in der NA bei Parallelführung möglichst oft zusammengehalst, bei Unisono-Führung einfach gehalst mit Zusatz „a 2". Spielt nur ein Instrument, erfolgt die Beischrift I oder II, auf Pausen für das schweigende Instrument wurde verzichtet. Zusätzlich zu den Angaben I, II, III, IV verwenden **EP** und **AP** bei den Bläsern oft die Beischrift „Solo" oder „Soli". Sie sind nicht so zu verstehen, dass nur das erste Instrument spielt, sondern zeigen an, dass die Instrumente, quasi solistisch, im Satz hörbar hervortreten.

Die **Instrumentenbezeichnungen** wurden in der NA italianisiert und vereinheitlich, über die originalen Angaben in Erstdruck und Autograph gibt die jeweilige Quellenbeschreibung Auskunft. **EP** nennt die jeweils singende Person bei jedem Einsatz in Englisch und Deutsch (*The Soul / Die Seele*). Aus Gründen der Übersichtlichkeit nennt NA die deutsche Übersetzung nur beim ersten „Auftreten" der Person. Spielanweisungen wurden weitgehend vereinheitlicht. Auf Elgars Wunsch hin[67] wurden sie ebenfalls italianisiert. In **AP** hatte er für die Bläser häufig englische Ausdrücke verwendet, also z.B. „muted", „open" oder „stopped". Sie wurden in **EP** zu „sordini"/„con sordino(i)" bzw. „sord." umgewandelt, in NA zu „con sordino(i)" vereinheitlicht. Das gilt auch für die Hörner, obwohl Elgar hier in **AP** stets „stopped" und „open" / „naturale" verwendet hat und an einigen Stellen manuelles Stopfen leichter umsetzbar wäre und klanglich möglich wäre. Beibehalten wurden nur einige in **EP** englisch/deutsch verwendete Begriffe für weitere Vortragsanweisungen wie „harsh/rau".

Die **Schlüsselung** der Stimmen folgt **EP**. **EP** verwendet vor allem im Fagott bei Überschreitung des Notensystems häufig den Tenorschlüssel. Das wurde auch für die NA so übernommen. In den originalen Orchesterstimmen und denen zur NA wurde der jeweils lesetechnisch am besten geeignete Schlüssel verwendet.

Abbreviaturen für z.B. Triolen und 16tel-Ketten werden in NA entsprechend **EP** gesetzt. NA weist nicht nach, wo **AP** Faulenzer für Wiederholungen oder „col"-Vermerke verwendet. Punkte unter Abbreviaturen in **AP** sind keine Staccato-Punkte, sondern geben die Zahl der erforderlichen Noten an.

---

64 Der Carus-Klavierauszug passt den Notentext des Vokalparts sowie alle Tempoangaben u.ä. an NA an, in den Klaviersatz allerdings greift er weniger stark ein, da dieser ja einen hohen Quellenwert hat und die Artikulation und die dynamischen Abstufungen im Klavier durchaus auch anders sein können als im Orchestersatz. Zudem gibt er den Singtext in beiden Sprachen wieder.

65 Der Vokalpart in **AP** wurde von Alice Elgar geschrieben, aber es ist nicht zu klären, ob sie ihn nach dem Manuskript **AK** abschrieb oder nach den Korrekturfahnen des Klavierauszugs, die ja nach und nach eintrafen. Immerhin konnte sie an einigen Stellen aus den Fahnen bereits Seiten ausschneiden und in die autographe Partitur einkleben, musste also nicht unbedingt auf **AK** zurückgreifen.

66 Brief von Elgar an Jaeger vom 2.3.1902 (Moore, *Publishers*, S. 340): „Also, I've not looked at the vocal parts in score at all […]." Bei der 2. Korrektur hat Jaeger den deutschen Text Korrektur gelesen und Elgar gebeten, dass seine Frau den englischen durchsehe (Jaeger an Elgar, 10.4.1902, Moore, *Publishers*, S. 344).

67 Brief von Elgar an Jaeger vom 2.3.1902 (Moore, *Publishers*, S. 340).

Tempoangaben sowie Modifikationen wie „rit." und „a tempo" wurden in **EP** nicht in den einzelnen Stimmen notiert, sondern stehen in größerer Schrift halbfett über dem obersten und unter dem untersten System sowie über der Violingruppe. Elgar verfährt schon in seinem Autograph ähnlich, wobei er allerdings oft die „rit."-Angaben zunächst in die einzelnen Stimmen geschrieben hat und dann entweder oben und/oder im Orgelsystem ein globales großes „Rit." hinzufügte (oder manchmal auch nicht). Der Kritische Bericht erwähnt diese Stellen nicht einzeln, weil die Notationsweise in **EP** zweifellos Elgars Absicht entsprach. In **EK** wurden die Tempomodifikationen meist kleiner gesetzt als die mit Metronomangaben markierten Haupttempi, aber auch dort nicht konsequent.
Zu den Tempomodifikationen, die als Generalanweisungen notiert sind, gehört auch „colla parte". Elgar verwendet die Angabe, wenn Dirigent und Orchester der Solostimme folgen sollen, es handelt sich also im Grunde um ein „colla voce". Häufig steht an der betreffenden Passage in der Singstimme als Vortragsbezeichnung „ad lib." oder „rit.". NA folgt **EP**.

Vortragszeichen und Bogensetzung
Elgars Stimmen zeichnen sich durch eine Vielzahl von Vortragszeichen aus, wie Staccato-Punkte, Keile, liegende Akzentkeile (<), Dachakzente (^) und Striche über den Notenköpfen (hier als Tenuto-Striche bezeichnet, obwohl deren Bedeutung zwischen leichtem Marcato und Tenuto schwankt). Schon in **AP** setzt Elgar diese Zeichen präzise und erstaunlich vollständig. Hinsichtlich der Platzierung von Vortragszeichen bei Instrumentenpaaren auf einem System folgt die NA der Erstausgabe **EP** und gängiger Stichpraxis: Sind beide Stimmen zusammengehalst, steht das Zeichen nur einmal, bei Gegenhalsung in jeder Stimme (außer bei Unisono-Verläufen).
Dies gilt ebenfalls für Bögen – mit Ausnahme von Haltebögen, die sowohl bei zusammengehalsten auch als gegengehalsten Stimmen in beiden Stimmen stehen müssen. In **EP** und **AP** wurden Legato-Bögen auch bei Gegenhalsung der beiden Stimmen oft nur einfach gesetzt, sodass nicht immer klar ist, ob der Bogen für beide Stimmen gilt. Daher ergänzt die NA diese Bögen in der 2. Stimme bei homorhythmischen Verläufen ohne Einzelnachweis, bei rhythmischen Abweichungen zwischen den Stimmen ergänzt sie i.d.R. nur, wenn der Bogen in **ES** vorhanden ist und kennzeichnet ihn durch Strichelung.

Fehlende Anfangs- oder Fortsetzungsbögen in den Quellen, die vor oder nach einem Akkoladen- oder Seitenwechsel vergessen wurden, werden unter den Einzelanmerkungen nicht erwähnt. Kombinationen von Halte- und Artikulationsbögen werden in der Regel aus **EP** unverändert übernommen. Wenn in **AP** in einer Legato-Phrase eine Überbindung zweier Noten enthalten ist, teilte Elgar lange Bögen meist so auf, dass diese bei dem Ton enden, der übergebunden wird, und ab der übergebundenen Note neu angesetzt werden. **EP** hat diese Stellen meistens zu einem Bogen zusammengefasst, was NA übernimmt. Darüber hinaus kommt es in **AP** gelegentlich vor, dass Legato-Bögen bei einem Ton enden und gleichzeitig der neue Bogen dort beginnt. **EP** hat auch hier meist die beiden Bögen zu einem Bogen zusammengefasst, was NA ohne Nachweis übernimmt.

Die Artikulation der Bläser- und Streicherstimmen ist oft trotz Unisono- oder Parallelspielens unterschiedlich. Von Angleichungen hat NA abgesehen, mit Ausnahme von gelegentlichen Angleichungen innerhalb von Bläsergruppen, was unter den Einzelanmerkungen erwähnt ist.

Dynamische Angaben
Elgar zeichnet in **AP** sämtliche Stimmen konsequent und sorgsam mit dynamischen Angaben aus – wenn zwei Instrumente auf einem System notiert sind, nur einfach, es sei denn, die Stimmen laufen nicht parallel. **EP** und NA folgen dieser Praxis. Bei Instrumentengruppen wie den Posaunen/Tuba, den Hörner oder den Streicherbässen, die auf zwei Systemen notiert sind, setzt Elgar die dynamischen Angaben gelegentlich mittig zwischen die beiden Systeme. **EP** setzt die Dynamik meistens (mit Ausnahme von ganz eng gestochenen Seiten) in beide Systeme, NA folgt dieser Praxis konsequent und verzichtet darauf, im Kritischen Bericht die Abweichungen zu **AP** zu dokumentieren.

Gegenüber **AP** hat **EP** die Position von dynamischen Zeichen, Beischriften oder Gabeln vereinheitlicht. **EP** setzt beispielsweise nach einem Crescendo die Decresc.-Gabel exakt bei dem Ton an, der eigentlich der Höhepunkt der Phrase ist, in **AP** hingegen sind das „dim." oder der Beginn der Gabel meist leicht hinter die Note versetzt.[68] Hier stellt sich gelegentlich die Frage, ob diese Vereinheitlichung in **EP** nicht mit einem gewissen Informationsverlust einherging; **AP** scheint oft präziser wiederzugeben, was die Absicht des Komponisten bezüglich des Beginns und Höhepunkts eines Crescendo angeht. Andererseits hat Elgar selbst sorgfältig die Drucklegung der Partitur und der ebenfalls recht frei mit den Angaben umgehenden gedruckten Stimmen überwacht, und es ist nicht bekannt, dass er der stärkeren Vereinheitlichung im Druckprozess widersprochen hätte. Daher folgt NA auch **EP**, erwähnt aber in den Einzelanmerkungen des Kritischen Bericht, wenn es auffällige, möglicherweise hörbare oder für die Interpretation interessante Unterschiede gibt.

Verschiedenes
Laut **AP** ging Elgar zunächst davon aus, dass nur zwei Flötenspieler zur Verfügung standen und Flauto II gleichzeitig das Piccolo bedienen musste. Wenn er die Piccoloflöte einsetzt (ab Ziffer 71 in Teil I und bei den Dämonenchören von Ziffer 31–50 in Teil II) macht er in **AP** und **EP** die Angabe, dass Flauto II ad libitum ist. Im Stimmenmaterial wurden Flauto II und Piccolo in einer gemeinsamen Stimme gedruckt, allerdings entfiel hier der Ad-lib.-Hinweis. De facto wird das Werk nur selten mit 2 Flötist/-innen aufgeführt. Dennoch ist die Besetzung mit zwei Spieler/-innen eine autorisierte Variante. Die NA übernimmt daher die Ad-lib.-Angaben auch ins Stimmenmaterial. Zu Oboe und Englischhorn sowie Harfe siehe die Quellenbeschreibung zu **AP**.

Die Registerangaben in der Orgelstimme notierte Elgar in **AP** auf Englisch, **EP** übertrug sie zusätzlich noch ins Deutsche, was zu unübersichtlichen Angaben wie „Swell. Full / II. Voll" oder „8 ft / 8'" führte. Elgar bemängelte dies bei der Finalkorrektur der Partitur, akzeptierte aber, dass man es auf den Druckplatten nun nicht mehr änderte.[69] Die NA vereinheitlicht in Elgars Sinne, auf die deutsche Übersetzung wird verzichtet.

---

68 Ein Beispiel dafür ist das 1. Thema im „Prelude". **EP** lässt das Decrescendo im Thema in Takt 4 in allen Stimmen auf dem ersten Ton beginnen, während es im Autograph erst kurz vor dem 2. Viertel beginnt. Ähnliches gilt für T. 6 im Englischhorn. Das „dim." beginnt im Autograph erst kurz nach dem 1. Viertel, d.h. das Crescendo geht bis zur 1, zumal Elgar sogar das „cresc." in T. 6 bis an den Taktstrich verlängert hat, das er ursprünglich nur bis zur Halbenote geschrieben hatte.

69 Brief von Elgar an Jaeger vom 11.4.1902 (Moore, *Publishers*, S. 345).

Die Fingersätze in den Streichern sind nur zum Teil in **AP** vorhanden, sie stammen meist aus **EP** und wurden in NA übernommen. Die Angaben zu Ab- und Aufstrich entsprechen ebenfalls **EP**, die meisten sind bereits in **AP** enthalten; nicht alle finden sich aber in **ES**. Bei Teilung einer Streicherstimme geben **EP** und **AP** auf einem System detailliert an, ob divisi oder unisono zu spielen ist. Wir haben diese Angaben in NA übernommen, da es einige Passagen gibt, wo Elgar wohl bewusst bei Zweistimmigkeit keine Teilung wollte (siehe z.B. T. 341–346 in Teil I). Ist „unis." in NA kursiv ergänzt, folgt NA **AP** und/oder **ES** ohne Einzelnachweis. Nur wenn die Angabe in keiner Quelle vorhanden ist, wird dies nachgewiesen.

Korrekturen, die Elgar in **AP** nachträglich eingefügt hat, sind in **EP** übergegangen und werden nicht eigens unter den Einzelanmerkungen als spätere Einträge gekennzeichnet. Auf ältere Versionen, die Elgar bereits im Autograph tilgte, wird im Kritischen Bericht ebenfalls nicht hingewiesen.

Zum Singtext

AP enthält nur den englischen Text. **EP** enthält den englischen und den deutschen Text, der deutsche steht kursiv unter dem englischen. Die Notengrafik in **EP** berücksichtigt beide Sprachen gleichgewichtig, d.h. bei abweichenden Rhythmen und abweichender Anzahl von Silben zwischen den Sprachen sind die Noten für beide Versionen in gleicher Größe gestochen, es gibt Silbenbögen für beide Sprachen, auch die Richtung der Notenhälse macht nicht klar, welcher Ton für welche Sprache gilt. Dies beeinträchtigt die Lesbarkeit der Partitur erheblich. Das war 1902 insofern nicht problematisch, als das Chormaterial jeweils nur einsprachig angeboten wurde. Da heute sicher nur wenige Aufführungen in deutscher Sprache stattfinden, haben wir uns entschlossen, die Noten und den Singtext so zu setzen, dass immer eindeutig ist, wie die englische Originalfassung lautet. Daher folgen in **NA** Rhythmus, Richtung der Hälse und Bogensetzung dem originalen englischen Text. Die Textunterlegung macht in der Regel klar, wie die deutsche Fassung zu singen ist, sodass nur bei abweichenden Rhythmen zwischen originalem und übersetztem Singtext Kleinstichnoten für den deutschen Text verwendet werden mussten. Wenn der deutsche Text zwei Achtelnoten anstelle einer Viertelnote oder zwei Sechzehntelnoten anstelle einer Achtelnote erfordert, die Note also symmetrisch geteilt wird, wurde auf Kleinstich für den deutschen Text verzichtet.

Silbenverteilungsbögen wurden aus **EP** nur übernommen, wenn sie sich auf den englischen Text beziehen und die Verteilung der Silben nicht schon durch Zusammenbalkung zweier oder mehrerer Noten deutlich wird. Auf die Ergänzung von Silbenverteilungsbögen wurde generell verzichtet. Elgar setzt allerdings im Vokalpart gelegentlich Bögen, die keine Silbenverteilungsbögen sind, sondern echte Legato-Bögen. Diese Bögen sind beibehalten worden.

Die Lautung des Singtextes folgt **EP**, Orthografie und Zeichensetzung folgen den heute gültigen Regeln. Der englische Singtext weist in den Quellen einige Besonderheiten auf, die auf die dichterische Vorlage von Newman zurückgehen. Zum einen werden Wörter, die sich auf Gott, Christus und das Göttliche allgemein beziehen, immer großgeschrieben, also „He", „Him", „Thou", „Thy", „Angels" etc. Zum anderen wurde in der Gedichtvorlage jede neue Verszeile am Beginn großgeschrieben, sei sie auch noch so kurz, was auch heute noch eine bei Lyrikeditionen gängige Praxis darstellt. NA verzichtet auf diese beiden Konventionen, um das Lesen des Singtextes zu erleichtern. Im Libretto-Abdruck auf S. XXIV–XXIX der NA wird der Text mit dem originalen Zeilenfall und der Großschreibung abgedruckt.

Zu den in kleinerer Notenschrift gesetzten Ossia-Varianten in den Singstimmen siehe das Vorwort.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungsverzeichnis

A	Alt (coro) / alto (coro)
AK	autographer Klavierauszug / autograph vocal score
AP	autographe Partitur / autograph score
Arp uS/oS	Harfe unteres System, oberes System / harp lower system, upper system / arpa sistema inferiore, sistema superiore
B	Bass (coro) / bass (coro) / basso (coro)
BClt	Bassklarinette / bass clarinet / clarinetto basso
Bg.	Bogen, Haltebogen / slur, tie
Bgg.	Bögen, Haltebögen / slurs, ties
Cb	Kontrabass / contrabasso / contrabbasso
CFg	Kontrafagott / contrabassoon / contrafagotto
CIngl	Englischhorn / English horn / corno inglese
Clt	Klarinette / clarinet / clarinetto
Cor	Horn / French horn / corno
Cresc./cresc.	Crescendo
Decresc.	Decrescendo
dim.	Diminuendo
EP	Erstausgabe der Partitur / first edition of the full score
EK	Erstausgabe des Klavierauszugs (gemeint sind **EK**^{e} und **EK**^{d}, falls nicht differenziert wird) / first edition of vocal scores (both first editions of the English and German scores, if not specified as **EK**^{e} und **EK**^{d})
ES	Erstausgabe der Orchesterstimmen (gemeint sind Auflagen 1901 und 1902, falls nicht differenziert wird) / first editions of the orchestral parts (editions of 1901 and 1902, if not specified by date)
Ex.	Exemplar / Copy
Fg	Fagott / bassoon / fagotto
Fl	Flöte / flute / Flauto
Camp	Glockenspiel / Campanelli
GrC	Große Trommel / bass drum / Gran Cassa
korrig.	korrigiert(e) / corrected
M solo	Mezzosopran / mezzo-soprano / mezzosoprano
NA	die vorliegende Carus-Neuausgabe / the new Carus edition
Nr.	Nummer / number
pag.	paginiert / paginated, page number
Pfte	Pianoforte / pianoforte
Pl-Nr.	Plattennummer / plate number
Org rH/lH	Orgel rechte Hand, linke Hand / Organ right hand, left hand / organo m.d., m.s.
Org ped	Orgelpedal / Organ pedal / pedale dell'organo
Picc	Piccoloflöte / piccolo
PR	Korrekturfahnen von **EK**^{e} / proofs of **EK**^{e}
punkt.	punktiert / dotted
S	Sopran / soprano
S.	Seite / page
Stacc.	Staccato(punkt) / Staccato (dot)
Tamtam	Tamtam / tam-tam
Tamb picc	kleines Becken / small drum / tamburo piccolo
T	Tenor / tenor / tenore
T.	Takt / measure
Timp	Pauken / kettledrums / timpani
Tr	Trompete / trumpet / tromba
Trb	Posaune / trombone
Tb	Tuba / tuba
urspr.	ursprünglich / originally
Va	Viola / viola
Vc	Violoncello / violoncello
Vl	Violine / violin / violino
Zz	Zählzeit / beat

Zitierweise in der Reihenfolge Takt, Stimme, Zeichen im Takt (gezählt werden Töne, Vorschlagsnoten und Pausen), Quellensigle, Befund in der genannten Quelle und Bemerkung
Readings listed by measure number, part, sign in measure (notes, grace notes and rests), source, reading in named source and comment

Part I /Teil I

1	Clt I/II, Fg I/II, Va	**AP**: Die Angabe *mistico* steht nicht nur neben der Tempoangabe *(Lento, mistico)*, sondern zusätzlich speziell bei diesen Instrumenten
3	Tutti	**EK**: *rit.* erst T. 4,1
4	Va 1	**AP**: nachträglich mit Bleistift hinzugefügtes Zeichen für Abstrich
7	BClt	**AP**: ohne *cresc.*
7	Cor I/II, Va, Vc	**AP**: *cresc.* erst ab Zz 2
7	Cor II	**AP**, **EP**: ohne ***pp***; NA folgt **ES**
9	Cor II	**EP**: ohne ***pp***; NA folgt **AP**, **ES**
10	BClt	**AP**: ohne ***p***
10	Vl II	**AP**, **ES**[1901]: ohne Decresc.-Gabel; **ES**[1902] wie **EP** mit Gabel
11–15	Va	**AP**: ohne Fingersätze
12	CIngl	**AP**, **ES**: ohne ***p***
13	Cor IV	**EP**: ***ppp***; NA folgt **AP**, **ES**
13–14	CFg	**AP**: alle Viertelnoten ohne Tenuto-Strich
18	Tutti	**EK**: ohne Metronomangabe
18	Va	**EP**, **AP**: ***pp*** auf 1 und 4, wobei es in **AP** auf 1 mit Bleistift von vermutlich fremder Hand ergänzt wurde; NA folgt **ES** (und Clt)
18	Vc	**AP**: ***pp*** auf 4 mit Bleistift von vermutlich fremder Hand ergänzt; **EP**, **ES** mit ***pp*** auf 1 und 4
18	Cb	**AP**: unter Cb-System wurde mit Bleistift *Fear* notiert (zur Bezeichnung des „Leitmotivs", von vermutl. fremder Hand)
19	Clt I	**AP**: Bg. bis T. 20,1
19	Vc 3	**AP**: Bg. endet auf 4
20	Vc 1–3	**AP**: 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 *H* und 𝄾
20	Cb	**AP**: unter Cb-System wurde mit Bleistift *Prayer* notiert (siehe T. 18)
22	Clt I/II 2	**AP**: Bg. bereits ab 1
22	Cor III	**AP**: ohne Bg.
29–41	Arp	**ES**: Decresc.-Gabel von 3–4 in jedem Takt (wie Vc); so auch Pfte-Stimme in **EK**
29–65	Vc	Aus **EP** geht die Aufteilung der Tutti-Gruppe nicht eindeutig hervor. **EP** teilt sie in T. 29 in 2 Gruppen, das erste System ist mit „Tutti" bezeichnet, das zweite System mit „2 only". Es ist nicht klar, ob „2 only" bis T. 59 durchweg für das zweite System gilt, denn die Angabe wird nirgends aufgehoben, sie wird allerdings in T. 47 explizit neu gefordert, war also vermutlich vorher ohne Worte aufgehoben. **AP** und **ES** schaffen zumindest für die Passage von T. 29–47 Klarheit: **AP** notiert in T. 36 im oberen System *Celli* und im unteren System *Celli 2, unis.* und fasst gleichzeitig die beiden Systeme mit einer geschweiften Klammer zusammen. In **ES** wurde in T. 36 *Tutti unis.* in das untere System geschrieben. NA markiert daher den Wechsel von „2 only" zu „Tutti" und umgekehrt mit eckigen Klammern. Weniger klar ist der Quellenbefund in **EP** für T. 52–65, denn auch hier ist nicht angegeben, wann Vc II nur mit 2 Instrumenten besetzt ist. Den Instrumentenkürzeln am Beginn der Notensysteme zufolge würden die „2 only" bis T. 61 spielen, was musikalisch keinen Sinn macht. In **AP** fehlt eine Angabe, allerdings hat Elgar hier von T. 52,6–56,1 zunächst nur eine Cellostimme notiert (ohne Angabe von unisono), ab T. 60 dann die Systeme neu aufgeteilt in *Cello 1.* und *Cello 2.* mit *div*. Die Notation nur einer Stimme könnte bedeuten, dass die Angabe „2 only" bereits in T. 52 endet. Elgar hat die Stelle später mit roter Tinte revidiert, indem er sie mit den Angaben *I, II,* Generalpausen und entsprechend veränderter Halsung in eine Zweistimmigkeit gebracht hat. Ob die zweite Stimme als „2 only"oder „Tutti" zu verstehen ist, bleibt offen. **ES**[1901] folgt der korrig. Version von **AP**, die allerdings schwer lesbar auf nur einem Notensystem dargestellt ist (was vermutlich ein Indiz dafür ist, dass die Stimme bereits gestochen war und Elgar anschließend korrigierte). **ES**[1902] überarbeitete diese Passage und ersetzte das eine System durch 3 Systeme, leider ohne klarzumachen, ab wo „only 2" nicht mehr gilt. NA schlägt aus klanglichen Gründen vor, erst ab T. 59,2 das Solo der beiden „2-only"-Celli zu beenden, möglich ist die Neuaufteilung aber schon in T. 52,3.
32	Cor II 1–2	**EP, AP**: ohne Bogen; NA folgt **ES**
36–38	Ob I	**AP**: T. 36 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 *cis*[2], 𝄾 und 𝄽, ohne ***pp*** und ohne *dim.*; T. 37 und 38 jeweils Ganzepause
29	Cb	**AP**: unter Cb-System wurde mit Bleistift *Sleep* notiert (siehe T. 18)
39	Vl II (1,2)	**AP**: ohne Decresc.-Gabel
40, 41	Clt II 1	**AP**: jeweils ohne Dachakzent
42	Fl, Cor, Trb	**EP**: *sonoramente* in beiden Flötensystemen vermerkt, in **AP** nur im System der Fl I. Kein *sonoramente* in Clt und BClt. In **AP** steht die Angabe nur in Fl I, Cor I und Trb I. **ES** entspricht **AP**, zusätzlich dort Angabe auch in Clt I und BClt. NA geht davon aus, das jeweils nur das 1. Instrument *sonoramente* spielen soll (vermutlich wegen des „Miserere-Leitmotivs") und folgt **ES**. Die Quellen verwenden teils „sonore", teils „sonoramente".
42	Cb	**AP**: unter Cb-System wurde mit Bleistift *Miserere* notiert (siehe T. 18)
43	Cor III/IV	**EP**, **AP**: ohne Decresc.-Gabel; NA folgt **ES**
43	Cb	**AP**: ohne ***f***
44	Va I/II, Vc I/II	**AP**: Cresc.-Gabel 1–2, Decresc.-Gabel 3–4
45	Va II 1–2	**EP**: mit kleiner Cresc.-Gabel; **AP**, **ES** ohne Gabel; NA folgt **AP**, **ES** (analog zu Vc)
47–49	Cor I–IV 1	**AP**, **EP**: jeweils ohne Dachakzent; NA folgt **ES**
47	Arp	**ES**: Bg. endet auf letzter Achtelnote
48	Fl I 3	**EP**: Bg. nur 2–3; NA folgt **ES**, **AP** (und Vl II[1])
49	Fg I	**EP, AP**: ohne ***pp***; NA folgt **ES**
52–59	Clt II	**EP, AP**: ohne Bogen; NA folgt **ES**
52	Cor II 1	**ES**: mit Dachakzent
52–65	Vc	siehe Anmerkung zu T. 29–65
52	Cb	**AP**: unter Cb-System wurde mit Bleistift *Celli* I *Despair* notiert (siehe T. 18)
58	Vl II 2	**AP**: Tenuto-Strich über aufgeteilter Viertelnote
59	Ob I 2	**EP**: ohne Cresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**
60	Fl I/II, Ob, CIngl	**AP**: ohne ***f***
60	Cb	**EP**: ohne Cresc.-Gabel; **AP**: mittig zwischen Vc und Cb; NA folgt **ES**
61	Fl I 1	**AP**: ohne ***sf***
61	Fl II 1–2	**AP**: ohne Bg.
61	Cor II	**AP**: ohne Bg., ***ff*** statt ***sf***, und ***p*** kurz vor dem Taktstrich zu T. 62
61	Vl I/II, Va I	**AP**: zusätzliches, nachträglich mit Bleistift hinzugefügtes ***p*** auf 1
61	Cb	**EP**: ohne *pizz.*; NA folgt **AP**, zumal **EP** und **AP** ab T. 66 *arco* notieren
62	Ob, Timp 1	**EP**: ohne ***p***; NA folgt **AP**, **ES**
62–65	Vc II	**AP**: ohne alle dynamischen Angaben; in **ES** mit Angaben, aber ohne ***sfp*** in T. 63
63	Cor III/IV	**AP**: ohne Phrasierungsbgg. zu T. 64
63	Vl I	**AP**: zusätzliches, nachträglich mit Bleistift hinzugefügtes ***p*** auf 1
64	Va I/II	**AP**, **ES**: ohne ***sf***
64	Vc I 2	**EP**: Akzentkeil statt Strich; NA folgt **AP**, **ES** (analog zu den anderen Streicherstimmen)
65	Ob, CIngl, Clt	**AP**: *cresc.* ab 1
66	Cor III/IV	**ES**: *ten.* auf 4 (wie Tr)
65	Trb I/II	**AP**: Cresc.-Gabel ab Zz 2
66	Fl II, BClt 2	**AP**: ohne Stacc., nur Akzentkeil
66	Trb II/III 3	**AP**: ohne Stacc., nur Akzentkeil
66	Cb	**AP**: unter Cb-System wurde mit Bleistift *Despairissimo* [sic!] notiert (siehe T. 18)
66	Vc II 1	**AP**, **ES**: ohne Akzentkeil
66	Cb 1	**AP**: ***ff*** erst T. 68,1
67	Fl II, BClt, Trb II	**AP**: ohne Stacc. und ohne Akzentkeil auf Zz 2
67	Cor III/IV, Tr I/III 3	**AP**: ohne Stacc., nur Akzentkeil
67	Tr I–III 1	**AP**: 𝅗𝅥 statt 𝅘𝅥𝅮 𝄾
68–71	Tb, Timp 1	**AP**: jeweils ohne Dachakzent
72	Clt, BClt 1–2	**AP**: ohne Bg.
72	Cor III/IV 5	**AP**, **ES**: mit Akzentkeilen
72	Tr I 5	**ES**: mit Akzentkeil
72	Tr III	**ES**: statt Pausen sind in der 3. Stimme die gleichen Noten wie in Tr I und II enthalten
72	Trb I 1	**EP**: ohne Dachakzent; NA folgt **AP**, **ES**
72–73	Tamb picc	**AP**: Partie nachträglich mit Bleistift in das Harfensystem notiert, ebenso in T. 80f.
73	Tutti	**AP**: ohne „Atem"-Zeichen //
73	BClt, Fg, Trb I–III, Org lH 1–3	**AP**: Bg. aus dem Vortakt geht jeweils bis 3 statt 2; in Org so auch in **ES**
73	Fg, CFg 3	**AP**, **ES**: Akzentkeil statt Stacc.
73–74	Tr I–III	**AP**: Akkord (klingend *e*°/*e*[1]) auf dem letzten Achtel in T. 73 ohne Stacc., dafür mit Haltebgg. zu T. 74,1 um ein Viertel verlängert (anstelle der 𝄽)
73	Trb III 2	**EP**: ohne ***sf***, NA folgt **AP**, **ES**
73	Trb III 4–5	**AP**: 𝅘𝅥𝅮 *H* und 𝄾 statt 𝅗𝅥 *H-E*. Cresc.-Gabel 4–5
73	Tb 4–5	**AP**: jeweils ohne ***sf***
73	Vl I	**AP**, **ES**: Cresc.-Gabel ab 1
73	Va	**AP**, **ES**: Cresc.-Gabel ab 4

74	Tr I/III, Fl I, Ob I/II, Cor III/IV	**AP**: Zz 2 ohne Stacc., Zz 3 zusätzlich ohne Akzentkeil
74–79	Timp	**ES**: jeweils mit Dachakzent
75	Cor III/IV 3–4	**AP**: ohne Stacc. und Akzentkeile
76	Fl I, Ob I/II, Cor III/IV, Tr, Trb I/III	**AP**: 1–2 𝅗𝅥. statt ♪𝄾, 3–4 𝅗𝅥. ohne Stacc. und ohne *simile*
76	Fg II 2–3	**AP**: ohne Akzentkeile
77, 78	Fl I, Ob I/II, Cor III/IV, Tr I/ III, Trb I/III 1	**AP**: 𝅗𝅥. statt ♪𝄾
77–79	Trb II, Tb	**AP**: ohne Dachakzente
78	Ob I/II 3	**AP**: mit Stacc.
78–79	Cor I/II, Tr I–III, Trb I/III	**ES**: alle Viertelnoten mit Akzentkeil
80	Org ped 1–2	**AP**, **ES**: Bg. *Cis–Kontra-A* (wie Tb)
80	Va 1	**EP** mit *sf*; NA folgt **AP**, **ES**
81	Ob I/II, CIngl, Clt, Cor I–IV	**AP**: 4–7 jeweils ♪‿𝅗𝅥., ohne *sf*
81	BClt, Fg I/II, CFg 3–5	**AP**: Akzentkeil statt Stacc. auf 3, keine Stacc. und keine *sf* auf 4 und 5, dafür Bg. 4–5
81	Trb I 4	**AP**, **ES**: Stacc.
81	Trb III, Tb	**AP**: Bg. 4–5 und *sf* nur auf 4
81	Tamb picc	**AP**: *ff* statt *sf*
81	Org lH 4–5	**AP**, **ES**: Bg. *E–Kontra-A*
81	Vc, Cb	**AP**: *sf* statt Akzentkeil auf 2, keine Stacc. auf den letzten drei Achtelnoten
82	Tr III	**AP**: klingend as^{1} statt *es*°
82	Tr I–III	**AP**, **ES**: Bg. T. 82–83
82	Org ped	**AP**: ohne Haltebg. zu T. 83
82	Cb	**EP**: ohne Stacc. und ohne *ff*z; **AP** mit Stacc., aber ohne *ff*z; NA folgt **ES**
83	Tr III	**AP**: klingend *g*° statt *es*°
84	Fl, Ob, CIngl, Clt, BClt	**AP**: *dim.* ab Taktbeginn
84	Cor I–III	**AP**: ohne Bg. zu T. 85
84	Org rH	**AP**, **ES**: ohne Bg. von *f*° nach *as*°
84	Va 3	**AP**: ohne ♭ (*d*^{1} statt *des*^{1})
86	Cb	**AP**, **ES**: *pp* statt *p*
88	Fg I, Va	**AP**: nur *stacc.*, statt *stacc. e poco marc.*
88	Fg II 1	**EP**: ohne *p*; NA folgt **AP**, **ES**
89	Tb	**AP**: ohne Bg.
90	Cor IV	**AP**: ohne *p* und ohne Bg. 1–2, dafür Bg. irrtümlich vor 1
92f.	Fl I/II, Vc	**AP**: Cresc.-Gabel bis Zz 2, dann Decresc.-Gabel bis zum Taktstrich zwischen T. 92/93, T. 93 ohne Decresc.-Gabel, ebenso T. 94–95 in Fl, CIngl und Clt
92	Vc	**EP**: 𝅗𝅥 ohne Verlängerungspunkt; NA folgt **AP**
96	Cor III	**AP**: Cresc.-Gabel ab 3 bis T. 97,1
98	BClt	**AP**: Decresc.-Gabel von 2 bis 3 statt Akzentkeil auf 2
99	Cb	**AP**: unter Cb-System wurde mit Bleistift *Go forth in the name of the Apostles and Evangelists* notiert (siehe T. 18)
99	Va I	**EP**: ohne Bg. 1–2; NA folgt **AP**, **ES**
99	(Pfte)	**EK**: Triolenfigur hier und im Folgenden immer als 𝅗𝅥. und ♪ notiert
100	Fg I	**EP**: ohne Gabeln, allerdings ist unklar, ob die Gabel zwischen BClt und Fg für eines oder für beide Instrumente gilt. **AP** hat Zeichen in beiden Instrumenten, daher folgt NA **AP**
100, 101	Vc I 3–4	**AP**: T. 100,3–4 und T. 101 ohne Bg.
102	Vc II	**AP**: ohne Bg.
103	Clt I	**AP**: Bg. bereits ab T. 102, letztes Achtel
103	Cor II 3	**ES**: ohne Haltebg.
104	Fl I/II, Va I, Vc I	**AP**: ohne Bg.
104	Cor III/IV	**EP**: *p* nur in Cor I/II, so auch **AP**, **ES**
105	Clt II 1–3	Bg. nach **ES** ergänzt
106	Timp	**AP**: ohne *p*
106	Vc, Cb	**AP**, **EP**, **ES**: alle *rf*, obwohl die anderen Stimmen und auch **EK** *mf* notieren. Es ist nicht ausgeschlossen, dass es sich bei *rf* um einen Lesefehler aus **AP** handelt
107	Fl I/II	**AP**: zusätzlicher Bg. 2–3
107–111	Cor I	**AP**: zeigt frühere Fassung: 
108	Vl I 3–4	**AP**: Bg. 2–4, urspr. 3–4, wurde aber ausdrücklich korrigiert. **ES** allerdings wie **EP** 3–4
109	Fg I, Va	**AP**: ohne Bg.
110	Vl, Va 3–4	in allen Quellen weicht die Artikulation voneinander ab; in **AP** zunächst Bg. wie in Va, doch dann mit Bleistift korrigiert zur Version **EP**
113	Clt	**AP**: ohne *f*
114	Fg	**AP**: ohne Akzentkeil
114	BClt, Fg	**AP**, **ES**: Bg. bis T. 115,1
115	Legni	**AP**: *dim.* beginnt Achtel früher
119	(Pfte)	**EK**, **AK**: *con grandezza* statt *sostenuto*
119	Fg I/II	*sost.* in allen Quellen erst T. 120,1
120	Trb III, Tb	**AP**: Bg. bis T. 121,1
121	Cor II 1–2	**AP**: ohne Bg.
122, 125	Clt I/II	mit Bg. in allen Quellen, hingegen Ob und CIngl in allen Quellen ohne Bg.
122	BClt	**AP**, **ES**^{1901}: ohne *f*; **ES**^{1902} wie **EP** (und NA)
122	Cor II 2	**EP**, **AP**: ohne Bg.; NA folgt **ES**
122	Vl II 2	**AP**, **ES**: ohne Akzentkeil
122	Va 1–3	**AP**: Bg. T. 121 nur bis T. 122,1, neuer Bg. 2–3
123	Trb I	**EP**, **AP**: Bg. 1–2; NA folgt **ES** (analog zu Cor)
126	Fl I 1–2	**AP**: ist notiert als „col V^{l} 2^{o}", dort kein Bg. und jede Note mit Tenuto-Strich
126	Cor II 4	**EP**, **AP**: ohne Haltebg.; NA folgt **ES**
126	Tr II 2	**EP**, **AP**: ohne *p*; NA folgt **ES**
127	Fg I/II 1–3	**AP**: ohne Bg.; *ff* in NA nach **ES** ergänzt
127	CFg 3–4	**AP**: ohne Akzentkeile
127	Tutti	**ES**: *Sostenuto* auf 1; **EK** ohne Angabe
128	Fl I 2	**AP**: ist notiert als „col V^{n} 1mo", daher müsste Fl wie Vl eigentlich den Oktavvorschlag spielen; **EP**, **ES** aber ohne Vorschlag
128	BClt 2	**AP**: ohne Akzentkeil
129	Clt II 3–5	**EP**, **AP**: ohne Bg.; NA folgt **ES**
129	Fg II 3–5	Bg. in keiner Quelle
130	Cor IV 2	**EP**, **AP**: ohne Akzentkeil; NA folgt **ES**
130	Tr 2	**AP**: ohne *ff*
131	Fg II 2–6	**AP**: ohne Tenuto-Striche
131	Tr I 2–4	**AP**: ohne Tenuto-Striche
132	CFg, Cor I 2–3	**AP**: Die Zugehörigkeit der Cresc.-Gabel ist nicht eindeutig. **EP** setzt sie in die CFg-Stimme, **AP**, **ES** in die Cor-Stimme; NA folgt **EP**
132	Tr I 1	**AP**: mit Akzentkeil
132	Va 3	**AP**: mit Akzentkeil
133	Trb I–III 3–4	**AP**: ohne Akzentkeile
134	Fl I, Vl I 2–3	**AP**: Da Fl I „col V^{n} 1mo" notiert ist, müsste *rf* in **EP** bei *e*^{2} stehen (wie in Vl I in **EP**, **AP**). Die Bogensetzung ist ebenfalls unterschiedlich. **AP** setzt in Vl I zunächst Bg. von 2–3, streicht ihn dann aber wieder aus. Folglich druckt **EP** die Vl-Stimme ohne Bg. in der Vl, aber mit Bg. in Fl I (analog zu den anderen Bläserstimmen)
135	Fl II 1	**AP**, **ES**: *ff* statt *ff*z
135	Fg, CFg	**AP**: ohne *dim.*
135	CFg	**AP**: Bg. bereits ab 1
135	Cor III 1–2	**AP**: mit Bg. zu T. 136,1
135	GrC 1	**EP**: ohne Akzentkeil; NA folgt **AP**, **ES**
135	Vl II 4	**AP**: ohne Tenuto-Strich
136	Cor I/II 2	**EP**: ohne *p*; NA folgt **AP**, **ES**
136	Vc	**AP**: *dim.* ab 1
136f.	Fg	**AP**: ohne *p* in T. 137, dafür *dim.* in T. 136,2
137	Clt 1	**EP**: ohne *p*, **AP**: ebenfalls ohne *p*, aber mit *dim.* auf der letzten Achtel von T. 136
137	Arp 1	**EP**: ohne *p*; NA folgt **AP**, **ES**
137f.	Cor II	**AP**: ohne Bg. und ohne *dim.*
139	Cb	**AP**: unter Cb-System wurde mit Bleistift *Death of Gerontius* notiert (siehe T. 18)
143	Fl, CIngl	**AP**: ohne „harsh / rau"; **ES** setzt die Angabe zusätzlich in die Clt
144	Tamtam	**AP**: *pp* statt *fp*
144	Cb	**AP**: *ppp* statt *pp*; unter System: *Death (s.o.)*
145	Tutti	**EP**, **EK**: ohne Metronomangabe; NA folgt **AP**
145, 146	Vc tutti I 1–6	**EP**: ohne Bg.; NA folgt **AP**, **ES**
145	Cb	**AP**: unter Cb-System wurde mit Bleistift 𝅗𝅥. = 66	*Sleep* notiert (siehe T. 18)
146	Arp	**EP**: Bg. bis T. 147,1; NA folgt **AP**, **ES**
148	Fl	**AP**: ohne *ten.*
149	Cb	**AP**: unter Cb-System wurde mit Bleistift *Fear* notiert (siehe T. 18)
151	Va I	**EP**: ohne *ppp*; NA folgt **AP**, **ES**
151f.	(Pfte)	**EK**: *dolente* zum Flötenthema
152	Cor I–IV	**AP**, **ES**: Akzentkeil auf 1 (ebenso T. 153,1, da mit „Faulenzer" als Wiederholung notiert)
153	Arp uS 3	**EP**, **AP**, **ES**: ohne ♭ vor *as*°
155	Vl II 3–5	**EP**: ohne Bg.; NA folgt **AP**
156	Cb	**AP**: unter Cb-System wurde mit Bleistift *Miserere* notiert (siehe T. 18), darüber *Fag on wrong line*, weil Fg I im falschen System notiert ist
158	Fg	**AP**: ohne Decresc.-Gabel
158–160	Vl I	**AP**: ohne *p* in T. 158 und ohne Akzentkeil auf T. 159,1 sowie ohne *pp* in T. 160; so auch **ES**^{1901}; **ES**^{1902} folgt allerdings **EP**
159f.	Vl I	**EP**: Bg. T. 159,1–160,1, kein Haltebg. g^{1}-g^{1}; NA folgt **AP**, **ES**

162	Cb	**AP**: unter Cb-System wurde mit Bleistift *Judgment* notiert (siehe T. 18)
166	Clt I/II 1–3	**AP**, **ES**: zusätzlich zu *cresc.* noch Cresc.-Gabel
170	Arp	**AP**: ohne ***pp***
170	Va	**AP**: Bg. 2–3 statt 1–3
171		**EP**: über dem Extratakt steht „End of Prelude only." Die Fußnote in NA folgt **AP** statt **EP** (engl.), dt: Hrsg.
172		Der Beginn des 1. Teils ist mit „Prelude" überschrieben, doch geht dieses hier unmittelbar ohne Zwischenüberschrift oder neue Taktzählung weiter
172		**AP**: Über das Trb II/Tb-System notierte Elgar mit Bleistift: *for "Angel's Farewell" go to page 284 (nº. 126).*
174	Clt I/II	**ES**: Bg. 1–2 wie BClt
174f.	Fg I/II	Cresc.-Gabel in T. 174 in Fg II und Decresc.-Gabel in T. 175 in Fg I/II nach **ES** ergänzt
175	CIngl	**EP**: ohne ***p***; NA folgt **AP**, **ES**
175	Fg I/II	**EP**, **AP**: ohne Decresc.-Gabel; NA folgt **ES**
179		**AP**: kein generelles *rit.* über der Partitur angegeben, sondern nur über den Streichern. Dort erst ab dem 2. Viertel
179	Vc	**AP**: Bg. in Vc nur bis Taktende (wie Va); **ES** wie **EP** (und NA)
180	Timp	**AP**: *with side drum sticks*
184	Tutti	**AP**: über der Partitur steht *colla parte* statt *largamente*
186	(Pfte)	**EK**: *solenne* im Klavierpart auf 1
187	Fg I/II 5	**EP**: ohne Tenuto-Striche; NA folgt **AP**, **ES**
187	T solo	**AP**, **EK**: *cresc.* erst ab T. 188,1 (dort *cresc. molto stringendo*)
187	Va	**AP**, **ES**: ohne Bg. zu T. 188
188	(Pfte)	**EK:** *sonore*
189	Fl II	**EP**, **AP**, **ES**: ohne ***p***
191	T solo	**AP**: Bg. 1–5
193	Tutti	**EK**: Metronomangabe 𝅗𝅥. = 96
193	Va, Vc	**AP**: Cresc.-Gabel erst ab 2
194–196	Clt I/II	**AP**: jeweils ohne ***mf***; in **AP**, **EP** in Clt I: Cresc.-Gabel ***f*** und Decresc.-Gabel, in Clt II ohne dynamische Zeichen; NA folgt **ES**
195	Ob II 4–6	**EP, AP**: ohne Bogen; NA folgt **ES**
195	Vl II	**EP**: ohne ***f***; NA folgt **AP**
197	T solo 2	**EP**: ohne Tenuto-Strich; NA folgt **AP**, **EK**; Elgar hatte den Strich in **PR**[23] explizit ergänzt, vielleicht wurde er in **EP** weggelassen, weil er zum deutschen Text nicht passt (der in den anderen Quellen nicht abgedruckt ist)
197	Va 1	**EP**: ohne ***pp***; NA folgt **AP**, **ES**
199	BClt	**EP**, **ES**: Bg. endet auf 4; NA folgt **AP** (analog zu Clt I/II)
203	Fl II, Fg I	**AP**: ohne *colla parte*. **ES**: in Fl II Decresc.-Gabel von d^2 zu d^2
203	Arp, Vl II, Va	Die Fermaten stehen in allen Quellen abweichend von den anderen Stimmen auf Zz 4. Der Grund dafür ist vermutlich das Pizz.- bzw. Flageolettspiel. NA übernimmt die Lesart aus **EP** und **AP**, wenngleich sie nicht ganz exakt ist.
204	Va	**EP**: ohne *arco*; NA folgt **AP**, **ES**
204–209	Arp	**AP**: ***pp*** statt ***p*** und ohne Dynamik-Gabeln
206	Archi 1	**AP**, **ES**: alle ohne Keil
210	(Pfte)	**EK**: *cresc. molto ed accel.* statt *accel.*
210	Tr I–III	**AP**: Cresc.-Gabel erst ab Zz 3
211	Ob, CIng, Fg I, Tr	**AP**: Decresc.-Gabel erst ab Zz 3
214	(Pfte)	**EK**: Tempoangabe ohne *colla parte*
214	Legni 2	**AP**: alle ohne Tenuto-Strich
214	Vl I 1	**AP**, **ES**: ohne Stacc.
214	Vl I/II, Va	**AP**: ohne „naturale"
215	Fl I/II 1	**AP**: ***sfp*** statt ***sf***
215	Clt	**EP**: ohne Decresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**
215	Cor I/II	**AP**, **ES**: ***ffp*** statt ***ff***, in **ES** so auch in Cor III/IV
215	T solo 1	**AP**: Fermate auf es^1 (daher kommt vielleicht die allgemeine Angabe *colla parte*); **EP**, **EK** enthalten diese Fermate nicht
215	Cb	*unis.* in keiner Quelle
216	Timp	**EP**, **AP**: ohne ♭
217	Tutti	**AP**: *accel.* ab 1; **EK** wie **EP** (und NA)
222	Fg II 3	**EP**, **AP**: ohne Haltebg. zu T. 223,1; NA folgt **ES**
223	Vl I	**AP**: ohne *con sordino*; **ES** wie **EP** (und NA)
225	Vl I 1–2	**AP**: mit Bg.
226	Fl I 1–3	**AP**: Bg. 1–2
227f.	Clt II	**AP**: ohne Bg.
229	Tutti	**EP**: *rit.* ab 1; NA folgt **AP**, **EK**
230f.	Vl II	**EP**, **ES**, **AP**: keine Bgg.; NA folgt Vl I
232	Vl I 1–2	**AP**, **ES**[1901]: f^2–f^2 ohne Haltebg.; **EP**, **ES**[1902] mit Bg.
234	T solo	**AP**: *cresc.* bereits ab T. 13, letztes Viertel
236	Tutti	**AP**: Tempoangabe über der Partitur sowie über Solotenor und Streichern *rit. e dim.* Auch **EK** *rit e dim.* Durch die Reduktion auf das großgedruckte *rit.* beim Notenstich von **EP** ist die *dim.*-Angabe in der Solostimme entfallen; NA ergänzt sie
238	Coro	**EP**, **AK**, **AP**: ohne *Assistants* bzw. *Assistants / Freunde*; NA ergänzt die Angabe, da Elgar seinen Lektor Jaeger während der Korrekturarbeiten an **EK**[e] darum gebeten hatte (da sie auch im Newman'schen Libretto stehen). Siehe Brief von Elgar an Jaeger vom 27.6.1900 (Moore, *Publishers*, S. 206)
242	B	**AP**: ***ppp*** statt ***pp***
245	Tutti	**AP**: ohne Metronomangabe
248	A	**EP**: ohne ***pp***; NA folgt **AP**, **EK**
249	S	**EP**: ohne ***p***; NA folgt **AP**, **EK**
249	Va I	**AP**: ohne Cresc.-Gabel
251f.	S	**AP**: ohne Bg. T. 251–252,7
253	T	**EP**: Cresc.-Gabel ab 1; NA folgt **AP**, **EK**[e]; in **EK**[d] fehlt sie
253	Va II	**AP**, **ES**: Cresc.-Gabel ein Viertel früher
254	Va II 3–4	**AP**: ohne Bg.
255	T 6	**AP**: letztes Achtel e° statt f°; **AK** hatte korrekt f°, offenbar beim Stich des Klavierauszugs zu e° geworden, von Alice Elgar beim Abschreiben so in **AP** übernommen, dann von Elgar beim Korrigieren **(PR**[23]**)** wieder zu f° korrigiert und so auch in **EK** und **EP** eingegangen
256	A 3	**AP**, **EK**: ***pp*** ab Achtel b^1
256	Vc II 1	**AP**: zusätzliches *cresc.*
259	S, A, T, Va I/II	**AP**: *cresc.* ein Achtel später
260	A 7	**EP**: ohne Tenuto-Strich auf *as*; NA folgt **AP**, **EK**
261	T	**EP**, **EK**[d]: Cresc.-Gabel erst ab T. 262,1; NA folgt **AP**, **EK**[e]
272		**AP**: ohne Metronomangabe
274	T solo 8–9	**AP**, **AK**: 𝅘𝅥𝅯. as°-as° statt wie **EP**, **EK** (und NA): 𝅘𝅥𝅯. b°-c^1
275	T solo 2	**AP**: ohne Tenuto-Strich auf es^1
277	T solo 1	**AP**: ohne Dachakzent, aber Cresc.-Gabel ab Zz 2 bis Taktende und Decresc.-Gabel über den ganzen nächsten Takt
277f.	Clt I/II	**EP**: Clt II ohne ***pp*** in T. 277 und Clt I ohne Decresc.-Gabel in T. 278; **AP**: Clt I ohne 2. Decres.-Gabel in T. 277 und ohne Gabeln in T. 278; NA folgt **ES**
279	Arp	**EP**: ohne ***pp***; NA folgt **AP**, **ES**
279	T solo 2	**AP**: ♪ des^1 statt b° und ohne Bg. 1–3
282	T solo 2	In **AP**, **EK**[e] lautet der Text „on thee fall" statt wie in **EP** „on me fall". „On thee fall" entpricht der Druckversion des Newman'schen Originals (The *Month*, Vol. 2, 1865). Auch in allen bekannten Korrekturfahnen zu **EK**[e] findet sich „thee", ebenso in **EK**[d]. **EP** aber und alle späteren Nachdrucke von **EK**[e] verwenden „me", was den Eindruck macht, als wäre der Text nach Erscheinen von **EK**[d] im Zusammenhang mit der Drucklegung der Partitur bewusst geändert worden. Geändert wurde entsprechend auch die deutsche Version, die in **EK**[d] noch „dich überfällt" lautet, in **EP** aber „mich überfällt".
285–286	A 3	**EP**: ***pp*** auf T. 285,3 und 286,3; NA folgt **AP**, **EK**
288f.	S	**AP**: T. 288 Ganzepause und T. 289,1–2 Halbepause; **EK**, **EP**: die Töne wurden in **PR**[23] von Elgar hinzugefügt
288f.	A	**AP**: ohne Bg. ab T. 288,4
289	Cor III 3	**AP**: ohne Tenuto-Strich
297	Ob, CIngl, Clt	**AP**: ohne ***p***
299	Cor I/II	**EP**: Cor I mit Cresc.-Gabel, Cor II mit *cresc.*; **AP**, **ES**: in Cor I und II beides (Gabel und Beischrift); NA setzt Cresc.-Gabel in beide Stimmen und belässt auch das *cresc.* als Hinweis auf den Gesamtverlauf von T. 299–302
299	Vc	**AP**, **ES**[1901]: ohne *cresc.*; in **EP** und auch in **ES**[1902] vorhanden
300	Fg I/II	**AP**: ***mf*** erst T. 301,1
301	Fl I, Clt, Fg	**AP**: ohne Cresc.-Gabel
302	Ob II 1–3	**EP, AP**: ohne Bogen; NA folgt **ES**
302	Cor III/IV	**AP**: Cor III ohne Bg. 2–3; **ES**: Cor IV mit Dachakzent, die anderen Quellen ohne
302	T	**EP**: ohne Dachakzent; NA folgt **AP**, **EK**
302	Vl I/II 2	**AP**: ohne Dachakzente auf Halbenote
302	Vl I	**EP**: mit erneutem ***f*** auf 1; NA folgt **AP**, **ES**
303	Clt 1	**AP**: ***p*** erst auf Halbenote, kein Stacc. auf dem letzten Ton
303	Coro	**AP**: ***pp*** auf 1 mit rotem Buntstift groß über den Chorsystemen notiert
303	Vl II 2	**AP**, **ES**: Stacc. statt Tenuto-Strich
305	Clt I/II	**EP**, **AP**: Bg. in Clt I 1–4, in Clt II Bg. 1–2; NA folgt **ES** (analog zu Fl)
306	Va 1	**AP**, **ES**: ohne ***p***
307	Va 1	**AP**: Vorschlag d° (Versehen), Cresc.-Gabel 2–3 und 4–5
306	Fl	**AP**: ohne *dolciss.*
308	Vl I	**AP**: ohne *dolciss.*
308	Vl II	**AP**: Cresc.-Gabel nur 2–3 und keine Decresc.-Gabel
309	A 1–2	**EP**: ohne Decresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **EK** (analog zu T. 307 Sopran)
310	Fg	**AP**: ohne *sonoramente*
311	Cor IV	**AP**: ohne ***p***
311	Va	**AP**: ohne Bg. 1–3 und 4–6, auch ohne Tenuto-Strich auf 3 und 6
312	T	**AP**, **EK**: Akzentkeil auf 4

312	B 1	**EP**: ohne ***mf***; NA folgt **AP**, **AK** (dort mit Bleistift nachträglich ergänzt) sowie **EK**
312	B 2	**EP**, **EK**^{d}: wie NA Text „von (ew'ger Not)"; im Textabdruck vor dem Notenteil auf S. vi der Ausgabe **EK**^{d} steht „aus (ew'ger Not)"
313	Vl I/II	**AP**: ohne alle Stacc. und Tenuto-Striche, Vl II zudem ohne Stacc. auf letzter Achtel von T. 312
314		**AP**: über dem obersten System steht mit Bleistift und unterstrichen *Gerontius*; wohl kein Bezug auf ein „Leitmotiv", sondern nur zur Zuordnung des Notenpapiers
314	A	**EP**: ohne ***f*** auf 1; NA folgt **AP**, **EK**; in **EK** Akzentkeil statt Gabel auf 6 (es^{1})
314f.	Fl I/II	**EP**, **ES**, **AP**: ohne Decresc.-Gabel; NA gleicht an Ob an
315	Fl II, Clt II 3–4	**EP**, **ES**: unterschiedliche Bogensetzung (Fl ohne, Clt mit Bg.); **AP**: in Clt mit heller Tinte Bg. ergänzt, nicht aber in der Flöte, an beiden Stellen wurden allerdings urspr. Versionen wegradiert, vermutlich hat Elgar den Bg. in der Flöte vergessen
315	Clt I/II	**AP**: ***p*** statt ***pp***; **ES**: ***p*** in Clt I und ***pp*** in Clt II
315	A	**EP**: Cresc.-Gabel statt Decresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **EK**
315	Vc 5	**AP**, **ES**: Stacc. auf *F*
316	BClt	**EP**, **AP**: ohne *Solo*; NA folgt **ES**
316	Va	**AP**, **ES**^{1901}: ohne ***mf***; **ES**^{1902} wie **EP** mit ***mf***
317	T	**AP**: ohne Bg. T. 317,2–318 (Bass in allen Quellen ohne Bg.)
319	Cor I 5	**AP**: Tenuto-Strich statt Keil
319	A	**EP**: auf letzter Note „Thy". Wegen des folgenden Vokals ist „thine" korrekt; so auch Newmans Original (*The Month*, Vol. 2, 1865) sowie **AP**, **AK**, **EK** und T. 293
319	Vl I/II	**AP**: Cresc.-Gabel erst ab 3 und Decresc.-Gabel ab 6
320	Fg I	**AP**: Cresc.-Gabel ein Achtel später
322	Vl I/II	**AP**: ohne ***p***
323	CIngl	**AP**: *(change to Oboe)*; zu Oboe und CIngl siehe die Quellenbeschreibung zu **AP**
323f.	T	**AP**: ohne Bg. T. 323–324,4
323	B I/II	**EP**: ohne alle Stacc. im Takt; NA folgt **AP**, **EK**
326	Vl I	**AP**, **ES**: ***ppp*** statt ***pp***
328	S, T	**EP**: Decresc-Gabel 1–2; NA folgt **AP**, **AK**, **EK**; in **PR**^{23} ist zu erkennen, dass Elgar bewusst zur Cresc.-Gabel korrigiert (A und B in allen Quellen mit Decresc.-Gabel)
328	T	**EP**: ohne ***pp***; NA folgt **AP**, **EK**
328	Va	**AP**: ***pppp*** bereits auf dem letzten Achtel von T. 327 notiert
330	Fl	**AP**: Fl I Legatobg. bis T. 331,1; Fl II wie **EP** (und NA); **ES**: Fl I/II Bgg. bis T. 331,1
331		**EP**: Hinweis auf die vom Verlag Novello angebotene, einen Ton tiefer, nach As-Dur transponierte Fassung des Tenorsolos: *For transposition of this Solo into A♭ see appendix. Dieses Solo, nach As transponiert, befindet sich im Anhang.* Das ist aber nicht der Fall, die transponierte Version gab es bei Novello von Beginn an nur separat (siehe Teil I des Kritischen Berichts, Quelle **EP**). Auch **EK**^{e} und **EK**^{d} enthalten einen entsprechenden Hinweis und als kleingestochene Noten in T. 331–333 jeweils alternativ zum *b* ein *es* (Quinte tiefer).
331	S, A, B	**AP**: versehentlich Überbindung zu T. 332,1, *dim.* erst T. 332,1
331	Vc, Cb	**AP**: ohne ***p***
336	Fg I/II	**AP**: ohne ***p***
336f.	Clt	**AP**, **ES**: in Clt I Bg. T. 336–337,1 und neuer Bg. T. 337,1; **AP**: in Clt II ohne Bg.; in **ES** T. 337,1–2
339	Vl I 2–4	**AP**, **ES**: mit Stacc.
338	Vl II	**AP**, **ES**: ohne Cresc.-Gabel
338	Va	**EP**: Aufteilung: f^{2} in Va I und f^{1} und a^{1} zusammengehalst für Va II; NA folgt **AP**, **ES**.
		EP: ohne Cresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**
339	Fg	**AP**: ohne ***fp***
343f.	Vc	**EP**, **AP**, **ES**: ohne Angabe, ob *unis.* oder *div.* zu spielen ist
344	Vl I	**AP**: *div.* urspr. auf 1 notiert, dann aber durchgestrichen und über 2 gesetzt; an dieser Stelle auch in **EP**
346	Ob II	**AP**: ohne Haltebg. zu T. 347,1
348	T solo	**AP**: ***mf*** statt ***f***
348	Vl I	**EP**: ohne ***p***; NA folgt **AP**, **ES**
351	Vl I	**AP**: statt Cresc.- und Decresc.-Gabel nur eine Cresc.-Gabel 3–6
353	Timp 1–3	**EP**: ohne Bogen; NA folgt **AP, ES**
353f.	Vl II	**EP**: ohne Decresc.-Gabel in T. 352 und ohne ***p*** in T. 353,1; NA folgt **AP**, **ES**
354	Va	**AP**, **ES**: Bg. T. 354,1–355,1
356	T solo	**AP**: ohne Cresc.-Gabel
360	T solo 1	**AP**, **AK**: *dolce*
363	Cor III	**AP**: ohne ***p***
366	Clt I/II	**AP**, **ES**: ***ppp*** statt ***pp***
367	Trb I	**EP**: ohne ***pp***; NA folgt **AP**, **ES**
367f.	Fg I/II	**AP**: ***ppp*** statt ***pp*** und kein Stacc. in T. 368
369	T solo 1	**EP**: ohne Tenuto-Strich; NA folgt **AP**, **AK** (analog zu T. 379)
370	Fg	**AP**: ohne Stacc.
371	Clt	**AP**: ohne Stacc.
375	Vl I/II	**AP**: zusätzlich *dim.* auf letztem Viertel
376	Tutti	**EK**: ohne *poco a poco accel.*
376	Trb I/II	**AP**: ohne ***p***
380	Va 2	**AP**: ohne Stacc.
381	Clt II	**AP**: ohne ***p***
381	BClt	**AP**: ohne Akzentkeil
384	(Pfte uS)	**EK**: *a* statt *as*
385	Vl II	**AP**, **ES**: ***pp*** statt ***p*** und ohne Akzentkeil, auch in den folgenden Takten keine Akzentkeile
389f.	Vl II	**AP**: ohne Bg. $h°$-c^{1} und $a°$-d^{1}
395–399	Vl I/II	**AP**, **ES**: ohne alle Fingersätze
395–397	Vc 1	**AP**, **ES**: ein durchgehender Bg.
397, 398	Vl I	**AP**, **ES**: ohne Akzentkeile
398	Vl II	**AP**: Bg. bis T. 399,1
403	Tr I–III	**EP**, **AP**: ohne Angabe zur Stimmverteilung; NA folgt **ES**
406	(Pfte)	**EK**: ***ff*** am Taktende
407	T solo	**AP**, **AK**: ***mf*** statt ***f***; wurde von Elgar in **PR**^{23} korrigiert zu ***f***
412	Clt	**EP**, **ES**, **AP**: ohne *cresc.*, anders als Fl I/II
415	Clt	**AP**: ***fp*** statt ***f***, entsprechend kein ***p*** in T. 417
415	Fg II	**AP**: ohne ***fp***
415	Cb 1	**AP**: ***p*** statt ***f***, dafür kein ***p*** auf 3
416	Cb 3	**AP**: *arco* auf *C*
418f.	Vc	*div.* und *unis.* in keiner Quelle
419	Fg	**AP**: ohne ***mf***
421	Cb 1	**EP**: ohne ***p***; NA folgt **AP**, **ES**
423	Va	**AP**: ***pp*** statt ***p***
427, 429, 431, 433	Fg 1	**AP**: jeweils ohne Stacc., **ES** jeweils mit; **EP**: nur in T. 429 ohne Stacc.
428	Trb I	**EP**, **AP**: ohne ***pp***; NA folgt **ES**
432	Clt I/II	**AP**: ohne Stacc.
433	Ob I/II	**AP**: mit Tenuto-Strich; **ES**: Ob I ohne, Ob II mit
434–436	Cltr II	**ES**: mit Bg. (Cor II in **ES** ohne Bg.)
434	Vl I	**EP**: ohne *div.*; NA folgt **AP**, **ES**
435	Cor II	**AP**, **ES**: ohne Bg.
436	Vl I	*unis.* in keiner Quelle
436	Vl II	**AP**, **ES**: ohne ***p***
440	Vc I/II	**AP**, **ES**: ***p*** auf 1
442	T solo	**AP**: ***p*** auf 2 (**EK** wie **EP** und NA)
442	Vl II	**AP**, **ES**: ohne ***p***
443	Vl I	**AP**: a^{2} ohne Flageolett; **ES**: Flageolett
443–446	Vl II, Va	**AP**, **ES**: jeweils ohne Akzentkeil
450	Vl II	**EP**: ohne Cresc.- und Decresc.-Gabeln; NA folgt **AP**, **ES**
452	Tutti	**AP**: *stringendo* statt *stringendo molto*
452	Fg	**AP**: ohne ***mf***
453, 488	Tr I–III	**EP**, **AP**: ohne Angabe zur Stimmverteilung; NA folgt **ES**
454, 456	Fg I/II	**AP**: jeweils ohne Stacc.
457	Vc	**AP**, **ES**: ohne ***p***
457	Cb	**EP**: ohne Stacc.; NA folgt **AP**, **ES**
464	Fl I/II	in allen Quellen wie NA: ***f*** auf Zz 1 und auf Zz 3; ein Grund für die Abweichung von den anderen Stimmen ist nicht zu erkennen, der Quellenbefund ist aber eindeutig
464	Vc	**EP**: ohne *arco*; NA folgt **AP**, **ES**
467	Vl I	**AP**: ohne Cresc.-Gabel
468	Ob I/II	**EP**: Bogen aus T. 467 geht anders als in Fl I/II nicht bis T. 468,1; **ES** passt an Fl I/II an; NA bleibt bei Lesart von **EP**
469	Vc II	**EP**: ohne Decresc.-Gabel; **AP**: Gabel mittig und ***sf*** zwischen Cellosystemen; **ES**: mit Gabel
474	T solo	**AP**: ohne ***pp***
476	Tutti	**AP**: ohne Metronomangabe
481	Vc	**EP**, **AP**: ohne ♭ (offenbar noch in alter Notationsweise gedacht); NA folgt **ES**
484	Va	**AP**, **ES**: Bg. 1–3
484	Cb 3	**AP**: ***p***
486f.	T	Der ungewöhnliche Bogen findet sich in allen Quellen.
487	Clt I	**AP**: Bg. bis zum Taktstrich; in **ES**: bis T. 488,1
487	Cor III	**EP**: Decres.-Gabel; NA folgt **ES**
487	Vl II	**AP**, **ES**: Bg. vom letzten Achtel zu T. 488,1
488	Vl I	**EP**: ohne Cresc.-Gabel ab 3; NA folgt **AP**, **ES**
490	Clt I/II	**AP**: ohne ***sfp***
490	Clt II	**AP**: ohne Haltebg. zu T. 491,1
492	BClt, Fg, CFg, Va, Vc, Cb	**AP**: ***mf*** statt ***f***; in **ES**: alle außer Vl ***f***
492f., 495f.	Va	**EP**: alle Töne ohne Tenuto-Striche bzw. Akzente; NA folgt **AP**, **ES**
493	Tr I–III	**AP**: ***f*** statt ***ff***
494	Trb I/II	**EP**: ***f*** statt ***sf***; NA folgt **AP**
494, 497	Timp	**AP**, **ES**: mit Akzentkeil

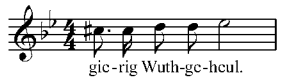
495	Tutti	**AP**, **EK**[d], **EK**[e], **ES**[1901] sowie **PR**[J]: Ziffer 55 steht am Doppelstrich zwischen T. 491 und 492; **EP** und **ES**[1902] sowie Nachdrucke von **EK**[e] hingegen setzen die Ziffer zwischen T. 494 und T. 495. NA folgt den jüngeren Quellen, da vermutlich bewusst korrigiert wurde, wenngleich nicht klar ist, warum.
495	Fg, CFg, Va, Vc, Cb 2	**AP**: *mf*; **ES**: ebenso in Va, Vc, Cb
496	CFg	**AP**, **ES**: Bg. bis T. 497,1
497	Cor III	**EP**: ohne Akzentkeil; NA folgt **AP**, **ES** (und Cor I)
498	Vl II	**EP**: ohne cresc.-Gabel; NA folgt **AP**; **ES**: hier erneut *unis.*
500–502	Tr I–III	**AP**: T. 500 und 502 ohne *p*, T. 501 ohne *f*
501	Clt 1	**AP**: *ff* statt *sf*
501	Va 1	**EP**: ♭ vor f^1; NA folgt **AP**, **ES**
503	Clt	**AP**: ohne *f*
504	Clt 3–4	**EP**: ohne Akzentkeile; NA folgt **AP**, **ES**
504	Vc, Cb 2, 4	**AP**: ohne *sf*, Cb allerdings *f* auf 1
505	Fl I/II 1	**EP**: Bg. aus T. 504 angezeigt, dort allerdings kein angesetzter Bg.; NA folgt **AP**
505	Ob 1–2	**AP**: *f* statt *sf* und Cresc.-Gabel ab d^2
505	Tr III	**EP**, **AP**: ohne Bg.; NA folgt **ES**
506	Trb IV	**EP**, **AP**: ohne *fff*; NA folgt **ES**
506	Timp	**EP**: ohne *fff*; NA folgt **AP**, **ES**
506	Vc	**EP**: ohne Cresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**
507	Fl I	**AP**: ohne dynamische Angaben (Fl II ab T. 506 bis T. 510 ebenfalls ohne)
507, 509	Cor I 1–3	**AP**: ohne Bg., **EP**: Bg. nur in T. 507; **ES**: beide Takte mit Bg.
507	Trb I/II	**EP**: ohne Bg.; NA folgt **AP**, **ES**
510	Cor II/IV	**AP**: *p* bereits in T. 509,3 (wie Tr in allen Quellen)
510	Trb I/II	**AP**: ohne *dim.*
514	Clt I/II, BClt	**AP**: mit Bleistift ist von fremder Hand *Soli* zwischen die Systeme notiert worden; auch in **ES** *Solo* über jeder Stimme
515	Vl II	**EP**, **AP**: ohne *unis.*; **ES** notiert aber *I–III* über der Terz (Va ohne Angabe)
516	Arp	**AP**: *pp* statt *p*
520	CIngl	**EP**, **ES**, **AP**: *cresc.* nur in dieser Stimme. In **EK** steht im Pfte „molte cresc."
522	Clt	**EP**: *p* auf 1; NA folgt **AP**, **ES** (analog zu den Parallelstimmen)
523	Vl I, Va 4–5	**EP**: ohne Bg.; NA folgt **AP**, **ES**
526	Fg	**AP**: *f* statt *ff*
526	Vl I 10	**AP**, **ES**: ohne Stacc., ebenso Vl II im folgenden Takt und Vl I in T. 528
527	Fl I/II	**AP**: *p*; das *f* nicht nur in **EP**, sondern auch in **ES**, also vermutlich absichtlich geändert
529	Fl I/II, Ob I/II, Clt I/II 1	**AP**: ohne Akzentkeil
529	CIngl 2	**AP**: ohne Akzentkeil
529	Timp	**EP**: ohne Decresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**
532	Cor	**AP**, **ES**: *fp* statt *f*
532	Va 6	**ES**: *a*°
533	Fl I, Ob I 4	**EP**: ohne *p*; NA folgt **AP** (und Fl II)
533	Fg I/II 1	**AP**, **ES**: mit Stacc.-Keil
533	Va 1	**EP**, **ES**: ohne *div.*; NA folgt **AP**
535, 539	Cb	*div.* bzw. *unis.* in keiner Quelle
538	Cor I/II 1	**EP**: *sf*; NA folgt **AP**, **ES**
539	Cb 1	**EP**, **AP**: ohne *arco*; NA folgt **ES**
540	Ob I 1	**EP**: ohne *p*; NA folgt **AP**, **ES**
540, 541	CFg 1, 3	**AP**: jeweils ohne Stacc.
541	GrC, Cb	**AP**: ohne *cresc.*
542	Clt I/II, Fg I/II 1	**EP**: ohne Stacc.; NA folgt **AP**, **ES**
543	Tr	**EP**, **AP**: unklar, welche Tr spielt/spielen; NA folgt **ES**
544	Fg I/II	**AP**: *ff* bereits auf 1
544	CFg	**EP**: ohne Akzent auf 3; NA folgt **AP**, **ES**
544	Tr III, Trb I/II	**EP**, **AP**, **ES**: in Tr III Akzent auf 3 und 4, in Trb I/II so nur in **AP**
544	Timp	**AP**: *ff* statt *mf*
544	Cb 4	**AP**, **ES**: ohne Stacc.-Keil
557	Clt I	**EP**: ohne Bg.; NA folgt **AP**
557	Cor I–IV	**EP**: *fp* (in III/IV); **AP**: alle *f*; **ES**: alle *fp*; NA folgt **AP**
563	B coro 2	**EP**: *ff* auf *B* statt in T. 566; NA folgt **AP**, **AK**, **EK**
564	Cor I/II	**AP**: Decresc.-Gabel 1–2
567	S 2–3	**AP**, **EK**: Decresc.-Gabel nur über 3
570f.	Coro	**EP** verweist bezüglich des Aussetzens des Semichors auf die gedruckten Chorstimmen. In **EP**, **AP** und **EK**[e] sitzen die Asteriske in allen Stimmen hinter „many", in **EK**[d] alle am Beginn des letzten Takts vor Ziffer 64, was einen Widerspruch zur Fußnote darstellt (*Halb-Chor pausirt im vorletzten und letzten Tact vor 64).*
572	Tutti	**AP**: Zeichen ※ beim Doppelstrich in den Streichern und unten auf der Seite mit roter Tinte folgender autographer, an die Stecher oder Kopisten gerichteter Hinweis: *NB. do not change signature except in Organ.* **AP**: *a tempo* steht nicht zentral über dem obersten System der Partitur, sondern nur über dem Chorsopran und der Vl
576f.	Timp	**AP**: auf letztem Viertel von T. 576 *pp* sowie ab Taktstrich Cresc.-Gabel bis zu T. 577 Ende und Decresc.-Gabel ab Mitte des folgenden Takts
580	T	**EP**, **AP**: ohne *pp*; NA folgt **EK**
584	B coro, B semicoro	**EP**: ohne *pp*; NA folgt **AP**, **AK**, **EK**
586	Tutti	**AP**: *rall.* nicht zentral über dem obersten System der Partitur, sondern nur über den einzelnen Stimmen als „rall. e dim"; **EP** setzt *rall.* groß, belässt aber die originale Formulierung in den Chorstimmen; NA folgt **EP**
586	S coro, S semicoro	**EP**: *pp* statt *ppp*; NA folgt **AP**, **EK**
586	Vl I	**AP**, **ES**: *ppp* statt *pp*
587	T solo	**EP**: ohne *espressivo mistico*; NA folgt **AP**, **EK**
588f.	T solo	**EP**: ohne Decresc.-Gabel und ohne *dim.*; NA folgt **AP**, **EK**
593	Cb	**AP**: unten auf S. 100 (= T. 593) steht der Vermerk *(at / Craeg Lea)* (= Haus der Elgars in Malvern, Wells Road)
596	Legni	**AP**: über die Leersysteme ist notiert: *NB. In all parts after 66* Andante ¾. Bei Ziffer 67 ist in **AP** auch erneut der ¾-Takt vorgeschrieben
597	Vl I	**AP**: über *a tempo* mit Tinte und rotem Buntstift von fremder Hand nachgetragen: *still slower*
602, 603	Cor I/II	**EP**: ohne Tenuto-Striche; **AP** notiert Faulenzer; NA folgt **ES**
607	Clt I/II, BClt	**AP**: urspr. *fp* und Decresc.-Gabel bis *pp*, von Elgar korrigiert
613	Vc	**EP**, **AP**: ohne *unis.*; NA folgt **ES**
614	Fg II	**EP**: ohne Bg.; NA folgt **AP**, **ES**
615	Fiati	Dynamik in **EP** nicht stimmig: **EP** setzt *sf* statt *sfp* in allen Stimmen, die unmittelbar weiterspielen (CFg, Trb I–III, Tb), bei den anderen Stimmen *sfp*. Eine Ausnahme ist Clt (*sf*). **AP** notiert in allen Stimmen außer Clt *sfp*. NA übernimmt **EP**, aber setzt auch in Clt als nicht weiterspielender Stimme *sfp*
617, 619	Cor I/II	**AP**: Decresc.-Gabel jeweils ab 2. Takthälfte
618	Va	**EP**, **AP**: ohne *div.* oder *unis.*; NA folgt **ES**
618	Trb I 2	**AP**: ohne Haltebg. zu T. 619
622	Va	**EP**: ohne *arco*; NA folgt **AP**, **ES**
624, 625	Vl I	**AP**: ohne Zeichen für Abstrich
626	B solo	**AK**, **AP**, **EK**: *cresc.* erst T. 627,1
629	Fl II, Clt I, Fg II	**AP**: ohne *p* (Fl II, Clt I), *pp* statt *p* (Fg)
629	B solo	**EP**, **EK**[d]: dt. Text *in dem Namen Jesu Christ,* im Textabdruck vor den Notenseiten auf S. vi der Ausgabe **EK**[d] heißt es aber *in dem Namen Jesu Christ's.* Die parallele Textstelle in T. 662 lautet sowohl in **EP** als auch **EK**[d] *in dem Namen Jesu Christ's.* Die in Deutschland um 1900 und heute noch übliche lateinische Deklination wäre *in dem Namen Jesu Christi*. NA vereinheitlicht zu *Jesu Christ')*
630	B solo	**EK**: ohne Cresc.-Gabel
634	Clt II 1	**EP**: ohne Stacc.-Keil; NA folgt **AP**, **ES** (und Fl)
636	Vl II	**EP**: *cresc.* bereits T. 635,4; NA folgt **AP**, **ES**
636	Vc	**AP**: *cresc.* auf 1
639	Cor II	**EP**, **AP**: ohne Bg.; NA folgt **ES**
641	Vl II	**EP**, **AP**: ohne *unis.*; NA folgt **ES**
642	Vl I	**EP**, **AP**: ohne *unis.*; NA folgt **ES**
644	Ob I, CIngl, Fg I/II	**AP**: ohne Cresc.-Gabel, Fg auch ohne Bg.
645	Org IH	**AP**: ohne Haltebg.
646	Timp	**AP**, **ES**: 𝅗𝅥𝅗𝅥 jeweils mit *tr* und Trillerschlange
647	BClt 3	**AP**: ohne 𝄽 (Fehler)
648	Va 2–3	**AP**: mit Bg. *c*°–*c*°
650	Tutti	**EK**: mit Metronomangabe 𝅗𝅥. = 76
650	Fg II	**AP**, **EP**: Bg. ab 5 (1. Vorschlagsnote) bis T. 651,1 und kein Bg. bis T. 651,5; NA folgt **ES**
650	CFg	**AP**: „col Basso" notiert, daher müsste die Artikulation eigentlich mit Cb übereinstimmen, doch in **EP** entspricht sie Vc
650, 651	Clt	**AP**: jeweils ohne Akzentkeil
652	B	**AP**, **AK**, **EK**: Cresc.-Gabel 1–3 und Decresc.-Gabel 5–6
654	BClt	**AP**: Decresc.-Gabel 1–2
654	Cor III/IV, Tb	**EP**, **ES**: *sf* statt *rf*; NA folgt **AP**
654	Cor III/IV 2–3	**EP**: ohne Bg.; NA folgt **AP**, **ES** (und Fg I)
654	A	**AP**: 𝅗𝅥. *b*° ohne Text; keine weiteren Noten oder Pausen im Takt
655	Tr	auf Zz 4 singuläres *p* (Trb in allen Quellen ohne *p*)
656	Trb	alle Quellen haben Decresc.-Gabel nur in Trb I
657	Tutti	**EK**: statt *largamente* in T. 658 *Allargando*

657	S 4	**EP**: ♪ statt 𝅗𝅥 (Fehler); NA folgt **AP**, **EK**
659	BClt 1–2	**AP**: ohne Tenuto-Striche
659–663	Arp 1	**AP**: Dynamik anders: ***p*** in T. 659, 661 und 663, ***f*** in T. 660 und 662
660	Tutti	**AP**: Decresc.-Gabel in allen Stimmen erst ab etwa Taktmitte
660	Org 1–2	**EP**: ohne Bg. f^1–f^1; NA folgt **AP**, **ES**
660, 662	Vc, Cb	**AP**: ***f*** statt ***ff*** auf 1 und ***p*** auf 6 statt zu Beginn des jeweils folgenden Taktes
661	Va 9	**EP**: mit Stacc.; NA folgt **AP**, **ES** (analog zu T. 659)
662	Semi-coro	siehe Anmerkung zu T. 629
662	Org 1–2	**EP**: ohne Bg. es^1–es^1; NA folgt **AP**, **ES**
663	Fl I/II, Ob I, CIngl, BClt	**AP**: Cresc.-Gabel ab 2. Viertel bis Zz 3
665		**AP**: zwischen die leeren Posaunensysteme wurde mit blauem Bleistift und rot unterstrichen von fremder Hand *no dragging* notiert
667	Trb III	**EP**: ohne ***ff***; NA folgt **AP**, **ES**
669f.	S I	**AP**: ohne Asterisk und Fußnote zur Ausführung der kleinen Noten
669	Vl I 1	**EP**, **AP**: ohne ***ppp***; NA folgt **ES**
680–682	T, B semi-coro, B coro	die Stimmen sind bezüglich der Dynamik untereinander nicht einheitlich bezeichnet und auch von Quelle zu Quelle unterschiedlich. NA folgt streng **EP**, wenngleich B coro dann anders als B semi-coro keine Decesc.-Gabel in T. 681 hat. **EK** hat die gleiche Lesart, aber keine Decresc.-Gabel in T. 681; **AP**: alle drei Stimmen ohne Cresc.- und Decresc.-Gabeln, dafür in B semi-coro ***pp*** zu T. 681,1 und kein *cresc.*, aber T semi-coro mit *cresc.* auf 2
692	Vl I 3	**AP**: unterer Ton e^1 statt h^1
695	Tutti	**EK**: ohne Metronomangabe

Part II / Teil II

4	Tutti	**AP**: *più lento* nachträglich mit Bleistift hinzugefügt; in **EK** stattdessen *tempo rubato* als generelle Tempoangabe
11	Vc	**AP**: Bg. aus vorherigem Takt bis 3
12	Vl I/II	**AP**: zusätzlicher Bg. 4–5
16	Vc 5	**AP**, **ES**: *dim.* ab 6; **EP** ab 4; NA analog zu T. 14 (Vl) gesetzt
18	Vl II 4	**EK**: statt Cresc.-Gabel kleine Decresc.-Gabel
18	Vc 1	**AP**, **ES**: ohne ***pppp***
20–22	Tutti	**EK**: ohne Tempoangaben *rit.* und *a tempo più lento*
24	Va 3	**ES**: *(Soli)*
25	Va	**AP**, **ES**: *dim.* erst ab Taktmitte
27	T solo	**AP**: ohne *Recit.*
27	Vc 1	**ES**: ohne Flageolett
28	Clt I/II	**ES**: *Solo* in Clt I, *Soli* in Clt II
32	Vl II	**AP**: ohne Cresc.-Gabel
33	Vc	**AP**, **ES**: ohne ***ppp***
34	Tutti	**AP**: ohne Metronomangabe 𝅗𝅥. = 𝅗𝅥
34–37	Arp I	**AP**: rH jeweils ohne Dachakzent
35	Fg, Cor	**EP**, **ES**: hier steht jeweils unter der Decrec.-Gabel zusätzlich ein *dim.* In **AP** ist der Takt in Fg und Cor mit Faulenzer als Wiederholung des vorausgehenden notiert, Elgar hat hier nur „*dim.*“ notiert als Zeichen, dass das ***pp*** aus dem Vortakt durch *dim.* ersetzt werden soll. NA tilgt das zusätzliche *dim.*, da bereits Akzent und Decresc.-Gabel vorhanden sind
37	Clt I/II	**EP**, **AP**: ohne *dim.*; NA folgt **ES**
37	T	**EP**: *dim.* ein Achtel früher; **AP**: ein Achtel später; NA folgt **EK**
38	T 7	**AP**, **EK**: *a tempo*
38	Vl II 1	**ES**: mit Stacc.
38	Cb	**EP**: ohne ***pp***; **AP**: ***pp*** mittig zwischen Vc und Cb; NA folgt **ES**
39	Tutti	**AP**: ohne allgemeine Tempoangabe *poco più lento*, dafür mit rotem Buntstift *slowly* über Streichern ergänzt
41	T	**AP**: ohne ***p***
42	Tutti	**EP**, **AP**: ohne Metronomangabe; NA ergänzt nach **EK**
48	T	**AP**: ohne Gabel
49	Vl II 1–2	**EP**: ohne Bg.; NA folgt **AP**, **ES**
51	Vl II 3	**AP**, **ES**: ohne ***pp*** und ohne Decresc.-Gabel
54	Tutti	**AP**: *rit.* auf letztem Viertel; **EK**, **ES**: Taktmitte
55	Tutti	**EK**: 𝅗𝅥. = 𝅗𝅥 zur Tempoangabe; **EP**: ohne; in **AP** nur Tempoangabe mit Bleistift von fremder Hand ergänzt
55–57	Fl I/II	**ES**: mit Stacc. jeweils auf 5
55	Arp	**AP**: ohne ***p*** auf letztem Viertel
55	Vl I 1	Der 1. Akkord ist dem Quellenbefund nach tatsächlich als Doppelgriff zu verstehen, da sowohl **EP** also auch **ES** *div.* erst in T. 56 fordern; **AP** ohne Angabe
55	Vc	**AP**, **ES**: ***mf*** auf 1
56	Vl I (1,2)	**AP**, **ES**: ohne Decresc.-Gabel
56	Vl I (2) 6–8	**AP**: ohne Bg.
56	Vc 4–5	**EP**: ohne Bg.; NA folgt **AP**, **ES**
57	Clt I/II 7	Der vorletzte Akkord dieses Taktes ist in den Quellen unterschiedlich. **EP** notiert b^1/a^1 (klingend *as/g*), wohingegen sowohl **AP** als auch **ES** a^1/g^1 (klingend *g/f*) notieren. Obwohl beides möglich ist, entscheidet sich NA für die Lesart von **AP**, **ES**, da auch **EK** die beiden Stimmen so im Klavierpart wiedergibt.
57	Vl solo	**AP**: Decresc.-Gabel erst ab 5
57–58	Cor II 1–2	**AP**: jeweils ohne Legatobg.
58	Fl II	**AP**: ohne ***p***
58	Vl I (1,2)	**AP**, **ES**: Cresc.-Gabel 3–4
59	Arp 1	**AP**: ***pp*** statt ***p***
59	Vl II (1,2) 1	**AP**: ohne ***pp***
59	Cb 5	**EP**: ohne ***pp***; in **AP** mittig zwischen Vc und Cb; NA folgt **ES**.
		EP, **AP** zudem ohne *arco*; **ES** mit *arco*, allerdings erst T. 60,1
61	Fg II 3	**EP**, **AP**: ohne ***pp***; NA folgt **ES**
61	Tutti	Die Platzierung des *rit e dim.* ist in den Stimmen und in den Quellen uneinheitlich. Es steht in **EP** über dem obersten System hinter der Fermate, aber zusätzlich im Tenor schon auf dem 6. Achtelnotenwert (nur *rit.* ohne *dim.*). **AP** setzt keine generelle Anweisung, im Tenor steht *rit.* auf dem 9. Achtelwert und *dim.* auf dem 11. In **EK**^{e} steht *rit. dim.* auf dem 10. und 11. Achtel. **ES** notiert in den betroffenen Orchesterstimmen statt *rit. e dim.* nur *colla parte*. NA verzichtet im Tenor auf die Angabe aufgrund der generellen Anweisung über der Partitur.
61	Archi	**AP** mit folgendem autographen Hinweis (schwarze Tinte): *N.B. <u>all strings</u> / div: I. senza sordini / II. con sordini*, dazu mit roter Tinte Markierungen der Aufteilungen
62	Tutti	**AP**: am Ende des Taktes steht mit grünem Bleistift unter einem unleserlichen Wort der unterstrichene Hinweis *Score revised there.*; vielleicht bezieht es sich darauf, dass Elgar ab hier die geteilten Streicherstimmen auf „falschen“ Systemen notiert hat, zur Klarstellung hat er mit roter Tinte die Systeme zusätzlich markiert. In Fl, Ob, Clt, BClt steht zudem *cue* als Hinweis für den Stimmenkopisten, hier Stichnoten zu verwenden.
62	Tutti	**EK**^{e}: Metronomangabe ♪ = 𝅗𝅥. *of preceding*; **EK**^{d} ebenso, aber ohne die Angabe *of preceding*
63	Clt I	**EP**: ohne Bg.; NA folgt **AP**, **ES**
64	Vl I (2)	**AP**: ohne ***p***
64	Vl I/II (2)	Bogenlänge in den Quellen unterschiedlich. **EP**: in Vl II (2) nur bis Taktende, in Vl I (2) wie NA; **AP**: in beiden Stimmen nur bis Taktende; **ES**: alle Stimmen bis T. 65,1
65	Archi 1	**AP**: alle außer Vl I (1) ohne ***pp***
66	Clt II	**EP**: ohne Pause
67	Vl II (1)	**EP**: ein durchgehender Bg. von der ersten bis zur letzten 16tel-Note; NA folgt **AP**, **ES**
69	Fg	**EP**: ohne Decresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**
70	Tutti	**EP**: schreibt hier nur in der Singstimme und den Streichern neue Vorzeichen vor, in **AP** hatte er dazu dezidiert Anweisung gegeben: *(Do not change sig for Wind) I until fifth bar after* 11 (in normaler Tinte, obere Zeile unterstrichen). Das vereinfacht die Lesbarkeit für die Klarinette in der kurzen E-Dur-Passage
70	Tutti	**EP**: *rit.* bereits auf Zz 2; NA folgt **AP**, **EK** und der Mehrzahl der Stimmen in **ES**
70	T solo	**EP**: Fermate erst auf cis^1; NA folgt **AP**, **EK** und verlängert die Pause
70	Vl II (1) 3	**AP**, **ES**: cis^2 statt ais^1; NA behält die Lesart von **EP** bei, da auch **EK** auf dem 2. Achtel das *ais* notiert, vgl. zudem T. 101
71	Vl I (2)	**AP**: ohne ***pp***, dieses erst in T. 72
71	(Pfte)	**EK**: ohne *a tempo*
72	Vl II (2)	**EP**: ohne ***pp***; NA folgt **AP**, **ES**
74	Tutti	**AP**: Metronomangabe ♪ = 69; **EK** wie **EP** (und NA)
77	T solo	**AP**: ohne *dolce*
79–80	M solo	**AP**: ohne beide Bgg.
81	M solo	**AP**: Cresc.-Gabel bereits ab 1
82	M solo	**AP**: Decresc.-Gabel 1–2 statt Akzent
88	M solo	**AP**: ohne *dim.*
88	Cb	**EP**, **ES**: Bg. nur bis Taktende; NA folgt **AP**
89	Cor I/II	**AP**: ohne *ten.*; **ES**: stattdessen Tenuto-Strich
89	Vl II (2)	**AP**: 𝅗𝅥. 𝄾
90	Vl I (1), Vl II (1), Va I	**AP**: Bg. endet mit dem letzten Ton bzw. in der Vl II mit dem Taktstrich; **ES** in Vl I und Va ebenso, in Vl II Bg. bis T. 91,1; NA folgt **EP**
90	Va I, Vc I	**AP**: ohne ***p***
91	Vc II	**AP**: ohne ***p***

92	Cor I/II	**AP** setzt einen Faulenzer zwecks Wiederholung des Vortakts, d.h. eigentlich gilt damit auch die Decresc.-Gabel, zugleich steht über dem Takt *cresc.*; **ES** setzt *cresc.* an den Beginn des Taktes (Achtelpause) und die Decresc.-Gabel zur Note; NA folgt **EP**, vielleicht wollte Elgar die Singstimme stützen, die als einzige ebenfalls crescendiert
95	M solo 4	**AP**: ohne Dachakzent
97	Fg I	**AP**: ohne ***pp***
98	Va II	**EP**: ***pp*** statt ***ppp***; NA folgt **AP**, **ES**
100	Fl I/II	**EP**: Akzent statt kleiner Decresc.-Gabel, vermutlich aus Platzgründen; **AP**, **ES** lassen kleine Decresc.-Gabeln erkennen; NA folgt dieser Lesart
100	Cor I	**EP**, **AP**: Bg. nur 5–6; NA folgt **ES** (und Cor)
103	Va I	**AP**: ohne ***pp***
104	Va II 3–4	**ES**: ohne Haltebg. *h°-h°*
105	Vc I	**AP**: ***p*** auf 1
108	Clt, Fg	**AP**: Decresc.-Gabel erst ab 3
111	Tutti	**AP**: kein übergeordnetes *rit.* notiert, in Vc auf 1. Achtel, in Va II und Vokalpart auf 3. Achtel (so auch M solo in **EK**), in Cor erst in T. 112,1
111	M solo	**AP**, **EK**: *dim.* auf 1
111		unter dem Cb-System eigenhändiger Vermerk in Tinte: *at Birchwood Lodge / in Summertime* (Elgar war am 5.7. nach Birchwood Lodge umgezogen, ein angemietetes Sommerhaus etwas außerhalb von Malvern)
114	T solo 1	**EP**: ohne Fermate; NA folgt **AP**, **EK**
124	Tutti	**AP**: *Recit.* nur über Tenor
124	T solo	**AP**: ohne ***p***
124	Va I	**AP**: ohne ***pp***
124f.	Va II	**AP**: ***pp*** zusätzlich in T. 124,2; **ES** ebenso, dafür dort aber kein ***pp*** in T. 125
125	Vc II	**AP**, **ES**: ohne ***pp***
127	Va II 2	**EP**: ohne Cresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**
129	T solo	**EK**: *rit.*
130	M solo	**EP**: ohne *dolce*; NA folgt **AP**, **EK**
132	M solo 3–4	**AP**, **EK**: e^1 mit Text „wouldst"; **EP**: e^1 e^1 „would-est" wie Newmans Original in *The Month*, Vol. 2 (1865)
139	Vc I 1	**AP**: ohne Stacc.
140	Vl I (2)	**AP**, **ES**: ***pp*** auf 3
142	Va I 1–2	**EP**: ohne Bg.; NA folgt **AP**, **ES**
142f.	Va I/II 4	die beiden Zweiklänge direkt vor bzw. direkt nach dem Taktstrich sind in **EP** und **ES** in beiden Stimmen als Zweiklang notiert, also nicht divisi
143	Vl I (2)	**ES**: Bg. bis T. 144,1
144	Vl I (2) 1	**AP**: ***ppp***
145	Va	**AP**: ohne *unis.*; Lesart von **EP** wird auch von **ES** bestätigt: in beiden Viola-Stimmen ist hier der Zweiklang notiert
152	Fl I/II	**AP**: ***pp*** statt ***ppp***
152	BClt	**EP**: ohne ***ppp***; NA folgt **AP**, **ES**
152	Cor I	Platzierung der Fermate in allen Quellen wie NA.
152	Timp	**EP**, **AP**, **ES**: *A* ohne Stacc. (vielleicht wegen der ***ppp***-Umgebung bewusst anders als in den vorausgehenden Takten, **AP** hat allerdings bereits in T. 151 kein Stacc.)
153	Timp	**AP**: *(in D A F)* nachträglich mit Bleistift hinzugefügt; **EP**: ohne Anzeige der Stimmung
155	M solo	**AP**: ohne ***p***
156	Va 5–6	**EP**: ohne Bg.; NA folgt **AP**, **ES**
159	Timp 1–2	**ES**: mit Bg.
166	T solo	**EP**: ohne *rit.*; NA folgt **AP**, **EK** (in **EK** dort als Generalanweisung auch *rit.* statt *colla parte*)
170	Fg II	**EP**: ohne ***p***, Cresc.-Gabel und ***f***; NA folgt **AP**, **ES**
170	Vc	**AP**: Cresc.-Gabel 1–2 statt 2–3
171	Ob 2	**AP**: ohne ***pp***
174	M solo	**EP**: ohne ***f***; NA folgt **AP**, **ES** (***f*** fehlt möglicherweise aus Platzmangel)
176	Vl	**EP**: *2. senza sordino*; **AP**: *II. senza sordino*, so auch Va und Vc im weiteren Verlauf. Aus **ES** geht eindeutig hervor, dass sowohl Vl I als auch Vl II sich zusätzlich zu der divisi-Teilung in jeweils 2 Gruppen teilen und die jeweils zweite ohne Dämpfer spielt. Die klangliche Teilung geht bis Ziffer 53
177	Cor I/II 1	**AP**, **ES**: mit Dachakzent
178	Cor	zwischen die beiden Cor-Systeme wurde in rotem Buntstift von fremder Hand *no dragging* notiert
178	Vc II	**AP**: ohne ***pp*** und ohne Gabeln, vermutlich ist diejenige für Vc I auch für II gedacht; **ES**: setzt zwar die Gabeln, aber ***pp*** statt ***ppp***
180	M solo	**EP**: ohne Cresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **EK**
182	Clt I	**AP**: ohne *ten.*
182	Fg I	**EP**, **AP**: ohne *ten.*; NA folgt **ES**
182	Vl II 6	**EP**: mit Stacc. auf as^1; NA folgt **AP**, **ES** (und T. 183)
182	Vc I 4	**AP**: ohne *ten.* und anstelle des Akzents eine kleine Decresc.-Gabel von es^1-d^1
182f.	M solo	**AP**: jeweils ohne *ten.*
183	Fl I	**AP**: ohne ***p***
183	Vc I 4	**AP**: ohne *ten.*
184	Cor I	**EP**: ohne *Solo*; NA folgt **AP**, **ES**
184	Vl II 6	**EP**: f^1; NA folgt **AP**
184	Vc II 1	**EP**: ohne ***pp***; NA folgt **AP**, **ES**
185	Cor II 1	**EP**: ohne Pause
185	T solo	**AP**: ohne Cresc.-Gabel
186	Fg I 1–2	**EP**: ohne Haltebg. d^1-d^1; NA folgt **AP**, **ES**
188	Ob I	**AP**: ohne *ten.*
188	M solo	**AP**: ohne Decresc.-Gabel
188	Vl I/II	**AP**, **ES**: jeweils ohne *ten.*, Vl I in **ES** mit Akzentkeil und ohne Decresc.-Gabel
188f.	Timp	**AP**: jeweils ohne Stacc. und Tenuto-Strich
189	Ob I	**AP**: ohne Decresc.-Gabel und ohne *ten.*
189	Fg I, Vl I/II	**AP**: ohne *ten.*
190	Cor I–IV	**EP**: ***pp*** zwischen den Systemen, Cresc.- und Decresc.-Gabeln über oberem System und unter Cor III; **AP**: ***pp*** und Gabeln mittig, ohne ***ppp*** in Cor IV; **ES**: wie **AP**, aber Cor IV wie Cor I–III
192	Fg I/II	**AP**: ohne *cresc. molto*; in Arp, Vl II, Vc I/II erst auf Zz 4
193	Clt II 1–3, 4–7	**EP**: ohne Bgg.; NA folgt **ES** und im Fall vom Bg. 4–7 auch **AP**
193	Fg I/II	**EP**: Zuordnung der Cresc.-Gabel nicht eindeutig, sie steht zwischen BClt und Ob I; NA folgt **AP**, **ES**
193	Fg II	**EP**, **AP**: ohne Bg.; NA folgt **ES**
193	Va	**EP**: ohne Cresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**
194	Fl II, Ob I/II	**EP**: ohne ***f*** in Fl II und Ob II, allerdings ist die Zuordnung des ***f*** zu Fl I oder Ob I nicht eindeutig; NA folgt **AP**, **ES**
194	Ob II 4	**AP**, **ES**: ***p*** auf as^1
194	Clt I	**AP**: Bg. von letzter Achtel zur ersten des nächsten Taktes
194	BClt	**AP**: ohne ***f***
194	Fg I	**AP**: ohne Decresc.-Gabel
194	Cor I/II	Cor I: **EP**, **AP** ohne ***f***; NA folgt **ES** Cor II: **ES**: ***sf*** statt ***f*** und Decresc.-Gabel 2 bis T. 195,1
194	Vl I	**AP**, **ES**: ohne *ten.*
195	Fg II	**AP**: Haltebg. zu T. 196,1
195	Cor I	**AP**: ohne *ten.*
196	Clt I	**AP**: ohne ***p***
196	Va	*div.* in keiner Quelle, das Gleiche gilt für das *unis.* in T. 199
198	Cor I 1	**ES**: mit Zusatz *Solo*
199	Fl I/II 3	**AP**: ohne Stacc.
199f.	CIngl	**AP**: keine CIngl-Stimme vorhanden, da ab T. 199 zwei Oboen besetzt sind und Elgar zunächst nur einen Spieler für Ob II / CIngl vorgesehen hatte. Erst in T. 211 spielt CIngl laut **AP**, daher notiert Elgar in T. 207 in Ob: *1 2 (2° ad lib).*
199f.	Vl I	**ES**: in beiden Stimmen Stacc. jeweils auf 4 und 8 (wie in den beiden folgenden Takten); **EP**, **AP** hier ohne
200	BClt, Fg I, Va 1	**AP**: ohne Akzentkeil
201	BClt, Fg I/II	**AP**: ein Bg. 1–4 statt zwei Bgg.
201	Vl II	**EP**, **AP**: ohne ***p***; NA folgt **ES**
202	Ob I/II	**EP**: *cresc.* unter dem System und ohne Decresc.-Gabel; **AP** notiert den Takt mithilfe eines Faulenzers als Wiederholung des Vortaktes, daher hätte die Decresc.-Gabel eigentlich nach **EP** übernommen werden müssen. Das *cresc.* schreibt **AP** über das System; **ES** notiert in beiden Stimmen die Decresc.-Gabel und schreibt *cresc.* davor. NA wählt ebenfalls beide Bezeichnungen, denn vermutlich wollte Elgar mit dem Crescendo ausdrücken, dass der Musikverlauf der ganzen Passage insgesamt als Crescendo zu denken ist (Clt I und II notieren in allen Quellen ebenfalls Decresc.-Gabel und *cresc.* gleichzeitig)
202	Vc 1	**EP**, **ES**[1902]: ***f***; NA folgt **AP**, **ES**[1901]
203	Clt I/II 5–6	**AP**: Clt I klingend g^1-g^2, Clt II klingend c^2-g^1 sowie ***p*** statt ***pp***; **ES** wie **EP**
203	Fg II 4	**AP**: ohne Cresc.-Gabel; **ES** wie **EP**
203	CFg	**AP**: ohne ***pp***; in **ES**: Cresc.-Gabel 1–3 und ***pp*** *subito*
204	Tamtam	**AP**, **ES**: ***p*** statt ***mp***
204	T solo 3	**AP**: c^1 statt des^1; **EK** wie **EP**
205	Clt I/II 2	**AP**: ohne Stacc.
206	BClt	**ES**: Bg. 1–4
206	Fg I/II 6	**AP**: ***p*** statt ***mf***, zudem auf 6 und 7 Stacc.-Punkte statt Keile
206	Cor I/II 2	**ES**: mit Stacc.
206	Vc	**AP**: ***f*** statt ***ff*** auf 7; **ES**[1901]: ***mf*** auf 1, ***f*** auf 9 und kein ***p*** am Ende des Takts; **ES**[1902] verändert zu ***f*** auf 1, ***sf*** auf 9 und ***p*** am Ende
206	Cb	**AP**: ***f*** statt ***ff*** auf 2 und statt ***mf*** auf 4 erst ***p*** in T. 207,1; **ES**[1901]: ***p*** statt ***mf*** auf 4; **ES**[1902]: ***mf*** wie **EP**

207	Fl I/II, Picc, Ob I/II	**AP**: erneut Hinweis für den Fall, dass nur ein Spieler für Ob II/CIngl zur Verfügung steht: Fl oberes System: *Fl* 1° (2° ad *lib)*, Fl unteres System: *picc;* Ob: untereinander *1* und *2*, der 2 folgt: *(2° ad lib)* und mit Bleistift von fremder Hand: *(Ob 2. to Cor. Ang)*
207	Cb	**AP**: *Soli* bereits T. 206,4, vor diesem stand urspr. ein ***p***, das Elgar später ausstrich und auf T. 207,1 positionierte. Es folgt kein *Tutti*. *Soli* ist hier nicht im Sinne einer Aufteilung in Solo-Tutti-Spielende gemeint, sondern ähnlich wie in der Fagottstimme als „Warnhinweis" für die Instrumentalist*innen, dass sie allein spielen. Normalerweise wird dieser Begriff nur bei Bläsern verwendet. Entsprechend haben die Stecher von **ES**[1901] den Begriff anders verstanden und zu *unis*. in T. 210 *Tutti* notiert. **ES**[1902] korrigierte die Stimme, aber strich sowohl *Soli* als auch *Tutti*
209	Trb I/II	**EP**: ohne Cresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**
209	Vc 1	**AP**: ohne ***pp***
209f.	Vc	**AP**, **ES**[1901]: ohne Fingersätze, dafür in T. 209 auf der Halbenote *es*° der Zusatz *ponticello*; **ES**[1902] wie **EP**
210	Clt I/II 10	**EP**, **AP**: ohne Stacc.; NA folgt **ES** (analog zu T. 273)
210	Trb I/II 4	***p*** in allen Quellen, trotz des ***pp*** in Cor
211	Clt	**AP**, **ES**: ***pp*** am Taktbeginn
211	Fg II	**EP**: Bg. nur bis T. 211,3; **AP** unklar; NA folgt **ES**; **ES** hat zusätzlich ***ff*** auf T. 212,1
211	Vl I	**ES**: *unis*. auf 1. Grundsätzlich gilt nach Partitur ohnehin unisono; in Vl II steht in der Stimme kein zusätzliches *unis.*, aber auch kein *div*.
211	Cb	**EP**: ohne *cresc. molto*; NA folgt **ES**; in **AP** steht das ***p*** *cresc. molto* zwischen Vc und Cb
212	Fg I/II 1	**EP**, **AP**: ohne ***ff***; NA folgt **ES**
212	Cor I–IV	**AP**: Cor I klingend es^1-b^1-es^1, Cor II klingend es^1-es^1-es^1, Cor III und IV Ganzepause
212	Vl I/II 8–9	**AP**: *naturale* anstelle von *arco* in T. 213
212	M solo	**EK**[d]: abweichende Verteilung der Silben zur Musik im deutschen Text: 
213	Fl II	**AP**: *(2nd Flute change to Picc.)* mit Bleistift von fremder Hand
213	Fg I/II	**AP**: ohne ***sf***
214	Fl, Ob, CIngl	**AP**: Vorsatz vor Fl- und Ob-Systemen: *2° ad lib*. Mit Bleistift von fremder Hand über Fl-System: *(Ad lib. 2nd Flute part begins here)*
214	CIngl	**AP**: ***p*** statt ***pp***
214	Vl II, Va	**AP**: ohne *cresc.*
214	Vc	**AP**: ***pp*** statt ***p***, mit dickem Bleistift nachträglich gesetzt, könnte autograph sein; **ES**: ***pp***, auch in Vl II und Va
215	Vc	**AP**: ohne *cresc.*
217	Fl, Ob, CIngl, Clt	**AP**: ***mf*** statt ***ff***; in **ES** bei Fl I ***f*** und bei Fl II ***mf***, CIngl und Clt I/II wie **EP**
218	Vl I/II	Lesart der NA (***p*** und Cresc.-Gabel zu zweitem ***p***) so in allen Quellen
219	Clt I/II	**AP**: ohne ***f*** und ohne Decresc.-Gabel
219	T solo 3	**EP**: c^1 und g^1 gleich groß gesetzt; **AP**, **EK** haben nur c^1; NA setzt g^1 in Kleinstich (wie andere Ossia-Töne)
220f.	CIngl	**AP**: Ganzepausen statt Töne. In T. 221 **ES** mit Bg. 1–4
220	Arp	**AP**: Bg. bis T. 221,1
220f.	Vl II, Va, Vc	**AP**: ohne alle Strich-Zeichen
221	Tutti 1	**AP**: alle Stimmen ohne ***ff***; Decresc.-Gabel erst ab 2. Viertel
221	Fl I 1–2	**EP**, **AP**: ohne Bg.; NA folgt **ES** (analog zu den anderen Stimmen)
221	Clt I	**AP**: Cresc.-Gabel 1–2
221	Tr II 1	**AP**: ohne ♯, ohne ***p***; **ES**: mit Haltebg. fis^1-fis^1(klingend)
221	Arp	**EP**, **ES**: ohne *dim.;* NA folgt **AP**. Bg. in **EP**, **AP**, **ES** bis T. 222,1 (also anders als in T. 220), allerdings in **EP** kein Fortsetzungsbg. in T. 223,1 (wegen Seitenwechsel)
221	Va, Vc	**AP**: Decresc.-Gabel ab Zz 2; **EP**: Bg. bis zum Taktstrich ohne Fortsetzung im nächsten Takt
222	Tutti	In **EK** steht hier als Zwischenüberschrift oben auf der Seite: *Demons*
222	Tutti	**EP**: *Allegro,* **EK**: *Allegro molto;* in **AP** urspr. ebenfalls *Allegro molto*, „molto" aber mit rotbraunem Buntstift durchgestrichen; **ES**: *Allegro*, mit Ausnahme der Ob II-Stimme (*Allegro molto*)
222	Timp	**EP**, **AP**: ohne *naturale*; NA folgt **ES**
222	Coro	**AP**: über Chor nicht-autographer Vermerk (mit rotem Buntstift): *nicht eilen!*
222	T, B coro 4	**AP**: ohne Tenuto-Striche
222, 223	Vc	**AP**: ohne ***p*** und 4. Viertelnote ohne ♮
223	Fg	**AP**, **ES**: ***p*** auf 1 und ***f*** auf 3
223	Vc 1	**AP**, **ES**[1901]: ohne zusätzliche Beischrift *cresc.*; in **EP** vorhanden und auch in **ES**[1902] ergänzt
224	Cor III 5–6	**AP**: ohne Artikulationszeichen
225	BClt	**AP**: Decresc.-Gabel Zz 3–4
225	Tr I/II	**AP**: ***ff*** statt ***fff*** und Bg. 1–6 statt 2 Bgg. sowie kein Akzent auf 5
225	Trb I–III, Tb	**EP**: Trb I/II ohne Decresc.-Gabel; NA folgt **AP**; in **AP** Gabel in der Tb erst ab 2. Viertel; in **ES** alle Stimmen mit Decresc.-Gabel ab Taktmitte
225	Tamtam	**AP**: Piatti statt Tamtam. In **ES** trägt der Ton im Tamtam ein Kreuz, dazu als Fußnote den Vermerk: *With wooden beater. Mit hölzernem Hammer.*
225	Coro	**AP**: ohne *(con derisione)*
225	Vl I 3	**ES**: as^2 statt b^2
225	Va	**AP**: ***ff*** statt ***ff♯***; *unis.* in keiner Quelle
226	CIngl	**AP**: *(Cor Ang to Ob 2.),* mit Bleistift notiert und später durchgestrichen; ab hier ist die CIngl-Stimme in **AP** nicht vorhanden, da Elgar damit rechnete, dass für Ob und CIngl nur ein Spieler vorhanden sein würde
226	A, T coro	**EP**: kein ***p*** auf Zz 4. Es ist möglich, dass Elgar wegen der tiefen Lage auf das ***p*** in **EP** bewusst verzichtete, allerdings findet sich das ***p*** in **AP** sowie **EK**, sodass es sich bei der Lesart **EP** eher um ein Versehen zu handeln scheint; NA übernimmt daher das ***p***
228	B 4	**A**, **EK**: Tenuto-Strich auf „ex-"
229	CFg 2–3	**EP**: ohne Keile; NA folgt **AP**, **ES**
230	Timp 4	**AP**: ohne ***sf***
231	Ob I/II	**AP**: mit ***sf*** statt Dachakzent auf 1 und Stacc.-Keil auf 2; **ES**: ***f*** auf 1
232	BClt 1	**AP**: ohne ***ff***
232	Fg I/II 1–2	**AP**: ohne Bg.
233	Fg I/II 2–3	**AP**: mit Stacc.; ebenso T. 234,6–7
233	S, A, T, B 1	**AP**, **EK**: ***ff*** erst auf 2. Note
233	T 3	**AP**: mit Stacc.
234	BClt 6	**AP**: ohne Dachakzent
234	Vl II, Va 8	**AP**: ohne Dachakzent
236	Ob I/II, BClt 1	**EP**, **AP**: in Ob I/II kein Stacc.; NA folgt **ES**; in BClt nur **AP** ohne Stacc.
236	Cb 2–4	**ES**: Oktave tiefer notiert (nicht aber an den Parallelstellen); in **AP** als Verdoppelung von Vc mit Faulenzer notiert
237	Ob I/II, CIngl 1	Ob: Stacc. in allen Quellen; CIngl: in **EP**, **ES** ohne Stacc., in **AP** ist die Stimme nicht vorhanden
237	Trb I–III 6	**AP**: mit Stacc.
238	Tr I–III 1, 5	**AP**: ohne Stacc.
238	Va 6–7	**AP**: ohne Stacc.
239	Fl I 4–5	**AP**: Decresc.-Gabel statt Akzentkeil
239	Timp	**AP**: mit Bg. *d-d*
239	B 1	**EP**: ohne Dachakzent; NA folgt **AP**, **EK**
239	Va 1	**AP**: mit Dachakzent statt Stacc.
240	Cor I/II 1–2	**AP**: ohne Stacc. und ohne Dachakzent
241	BClt	**AP**: ohne ***f***
241	T	**AP**: ohne ***mf*** und ohne ersten Stacc.-Punkt
241	B 1	**AP**: mit Stacc.-Strich
241	Va 1	**EP**: *unis.*; NA folgt **AP**, **ES** und tilgt den Vermerk
235, 239, 243	Tutti	**AP**: *largamente* steht in T. 243 groß über der Violingruppe wie eine Tempoangabe, wurde aber mit rotem Bleistift ausgestrichen. NA belässt es wie **EP** als Ausdrucksbezeichnung in den einzelnen Stimmen, vgl. auch T. 235 und 239
243	Ob I/II	**AP**: Bg. von 2. Achtelnote bis T. 244,1 statt 3 Bgg.
243	Clt I	**AP**: Bg. 2–5 statt 2 Bgg.
243	BClt 1	**AP**: ohne Stacc.
243	B 3	**AP**: *g*° statt *a*°; **EK** wie **EP** (und NA)
243	Archi 1	**AP**: ohne Akzentkeil, nur mit Stacc.
244	BClt 1–3	**AP**: Ganzepause
244	Cor III/IV 3–4	**AP**: Halbepause
245	Tamtam	**AP**: Stimme nicht vorhanden; **ES**: mit Kreuz über der Note (siehe Anmerkung zu T. 225)
245	Org ped	**AP**: ***f*** statt ***ff***
245	Vl I/II, Va 1	**AP**, **ES**: mit Stacc.
246	Clt 1	**AP**: ohne ***p***
246	Fg I/II 1	**AP**: ohne ***ff***
246	Vl I, Va, Vc	**AP**: ***p*** statt ***f*** auf 1 und Bg. ab 3 statt ab 2
246	Vl II	**AP**: Bg. bis zur letzten 32tel-Note
246	Va, Vc	**AP**: 2. Bg. im Takt bis zur letzten 32tel-Note
246	Cb	**AP**: ***p*** und Cresc.-Gabel stehen zwischen Vc und Cb; obwohl das ***p*** in den anderen Streicherstimmen in **EP** zu ***f*** geändert wurde, blieb das ***p*** im Cb in **EP** so stehen; **ES**[1901] hat ebenfalls ***p***, aber keine Cresc.-Gabel, die Gabel wurde beim Nachdruck ergänzt, das ***p*** blieb unverändert. Der Stacc.-Keil auf 2 fehlt in **AP**, **ES**, passt aber zu CFg und Vc, die als Achtel mit Pause notiert sind
247	Fl, Clt, BClt 1	**AP**: ohne Stacc.-Keil

249	Clt I/II	**EP**: ohne Stacc.-Punkte auf 4 und 7; NA folgt **EP**, **AP**; **AP**: 9 ohne Keil, der in den anderen Quellen aber vorhanden ist
250	Vc 5	**AP**: ohne ♮
252	Trb II 2	**ES**: mit Stacc.; in allen anderen Quellen hier und auch in T. 254 (Trb I) Artikulation wie **EP** (und NA)
253	Vl I (Vl II)	**AP**: die letzten drei 16tel ohne Stacc.
254	A, T coro	**EP**: zusätzlicher Akzent auf „down"; da **AP**, **EK** sowie die Parallelstellen keinen Akzent haben, wurde dieser nicht in NA übernommen
556	Cb	**EP**, **AP**: ohne Stacc. und ohne *simile*; beides nach **ES** ergänzt
257	Fg 7	**AP**: ohne Stacc.
257	Cor I/II 2	**AP**: ohne Akzente
257	Trb I–III, Tb 2	**AP**: Trb I: Tenuto-Strich statt Akzentkeil, Trb II: Stacc. statt Akzentkeil, Trb III, Tb: Akzentkeil auf 1
257	GrC, Tamtam	**AP**: Stimmen nicht enthalten
257	Vl II, Va, Vc	**EP**: Stacc. nur in Va, aber nicht in der 2. Takthälfte; **AP**: ebenso, aber Stacc. auf 10 und 11 in Va, Vc; **ES**: in Va durchgehend Stacc., die anderen Stimmen ohne Stacc.
257	Cb	**AP**: ohne *fffz*
258	Trb I	**AP**, **ES**: ohne *mf*
259	Va 14	**AP**: *sf* ein 16tel später
261	Ob I/II	**AP**: Bgg. 3–4, 5–6 und 8–9 (dort ohne Stacc.)
261	BClt, CFg, Fg	**AP**: Bgg. 4–5 und 6–7 (BClt und CFg), nur 6–7 (Fg)
261	Tb 1–3, 9–10	**EP**: ohne Stacc.; **AP** notiert col Vc; NA folgt **ES**
261	Vl II 1	**EP**: ohne Vorschlagsnote; **AP**: col 1° notiert, also eigentlich mit Vorschlag; **ES** ebenfalls mit Vorschlag; NA folgt **ES**
262	Fg II 2	**EP**: ohne Pause; NA folgt **AP**, **ES**
262	Vc, Cb 7	**AP**: mit Stacc., in **ES** in Vc ohne und in Cb mit Stacc.
263	T 5	**EP**: ohne Dachakzent; NA folgt **AP**, **EK**
264	A 5	**EP**: kein ♭-Vorzeichen vor *as*; NA folgt **AP**, **EK**
264	Va 8	**EP**: ohne Stacc.; NA folgt **AP**, **ES**
265	Picc	**AP**: *ff* beim Einsatz der Stimme und *sf* erst auf g^2
265	Fl I/II, Ob I/II, Fg I/II 1	**ES**: mit Stacc.
265	Timp	**AP**, **ES**: *fff* statt *ff*
265f.	Legni	aus **ES** (und im Falle von einzelnen Stimmen auch aus **AP**) geht hervor, dass jeweils das erste und zweite Instrument den Triller spielen
265f.	BClt, CFg 7	**AP**: ohne Stacc.
265f.	GrC 1	**AP**: zusätzlich zu Gran Cassa spielen auch Piatti auf 1 (notiert als Halbenote $c°$ und $g°$); NA folgt **EP**, **ES**
265f.	Org	**EP**: lH mit Dachakzent zusätzlich auf $f°$ in T. 266; NA folgt **ES**; **AP**: Orgelpedal jeweils ohne Dachakzent und ohne Bg. zu *C*, *C* auch ohne Stacc. In T. 265 ohne Registerangabe
265–267	A, T, B	**AP**: ohne Alt I, T I und B I
266	Cor III/IV 1	**EP**: ohne Stacc.; NA folgt **AP**, **ES**
267	Clt 4	**AP**: ohne Stacc.-Keil
267	BClt 4, 7	**AP**: ohne Stacc., *sf* auf 9, letzteres auch in **ES**
267	Tr II 5	**EP**: ohne ♭ vor *es* (klingend *as*), Fehler; NA folgt **AP**, **ES**
267	Org ped 1	**ES**: mit Dachakzent
268	BClt, Fg, CFg, Vc, Cb	**AP**: urspr. *f*, dann aber mit Bleistift durchgestrichen und zu *mf* korrigiert, vermutlich autograph; **EP** notiert *f*; **ES** ebenfalls, mit Ausnahme von Vc und Cb in **ES**[1901], die beide *mf* lesen, allerdings wurden beide Stimmen beim Nachdruck verändert zu *f*; NA bleibt bei *f*. Vc/Cb: in allen Quellen ohne *div.*, so auch in NA beibehalten
268	Timp	**AP**: ohne Angabe *With the stick*. Deutsche Angabe ohnehin nur in **EP**, **ES**[1902] vorhanden
269	S 3	**AP**: Stacc.-Keil auf d^2
270	BClt, Fg I/II, Vl II	**EP**, **AP**: BClt, Vl II: Bg. geht zu T. 271,1. In Fg I/II endet er zwar erst am Taktstrich, wird aber in T. 271 nicht fortgesetzt. NA vereinheitlicht
271	Fl I/II, Ob I/II, Clt I/II	**AP**: alle Töne mit Triller ohne Akzentkeile
271	T, B	**EP**: ohne *ff*; NA folgt **AP**, **EK**
272	Picc, Ob I/II	**AP**: Bg. nur bis zur letzten 32tel-Note
272	Ob I/II, Timp	**AP**: *f* statt *sf*; das gilt auch für **ES**, aber nur in Ob II
272	CIngl 2	**ES**: *ff*
272	BClt	**AP**: ohne Bg.
273	Clt I/II	**AP**: ohne Bg. 3–4, ohne Akzent auf 5
274	Fl I/II	in allen Quellen ohne Decresc.-Gabel, Ob allerdings jeweils mit Gabel
274	Fg I/II, Va, Vc	**AP**: Decresc.-Gabel erst ab Nachschlag
274	B	**AP**, **EK**: *mf* statt *f*
275	Tutti	**EK**: statt *stringendo* als Generalanweisung *stringendo molto*, allerdings erst in T. 276. **EP**, **AP** setzen *stringendo* als Generalanweisung und in T. 275 zusätzlich *string. molto*
275f.	Va	**AP**: Bg. nur bis 8, gilt in T. 276 auch für Vl II
276	Fl I/II	**AP**: ohne *f* und ohne *cresc.*; auch **ES**: nur *f*
276	T 4	**AP**: ♪ $h°$ und ♪ d^1 (wie Alt); **EK** wie **EP** (und NA)
277	B coro 1	**EP**: ohne Akzent; NA folgt **AP**, **EK**
277	Va	**EP**: ohne Bg., dafür 9 und 10 mit Stacc.; **AP**: Bg. 1–8 und ohne Stacc.; NA folgt **ES** (analog zu Vl I und Clt)
278	Clt I/II	**AP**: ohne *cresc.*
278	BClt	**AP**: Cresc.-Gabel 2–3 statt 1–2
278	Trb III, Tb	**AP**: Decresc.-Gabel 3–4
278	Vl I/II, Va	**AP**: urspr. ein Bg. 1–8, dann korrigiert mit Tinte in 2 Bgg.; **AP** zudem ohne Stacc.-Punkte und in Vl I auch ohne Tenuto-Strich auf der letzten Viertelnote
279	BClt 4	**AP**: ohne Akzentkeil
280	Ob I/II	**AP**: *sf* statt *fff*
280	Clt I/II, Tr I–III	**AP**: ein Bg. 1–6 und kein Akzentkeil auf 4
280	Timp	**AP**, **ES**: *fff* statt *ff*
281	Ob I/II	**AP**: Töne erst nachträglich mit Bleistift eingetragen, urspr. Pause und kein Bg. aus T. 280
281	Fg, CFg	**AP**: zusätzliches *dim.* auf 3
281	Tb	**EP**, **AP**: unklar, ob *p* für alle vier Stimmen gilt; NA folgt **ES**
281	Vl I	**AP**: ohne Stacc. 1–3 und *ff* statt *f*; **ES** hat wie **EP** *f*, aber wie **AP** keine Stacc.-Punkte
282	B coro	**AP**: zusätzliches *dim.* auf 1
282	Va	**AP**, **ES**[1901]: *mf* statt *f*; **EP**, **ES**[1902]: *f*
282	Tutti	**EK**: *sempre stringendo* statt *stringendo*
283	Cb	**AP**: Decresc.-Gabel ab Zz 2
283	Tb	**EP**: Bg. neu auf 1 angesetzt, allerdings endete der Bg. in T. 282 nicht mit dem letzten Ton; NA folgt **AP**, **ES** (und Parallelstimmen)
284	BClt	**EP**, **ES**, **AP**: *dim.* und Decresc.-Gabel; NA passt an Cor an
284		**AP**: unter das Cb-System schrieb Elgar mit Tinte: *(Birchwood Lodge) (in Thunderstorm)* (laut Tagebuch V, 2, S. 255, wissen wir, dass Elgar ab dem 3.7. in Birchwood wohnte. Am 20.7. und am 27.7. gab es dort heftige Unwetter (S. 259). Der Vermerk ist ein Hinweis, wie zügig Elgar an der Partitur arbeitete, denn am 3.8. war er bereits fertig.
285	Vc	*div.* in keiner Quelle; NA ergänzt analog zu Cb, ebenso *unis.* in T. 287 und in T. 291 in Cb
289	M solo 1	**EP**: ohne Akzentkeil; NA folgt **AP**, **EK**
290	(Pfte)	**EK**: *accel. molto*
291, 293	Tr I–III, Trb I 3	**AP**: jeweils ohne Stacc.-Keil
298	Cor III/IV 4	**EP**: ohne Stacc.; NA folgt **AP**, **ES**
298	A, T, B coro 1	**EP**: ohne Tenuto-Strich; NA folgt **AP**, **EK**
298	Vc, Cb 4	**EP**, **AP**: ohne Stacc.; NA folgt **ES**
299	CIngl 4	**EP**: ohne Stacc.; in **AP** Stimme nicht enthalten; NA folgt **ES**
299	Clt I/II 3	**EP**: ohne Stacc.; NA folgt **AP**, **ES**
299	BClt 1, 3	**EP**: ohne Stacc.; NA folgt **AP**, **ES**
299–304	Fg I/II 3	**EP**: ohne Stacc.; **AP**: Stacc. nur in T. 304; NA folgt **ES**
299	Archi 4	**EP**: ohne Stacc. in Vl I/II; NA folgt **AP**. In der Va ist **AP** ohne Stacc. notiert
300	Fg 4	**EP**: ohne Stacc.; NA folgt **AP**, **ES**
300	Vl I/II 4	**EP**: ohne Stacc; NA folgt **AP**, **ES**
300	Vc 3	**AP**: ohne Stacc.
300–304	A coro	**AP**: ohne Alt I (der den Sopran verdoppelt)
302	Vc (Cb) 2	**EP**: ohne Akzent; NA folgt **AP**, **ES**
302	Va 4	**AP**: ohne Stacc.
304	Piatti	**ES**: mit Stacc.
304	Vl I (Vl II) 3	**AP**: ohne Akzent
304	Vc, Cb 3	in allen Quellen ohne Stacc.
307	Fl I/II 3	in allen Quellen ♭-Vorzeichen, trotz h^1 in Vl II
307	Picc 4	**EP**: *h* statt *b*; **AP** notiert die Stimme mit Faulenzer unis. mit Flöten (also *b*) und **ES** hat ebenfalls *b* (so auch NA)
307f.	Vl II	**AP**: *col 1°*; so auch noch **ES**[1901], aber in **EP** wie NA, und so wurde auch die Stimme im Nachdruck korrigiert
307	Vc 4–5	**AP**: statt Pausen ♩♩. $d°$-*G*-*D* mit Stacc. So auch **ES**[1901], aber **ES**[1902] wie **EP** korr.; NA folgt **EP**
310	Ob I/II 2–3	**EP**: ohne Cresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**
310	Fg I/II, CFg, Cor I–IV 2	**AP**: mit Akzentkeil zusätzlich zu *sf*
310f.	Vl I, Va, Vc	**AP**, **ES**: ohne Strich-Zeichen, aber mit Fingersatz
311	Cor I	**EP**: ohne Legatobg. zu T. 312; NA folgt **AP**, **ES**
311	Trb II/III 1	**EP**: ohne Stacc.-Keil; **AP**: mit Keil, ebenfalls **ES** in Trb III (Trb II dort ohne)
312	(Pfte oS) 4–5	**EK**: untere Töne fis^1 und g^1
314	A, B 1	**AP**, **EK**: mit Stacc.
314	A	**AP**: Zz 2 ohne Akzent
314	Va, Vc	**AP**, **ES**: ohne *cresc.*, dafür in Va Cresc.-Gabel in T. 315,1
315	Org ped	**AP**: ohne *cresc.*
316, 318	Camp	**AP**: ohne Prallerzeichen
317	Vc 1	**AP**, **ES**: mit Akzentkeil
318	A	**AP**: ohne Bg.; **EK** wie **EP** (und NA)

319	CFg 1–2	**AP**: ohne Akzentkeile
320	Fl I/II 3	**AP**: *col Vln I°* notiert, aber der Vorschlag, der in der Violinstimme steht, wurde weder in **EP** noch in **ES** übernommen
320	CIngl	**EP**: Bg. endet auf 3; NA folgt **ES**
321f.	Cor I–IV	**AP**: in T. 321 *f* statt *ff* und *p* am Beginn von T. 322
321	Org ped	**AP**: ohne *p*
322–324	Tr I–III	**AP**: ohne *ff* und ohne alle Akzentkeile
322	Trb I–III	**AP**: ohne *ff*
322f.	Camp	**AP**: Wechsel in den oktavierenden Violinschlüssel am Beginn von T. 322. In **ES** alle Töne Stacc. bis T. 325; **AP**, **EP** ohne; NA folgt **ES**
322	Cb	**AP**: *ff* bereits in T. 321,1
324	Fg I/II 1–2	**AP**: ohne Stacc.
325	Ob I/II	**AP**: ohne Cresc.-Gabel
325	Clt I/II 5	**AP**: ohne Akzent
325	Va	**AP**, **ES**: ohne *ff*
325	Vc	**AP**: ohne Cresc.-Gabel
326–328	CFg, Tb	**AP**: jeweils ohne *sf* (und ohne *ff* in Tb in T. 326)
326	Tr II	**ES**: *b°* statt *es¹* (klingend *es°* statt *as°*)
326–329	Timp	**AP**: ohne alle *sf*; in **ES** *sf* nur in T. 326 und T. 329,2
327	Ob I/II	**EP**: *f* statt *sf*; NA folgt **AP**
327	Clt I/II	**AP**: ohne Akzentkeil
327	B	**AP**, **EK**: ohne Bg., aber **AP** mit Akzent auf 3
328	Picc, Ob I/II	**AP**: ohne Akzent (in Ob auch in **EP** kein Akzent)
328	Fg I/II	**AP**: ohne *sf*
328	Camp	**AP**: ohne *ff*
328	Archi	**AP**: alle Stimmen ohne *sf*
329	Ottoni 1–2	**AP**: ohne alle *sf*
329f.	Fl I/II, Picc	**AP**: Bogensetzung wie Vl I
331	Fl I/II 1	**AP**: T. 330f. *col Vln I°* notiert, daher müsste **EP** eigentlich Stacc.-Punkt in T. 331,1 haben. Der ist jedoch dort und in **ES** nicht vorhanden.
331	Va 2	**AP**: ohne Stacc.
333	Fg I/II	**EP**: *f* statt *sf*; NA folgt **AP**, **ES**
334	CFg	**AP**: ohne *sf*
335	Clt I/II 1	**AP**: ohne Stacc.
335f.	Vl I/II, Va, Vc	Die Bogensetzung dieser Unisono-Stelle ist in den Quellen unterschiedlich notiert und nicht eindeutig zu entscheiden: **EP** notiert die 8 16tel-Noten auf Zz 3 des Taktes 335 und Zz 1 des Taktes 336 mit 2 Bgg. über jeweils 4 Noten in Vl I und II und Va, allerdings notiert **EP** in Vc nur einen Bg. **AP** hingegen notiert in Vl I und II und Vc eindeutig einen Bg. (mit Ausnahme der Va). **ES**[1901] folgt **AP**, **ES**[1902] allerdings hat die Bogensetzung an **EP** angepasst. Da auch **EP** unstimmig ist, hat sich die Herausgeberin für das Durchziehen des Bg. in allen Instrumenten entschlossen.
335	Cb 1	**ES**: *p*; in **AP** mittig zwischen Vc und Cb
337, 339	Timp	**AP**: ohne *fp* und ohne Cresc.-Gabel
337–341	GrC	**AP**: ohne *p*, ohne Cresc.-Gabel, ohne *f* und ohne Bg. zu T. 342
341	B	**AP**, **EK**: ohne Bg.
342	A	**AP**: ohne *ff* und ohne Akzentkeil
344f.	Fl I/II	**AP**: Passage eine Oktave tiefer notiert mit Angabe *I° 8va-----*, demnach wäre Fl II eine Oktave tiefer zu notieren (wie Picc. in **EP**), Picc. ist in **AP** zudem mit *col 2°* notiert, was auch für die tiefere Lage in Fl II spricht; **ES**: wie **EP** (und NA)
345	Cor I/II	**AP**: *f* statt *sf*
345–348	GrC	**AP**: Bg. zwischen den punkt. Halbenoten
346	Fg I/II	**AP**: ohne *sf* und Decresc.-Gabel
347f.	A	**AP**: ohne A I (Verdoppelung des Soprans)
348	Ob II 1	**AP**: *d²* statt *a²*; **ES** hat wie **EP** *a²* in beiden Stimmen
348	Vl I	**EP**: Bg. nur bis 7; **AP**: notiert als „con Picc"; NA passt Bg. an Picc an
349	Ob I/II 4	**AP**, **ES**: Stacc.
349	Cor I–IV	**AP**: ohne Angabe *sordini*
349	Tb	**AP**: ohne *ff*
349	Timp	**AP**: ohne *sf*
349	GrC	**AP**: ohne *mf*; **EP**, **ES**: *mf*, nicht *sf* wie die anderen Stimmen; **ES**: mit Stacc.
349	A I 3	**AP**: *b¹* statt *h¹* (Fehler)
350	CIngl 1–2	**EP**: nur Akzentkeil, kein Stacc.; NA folgt **ES** (und Parallelstimmen)
350	Tr I–III	**AP**: *p* statt *f*
352f.	BClt	**AP**: ohne *fff* in T. 352, dafür *ff* auf letzter Zz von T. 353
352	CFg, Vc	**AP**: *ff* statt *fff*
352	Coro 2	**EP**: ohne Stacc.-Keil; NA folgt **AP**, **EK**
352	T coro 2	**AP**: ♪ *e°* statt *e¹*
352	B coro	**EP**: ohne Cresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **EK**
353	Tutti	**AP**: mit rotem Buntstift Metronomangabe 𝅗𝅥. = 92 ergänzt sowie *Animato* (unterstrichen, vermutlich autograph), die Angabe findet sich weder in **EP** noch **EK**
353	Fl I/II, Picc	**AP**: am rechten oberen Rand von S. 353 mit Bleistift von vermutlich fremder Hand: *(ad lib Fl. part ceases)*. In **AP** über 2. System: *(Picc. change to Fl.)*; in **ES**: *Piccolo tacet till 120*
353	Ob I/II, Clt I/II, Fg, Va	**AP**: ohne *fff* (Ob, Clt) bzw. *ff* (Fg, Va)
353	Cor I–IV	**AP**: ohne *naturale*; **ES**: *naturale* erst auf 2 (Cor I) bzw. T. 354,1 (Cor II)
353	Cor I	**AP**, **ES**: ohne Keil
353	Tr I–III	**AP**: *ff* statt *fff*
353	Tb	**EP**, **AP**: ohne *ff*; NA folgt **ES**
353	Vc 1	**EP**: ohne Stacc.; NA folgt **AP**, **ES** (und Cb)
354, 356, 358	BClt, Trb II/, Tb, Va 2–4	Das Motiv ist in den Quellen bezüglich der Stacc. unterschiedlich behandelt, vor allem, was die letzte Viertelnote angeht: - T. 354: **EP**: Stacc. 2–4 (BClt, Va), Stacc. 2–3 (Trb, Tb) / **AP**: Stacc. 2–4 (alle Stimmen) - T. 356: **EP**: Stacc. 3–4 (alle Stimmen) / **AP**: Stacc. 2–4 (Trb, Tb), ohne Stacc (BClt, Va) - T. 358: **EP**: Stacc. 2–3 (BClt, Trb, Tb) / **AP**: Stacc. 3–4 (BClt, Trb, Tb). Ab T. 359 wie NA. **ES** ebenfalls uneinheitlich. NA setzt in den 3 Takten in allen Stimmen Stacc. 2–4
356		**AP**: von gleicher Hand wie auf S. 353: *(Mem. Write now for 2 flutes)*
358	Vl II 1	**AP**: ohne Dachakzent
359	Va 3	**ES**: *f* statt *sf*
361	Va 4–5	**AP**: ohne Stacc.
361–363	BClt	**AP**: ohne alle Stacc. und ohne *pp* in T. 363
363, 365	Trb I/II 3	**AP**: Stacc.-Punkt statt Stacc.-Keil; **ES** wie **EP** (und NA)
364	Vl II	**AP**, **ES**: *pp* statt *sfp* und keine Decresc.-Gabel
364	Va	**AP**, **ES**: *pp* statt *p*
366	Fg I	**AP**: *pp* statt *p*
368, 370	Vc (Cb) 2–3	**AP**: ohne Stacc.
372	Vc (Cb) 4	**AP**: ohne Stacc.; **ES**: mit Stacc. (Vc), ohne Stacc. (Cb)
375	T 1–2	**EP**, **AP**: ohne Bg.; **EK**: mit Bg., der auf einen Korrektureintrag Elgars in **PR**[J] zurückgeht
376	A, T 1–2	**EP**: ohne Bg.; NA folgt **AP**, **EK**
377	Va	**AP**: ohne *pp*
379	Va 2	**EP**: ohne Stacc.; NA folgt **AP**, **ES**
380f.	Trb III 1	T. 380 **EP**: ohne Stacc., **AP**, **ES**: mit; T. 381 **EP**, **ES**: mit Stacc., **AP**: ohne
381	Vl I/II, Va	*unis.* in Vl in keiner Quelle, in Va nur in **ES** vorhanden
382	Vl II, Va	**AP**: ohne *mf*
384	Archi	**AP**: *dim.* statt *dim. molto*
386, 388	Vc I (Cb) 2–3	**AP**: jeweils ohne Stacc.
387	Va 2	**EP**: ohne Stacc.; NA folgt **AP**, **ES**
388	Clt II	**EP**, **AP**: ohne *pp* bei Einsatz der 2. Stimme; NA folgt **ES**
389	Vc II 1	**AP**, **ES**: ohne Stacc.
391f.	Va	**AP**: ohne Legatobg.
394	Vl I	**EP**: ohne *ppp*; NA folgt **AP**, **ES**
395	Vl I (3) 1	**ES**: ohne Stacc.
395	Vl II	**AP**: Bg. T. 395,1–396,1
398	Cor II	**ES**: *Solo*
399	Cb	**ES**: *pp* auf 1
399	B coro 1	**AP**: ohne Stacc.
411	CFg	**AP**: ohne *ten.*
411	Vl I 6–7	**AP**: zusätzlicher Bg.
414	T solo	**EK**[e]: ohne *Lento.* In **AP** und **EK**[e] Tenuto-Strich auf 4 („not"); dieser ist vermutlich in **EP** und **EK**[d] nicht enthalten, weil er mit dem deutschen Singtext keinen Sinn machen würde
416	Clt II	**EP**, **AP**: Bg. erst ab T. 417,1; NA folgt **ES**
416	Vl II	alle Quellen ohne *div.* auf 1 und ohne *unis.* auf 3
417	T solo	**AP**: ohne ♯ auf 6. In allen Quellen *rit.* auf 1, alle anderen Stimmen *colla parte*
418	Vl I 4	**AP**: *fisis°* mit Flageolett
419	Tutti	**EP**: ohne *colla parte*; NA folgt **AP**, **EK** entsprechend dem *rit.* im Tenor
421	Clt II	**EP**: ohne Haltebg.; NA folgt **AP**, **ES**
421	Va	**AP**: ohne Cresc.-Gabel
421	Vc 1	**EP**: *dim.*; **AP** ohne. Vermutlich ein Fehler, gemeint war *div.*, und so ist auch die Lesart von **ES**
423	M solo	**AP**: ohne *Recit.*
424	Tutti	**AP**: über dem obersten System wurden mit lila Buntstift von fremder Hand drei senkrechte Striche zur Markierung des Taktschlags eingetragen
424	Vc I solo	**AP**: Cresc.-Gabel T. 424,3–425,1
432	Trb III, Tb	**EP**: ohne Dynamik, **AP**: ohne *mfp*, aber mit Decresc.-Gabel; NA folgt **ES**

432	M solo	**AP**: *rit.* zusätzlich auf Zz 3
432f.	Cor III/IV	**EP**: ohne Angabe von Dynamik; **AP**: ohne ***f***, aber mit Decresc.-Gabel; NA folgt **ES**
433	Clt I/II, Fg I/II	in allen Quellen Fermaten, obwohl im Tenor keine Fermate steht. Sie gilt wohl als Warnung, denn der Tenor hat ein *rit.* vorgegeben
437	Fg I/II	**EP**: ohne *dim.*; NA folgt **AP**, **ES**
446	Fg II 2	**EP**: nur Hals nach oben; **AP**, **ES** bestätigen, dass Fg II wie Fg I c^{o} spielt
450	Fg I/II	**AP**: ohne ***ppp***
450	M solo	**EP**: ohne Cresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **EK**
452	Cor I–IV	**AP**: *cresc.* erst ab 2
454f.	Vl I (1)	**EP**, **AP**: ohne Cresc.-Gabel; NA folgt **ES**; in T. 455 in **EP** Stacc.-Punkt statt Keil; NA folgt **AP**, **ES**
455	Trb I–III, Tb	**AP**: ***f*** statt ***mf***
455	Vl I	*unis.* nur in **ES** vorhanden
457	Tutti	**AP**: Metronomangabe 𝅗𝅥. = 66; **EK** wie **EP** (und NA)
457	Fl I	**AP**: ohne *I*; Lesart von **EP** durch **ES** bestätigt. In **AP** urspr. ***pp***, es sieht so aus, als wäre das zweite ***p*** durchgestrichen worden
457	Voci	**EP**, **AP**: ohne die Angabe *Angelicals* über Vokalpart; NA folgt **EK**^{e}
457	Va II	**EP**: ohne *simile*; NA folgt **AP**
457	Va II 1	**AP**: Dachakzent statt Akzentkeil
457	Voci	**AP**: ab hier bis T. 547 Vokalpart aus Korrekturfahnen von **EK**^{e} ausgeschnitten und eingeklebt (siehe Quellenbeschreibung zu **AP**)
458	Org lH	**AP**: ohne Bg. zu e^{1} im folgenden Takt
459	Fl I, Arp	**AP**: *rit.* auf Zz 2
459	Fl I 6	**EP**, **AP**: ohne ♮; NA folgt **ES**
459	S semi-coro	**EP**: ohne Cresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **EK**
459	Coro	**AP**: nicht-autographer Eintrag mit grünem Buntstift: *SC* [Soprano, Contralto] / *Rise*; darunter mit blauem Buntstift: *Chorus*
459–461	Semi-Coro	**AP** (eingeklebter Korrekturabzug) und **EK**^{e} notieren die Töne der Altstimme als 2. Sopran, der Alt hat Pausen; **EK**^{d} wie **EP** (und NA)
460	S semi-coro 1	**EP**: Kleinstich es^{2} für den Sopran ist versehentlich 𝅗𝅥. statt ♪
460	S, A semi-coro	**EP**: ohne Decresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **EK**
460	Vl II (2)	**EP**: ohne *arco*; NA folgt **AP**, **ES**
461	Vl I/II	**AP**, **ES**: ***ff*** statt ***f***
461f.	Fl I	**ES**: Bg. von es^{2} zu c^{3}
461f.	Fg	**AP**: Bg. T. 461,4–462,1; **ES**: T. 461,2–462,1, aber nur in Fg-I-Stimme
461	Vc, Cb 4	**AP**, **ES**: ohne ♮
462	Cb 1	**EP**, **AP**: ohne ***ppp***; NA folgt **ES**
466	Org	*dim.* und Decresc.-Gabel in allen Quellen, in **ES** zusätzlich im Pedal
469	Fl I/II, Clt I/II 1	**AP**: mit *ten.*
471	Fl I	**AP**: ohne ***pp***
471	Vc	**AP**: ohne *espress.*
472	Fl II	**AP**, **ES**: Cresc.-Gabel Zz 1–2 und Decresc.-Gabel Zz 3 bis T. 473,1
472	Fg II	**EP**, **AP**: ohne ***pp***; NA folgt **ES**
473f.	A I coro	**EK**: Bg. T. 473,2–474,4
473f.	Vl I	**AP**: Bgg. T. 473,4–474,1 und T. 474,4–5; NA folgt **AP**, **ES**
480	S semi-coro	**AP**: ohne *dim.*
482	Vc	**AP**: Bg. 1–2
484f.	Vl II	**ES**: Bg. T. 484,1–485,2, dafür keine Haltebgg. T. 484,1–2, **AP** wie **EP** (NA), aber zusätzlich Bg. T. 484,1–485,1
485	Cb	**AP**: ohne ***pp***
486	A I	**AP**: der Text in der eingeklebten Stimme aus einer Klavierauszugkorrektur lautete urspr. „from his birth" statt „in his birth". Elgar hat den Text in **AP** zu „in" korrigiert, was auch Newmans Original (*The Month,* Vol. 2, 1865) entspricht
491	A I/II coro 1–2	**AP**: urspr. 𝅗𝅥.𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯; korrig.
492	Clt I	**EP**, **AP**: ohne ***p***; NA folgt **ES**
493	Vl I	**EP**: ohne *div.*; NA folgt **AP**, **ES**
493	Va	**EP**, **AP**: ohne Decresc.-Gabel; NA folgt **ES**
494	Arp 2	**AP**: *dim.* 2 Achtel später
494	Vc	**AP**, **ES**: mit *dim.* hinter ***pp*** (wie Vl)
499	Clt II	**AP**: ohne Bg. zu T. 500,1
499f.	Arp	**AP**: ohne *a2* in T. 499, dafür *a2* in T. 500, aber ohne Zusatz *loco* für Arp II, in T. 502 dann *I solo loco*
500	Fg I	**EP**, **AP**: ohne ***p***; NA folgt **ES**
500	Va	**EP**, **AP**: ohne *unis.*, damit gilt weiterhin div.; **ES** hat allerdings *unis.*
501	Voci	**AP**: *dim.* vor ***p*** und erneut *dim.* im folgendem Takt nach Zz 1; so auch **EK**
502	Arp 2	**ES**: mit Stacc. wie in den folgenden Takten
505	A I/II semi-coro, A I/II coro	**AP**, **EK**: ohne ***pp***
505	Vl I (1–3) 2	Aufteilung der Töne (1: c^{2}, 2 und 3: as^{1}) nur aus **ES** ersichtlich
510	Tutti	**AP**, **EK**: *poco rit.* erst auf Zz 2
510	Vl II	**EP**: ohne ***p***; NA folgt **AP**, **ES**
511	Vc	*div.* in keiner Quelle
512	Tutti	**AP**, **EK**: *allarg.* erst kurz vor Zz 2
512	Vl I / II	**AP**: ohne ***pp*** und ohne *ten.*
513	Clt II, Cor II	**EP**, **AP**: ohne ***pp***; NA folgt **ES**
514	Fl II	**AP**: ohne ***pp***
515	M solo	**EK**: *allarg.* auf 1
515	Vc	*unis.* in keiner Quelle
516	Cor III	in allen Quellen ohne Überbindung zu T. 517,1
516	Vl II	**AP**: *Il senza sord.* bereits in T. 514,2 zur 2. Achtel notiert
517	Org	**EP**: notiert diesen Takt versehentlich noch im Bassschlüssel und wechselt erst in T. 518 ohne Ankündigung in den Violinschlüssel (Seitenwechsel); NA folgt **AP**, **ES**
518	Vl I, II (jeweils 1)	**AP**: die Läufe sind enharmonisch verwechselt notiert; so ebenfalls in **ES**[1901]. In Vl I (1) lauten die 1. und 5. 16tel-Note *as* (das wäre enharmonisch verwechselt *gis*^{o}), das Gleiche gilt für Vl II (1), 7., 11., 19., 23. 16tel. Bei der Umnotierung in **EP** wurde dieser Ton zu *g*; auch **ES**[1902] wurde entsprechend korrigiert
519	Org	**EP**: ohne Bg.; **AP**: Bg. nur im oberen System; NA folgt **ES**
519	Vl I 9	**AP**: ohne ♮
520	Clt II	**ES**: ***p*** – Cresc.-Gabel – ***sf*** – Decresc.-Gabel; alle Quellen ***sf*** statt ***mf*** wie in den Streichern
520	Fg I/II	***p*** nach **ES** ergänzt
521	Tutti	**AP**: *rit.* nachträglich in anderer Schrift ein Viertel später notiert; auch **EK** später, allerdings nur ein Achtel
521	Fl I/II, Ob I/II	**AP**: ohne ***p***
521	Ob I/II, Clt I/II, Fg I/II 2	**AP**: ***f*** statt ***ff*** (ebenso in **ES**, aber nur in Clt-II- und Va-Stimme)
521	Clt I/II 1	**EP**, **AP**: *f* (klingend es^{1}) mit nur einem Hals nach oben notiert, aber anders als in Fl und Ob keine 𝄽 für das 2. Instrument. Laut **ES** spielt Clt II unisono mit I; so auch NA
521	Arp	**AP**: in leerem Takt autographer Hinweis *(see across)*, der sich darauf bezieht, dass die Harfe auf der nächsten Seite in den Systemen von Posaunen und Pauke notiert ist
521	Org lH	**EP**, **AP**: ohne Bg.; NA folgt **ES**
526	Vl I 4	**AP, ES**: Achtelnote ohne Tremolostriche; NA folgt **EP** (analog zu Vl II)
527	B semi-coro	**AP**: Cresc.-Gabel erst T. 528,1–2
528	T semi-coro	**EP**: ***f*** auf 1 (vermutlich aus Platzgründen); NA folgt **AP**, **EK**
528	Vl I	**EP**, **AP**: ohne *div.*; NA folgt **ES**
529	Vl I	**EP**: *unis.* auf 1; **AP**: ohne *unis.*; NA folgt **ES**
530	Fg I/II	**EP**: ohne ***p***; NA folgt **AP**, **ES**
530	Va 1–2	**EP** lässt offen, ob der Zweiklang divisi oder unisono zu spielen ist, d.h. es gälte unis.; **AP** setzt zusätzlich Klammer vor die beiden Töne, und auch aus **ES** geht hervor, dass an unisono gedacht ist. NA übernimmt vorsichtshalber die Klammer aus **AP**
530–532	Cor III/IV	**EP**: Dynamik mittig zwischen Cor I/II und Cor III/IV; **AP** setzt Dynamik in beide Systeme, zusätzlich noch ein *dim.* in T. 531 auf Zz 3
532	Org 1	**EP**, **AP** ohne ***p***; NA folgt **ES**
532	T coro	**EP**: ohne ***p***; NA folgt **AP**, **EK**
534	T semi-coro	**AP**, **EK**: *dim.* auf letzter Zz
535	Arp 2	**ES**: Tenuto-Striche wie in den vorausgehenden Takten; **EP**, **AP** ohne
535	Vl I 2	**EP**: nur ein Hals nach unten, die Aufteilung (*c*, *a*, *a*) geht aus **ES** hervor
537f.	Ob	**AP**: *(Ob 2 to Cor Anglais)* mit Bleistift von fremder Hand notiert
539	Trb I–III, Tb	**EP**: ***ff*** in Trb III, ***sf*** in Tb; NA folgt **ES**
540	Vl II	**AP**: Bg. 2–3; **ES**: Bg. T. 540,2–541,1
541	M solo 2	Über diese Textzeile haben sich Elgar und Jaeger im April 1901 ausgetauscht. In **PR**[J] hat jemand „thy" statt „my" als Korrektur vorgeschlagen, wie es auch in manchen Drucken des Newman'schen Gedichts verbreitet gewesen sein muss. Die Korrektur wurde nicht ausgeführt, doch bei Drucklegung der Partitur gab es wohl eine erneute Rückfrage Jaegers dazu, denn Elgar antwortete am 11. April 1902 und verwies auf Father Bellasis vom Birmingham Oratory: „This is interesting – Fr Bellasis, a friend of the Cardinal, notes „The passage 'My soul is in my hand' is from the 118 ps[alm] & is correct as it stands according to the Vulgate from wh: [which] the Cardinal wd.[would] be sure to quote. There are other readings which have „thy" & much discussion among commentators on this subject but there is no reason to make any alteration or to suppose that „my" is a misprint. The phrase is indicative of security in the midst of danger." (Young, *Letters to Nimrod,* S. 161).

541	Tutti	**AP**: *colla parte* nicht als Generalanweisung oben, sondern über und unter den Streichern und einen Takt früher beginnend; NA setzt *colla parte* parallel zum *poco rit.* in der Vokalstimme, da Elgar die beiden Angaben immer in Bezug zueinander setzt (siehe Teil II des Kritischen Berichts)
543	Arp 1	**AP**, **ES**: unterer Ton *as*; **EP** hat *c¹*; NA folgt **EP**, da die Unterstimme der Harfe an dieser Stelle durchweg der tiefsten Vokalstimme folgt
546	A	**AP**, **EK**: *dim.* auf 2
548	Trb I–III, Tb	**AP**: ***pp*** statt ***mp***; **EP**: *Solo* statt *Soli*, laut **ES** gilt *Solo* für alle 4 Instrumente
548	Cb	**EP**: ohne ***sf***; **AP**, **ES**: mit ***sf***
548–554	BClt	**AP**: Ganzepausen statt Noten; **EP**: ohne Bg. in T. 550–552; NA folgt **ES**
548–553	Cor III/IV	**AP**: Ganzepausen statt Noten
549	Cor III	**EP**, **AP**: Bg. nur 1–2; NA folgt **ES**
550	Fg I/II, CFg	**EP**, **ES**: Cresc.-Gabel und Zusatz *poco cresc.* in Fg I/II, ohne *poco cresc.* in CFg; **AP**: Cresc.-Gabel in Fg und *poco cresc.* über CFg-System; NA passt an andere Stimmen an
551	Fg I/II	**EP**: Bg. nur bis 2; NA folgt **AP** (und Parallelstimmen)
553	Cor I/II	**EP**: ohne Cresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**
554	Cor I/II, Trb I–III, Tb	**AP**: ohne Dachakzent
554	GrC	**AP**: ***p*** statt ***fp***
555	Cor I/II, Tr I/III	**AP**: ohne ***p***
556–562	Fg I/II	**ES**: beide Stimmen durchweg eine Oktave höher notiert, ebenso in T. 701–703
556	Cb 1	**EP**: ohne Stacc.; NA folgt **AP**
557	Cor I	**EP**: ohne Cresc.-Gabel; **ES**: Gabel T. 556–557,1; NA folgt **AP**
558	Cb	**AP**: ohne Stacc.
562	GrC	**AP**, **ES**: ***p*** statt ***fp***
562, 564	Tutti	**EK**[e]: zu T. 562 Metronomangabe ♩. = *84*, zu T. 564 *Larghetto* 𝅗𝅥 = *72 (♩. of preceding)*; **AP, EP, EK**[d]: ohne Metronomangabe. Bei einem Nachdruck der Partitur (undatiert) wurde in T. 564 die Lesart von **EK** übernommen, in T. 562 steht jetzt allerdings ♩. = 72. Zur Frage der Tempoangaben zwischen Ziffer 71 und 73 siehe Norman Del Mar, *Conducting Elgar*, hg. von Jonathan Del Mar, Oxford 1898, S. 253.
563	Vl II	**AP**: ohne ***p***
564	Ob II	**AP**: mit Bleistift von fremder Hand: *(Ob. 2 ad lib to end)*
564–568	CFg	**AP** andere Fassung: 
564–569	Tutti	In diesen Takten möchte Elgar, dass über die Binnendynamik in den einzelnen Stimmen hinaus der Effekt eintritt, dass immer über 2 Takte alle Instrumente aus dem Piano heraus crescendieren, um dann wieder bei ***p*** neu zu starten, mit Ausnahme von Fl, Ob, CIngl und Clt, die gegensätzlich agieren. In **EP** ist diese Dynamik global angegeben durch Fettdruck der Angaben im Leersystem des Vokalparts, in **AP** hat Elgar diese Dynamik über den Posaunen (mit roter Tinte) und über den Streichern eingetragen mit dem Zusatz: *in all parts except Fl Ob CA. Clar.* (*in all parts* rot ergänzt über Trb, rot umkringelt über Archi)
564	Timp	**EP**: ohne ***p***; NA folgt **AP**, **ES**
564–569	Org	**AP**: in T. 564 Viertelpause und Halbepause in lH [sic!]. Ab T. 565 in beiden Händen Ganzepausen, nur das Orgelpedal spielt
564	Cb	**EP**, **AP**: ohne erneutes ***p***; NA folgt **ES**
564	Vl I, Va 7	**AP**: ohne Akzentkeil
565	Fl I/II, CIngl 4	**AP**: ohne ***p***
565	BClt 1	**EP**: ohne Akzentkeil; NA folgt **AP**, **ES**
565	GrC	**AP**: ***pp*** auf 1
565	Vl I 3, 7	**AP**, **ES**: ohne Akzentkeile
565	Va, Vc	**AP**: nur ein Bg. auf der letzten Zz
565–567	Org ped	**AP**: ohne dynamische Angaben (***mf***, ***p***, ***mf***)
566	Cor III/IV	**EP**, **AP**: ohne ***p***; NA folgt **ES**
566	Cor IV	**AP**: ohne Cresc.-Gabel
566	Arp	**EP**: ohne Bg.; NA folgt **AP**, **ES** (und Parallelstelle)
566	Vl I	**AP**: Bg. nur bis zum Taktende
566	Vl II 3, 7	**AP**: ohne Akzentkeile
566–568	Trb III, Tb	**AP**: T. 566: Trb III hat Ganzepause, Tb 1–3 wie notiert, dann Halbepause, T. 567: beide Stimmen Ganzepause, T. 568: Tb wie notiert, Trb III Ganzepause
567	Fl I/II 1	**AP**: ohne Akzentkeil
567	BClt 1–2	**EP**: ohne Decresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**
567	Arp uS 2	**EP**: tiefster Ton *Kontra-Ais* statt *Cis*; **AP**: notiert nur *Cis* mit Zusatz in *8vabo*; NA folgt **ES**
567	Va 3, 7	**AP**: ohne Akzentkeil
568	Clt I/II, Arp	**EP**: ohne Cresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**
568	CFg 1	**ES**: ohne Stacc.
568	Vc 3, 7	**AP**, **ES**: ohne Akzentkeile
569	Clt II, Fg I/II 1	**ES**: mit Akzentkeil
569	Cb	**AP**, **ES**[1901]: *arco* erst ab der letzten Viertelnote; **EP**, **ES**[1902]: *arco* ab 1
570	Tutti	**EP**, **AP**: ohne Metronomangabe; Nachdruck der Partitur (undatiert): 𝅗𝅥 = 84 / ♩ = 42; **EK**: Metronomangabe ♩ = 42 (𝅗𝅥 = 84); vgl. Einzelanmerkung zu T. 562, 564, 570
570	Org 1	**AP**: ohne Dachakzente
570	Vc II 1–4	**AP**: ♪ *e¹* und 𝄾, ♩. ♩. *H-d°*, ***p*** erst auf Zz 2. So auch **ES**[1901]; **ES**[1902] korr. zu Version **EP**
570–573	Org ped	**EP**: ohne Bg.; NA folgt **AP**, **ES**; T. 570 in **AP**: *add Ped.* [= Register hinzufügen]
572	Cor IV	**EP**, **AP**: ohne ***p***; NA folgt **ES**
572	Org	**EP**: ohne Cresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**
573	CFg	**EP**, **AP**: ohne Decresc.-Gabel; NA folgt **ES**
573	Cor II/IV	**EP**, **AP**: ohne Bg.; NA folgt **ES**
573	Trb I/II 1	**ES**: ***sf*** *statt* ***f***
573	Va	***p*** auf 2 in allen Quellen; NA gleicht an Parallelstellen an
573	Vc I/II	**AP**, **ES**: ohne ***p*** (in **ES** sämtliche Streicher ohne ***p***)
573	Cb	**AP**: ohne ***ff***, ohne ***p***, dafür zusätzlich Akzentkeil auf 2; **ES**[1901] wie **AP**, aber mit ***ff***; **ES**[1902]: mit ***ff*** und ***p*** sowie zusätzlichem Haltebg. 1–2; NA bleibt bei Lesart **EP**
574	Tutti	**EK**: *L'istesso tempo* ♩ = 84, ebenso in einem undatierten Nachdruck von **EP**; vgl. T. 562, 564, 570
574–576	Arp	**AP**: jeweils zusätzlich ***f*** auf Zz 3 und ***p*** auf Zz 4; **EP**, **ES**: ohne Angaben, die Harfe bleibt also im Piano
574	Vl I 1, 8, 15, 22	**AP**, **ES**: mit Akzentkeil
574	Va 1	**AP**, **ES**: ohne ***f***
574	Vc 1	*unis.* auf 1 in allen Quellen; in **EP** ist das Vc auf 2 Systemen notiert und auf beiden steht die Oktave
575		**AP**: von T. 574 bis 580 hat Elgar den Vokalpart selbst geschrieben, ab dem Praise-Chor wieder seine Frau
575	Cor I/II	aus **EP**, **AP** geht nicht hervor, ob das *es²* (klingend *as¹*) von Cor I und/oder Cor II zu spielen ist; NA folgt **ES**
575	Vl I 10	**EP**: ohne ♭ vor *fes²* (Druckfehler); NA folgt **AP**
576–578	M solo	**AP**: ohne die kleinen Ossia-Noten
577	Vc	**AP**: mit Dachakzent auf 1 und durchgehendem Bg. ab 2; **ES** ebenfalls mit Akzent
578	Fl I/II 1	**EP**: ohne Dachakzent; NA folgt **AP**, **ES**
578	Arp	**AP** notiert *gliss.* mit 4 𝅘𝅥𝅯: *as²/as³*, *as°/as¹*, *F/f°* und *as²*, anschließend ♪ *b¹/b²*; 4 mit Stacc. in **AP**, **ES**
578	Va	**AP**: ohne ***sf*** und ohne Akzentkeil; **ES**: ebenfalls ohne ***sf***, mit Keil und Bg. aus vorausgehendem Takt
578	CIngl	**AP**: Elgar notiert hier sowie in T. 636, 642f., 671f. in kleinen Noten (mit Zusatz *Cue*) die 2. Oboe, für den Fall, dass nur ein Spieler für Ob II/CIngl zur Verfügung steht. Ob die Originalstimmen entsprechend notiert waren, ist nicht mehr festzustellen. Die späteren Stimmen gehen jedenfalls immer von 2 Ob + CIngl aus.
579	Tutti	**AP**: *poco rit.* gleich nach Zz 1 notiert
579	Ob I/II	**AP**: ohne Tenuto-Strich
579	Clt I/II	**AP**: ohne ***p*** und ohne *cresc.*
579	Tr I–III, Trb III/IV	**AP**: ohne *cresc.*
579f.	Arp	**ES**: Akzentkeil auf jeder 1 der 14-tole; **AP** notiert nur die erste 14-tole aus, den Rest als Faulenzer; NA folgt **EP**
580	Tutti	**EP**: Cresc.-Gabel beginnt in Fl, Ob, Clt eine Zz früher, in Vl I/II und Va eine halbe Zz früher; NA folgt **AP**
580	Timp	**AP**: ohne ***mf***
580	Vc 1	**AP**, **ES**: ohne Dachakzent
581	Tutti	**AP**: ohne Metronomangabe; in **EP** steht sie – anders als sonst – in Klammern; in **EK** enthalten
581	Ob II	**AP**: *2ndo ad lib.*
581	Arp rH, lH	**AP**: Elgar hat der Harfe kein eigenes System zugeteilt, sondern stattdessen den Akkord in der Orgel mit roter Tinte umkringelt und dazugeschrieben: *Arpa this chord then tacet till p. 229*; in **ES** ist dieser Akkord als Halbenote notiert, *2nda 8vabassa* steht extra dabei
581	Va, Vc, Cb	**EP**: ohne Cresc.-Gabel; **AP**: nur in Va enthalten; NA folgt **ES**
582	CFg	**EP**: ohne Akzent; NA folgt **AP**, **ES**
582	Org rH 2, 3	**EP**: ohne Tenuto-Strich; NA folgt **AP**, **ES**; letztes Achtel in **AP**: *g¹*
583	Fl I/II	**AP**: ohne Bg.
583	Vc 5	**ES**: *g°* statt *a°*
584	Fl II 1–2	**EP**: ohne Bg.; NA folgt **AP**, **ES**
584	BClt 2–3	**EP**: ohne Cresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**; **AP**: ohne Bg.
584	Fg	**AP**: ohne Haltebg. zu T. 585

584	Cor I/II	**EP**: ohne Cresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**
584	Vl II 1–2	**EP**: Bg. nur e^1-e^1; **AP**, **ES**: Bg. h^1-e^1; NA setzt Bgg. in beide Stimmen. Die Passage in Vl II und Va ab T. 583, Zz 3 ist in keiner Quelle als divisi ausgezeichnet
586	BClt, Tb	**AP**: Bg. bis Taktstrich, aber kein Fortsetzungsbg. in T. 587 (nach einem Seitenwechsel)
586	Cor III 4	**AP**: ohne Tenuto-Strich
587	CIngl	**AP**: ohne ***p***
587	Fg I/II	**EP**: ohne ***p***; NA folgt **AP**, **ES**
587	T	**AP**: ohne Cresc.-Gabel
588	A, T, B 1–2	**EP**: ohne Cresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **EK**
589	Org	**AP**, **ES**: ***pp*** am Taktbeginn
590	Cb	**AP**, **ES**: ohne ***mf***
591	Fg II	**EP**: ohne Akzent; NA folgt **AP**, **ES**
591	CFg	**AP**: ohne Akzent
591	Vl II	**EP**, **AP**: ohne Akzente auf Zz 3; NA folgt **ES**
592	Cor I–III	**ES**: Decresc.-Gabel T. 592,3–593,1
592	Org	**AP**: ohne *dim.*
592	Cb 3	**EP**: ohne ***sf***; NA folgt **AP**, **ES**
593	Tr I–III, Trb I–IV, Timp 2	Stacc. nicht eindeutig platziert. Trb I–II: Stacc. in keiner Quelle (in **AP** allerdings mittig zwischen den Systemen), Trb III–IV: Stacc. nur in **AP**, nicht in **EP**, **ES**. In der Pauke steht ein Stacc. in allen Quellen
593	Va 4	**EP**: mit Cresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES** (analog zu Vc und Cb)
593	Vc 2	Stacc.-Keil in keiner Quelle vorhanden; NA ergänzt analog zu Va
594f.	Fl I/II	**AP**: *col* V^{n}.*I.*° notiert, daher müsste Phrasierung eigentlich wie Vl sein (2 Bgg. pro Takt)
594	BClt, Fg I/II	**AP**: Cresc.-Gabel bereits 2 Viertel früher
594	Org	**AP**: *nicht schleppend* (mit dunkelrotem Buntstift von fremder Hand eingetragen)
594f.	CFg	**EP**, **AP**: ohne ***ff*** und ohne Dynamikgabeln; NA folgt **ES**
594	Vl II	*div.* in **ES** bereits ab T. 593,3
594	Cb	**EP**, **AP**: ohne ***ff***; NA folgt **ES**
595	CIngl 1–2, 3–4	**AP**: ohne Bg.; **EP**: ohne (vermutlich aus Platzgründen); NA folgt hier **AP**
595	Clt	**AP**: ohne ***fz***
597	Ob I	**EP**: Bg. nur bis f^1; NA folgt **AP**, **ES** (und Clt)
598	Clt I/II	**AP**: ohne ***p***
598f.	Fg I/II	**ES**: ein durchgehender Bg.
598	Vc I/II	**EP**: ohne ***p***; NA folgt **AP**, **ES**
599	Org	**AP**: *reduce* statt *dim.*
600	Cor I	**AP**: Legatobg. ab 1
602	Va I/II	**AP**: ohne ***p*** und mit Bg. 3–4 in Vl II
602	Vc 1	**AP**, **ES**: ohne ***p***
602f.	Cb	**ES**: mit Cresc.-Gabel 1–2 in T. 602 und *cresc.* auf T. 603,1
603	Vl I	**EP**: ohne *cresc.*; NA folgt **AP**, **ES**; **ES** ohne Stacc. auf 1
605	BClt	**AP**: ohne ***p***
605	Vl I/II, Va	**AP**: Cresc.-Gabel ab 3. Viertelnote
606	Trb II, III, Tb	**AP**: ohne Haltebg.
607	Ob II 2	**ES**: mit Dachakzent
607	Cor I–IV	**AP**: Decresc.-Gabel ein Viertel später
609	Fl I/II	**AP**: Bg. nur bis e^2
614	Clt II	**AP**: ohne ***p***
615	S	**AP**: *cresc.* ab 2
616	Fg I/II	**AP**, **ES**: ***mf*** ein Viertel früher
618	B coro	**AP**: ohne ***p***
619–625	Fl, Ob, CIngl, Clt, BClt	**AP**: überklebte Passage (siehe Teil I, Quellenbeschreibung zu **AP**)
619	Va, Vc, Cb	**AP**, **ES**: *dim.* ab 1
620f.	Fl II	**EP**, **AP**: ohne Bg.; NA folgt **ES** (dort zusätzlich *dim.* in T. 621,1)
622f.	Vl II, Va	**AP**: T. 622 jeweils Bg. bis zur 1 des folgenden Taktes, wo gleich der nächste Bg. beginnt, T. 623 ebenfalls bis T. 624,1
623	Fl I	**AP**: Bg. T. 623,3–624,2; **ES**: Bg. 1–3, zusätzlich Haltebg. 2–3. **AP**, **ES**: Akzentkeil auf 1
625	Fl I/II	**AP**: Bg. endet beim letzten Viertel des Taktes
626	Vl II	**AP**, **ES**: statt Decresc.-Gabel *dim.* ab 3
627	Vc	**AP**: ohne ***p***, ohne *espress.*
630	Vl II	**AP**: Decresc.-Gabel erst ab 2
635	S, A, T, B	**AP**, **EK**: *dim.* erst ab Taktmitte
635	Vl II, Va	**AP**: Bg. ab 2
637	Vl II, Va	*unis.* in keiner Quelle
640	S, A	**AP**, **EK**: kurze Decresc.-Gabel auf 1
648	S, A	**AP**: ***pp*** auf 2. Takthälfte
652	Cor I–III	**AP**: ohne ***p***; **EP**: Cor III ohne ***p***; in **ES** vorhanden
655	Fl I/II, Vl II 6–7	**AP**, **ES**[1901]: Vl II auf letztem Viertelschlag g^2 (1) und a^2 (2). So müssten nach **AP** auch Fl I/II spielen, da die Stimmen *col* V^{n} 2° notiert sind. Im Laufe der Drucklegung änderte Elgar die Stelle und führte die Stimmen unabhängig voneinander; NA folgt **EP**, **ES**[1902]
655	Fg II	**AP**: ohne Bg.
656	Fl I/II	**AP**: • g^2 (I) und d^3 (II); NA folgt **AP**, **ES**
656	Vl II	**AP**, **ES**: Achtelvorschlag f^2 vor 1 (in **AP** mit Vermerk *I°*)
656	Vc	**AP**: ***ppp*** erst auf 2
657	T coro	**AP**: ♭ vor e° statt vor h°
659	Fg I/II	**AP**: ohne ***pp***
669f.	Ob II	**EP**, **AP**: ohne Bg.; NA folgt **ES**
669f.	Clt I/II	**EP**: Clt I: Bg. erst ab T. 670,1; **AP**: Bg. unklar, aber vor T. 670,1 angesetzt; Clt II: **EP**, **AP**: ohne Bg.; NA folgt **ES**
670	T, B	**EK**: Decresc.-Gabel erst ab 2. Takthälfte
672	S, A, T, B	**AP**: mit Bleistift ***p*** über Sopran gesetzt, vermutlich von fremder Hand. In **PR**[24] ist in allen 4 Stimmen ein ***p*** für die 2. Takthälfte eingetragen, doch ist es weder in **EP** noch in den veröffentlichten **EK** eingegangen
673–675	Vl II	**AP**: ohne Dynamik-Gabeln; so auch **ES**[1901]; **EP**, **ES**[1902] mit Dynamik
695	Fg	**EP**: ohne *a2*; NA folgt **AP**, **ES**
697	Cor I/II	**AP**: ohne ***mf***; in **EP** steht ***mf*** unter beiden Stimmen, aus **ES** geht hervor, dass es sich auf das neueinsetzende Cor I bezieht; **ES** zusätzlich mit *cresc.*; NA folgt **ES**; gleicher Fall in T. 702
698	CFg, Cor, Tr, Trb	**AP**: ohne Dachakzent
698	Org ped	**EP**, **AP**: ohne Angabe *16. 32.*; NA folgt **ES**
698	Va	**EP**: ohne ***f*** und Decresc.-Gabel, allerdings könnte die mittig stehende Gabel in Vl II auch für die Va gedacht sein; NA folgt **AP**, **ES**
698	Vc	**AP**, **ES**: ***f*** auf 1 und ***mf*** auf 3
699	Fl, Ob, CIngl	**AP**: Cresc.-Gabel erst ab 3
699	Clt I/II 5	**AP**: h° übergebunden zu T. 699,1
700	Vl I	**EP**, **AP**: ohne *div.*; NA folgt **ES**
701	Clt, BClt, Fg, CFg	**AP**: ohne ***p***
702	Tutti	Position des *cresc.* in den Quellen unterschiedlich. In **AP** bereits ab Zz 1 (Cor, Trb), ab Zz 2 (Fg), ab Zz 3 (CFg, Archi), erst ab T. 703,1 (Clt) und ohne *cresc.* (BClt); NA folgt **EP** und ergänzt das dort im CFg fehlende *cresc.*
704	Tr	**EP**, **AP**: ohne Dynamik (Platzmangel in **EP**); NA folgt **ES**
704	A	**AP**: ohne ***p***
704	T, B	**EP**: ohne Decresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **EK**
704	B	**AP**, **EK**: ohne Dachakzent
704	Vc	**AP**, **ES**[1901]: ***p*** statt ***mf***; **EP**, **ES**[1902]: ***mf***
705	Clt I/II	**EP**: ohne Bg.; NA folgt **AP**, **ES** (und Parallelstelle T. 699)
705f.	Arp	**ES**. Cresc.-Gabel jeweils 6–16
706	CIngl 5	**EP**: ohne ♯; NA folgt **AP**, **ES** (auch **EP**-Nachdruck wurde korrigiert)
706	Clt I/II	**AP**, **ES**: Cresc.-Gabel 1–2 und ***f*** auf 2
706	Tr I/III 3	**AP**, **ES**: mit Tenuto-Strich
706	Arp	**AP**: ohne ***mf***
706	Arp 16	**EP**: a^3 statt h^3; NA folgt **AP**, **ES**
706	Vc	**AP**: Bg. bis punkt. Halbenote *fis*^{1} und dort Ansatz zum neuen Bg.; **ES**[1901] ein durchgehender Bg.; **ES**[1902] wie **EP** (und NA)
707	Fl, Ob, CIngl, Clt	**AP**: ***f*** auf 1; **ES** wie **EP** ohne ***f*** (mit Ausnahme von Fl I/II); NA folgt **EP**, **ES**
707	CIngl	**EP**, **AP**: Bg. endet bereits T. 706,10; NA folgt **ES**
707	Fg I/II	**EP**: ohne Tenuto-Strich; NA folgt **AP**, **ES**
708f.	Vl II, Va	**AP**: ohne alle Tenuto-Striche, ohne *simile* und ohne *cresc.*
709	A	**EP**: ohne ***f***; NA folgt **AP**, **EK**
710	Tutti	**ES**: am Taktende // zur Markierung einer Zäsur
711	Timp	**AP**, **ES**: Zz 2 ohne Stacc.
711	Vl I, Va	**AP**: ohne Tenuto-Striche 5–7 (in Vl) und 4–9 (in Va)
711, 718	Tutti	**AP**: jeweils ohne Metronomzahl; sie wurde in **PR**[26] von Elgar eingeführt und in **EP** in Klammern aufgenommen
712	B	**AP**: ohne Decresc.-Gabel
713	Va 1–6	**AP**: mit Tenuto-Strichen 1–6, 7 ohne, auf 7 aber **EP** mit Tenuto-Strich; **ES**: Tenuto-Striche 1–7
714	Fl I/II 1–2	**EP**: ohne Tenuto-Striche; NA folgt **AP**, **ES**
714	Fg I/II	**EP**: ohne Cresc.-Gabel und ohne Decresc.-Gabel; NA folgt **AP**
714	Org lH 2–3	**EP**: ohne Haltebg.; NA folgt **AP**, **ES**
714	Vc 1–2	**AP**: ohne Tenuto-Striche
716	CIngl	**AP**: autographer Vermerk in roter Tinte: *(The Cor Ang part is in red ink to the end of the chorus on any spare line)*
716	Clt II	**EP**, **AP**: ohne Dynamikgabeln; NA folgt **ES**
716	Vc 3	**EP**: g° statt f°; NA folgt **AP**, **ES**[1901] und **ES**[1902]
716	Cb	**EP**, **AP** ohne *cresc.* (eventuell mittig zwischen Vc und Cb gedacht); NA folgt **ES**
717	B II 1	**EP**: die Viertelnote fehlt, stattdessen im Normalstich die Noten für den deutschen Text
718	Vl I 3	**AP**, **ES**: mit Akzentkeil
718	Va 1	**EP**: ohne *div.*; NA folgt **AP**, **ES**
718	Cb	**AP**: ohne ***f***
719	Fg I/II	**AP**: Bg. 1–6

720–842	Coro	**AP**: eingeklebt aus einem Korrekturabzug des Klavierauszugs
721	T I 4–6	**EP**: ohne Decresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **EK**
725	Clt I/II 1	**EP**: ohne Akzent; NA folgt **AP**, **ES**
731	Fg I	**AP**: ohne *f*
737	S II	**EP**: ohne Decresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **EK** (und Parallelstellen)
737	Va I 1	**ES**: mit Stacc.; in **AP** ganz dünn zu erkennen; **EP**: ohne
738	B I	**AP**: *f* auf 1
742	Vl II	**AP**: notiert die beiden divisi-Stimmen auf einem System, daher müsste der Achtelvorschlag in beiden Stimmen erscheinen, was auch in **ES**[1901] der Fall ist. In **EP** hat nur die untere Stimme den Vorschlag und entsprechend wurde **ES**[1902] später korrigiert. Die Cresc.-Gabel ist weder in **ES** noch **AP** vorhanden, in **EP** nur in oberer Stimme.
743	Vl I/II (1,2) 5–6	**AP**: ohne Tenuto-Striche
746	Clt I	**AP**: Bg. bis T. 747,1 und ab dort neuer Bogenansatz
746	Fg I	**EP**: ohne Cresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**
749	A II	**EP**: ohne Decresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **EK**
750	Fl II	**AP**: ohne Haltebg. f^2-f^2
750	Cor I/II	**AP**: Bg. bis T. 751,1
750	Va	**AP**, **ES**: Bg. 1–4
752–756	Ob II	Bg. nach **ES** ergänzt
752	Timp	**AP**: ohne *f*
752	Cb	**EP**: ohne *ff*; in **AP** sind Vc und Cb auf einem System notiert, also gilt eigentlich *ff für beide Stimmen; in* **ES** ebenfalls in beiden Stimmen; NA folgt **ES**
755	A I, T I 3	**AP**: ohne Akzentkeil
756–758	Clt II	Bg. nach **ES** ergänzt
757	T II 3	**EK**[e]: ohne Akzentkeil, wurde aber von Elgar auf dem eingeklebten Korrekturabzug in **AP** ergänzt
758	Timp	**EP**: ohne *mf*
761	Fl I/II 3	**AP**: ohne *f*
761	B I	**EP**: mit Bg. zu T. 762,1 (Fehler)
762	Trb III/Tb	**AP**: ohne *mf*
763	Ob I/II 1	**EP**: ohne Akzent; NA folgt **AP**, **ES**; **AP**, **EP**: ohne *cresc.* auf 1; NA folgt **ES**
763	Org 1	**AP**: mit Vermerk *add* [Register hinzufügen], dafür kein *cresc.* in T. 762
764	Vl I (2), Vl II 1	**AP**: ohne Akzent
765f.	Cor III/IV	**AP**, **EP**: ohne Cresc.-Gabel und ohne *sf*; NA folgt **ES**
765	Va	**EP**: ohne Cresc.-Gabel; **AP**: mit Gabel ab 3; **ES**: Gabel ab 1; NA folgt **ES**
765f.	Ob I/II	**AP**: Cresc.-Gabel ab 2 und kein *sf*
766	BClt, CFg 1	**AP**: ohne *ff*
766	Cor III 1	**AP**: klingend c^1 statt e^1; **ES** wie **EP** (und NA)
766	Vl I	**AP**: auf letzter Zz steht *unis*. Das bezieht sich aber nicht auf die Spielweise der folgenden Takte, sondern darauf, dass ab hier die beiden geteilten Stimmen zusammen auf einem System notiert sind; **EP** notiert ebenfalls auf 2 Systeme und auf beiden Systemen ist der Dreiklang notiert, ohne *div.*; das Gleiche gilt für **ES**
768	Fl I/II	**AP**, **ES**: ohne *sf*
768	Clt II 1–2	**AP**, **ES**: fis^1 (klingend e^1) notiert
773	Org	grifftechnisch unterschiedlich notiert; in **AP** mit Zusatz *lH.* neben der Klammer; **ES** notiert alle Töne in der rechten Hand, verzichtet auf den Bindebg. und notiert dafür die Töne im Schwellwerk ab T. 774 in der linken Hand
774–777	Coro II	**AP**: mit dunkelrotem Buntstift von fremder Hand senkrechte Striche über der 1 des jeweiligen Taktes gezogen, um den Schlag zu markieren
776	A I 1	**AP**, **EK**: ohne Akzent
777	Fg I/II, Vc 1–2	**AP**: Decresc.-Gabel
778–842	CIngl	**AP**: Stimme in roter Tinte im Oboensystem notiert
779	CIngl, Clt I/II, BClt	**AP**: ohne Cresc.-Gabel
779	Vl I 2	**EP**: ohne Fingersatz; NA folgt **AP**, **ES**
780	Fl II	**AP**: ohne Haltebg.
780	Org	**ES**: mit *ff* auf 1 und ohne Decresc.-Gabel; **AP** ohne Decresc.-Gabel
782	Org	**AP**, **ES**: Dachakzent auf fis^1
782	Cb 1	**EP**: ohne *p*; NA folgt **AP**, **ES**
783	Trb I/II	**ES**: Cresc.-Gabel über Takt
783–786	Vc	**ES**: ohne Haltebgg. cis^1-cis^1, gis^0-gis^0
784	Tutti	**EK**: ohne *molto cresc.*
786	CIngl 1	**AP**: *mf*; **ES**: *p* (es handelt sich aber um eine spätere Ergänzung, wie man an der abweichenden Drucktype erkennt)
787	B II 2	**EK**: fis^0 wie B I; **AP**, **EP**: d^0
787	Vl II	**EP**: ohne Cresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**; **EP**, **AP**: ohne ♯ vor fis^1
788	Timp	**AP**, **ES**: ohne Bg. zu T. 789
788	Org ped	**AP**: ohne Haltebgg. zu T. 789
788	Org	**ES**: *ff* auf 1
789	BClt	**AP**: ohne Akzent
790, 794, 798	CIngl	**AP**: ohne *sf*
790	T I	**EP**: ohne Dachakzent; NA folgt **AP**, **EK**, zumal Elgar in **AK** die Dachakzente in dieser Passage alle mit Rotstift ergänzt hat (also bewusst zusätzlich zu *sf* gesetzt hat)
794	T II	**EP**: ohne *sf*; NA folgt **AP**, **EK**
795, 799	BClt, Fg I/II	**AP**: *sf* auf 1
797	Fl I/II	**AP**: ohne Decresc.-Gabel
798f.	Fg I/II	**AP**: Bg.
800f.	CIngl	**AP**: ohne Bg.
801	Vc 2	**EP**: ohne Akzent; NA folgt **AP**, **ES**
804	Va 1	**EP**: ohne Stacc.; NA folgt **AP**, **ES**
806	Cb	**EP**, **AP**: ohne cresc.; NA folgt **ES**
808	Va 2	alle Quellen ohne Akzent
810	Tutti	**AP**: ohne Metronomangabe. Sie wurde von Elgar in **PR**[26] eingeführt und ist in **EP**, **EK** enthalten
810	Timp	**AP**: ohne *f*
810	Coro	**AP**: *breit* (mit dunkelrotem Buntstift von fremder Hand)
810	Vc	**AP**: ohne *unis*.
810	Cb 1	**EP**: ohne *ff*; **AP** mit Vc auf einem System notiert; NA folgt **ES**
811	Fg II 1–2	**EP**, **AP**: ohne Cresc.-Gabel; NA folgt **ES**
812	Org ped	**EP**: ohne Bg.; NA folgt **AP**, **ES**
814	Vc	**AP**: ohne Dachakzent
816f.	Va	**AP**: ohne Cresc.-Gabel
818	Cb	**ES**: *sf* auf 1
818	Timp	**AP**: ohne *sf*
819	Fg II	**EP**: ohne Cresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**
820	Fl I/II	**AP**: mit Stacc.
820	Cb 2	**AP**, **ES**[1901]: mit Akzent; **EP**, **ES**[1902] ohne; NA folgt **EP** (analog zu T. 816)
822	CIngl	**AP**: ohne Dachakzent
822	Vc	**AP**: ohne *sf*
822	Cb	**EP**, **AP**: ohne Akzent; NA folgt **ES** (analog zu T. 814)
824	Org ped	**EP**: ohne Haltebg. zu T. 825; NA folgt **AP**, **ES**
825	Cb 2	**AP**, **ES**: mit Akzent
827	Vc	**EP**: Haltebg. zu T. 828 fehlt
828	GrC	**AP**: nachträglich in rot ergänzt
832	CIngl	**AP**: ohne Dachakzent
832	Vl II, Va	**AP**: *ff* statt *ffz*
833	Fl I 1–2	**AP**: 𝅗𝅥. statt 𝅗𝅥 𝅘𝅥
833	Timp	**AP**, **ES**: ohne Cresc.-Gabel
834	Tutti	**AP**, **ES**: Cresc.-Gabel in allen Stimmen, in **EP** und NA aus Platzgründen nur einfach über die Instrumentengruppen gesetzt
842	Tutti	**AP**: Die Seite 244 ist nur zur Häfte beschrieben, in T. 842 notiert Elgar zwei große Querstriche und *lunga pausa. / attacca* (er wechselt hier das Papier zurück zum Standard-Papier)
842	Org	**AP**, **ES**: Decresc.-Gabel unter Basston über ganzen Takt, in **AP** mit rotem Buntstift; auch in **EK** steht über dem Takt *molto dim.*
843	BClt	**AP**: *pp* und ohne *Solo*; **ES**: *pp* und *Solo*
843	Arp	**AP**: *pp* statt *p*
843	Vl II	**AP**: beide Akzentkeile eher als kleine Decresc.-Gabeln über 2 Achtelnoten zu verstehen (3–4 und 7–8)
843	Va	**AP**: ohne Akzentkeile auf 3 und stattdessen kleine Decresc.-Gabel 7–8
843, 844, 847	Vc 4–5	**AP**, **ES**: zusätzlich Bg.
843	Cb	**AP**: ohne *pp*
844	Vl I 5–8	**AP**: Bg. nur 6–8
845	Vc, Cb	**ES**: *pp* statt *ppp* in Vc, Cb ohne Angabe
845f.	CFg, Cor I–IV	**AP**: ohne Dynamik-Gabeln
845f.	GrC	**AP**: ohne Akzente
847	Fl I	**AP**: *ppp* statt *pp* und ohne Phrasierungsbg.
847	Clt I	**EP**: ohne Bg.; NA folgt **AP**, **ES**
847	Vl II, Va	**AP**: ohne Akzentkeil auf 3 und stattdessen kleine Decresc.-Gabel 7–8
847	Vc	**AP**: ohne *sonoramente*
848	Arp	**AP**: ohne Cresc.-Gabel
848	Vl I	**AP**, **ES**: ohne *pp*
848	Vc	**ES**: Tenuto-Striche auf 3 und zusätzlicher Bg. 4–5 (wie vorausgehende Takte)
849	Clt II	**EP**: ohne *pp*; NA folgt **AP**, **ES**
849f.	GrC	in T. 849 **EP, AP** ohne Akzentkeil, in T. 850 nur **AP** ohne; NA folgt in beiden Takten **ES**
854	M solo	**AP**: ohne *ad lib*.

856	M solo 1	**AP**: *d*¹ und ♭-Vorzeichen vor nächstem Ton; **EK** urspr. *b*°, wurde von Elgar jedoch in **PR**[J] in *d*¹ korrigiert. Offensichtlich hat er später seine Meinung wieder geändert, denn **EP**, **EK** haben *b*¹
856f.	Cb	**ES**: ***pp*** statt ***ppp*** und Bg. bis T. 858
859f.	Clt I/II	Clt I: doppelter Bg. in T. 860 so in **EP**, **AP** (vielleicht als Aufhebung der Tenuto-Striche gedacht); **ES**: Bg. erst ab T. 860,1; Clt II: **EP**, **AP** ohne Bg.; **ES**: Bg. T. 859,1–862,1
860	T solo	**AP**: ***ppp*** statt ***pp***
862	M solo 5	**EP**, **EK**[d]: letztes Achtel *b*¹; **AP**, **EK**[e]: *c*² statt *b*¹; NA folgt **AP**, **EK**[e]. Von dieser Stelle existiert leider keine Tonaufnahme von Elgar selbst, aber in Aufnahmen unter den Elgar nahen Dirigenten (Barbirolli/Boult) singen die Solistinnen (Janet Baker/Helen Watts) *c*².
866	Va 1	**EP**: ohne Auflösungszeichen vor *a*¹; NA folgt **AP**, **ES**; **AP**: ***ppp*** statt ***pp***
867	Vl I (2) 1	**AP**, **ES**[1901]: *d*³; **EP**, **ES**[1902]: *b*²
870	Vc	**ES**: Tenuto-Strich auf 1; **EP**: ohne; **AP**: bereits ab T. 869 ohne
870f.	Ob	**AP**: ohne *Solo* und ohne *molto cresc.*, Gabel erst ab Mitte von T. 871
872	Clt II	**EP**: Bindebg. nur T. 873,1–2; NA folgt **AP**, **ES**
872	Vc 4–5	**EP**: ohne Bg.; NA folgt **AP**, **ES**
873	Vc	**AP**, **ES**: ohne ***pp***
875	Clt I	**AP**: ohne ***p***. **ES**: mit Zusatz *Solo*
875	M solo	**AP**, **EK**: Cresc.-Gabel erst ab vorletztem Achtel, *accel.* ab T. 874,6
876	Vl I	**AP**: Abstrich und Fingersatz nachträglich mit Bleistift ergänzt. **EP**, **AP**: ohne *div.*; **ES**: mit *div.*, aber ohne Fingersatz
877	BClt	**EP**: ohne *colla parte;* **AP**, **ES**: *colla parte* auf 3
877	Vl II, Va	**AP**: ohne Decresc.-Gabel
879	M solo	**AP**: ohne Decresc.-Gabel
882	Va	**AP**: ***ppp*** statt ***pp***
882f.	CIngl	**AP**: 𝅗𝅥. *gis*¹ (klingend *cis*°) und 𝅗𝅥 *fisis*¹ (klingend *c*°) bei T. 883,1
883	Tutti	**EK**: ohne *lunga*
883	Vc	*arco* in keiner Quelle
884	Ob I	**EP**: Decresc.-Gabel 1–3; **AP**: ohne Gabel; **ES**: kleine Decresc.-Gabel, was aber im Gegensatz zu den Streichern und anderen Holzbläsern steht
884	Tutti	**AP**: ohne Metronomangabe
884	Trb II	**AP**: mit autographem Bleistift-Hinweis für den Kopisten: *(2° is in correct clef)*
885	Timp	**AP**: ohne ***fp***
885	B solo	**EP**: *molto espress.* erst T. 886,1 (vermutlich aus Platzgründen); NA folgt **AP**, **EK**
886	Vc, Cb	**AP**: ohne ***mf***
888, 892	Trb I–III	**AP**: alle ohne *dim.*; NA folgt **EP**, **ES**
889	B solo 2–3	**EK**: jeweils Akzentkeil auf *es*¹. Elgar hat diese Akzente im Verlauf der Korrekturarbeiten am Klavierauszug gefordert (in **PR**[J] eingetragen), er hat sie dann aber weder in **AP** noch **EP** übernommen
890	Vc, Cb	**AP**, **ES**: ***pp*** statt ***p***
894, 912	Arp 1	**EP**, **AP**: ohne ♭-Vorzeichen (entspr. alter Notationsweise, nach der es bei Tonrepetitionen über den Taktstrich hinaus nicht nötig war); NA folgt **ES**
896	Vl I (2) 2–3	**AP**, **ES**: ohne Haltebg.
898	Tutti	**EK**: *molto largamente* statt wie in **EP** *largamente* als Generalanweisung. In **EP** allerdings trägt die Solostimme zusätzlich die Tempoangabe *molto largamente*
900f.	Fl II	**AP**: urspr. 𝅗𝅥 *as*¹ in T. 900,4 und ♪ *ges*¹ in T. 991,1; *ges* durchgestrichen, aber *as* nicht korrigiert
900f.	Cor II	**EP**: ohne Haltebg.; NA folgt **AP**, **ES**
900f.	Arp	**AP**: ohne Arpeggio
901	Tutti	**AP**: *a tempo* mit Bleistift ergänzt; **EK**: ohne *a tempo*
901	CIngl	**AP**: urspr. Halbepause, 𝅗𝅥 *c*² mit Akzentkeil und ***p***, 𝅗𝅥 *b*¹ (klingend *es*¹), darunter Decresc.-Gabel; durchgestrichen
902	Timp	**EP**: ohne Decresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**
902	Arp	**AP**: ohne Arpeggio, ohne Akzent auf 2, und mit 𝅗𝅥 statt 𝅗𝅥 auf 2 in den Mittelstimmen
902	Va, Vc 1	**AP**, **ES**[1901]: ohne Stacc.; beim **ES**[1902]: Stacc. ergänzt
905	Vc 1	**EP**: *c*° statt *H*; NA folgt **AP**, **ES**, **EK** (Basslinie)
907	B solo 2–3	**EK**: mit Tenuto-Strichen
907–910	Ob I/II	Ob I: **EP**, **AP**: Bogensetzung unklar, in T. 908 zwischen *a*²/*as*²; NA folgt **ES** Ob II: **EP**, **AP**: ohne Bgg.; NA folgt **ES**
910	CIngl 1–2	**AP**: Decresc.-Gabel erst ab 3 bis Taktende
910	Fg I	**AP**: ohne Decresc.-Gabel
910	Vl I 3	**AP**, **ES**: Bg. zu T. 911,1
914	Vl I 3	**AP**: ohne ***p***
915	Vc, Cb	**EP**: ohne ***p***; **AP**: ohne ***p*** und ohne Decresc.-Gabel; **ES**: wie **AP**, aber nur im Cb
918	Cor I/II	**AP**: ohne *dim.*
919f.	Trb III	**AP**: ohne Bg.
920	Fg I/II, Trb I/II	**AP**: Bg. bis 2
920	Arp 2	**AP**, **ES**: ohne Akzent, Bg. uS bis T. 921,1
920	Vl II/I	**AP**: ***ppp*** (mit dunkelrotem Buntstift, möglicherweise autograph, zwischen die beiden Systeme geschrieben)
920	Va, Vc 1	**AP**: ohne Stacc.
920	Cb	**AP**: ohne ***pp***
921	Tutti	**AP**: Metronomangabe mit dunkelrotem Buntstift nachträglich ergänzt, unklar, ob autograph oder von fremder Hand; **EK** ohne Metronomangabe. In **AP** urspr. wie **EK** *Poco più mosso*, das *Poco* dann durchgestrichen; in **PR**[J]: *Poco* fehlte und wurde ergänzt
924f.	Vc	**EP**: ohne Decresc.-Gabel; **AP**, **ES**: Gabel von Taktmitte bis Taktende; NA passt an Vl I und Va an
925, 926, 932	Arp oS	**ES**: mit Arpeggio
926	Trb I–III	**AP**: Bg. bis 2
926, 932	Arp uS	**AP**: ohne Bg.; **ES**: Bg. bis T. 927,1 bzw. T. 933,1
926	Va	**EP**, **AP**, **ES**[1901]: ohne Stacc.; **ES**[1902] mit Stacc.
926, 932	Vc	**AP**, **ES**[1901]: ohne Stacc.; **EP**, **ES**[1902] mit Stacc.
927, 937	Tutti	**AP**: Metronomangabe mit gleichem Stift und von gleicher Hand wie in T. 921 ergänzt; **EK** ohne Metronomangabe
927f.	B solo	**EK**: Bg. von T. 927, Zz 3 bis T. 928, Zz 3
929	B solo	**AP**, **EK**: *dim.* erst ab Taktmitte
931	Arp	**AP**: ohne ***pp***
931–933	Ob I, Clt I/II	**AP**: ein durchgehender Bg.
932	Ob II	***pp*** in NA nach **ES** ergänzt; in **EP**, **AP** ist der Einsatz der Ob II nicht bezeichnet
932	Cor I–III	**AP**: ohne ***pp***
932	Va	**AP**, **ES**[1901]: ohne Stacc.; **EP**, **ES**[1902]: mit Stacc.
937	Tutti	**AP**: urspr. *Più mosso*, dann gestrichen und autograph zu *a tempo primo* korrigiert, später mit rotem Buntstift (vgl. T. 921, 927, 936) Metronomangabe ergänzt; **EK**[e]: statt *Più mosso* nur *a tempo* ohne Metronomangabe; **EKd**[e]: wie **EP**, aber ohne Metronomangabe
937	Trb	**AP**: zwischen den Systemen steht: *etwas breit* (gleicher Stift wie T. 921, 927)
937	Vc	**EP**: *unis.* in T. 936,1; **AP**: ohne *unis.*; NA folgt **ES**
940	Vl II	**EP**, **AP**: ohne *div.*; **ES**: *div.* auf 2
940	Va	**EP**, **AP**: ohne *div.*; **ES**: *div.* erst T. 941,1
941	Va II	**EP**, **AP**: ohne ♭-Vorzeichen; NA folgt **ES**
941f.	Cor I/II	**AP**: Bg. T. 941,1– 942,2
943	Va I	**AP**: ohne Bg. ab 2; NA folgt **AP**
943	Cb	**AP**: ohne *dim.*
944	Ob I	**AP**: Decresc.-Gabel 1–2
945	Vl II	**AP**: nachträglich ***ppp***, mit rot an Beginn des Leertaktes gesetzt
949	Cb 1	**AP**, **ES**: ohne Stacc.
949f.	Ob II	**EP**: ohne dynamische Angaben; **AP**: nur ***p*** in T. 950,1; NA folgt **ES**
951	CIngl	**AP**: ***ppp*** bereits T. 950,3
951	Trb I–IV	**AP**: ***f*** statt ***ff*** und Trb III ohne Akzent
951	B solo 2	**EP**: ohne *ad lib.*; NA folgt **AP**, **EK** (da sonst *colla voce* als Generalanweisung keinen Sinn macht)
951–955	Trb II	**EP**, **AP**: ohne Bg.; NA folgt **ES**
952	Fg I/II	**AP**: ohne ***mf*** und ***p***; **EP**: 4–5 ohne Decresc.-Gabel; NA folgt **ES**
952	Vc, Cb 4–5	**AP**: ohne Decresc.-Gabel
953	Trb II 2–3	**AP**: ohne Bg.
953f.	Vc, Cb	**AP**: ohne *dim.*, ohne Decresc.-Gabel und ohne ***ppp***
955	Arp	*Solo* nach **ES** ergänzt
956	Arp	**AP**: *dim.* erst ab 7; in **ES** ab 9
956f.	Clt II	**ES**: Bg. T. 956,1–957,1
958	Tutti	**AP**: ohne Metronomangabe
958	Org	**AP**: mit Bleistift von vermutlich fremder Hand quer über Org/Vl-I-Systeme *very slow* notiert. Quer über den leeren Semi-Coro-Systemen steht von gleicher Hand: *schauerlich!*
961	Cb	**EP**: ohne *div.*; NA folgt **AP**, **ES**
963	Org	**EP**: ohne Registerangabe; NA folgt **AP**, **ES**
963	T solo	**AP**, **EK**: ohne Fermate
964	Tutti	**EP**, **AP**: wie NA Generalanweisung *Lento*. **EK**[e] notiert *Lento* als Generalanweisung erst ab Ziffer 115, allerdings steht bereits in T. 964 über dem Klavier *Lento* und zugleich zwischen den Klaviersystemen *a tempo*. **EK**[d] schreibt ebenfalls *a tempo* zwischen die Systeme, verzichtet aber auf die Angabe *Lento* in diesem Takt
964f.	Arp	**EP**: nicht ganz eindeutig, ob weiterhin nur Harfe I spielt oder beide Harfen. **AP** notiert „Arpe" unmittelbar davor; in **ES** steht *Soli a2*
964	Vc	**EP**: ohne Tenuto-Strich; NA folgt **AP**, **ES**. **ES**: mit *unis.*

968	Org	**EP**, **AP**: ohne Pause für Pedalstimme, der Zweiklang e°-*cis*^{1} ist nach unten gehalst; NA folgt **ES**
970	Vc	**AP**: Cresc.-Gabel 1–2
971	Vl I	**AP**: *(slow.)* mit rotem Buntstift von fremder Hand in Leersystem über der Vl-Stimme eingetragen
975	Tutti	**AP**: ohne Metronomangabe
975	Arp oS 1	**AP**: mit Stacc.
975	Cb 1	**ES**: mit *cresc.*
976	Clt I/II, BClt	**AP**: ohne Cresc.-Gabel
977	Fg I	**EP**: Cresc.-Gabel 2–3 nur unter Fg II; NA folgt **ES**
977	Vl I 1	**ES**: mit Flageolett
977	Vl II 1	**EP**, **AP**: ohne Keil; NA folgt **ES**
977	Va 1	Keil in keiner Quelle
978	Vl II	**AP**: Decresc.-Gabel 1–2 und 3–4
979	Cor I/II 1	**EP**: ohne ***p***; NA folgt **AP**, **ES**
983	Vl II 5	**AP**, **ES**: gis^{1} ohne Stacc.
983f.	Va I/II	**ES**: Haltebg. T. 984,1–2 statt T. 983,5–984,1
986	Cor I/II Vc, Cb	**EP**: ohne ***p***; NA folgt **AP**, **ES**
988	Cb	**AP**, **ES**: ***pp*** erst auf 1 von T. 989
989f.	Cor, Timp, Archi	**AP**: in allen Stimmen zusätzlich Cresc.-Gabel
994	Ob II	**ES**: ***f*** auf Zz 3
994	Tr I–III	**AP**: teilweise unleserlicher dünner Bleistifthinweis, der sich vermutlich an den Kopisten richtete (autograph): *(write only in Trombe copies [?])*
994f.	Vl II, Va	**AP**: Takte urspr. anders, mit roter Tinte ausgestrichen und mit schwarzer Tinte neue Version in drei darüberliegenden Systemen notiert. Dabei ist Elgar offensichtlich ein Fehler unterlaufen, der sich auch auf die folgenden Takte auswirkte: Er notierte auf Zz 4 von T. 994, 996 und 998 jeweils eine an die Ganzenote angebundene Achtelnote, wodurch der Wert des Taktes überschritten wird. **EP**, **ES**^{1901} und **ES**^{1902} haben die Stelle unverändert so übernommen. Die Study Score zur Elgar Complete Edition (Novello 1992) korrigiert die Stelle und verkürzt die Achtelnote zur 16tel; NA folgt dieser Lesart.
995	Org	**AP**: *add* statt *cresc.*
995	Cb	**AP**: Takt mit Faulenzer als Wiederholung von T. 994 notiert, daher in allen Quellen abweichend von Vc
996	Clt I/II, Fg I/II 1–4	**AP**: alle ohne Dachakzente und Tenuto-Striche
997	Fl I	**AP**: mit türkiser Tinte und durchgestrichen *picc* über System und noch darüber *picc unis add*
997	Fl I 5	**AP**: ♭-Vorzeichen vor *h*^{2} (nicht aber in Fl II); **ES** wie **EP** ohne ♭
997	Fl II	**AP**: ***f*** zwischen Fl I und II, unter Fl II Cresc.-Gabel 2–8
998	Tb	**AP**: ohne ***ff***
998	Org	**AP**: ***f*** statt ***fff***, *add* auf 2 und im System darüber, eingekringelt und in größerer Schrift der Vermerk „A♭ ***sf***" (vermutlich auf alle Stimmen zu beziehen)
998	Va	**AP**: ohne ***sf***
999	Ob I/II 1	**EP**: ohne ***ff***; NA folgt **AP**, **ES**; **ES** zusätzlich *cresc.* ab 2
999	Vl II 2–3	**EP**, **AP**: ohne Stacc.; NA folgt **ES**
1001	Fg I 3	**AP**: ohne Akzentkeil
1001	BClt 3	**EP**: ohne Stacc.; NA folgt **AP**, **ES**
1001	Cor I–IV 3	**EP**, **AP**: ohne Akzentkeile; NA folgt **ES**
1002		**AP**: Die auch in **EP** angegebenen Vermerke zu Ziffer 120 notierte Elgar in den leeren Systemen des Schlagwerks. Zwischen den beiden Vermerken notierte er mit türkiser Tinte noch einen Vermerk, der nicht in **EP** übernommen wurde: *For the first chord at 120 (a crotchet staccato) any number of extra instruments and percussion may be employed.* Zudem mit rotem Bleistift auf der Seitenmitte *NB* vor der Fermate
1002	Arp	**ES**: ohne Zusatz *I rH* (in **EP**: *I. R.H.*) zum Octava-Zeichen
1002	Org	**AP**: *Full organ* über rH, zudem in **AP**, **ES** Dachakzent über Pedalnote *cis*° sowie Angabe: *reduce ped. quickly* (in **ES** zusätzlich: *Pedal schnell reduzieren*)
1003	Fg I/II	**EP**: ohne Decresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**
1003	Vl I 3	**EP**: ohne Tremolant
1003	Va	**AP**: ohne *div.*; **ES** hat zusätzlich *unis.* in T. 1003,1
1004	Tutti	**EK**: *accel.* statt *poco accel.*
1004	Va III 1	**AP**, **ES**: ohne ♯
1004	Cb	**AP**: ***p*** statt ***pp***
1005	Fl I 2	**EP**, **AP**: ohne Stacc.; NA folgt **ES**
1007	Fl I/II	**AP**: ohne ***pp***
1007f.	T solo	**EP**: ohne Decresc.-Gabel; **AP** mit Gabel, allerdings könnte sie sich auch auf die darüberstehende Viola beziehen; **EK** hat eindeutig Decresc.-Gabel, sie wurde in **PR**^{J} von Elgar explizit hinzugefügt; NA folgt **EK**. Leider ist diese Stelle in den Tonaufnahmen unter Elgars Leitung nicht enthalten.
1007	Vl II (1)	**AP**: ohne ♯, und ohne Decresc.-Gabel
1008	Clt I/II	**EP**: ohne Stacc.; NA folgt **AP**, **ES**
1011	BClt	**AP**, **ES**: ***pp*** auf 1
1012	Vl II	*unis.* in keiner Quelle
1013	Clt II 1–3	**EP**, **AP**: ohne Bg.; NA folgt **ES**
1014	Va	*div.* in keiner Quelle
1015f.	Clt II	**EP**, **AP**: ohne Bg.; NA folgt **ES**
1017	Va II 1–2	**EP**, **AP**: ohne Bg.; NA folgt **ES**
1019	Cor III	**AP**, **ES**: ohne ***pp***
1020	Vc	**AP**: Bg. ab 2
1021	Clt I/II	**EP**: Bg. nur in Clt I bis T.1022,1, dort Ansatz eines neuen Bg.; NA folgt **AP**, **ES**; Clt II: in **EP**, **AP** kein Bg.; NA folgt **ES**
1022	Ob I/II	**EP**: ohne ***pp***; NA folgt **AP**, **ES**
1022	Va	**AP**, **ES**: ohne ***pp***
1022	Vc 4	**AP**: ausgestrichenes ♭-Vorzeichen
1025	Cor I	**AP**: ohne ***pp***
1034	Vc	**EP**: Bg. ab 1; NA folgt **AP**, **ES**
1035	Vl I	**EP**: ohne *cantabile*; NA folgt **AP**, **ES**
1036	Cor I/II 2	**AP**: zusätzlich *cresc.*
1036	Vl I 4–7	**AP**: ein durchgehender Bg.
1036	Cb 5	**AP**, **ES**: Cresc.-Gabel bereits ab 4
1037	Clt II	**AP**, **EP**: Bg. 1–3; NA folgt **ES** (und Fl)
1038	Cb	**AP**: *dim.* später, wie Vc
1040	Tutti	Beginn des *poco rit.* in den Quellen uneinheitlich; NA folgt **EP**. **EK** lässt es erst ab der 4. Achtelnote beginnen, auch in **AP** ist es in den einzelnen Stimmen ab dem 4. Achtel notiert, doch über dem Harfensystem steht groß *colla parte / poco rit.*, *colla parte* auf 1. Achtel, *poco rit.* auf 4. Achtel
1041	Fg II	**AP**: ohne Haltebg. zu T. 1042; **ES**: Legatobg. T.1041,1–1043,1
1044	Vl I/II, Va	**AP**, **EP**: kein Bg. für das tieferliegende div.-Instrument; NA folgt **ES** (und Vc)
1045	T solo	**AP**: kein *colla parte* als Generalanweisung, dafür *rit.* in den Leersystemen von Org und Arp
1048	Cb	**AP**: unter dem System: *(the tremolando close / with very little bow)*
1052	Cb	**AP**: mit rotem Buntstift (autograph?): *sempre* ***ppp*** (statt *sempre* ***pppp***)
1063	B coro	**EP**: ohne Decresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **EK**
1065	Clt I/II	Über Ziffer 126 findet sich in **AP** mit Bleistift der Vermerk: *Angel's Farewell commences here.* (autograph). Hier beginnt das „Angel's Farewell, das gemeinsam mit dem Prelude von Novello 1902 in einer separaten Ausgabe publiziert wurde (siehe I. Die Quellen). Für diese Publikation wurde die autographe Partitur als Stichvorlage benutzt. Da Elgar in Teil I A-Klarinetten und in Teil II B-Klarinetten verwendet, hat er ab hier mit roter Tinte die B-Klarinettenstimme zusätzlich komplett in A ausnotiert und dazu folgenden Vermerk notiert: *NB. When the whole is performed, the clarinets remain in B for finale, when the prelude + finale are played together the clarinets must play in A as there is no time to change from prelude.* Zudem hat Elgar die Partitur so eingerichtet, dass das Finale auch ohne die Singstimmen aufgeführt werden kann. Dann übernehmen einzelne Instrumente die fehlenden Passagen. Dazu hat Elgar mit roter Tinte in den entsprechenden Instrumenten kleine Stichnoten angegeben und dazu jeweils das Zeichen ※ gesetzt, das er beim ersten Auftreten erklärt: *see note p. 290.* Dort heißt es: *When performed without voices play the red notes.* Die einzelnen Stellen wurden im Folgenden nicht aufgelistet, da die Ausgabe gedruckt vorliegt.
1065	Vl II 1–4	**EP**: Decresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**
1068	Vl II 1	**AP**: an einem Hals notiert, dadurch Quintparallelen zwischen den beiden Vl, ähnliches gilt für T. 1074 auf 1075. Elgar löst die Parallelen durch Stimmkreuzung in **EP** auf
1069	Clt I/II	**EP**: ohne Ganzepause und ohne *I.* Aus **AP**, **ES** geht hervor, dass nur Clt I spielt
1070f.	Ob	**AP**: ***p*** statt ***pp*** und ***pp*** statt ***ppp***
1072	M solo	**EP**: ohne *legatissimo*; NA folgt **AP**, **EK**
1075	Vl I 1–2	**EP**: ohne Bg.; NA folgt **AP**, **ES**
1076	Vl II	**AP**: *cis*^{1} zusätzlich zu *a*°, daher auch 2. Bg. aus T. 1075 von *e*^{1} zu *cis*^{1}; **EP**: ohne *cis*^{1}, aber der 2. Bg. aus T. 1075 wurde aus **AP** übernommen, der so keinen Sinn macht; **ES**: ohne *cis*^{1} und ohne den 2. Bg.
1077	Vl II	**AP**, **ES**: ohne *div.* und ohne *unis.* im folgenden Takt
1081	Vl II 5	**AP**: mit Bg. zum nächsten Takt (vermutl. nur Fehler wegen eines Seitenwechsels)
1082	Tutti	**AP**: *rall.* nicht als Generalanweisung, sondern nur zu Fl, Arp und Solostimme, dafür über Streichern groß *colla parte* und das Gleiche klein über Vl I/II und Vc; **EP** nimmt *rall.* als Generalanweisung, druckt aber *colla parte* zusätzlich in den Streichern ab, allerdings nicht in Vl II

1083, 1085	M solo	**AP**, **EK**: jeweils mit Bg. 1–2
1083f.	Vl I	**EP**: T. 1083 ohne Flageolett; **AP**: mit Flageolett, aber ohne Akzent; **ES**[1901]: wie **AP**; **ES**[1902] mit Flageolett und Akzent. In T. 1084 steht das Flagolett auch in **EP**, **AP** ist mit Faulenzer als Wiederholung notiert, **ES** hier ohne Flagolett
1083f.	Vl II, Va 1	**AP**: in T. 1083 ohne Akzentkeil und ohne ***pp***: T. 1084 als Wiederholung notiert; **ES**: ohne Akzentkeil, aber mit ***pp***
1085	Ob I	**EP**: ohne Decresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**
1086f.	Fl I/II	**AP**: notiert *col V[n] 1 & 2*, also Bogensetzung eigentlich wie Vl I; so auch **ES**
1088	Tutti	**AP**: Tempoangabe *largamente* nachträglich ergänzt (von fremder Hand), im Harfensystem groß (autograph) *colla parte*; in **EK** *largamente* über der Singstimme und *colla parte* in der Klavierstimme
1088	Fl II 1	von Fl I abweichender Notenwert in allen Quellen; in **ES** zusätzlich ***pp***
1088	M solo	**EK**: Legatobg. 1–3
1089	Fg 8	**AP**: ohne Tenuto-Strich
1089	B coro	**EP**: ohne *dim.*; NA folgt **AP**, **EK**
1090	Vl I/II	**EP**: ***ppp*** steht unklar zwischen Vl I und II; **AP**, **ES** setzen das ***ppp*** unter Vl II; dieser Lesart folgt NA
1090	Vc	**AP**: ***ppp*** erst auf Zz 2
1093	Va 5	**AP**: zweite Stimme *g°* statt *h°*; **ES** wie **EP** (und NA)
1093f.	Va	*div.* in keiner Quelle; *unis.* in **ES** vorhanden
1094	Vl I 4	**AP**, **ES**: ohne Tenuto-Strich
1095	Vl II 4	**AP**, **ES**: ohne Tenuto-Strich. **EP**: ohne Decresc.-Gabel; NA folgt **AP**, **ES**
1096	Vl II	**AP**: *unis.* nachträglich mit Bleistift von fremder Hand ergänzt; *div.* in T. 1100 in allen Quellen vorhanden
1099	Va	**EP**, **AP**: ohne *dim.*; NA folgt **ES**
1102	T solo	**EP**: ohne *allarg.*; NA folgt **AP**, **EK** (ohne diese Angabe macht *colla parte* als Generalanweisung wenig Sinn)
1102	Vl II	*unis.* in keiner Quelle
1104	Cor I	**AP**, **ES**: Decresc.-Gabel ab 2
1105	Fl I, Clt I 7	**AP**: ohne Tenuto-Strich
1105	Vl II, Va	**AP**: ohne ***pp***; **ES**: nur Vl II ohne
1106	Fg I	**AP**: 3 ohne ♯-Vorzeichen (*g°*); 7 ohne Tenuto-Strich
1107		Die Chöre wurden in NA aus Gründen der Übersicht als Coro I und II gekennzeichnet, in **EP**, **EK** heißen beide „Chorus“
1107	M solo 1–2	**EP**: 𝅗𝅥. *gis¹* mit Hals nach oben und 𝅗𝅥. *gis¹-fis¹* mit Hälsen nach unten, also mit englischem Text sollte demnach nur eine Viertelnote *gis* gesungen werden. **AP**, **EK**[e] und **EK**[d] allerdings notieren 𝅗𝅥. *gis-fis* mit Bg. ohne die Viertelnote; NA folgt dieser Lesart
1107	Vl I 8	**AP**: ohne Tenuto-Strich
1108	Fg I, Va 8	**AP**: ohne Tenuto-Strich
1110	Ob II	**EP**, **AP**: ohne ***pp***; NA folgt **ES**
1112f.	Tr I	**AP**: *I°*, aber zugleich nachträgliche Beischrift *Soli*; **ES**: *Solo*, hier spielt nur Tr I alternativ *h°* oder *h¹*; **ES**: Bg. *h¹-fis²* (klingend *e¹-h¹*); **AP**: mit kurzem Bg. am Taktende, der aber auf eine alte, wegrasierte Fassung zurückgehend könnte
1114	Va 4	in allen Quellen ohne *div.*; in **EP** erst T. 1114,1; **AP**: auch dort ohne *div.*; **ES** wie **EP**
1115	Va	**AP**: Dynamik eigentlich wie T. 1114, da der Takt mit Faulenzer als Wiederholungstakt notiert ist; NA folgt **EP**, **ES**
1116	Fl I/II 4	**AP**: ohne Tenuto-Strich
1117	Clt I/II 4	**AP**: ohne Tenuto-Strich
1117	M solo 1	**AP**: *h¹* und kleines *d²*; **EK** wie **EP**
1117f.	B coro	**AP**: Töne doppelt gehalst, aber ab T. 1119 Pause für B II; **EK** wie **EP**
1120	Clt I	**AP**: weder Angabe I noch Pause für Clt II
1122	Cor II	**EP**, **AP**: ohne Bg.; NA folgt **ES**
1123	Fl II	**EP**, **AP**: ohne Akzentkeil; NA folgt **ES**
1123	Vl I	**AP**: ohne ***p***
1123f.	Vl II	**AP**: ohne ***p*** und ***pp***
1125	Arp	**AP**: ***pp*** erst am Taktende
1129	S semi-coro 3	**EP**: *tho* statt *the*
1131	Vl I/II 3	**AP**: ohne Akzent; **ES**: nur Vl II ohne
1132	Clt I	**EP**: Bg. erst ab 4; NA folgt **AP**, **ES**
1133	Fl I/II	**AP**: ohne ***pp***
1133	Ob I	**AP**: ***pp*** erst T. 1134,1
1134	Trb I/II	**EP**: ohne ***pp***; NA folgt **AP**, **ES**
1134	Va I 3	**ES**: *d³* statt *h²*
1135	B I/II coro	**AP**: 𝅗𝅥 ohne Verlängerungspunkt und ohne Viertelpause
1136	Fl I/II, CIngl, Clt II 7	**AP**: ohne Tenuto-Strich
1136	Ob II	**EP**, **AP**: ohne Cresc.-Gabel; NA folgt **ES**
1136	BClt	**EP**: ohne ***pp***; NA folgt **AP**, **ES**
1136	Org	**AP**: *sehr breit* (mit rotem Buntstift groß von fremder Hand)
1136	Arp 2–3	**AP**: ohne Arpeggio
1136	Cb 1–3	**EP**, **AP**: ohne ***pp*** und Cresc.-Gabel; NA folgt **ES**
1137f.	Ob II	**EP**, **AP**: ohne Bg.; NA folgt **ES**
1138	Ob I 8	**AP**: ohne Tenuto-Strich
1138	Clt I	**EP**, **AP**: Bogen enden auf letztem 16tel von T. 1137; NA folgt **ES**
1138	Trb II 2	**AP**: Bg. bis T. 1139,1
1138	Trb III, Tb	**EP**: ohne *cresc.*; NA folgt **AP**
1139	CIngl, Fg II, Va 8	**AP**: ohne Tenuto-Strich
1139	M solo	**AP**, **EK**: *dim.* ab 2
1139f.	M solo	**AP**: Textverteilung „pa-ti-ent“: „pa-“ auf *d-cis*, „-ti-“ auf *h* und „-ent“ auf *a*
1140	Clt II 8	**EP**, **AP**: ohne Tenuto-Strich; NA folgt **ES**
1140	A I coro	**AP**: *(Semi Chorus tacet)* mit Bleistift von fremder Hand ergänzt
1140	A II coro	**AP**: Decresc.-Gabel 1–3; **EP**, **EK**: ohne
1140	Cb	**AP**, **ES**: ohne Haltebg. zu T. 1141
1141	Semi-coro	**AP**: *remote* statt *very remote*
1141	Va 8	**AP**: ohne Tenuto-Strich
1142	Org rH	**AP**: keine Bindebgg. von Halbe *d²* und *fis²* zu den entsprechenden Achtelnoten, dafür Bg. Achtel *fis²-e²*; **ES**: ebenso, aber ohne Bg. von *fis²-e²*
1143	S I/II semi-coro	**AP**, **EK**: Cresc.-Gabel 1–3
1145	Fl I/II, Clt I/II 5	**AP**: ohne Tenuto-Strich
1145	Clt I 3–4	**EP**: ohne Bg.; NA folgt **AP**, **ES** (und Fl II)
1145–1148	Timp	**EP**: Stacc. nur in T. 1145,2; in **AP** ist ein dünner Punkt erkennbar, der aber nicht unbedingt als Stacc. zu deuten sein muss; **ES** setzt Stacc. auf alle Töne in T. 1145–1147, nicht aber in T. 1148
1145	Vc	**AP**: ohne Bg. 9–12
1146	BClt	**EP**, **AP**: Decresc.-Gabel zwischen den Systemen Clt/BClt; NA setzt sie wie **ES** in beide Stimmen
1146	Trb I–III, Tb 1	**ES**: mit Stacc.
1146	Vl II, Va	**AP**: ohne ***pp***
1147	S I/II coro 2	**AP**: *d¹* statt *a¹*
1147f.	Cor II, IV	**EP**, **AP**: letzter Ton in T. 1147 und 2. Ton in T. 1148 ohne Tenuto-Strich; NA folgt **ES**
1149	Fl, Ob, CIngl, Cor, Vl I, Va	**AP**: hinter *cresc.* noch Cresc.-Gabel bis zum Taktende, in Va bis Mitte des folgenden Takts
1151	Arp 1	**EP**: ohne ***f***; NA folgt **AP**, **ES**
1151	Org	**EP**, **AP**: ohne Registerangabe; **ES**: mit Angabe *8'* und ***mf***
1152	Vl I/II, Va	**AP**, **ES**: ohne Haltebg.; NA folgt **EP**