

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

Part II

[Introduction].	98
Solo (<i>The Soul of Gerontius</i>)	I went to sleep; and now I am refreshed 99
Solo (<i>The Angel</i>)	My work is done 105
Dialogue (<i>The Angel / The Soul</i>)	All hail, my child and brother 110
Coro (<i>Demons</i>)	Low-born clods of brute earth 128
Solo (<i>The Angel</i>)	It is the restless panting of their being 145
Coro (<i>Demons</i>)	The mind bold and independent 148
Dialogue (<i>The Soul / The Angel</i>)	I see not those false spirits 164
Coro e Semi-Coro (<i>Angelicals</i>)	Praise to the Holiest in the height. 170
Solo (<i>The Soul</i>)	The sound is like the rushing of the wind 181
Coro (<i>Angelicals</i>)	Glory to him 183
Solo (<i>The Angel</i>)	They sing of thy approaching agony 184
Solo (<i>The Soul</i>)	But hark! A grand mysterious harmony 186
Solo (<i>The Angel</i>)	And now the threshold, as we traverse it 192
Coro (<i>Angelicals</i>)	Praise to the Holiest in the height. 195
Dialogue (<i>The Angel / The Soul</i>)	Thy judgment now is near 230
Solo (<i>The Angel of the Agony</i>)	Jesu! by that shudd'ring dread 234
Coro e Semi-Coro (<i>Voices on Earth</i>)	Be merciful, be gracious 245
Solo (<i>The Angel</i>)	Praise to his name 246
Solo (<i>The Soul</i>)	Take me away 250
Coro (<i>Souls in Purgatory</i>)	Lord, thou hast been our refuge 260
Solo (<i>The Angel</i>)	Softly and gently, dearly ransomed soul 263
Coro (<i>Souls in Purgatory</i>)	Lord, thou hast been our refuge 265
Coro e Semi-Coro (<i>Angelicals</i>)	Praise to the Holiest in the height. 269
Kritischer Bericht	278

Teil I

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

Teil II

[Introduction]		98
Solo (<i>Die Seele des Gerontius</i>)	Ich sank in Schlaf; gestärkt erwacht ich nun	99
Solo (<i>Der Engel</i>)	Mein Werk getan	105
Dialog (<i>Der Engel / Die Seele</i>)	Dir Heil, mein Kind und Bruder	110
Coro (<i>Dämonen</i>)	Staub- und Erderschaffne	128
Solo (<i>Der Engel</i>)	Solch rastlos Zorneskeuchen ist ihr Leben	145
Coro (<i>Dämonen</i>)	Das Herz hart und ungebändig	148
Dialog (<i>Die Seele / Der Engel</i>)	Ich seh die Bösen nicht	164
Coro e Semi-Coro (<i>Engel</i>)	Preis Gottes Heiligkeit in der Höh	170
Solo (<i>Die Seele</i>)	Entgegen tönt's, dem Rauschen gleich des Sommerwinds	181
Coro (<i>Engel</i>)	Ehre sei ihm	183
Solo (<i>Der Engel</i>)	Sie singen von der Seele Prüfungszeit	184
Solo (<i>Die Seele</i>)	Doch horch! Welch wunderbarer Feierklang	186
Solo (<i>Der Engel</i>)	Und nun die Schwelle überschritten ist	192
Coro (<i>Engel</i>)	Preis Gottes Heiligkeit in der Höh	195
Dialog (<i>Der Engel / Die Seele</i>)	Dein Urteil steht bevor	230
Solo (<i>Der Todesengel</i>)	Jesus! bei der Furcht	234
Coro e Semi-Coro (<i>Stimmen auf Erden</i>)	Erbarm dich seiner, sei gnädig	245
Solo (<i>Der Engel</i>)	Lobe den Herrn	246
Solo (<i>Die Seele</i>)	Nimm mich hinweg	250
Coro (<i>Die Seelen im Fegefeuer</i>)	Herr, du bist unsre Zuflucht	260
Solo (<i>Der Engel</i>)	Lass von Engelsarmen dich, o teure Seele	263
Coro (<i>Die Seelen im Fegefeuer</i>)	Herr, du bist unsre Zuflucht	265
Coro e Semi-Coro (<i>Engel</i>)	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 Göttlicher *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, umfungen 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 ewigen 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 Partiturausdrucks 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 jahrhundertlang 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 Eintragungen⁷ 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 handgezeichneten 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 Skizzen¹⁸ zeigt u.a., dass Elgar das Werk quasi in „Nummern“ komponierte, dass er vieles verworfen, 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 Chorstimmen²⁵ 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 Par-

titur viel größer, 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 Chorstimmen³¹ 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, antwortete 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 Metzmaker 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 Partiturotograph 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 Stimmen⁴⁴) 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 Metzmaker, 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 unbekanntem 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 evokiert, 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. Sängerrisch 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.

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.

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 höflichsten 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-

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 Einwüfen 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 Vorbildern 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 mehraktige 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 1987, 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 eine 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 Orgelklän-

gen, 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 Schreibungsbefund 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 Zunahme eines \flat -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-Partitur⁷³ 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 Altis (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 Bassklarinetten, 3 Fagotten, 1 Kontrafagott, 6 Hörner, 4 Posaunen, 3 Trompeten, 1 Tuba, 3 Schlagzeugern, 2 Pauken, 1 Harfe und Orgel.⁷⁶ Bei der Düssel-

dorfer 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 gegenüber sitzen, 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 Ben 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 Freund Elgar.⁸⁰ Die eine betraf die gebundenen „Ha! ha!“-Rufe in den Dämonenchören (erstmal 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 häu-

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.

fig 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 Recherche 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

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 score¹ 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 sketches¹⁸ 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 parts²⁵ 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.

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! Heilige 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.
Heilige Maria, bitt für ihn, | ihr heiligen Engel, bittet für ihn,
Chor der Gerechten, bitt für ihn, | Schar der Unschuldigen, bitt für ihn;
ihr Apostel und Evangelisten, bittet für ihn,
heilige Jünger ihr des Herrn, bittet für ihn,
ihr heiligen Märtyrer, ihr heiligen Bekenner, | heilige Eremiten,
ihr heiligen Jungfrauen, all ihr Heiligen, 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 heiligen 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 Heilthatshort.
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.

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.

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! Heilige Maria, hilf!
Send deinen Engel, Herr, der auch kam zu dir | in deiner eignen Todesnot.
Maria, bitt für mich, all ihr Heiligen, bittet für mich.
Heilige 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 Heiligen Geistes, | der für dich ausgegossen ward.

Freunde

Geh in der | Engel und Erzengel Namen,
in der Könige und Herrscher Namen,
in dem Namen aller Kräfte 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 heiligen Jungfrau; 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 heiligen Berge Sion:
durch den Herrn, Jesum Christ, unsern Herrn.

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 geschäftigen 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. Hark 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 besondere 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 Knochengerst, | vom Narr geküsst, | wenn's Sein verbüßt. | Ha! ha!
Gut oder bö, | 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 niedrigem 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 durchschauend, in solcher Lieb Umfängen,
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,
Heiligen 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 bö 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 hörst 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

Jesu! bei der Furcht, die einst auch dich befiel,
Jesu! bei der Qual, die einst auch dich durchwühlte,
Jesu! bei dem Schmerz, der einst durchbohret dich,
Jesu! bei der Sündenlast, gelegt auf dich,
Jesu! bei dem Schuldgefühl, gesenkt in dich,
Jesu! bei der Reine, die umgürtet dich,
Jesu! bei der Heiligkeit, erfüllend dich,
Jesu! bei der Göttlichkeit, verklärend dich,
Jesu! 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 schau'n 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 possess | 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 Leidenseel, 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 schau'n 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,
 die weil 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

Edward Elgar

1857–1934

Prelude

Text: John Henry Newman (1865)

Lento, mistico ♩ = 60

rit.

a tempo

The musical score is arranged in systems for various instruments. The woodwind section includes Flauto I, II Piccolo; Oboe I, II; Corno Inglese; Clarinetto I, II in La / A; Clarinetto basso in Sib / Bb; Fagotto I, II; and Contrafagotto. The brass section includes Corno in Fa / F (I, II and III, IV); Tromba I, II, III in Fa / F; and Trombone Tuba (I, II and III). Percussion includes Timpani in Re-La-Sol / d-A-G (IV in Do / C ad lib.), Gran Cassa, Tamtam, and Tamburo piccolo. The string section includes Arpa I, II (II ad lib.), Organo, Violino (I and II), Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The score features dynamic markings such as *pp*, *mf*, *p*, *cresc.*, *dim.*, and *ten.*, along with performance instructions like *con sordini* and *a 2*. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

11 **1**

rit. e dim.

2

a tempo ♩ = 60

Fl
Ob
ClIngl
Clt
BClt
Fg
CFg

Detailed description: This section contains the staves for woodwinds and strings. The Flute (Fl) and Oboe (Ob) staves are mostly empty. The Clarinet in G (ClIngl) starts with a forte (f) dynamic, then gradually decreases through piano (p), pianissimo (pp), and pianississimo (ppp). The Clarinet in Bb (Clt) starts with a forte (f) dynamic, then decreases through piano (p) to pianissimo (pp). The Bass Clarinet (BClt) starts with a forte (f) dynamic, then decreases through piano (p) to pianissimo (pp). The Flute/Guitar (Fg) and Bassoon (CFg) staves start with a forte (f) dynamic, then decrease through piano (p) to pianissimo (pp) and finally pianississimo (ppp). A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

Cor

Detailed description: This section contains the staves for the Horns (Cor). The Horns start with a mezzo-forte (mf) dynamic, then decrease through piano (p) to pianissimo (pp) and finally pianississimo (ppp). A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

Timp

Detailed description: This section contains the staff for the Timpani (Timp). It features a trill-like figure starting at a piano (p) dynamic, then decreasing to pianissimo (pp) and finally pianississimo (ppp). A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

Arp

Detailed description: This section contains the staves for arpeggiated instruments (Arp). The staves are mostly empty, with some faint markings. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

rit. e dim.

a tempo

con sordini

Vl
Va
Vc
Cb

Detailed description: This section contains the staves for Violins (Vl), Violas (Va), Cellos (Vc), and Double Basses (Cb). The Violins (Vl) start with a forte (f) dynamic, then decrease through piano (p) to pianissimo (pp) and finally pianississimo (ppp). The Violas (Va) start with a forte (f) dynamic, then decrease through piano (p) to pianissimo (pp) and finally pianississimo (ppp). The Cellos (Vc) start with a forte (f) dynamic, then decrease through piano (p) to pianissimo (pp) and finally pianississimo (ppp). The Double Basses (Cb) start with a forte (f) dynamic, then decrease through piano (p) to pianissimo (pp) and finally pianississimo (ppp). A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

Fl I, II

Ob

Clngl

Cltr

BCltr

Fg

CFg

pp

pp subito

ppp

pp

cresc.

ppp

Cor

ppp

pp

p

ppp

Timp

poco

Arp

1

1

p

VI

div. □

unis.

pp < mf > ppp

pp

mf

ppp

dim.

ppp

Va

pp < mf > ppp

pp

mf

ppp

dim.

mf

ppp

Vc

pp

mf

ppp

ppp

dim.

mf

ppp

Cb

unis. pizz.

pp

arco

mf

ppp

pizz.

pp

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl (Flute):** Part 1, starting with a *p* dynamic.
- Ob (Oboe):** Part 1, starting with a *pp* dynamic, marked *molto dim.*
- CIngl (Clarinet in G):** Part 1, starting with a *p* dynamic.
- Clf (Clarinet in F):** Part 1, marked *dolente*.
- BCLt (Bassoon):** Part 1, marked *dolente*.
- Fg (Fagotto):** Part 1, marked *ppp*, with *ten.* markings.
- CFg (Corno Fagotto):** Part 1, marked *ppp*.
- Cor (Cor Anglais):** Part 1, marked *ppp con sordini* and *ten.*, Part 2, marked *senza sordini* and *p*.
- Timp (Timpani):** Part 1, marked *ppp*.
- Arp (Arpeggiatore):** Part 1, marked *ppp*.
- VI (Violini):** Part 1, marked *ppp*, Part 2, marked *ppp*.
- Va (Viole):** Part 1, marked *ppp con sordino*, Part 2, marked *ppp*.
- Vc solo (Violoncello solo):** Part 1, marked *ppp*.
- Vc* (Violoncello gruppo):** Part 1, marked *ppp*, Part 2, marked *ppp*, with *Tutti* and *2 Vc soli* markings.
- Cb (Contrabbasso):** Part 1, marked *ppp*.

Large watermark text 'CARUS' is overlaid across the center of the page.

* 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 *pp* molto dim. *a 2* *p* *mf* cresc. *f* / sonoramente *a 2* dim.

Ob *pp* dim. *p* cresc. *f* sonoramente dim.

Clngl *pp* *p* cresc. *f* dim.

Cltr *pp* *p* cresc. *f* / sonoramente dim.

BCltr *pp* *p* cresc. *f* / sonoramente dim.

Fg *pp* cresc. *f* dim.

CFg *pp* cresc. *f* dim.

Cor *pp* *p* cresc. *f* / sonoramente dim.

Trb *p* cresc. *p* cresc. *mf* *a 2*

Timp *mf* *a 2*

Arp *p* cresc. *f*

VII *pp* *ten.* *cresc. ten.* *div.* *appassionato* *f*

VII *pp* *cresc.* *f*

Va *dim.* *senza sordini* *ppp* *Tutti div.* *p* *cresc.* *f*

Vc solo *p* molto espress. *mf* *dolente* *p* *cresc.* *f*

Vc *I Tutti* *II Tutti* *pizz.* *cresc.* *cresc.* *f* *arco*

Cb *pp* *f*

44 **6**

Fl *sf* dim. *p* molto dim.

Ob *sf* *p*

CIngl *p* *sf* *pp* *p* *ppp*

Cltr *sf* *p* *ppp*

BCltr *sf* *p* *pp*

Fg *sf* *p* *pp* *Soli* *pp* dim.

CFg *sf* *pp*

Cor *p* *sf* *p* *a 2* dim. dim. *a 2* dim.

Tr *mf* *sf* dim. *pp*

Trb *sf* *p* dim. *pp*

Timp *tr* *p* *pp* dim. D in E

Arp *pp* molto dim.

VII dim. *p* molto dim.

VII *sf* dim. molto dim. *p* molto dim.

Va *sf* dim. *p* molto dim.

Vc solo *sf* dim. *p* molto dim. *Tutti*

Vc *sf* dim. *p* *2 Vc soli* dim.

Cb *sf* dim. *p* *pp*

poco a poco più di moto sin' al Moderato

7

52

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
CFg
Cor
Tr
Trb
Timp
Arp

p *cresc. molto* *f* *sf* *p*

Solo *p* *cresc. molto* *mf* *f* *sf*

pp *cresc. molto* *f* *sf*

pp *cresc. molto* *f* *sf*

a 2 *p* *f* *sf*

f *sf*

cresc. molto *sf* *sf*

cresc. molto *sf*

p *sf*

p *sf*

p *sf*

tr *tr* *E in D*

p *cresc.* *f*

poco a poco più di moto sin' al Moderato

I
VI
II
Va
II
Vc solo
Vc
Cb

unis. *ppp* *cresc. molto* *p* *f* *sf*

ppp *cresc. molto* *f* *sf*

ppp *cresc. molto* *f* *sf*

ppp *cresc. molto* *f* *sf*

p *espress. sostenuto* *senza sordini* *cresc. molto* *f* *sf*

Tutti *1 Tutti*

2 Vc soli *p* *espress. sostenuto* *senza sordini* *cresc. molto* *f* *sf*

pizz. *arco* *div.* *arco* *mf* *f* *sf*

pp *cresc. molto* *arco* *f* *sf*

uniz. *pizz.*

This musical score page, numbered 10, features a large, stylized watermark reading 'CARUS' diagonally across the center. The score is arranged in systems for various instruments. The woodwind section includes Flute (Fl), Oboe (Ob), Cor Anglais (CIngl), Clarinet (Clt), Bass Clarinet (BClt), Bassoon (Fg), and Contrabassoon (CFg). The brass section includes Cor Anglais (Cor), Trumpet (Tr), Trombone (Trb), and Timpani (Timp). Percussion includes Gong (Gr) and Tambourine/Piccolo (Tamb picc). Keyboard instruments include Organ (Org). The string section includes Violin (VI), Viola (Va), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The score contains dynamic markings such as *f*, *ffz*, *sf*, *p*, and *molto cresc.*, and performance directions like *molto dim.*. A double bar line is present at the end of several staves.

84

Fl *dim. p mf dim.*

Ob *dim. p p dim.* a 2

Clngl *dim. p p dim.*

Clt *dim. p*

BClt *dim. p*

Fg *dim. p p sf p*

CFg *dim. p*

Cor *dim. p sf p*

Tr *dim. pp*

Trb *dim. pp ppp* Soli

Timp *tr pp*

Gr *dim. pp*

Org *p dim. pp*

VI *sf dim. p*

Va *sf dim. p stacc. e poco marc. mf dim.*

Vc *dim. p mf espress. dim. p*

Cb *dim. p pp*

rit.

Fl a2

Ob

Clngl

Cl^t *p* *dim.* *dim.* *p* Cantando e molto largamente

BClt

Fg *dim.* *p*

CFg

Cor *p* poco *p*

Tr

Trb

Timp *tr*

Gr *dy*

Org 32

rit.

Andantino Cantando e molto largamente

VI *sul G* *p* *sul G* *p*

Va *dim.* *p* *div.* *tr*

Vc *p* *div.* *tr*

Cb *p*

104

Fl *tr*

Ob *a 2* *mf*

ClIngl *mf*

Cltr *mf*

BCltr *mf*

Fg *mf* *tr*

CFg

Cor *p* *mf*

Tr

Trb

Timp *tr* *p* *mf* *tr* *p*

Gr

Arp *a 2* *mf* *simile*

VI *div.* *mf* *p* *cresc.* *unis.*

Va *tr* *mf* *cresc.*

Vc *tr* *mf* *unis.* *pizz.* *div.* *cresc.*

Cb *mf* *cresc.*

Fl *f* *dim.* *p* *f* *sostenuto* *a 2*

Ob *f* *dim.* *p* *f* *legato*

CIngl *f* *dim.* *p* *f* *legato*

Cltr *f* *dim.* *p* *f* *sostenuto*

BCLtr *f* *dim.* *p* *f* *sostenuto*

Fg *f* *sf* *dim.* *p* *f* *sostenuto*

CFg *f*

Cor *f* *p* *molto legato*

Tr *molto legato*

Trb *mf* *molto legato* *mf*

Timp *mf* *p* *cresc.* *mf* *tr*

Gr *mf*

Arp *p* *mf*

VI *rf* *div. V* *unis.* *p* *cresc.* *f* *sonore*

Va *rf* *unis.* *p* *cresc.* *f* *sonore*

Vc *rf* *arco* *sf* *dim.* *p* *pizz.* *f*

Cb *rf* *sf* *dim.* *p* *f*

The image displays a full page of a musical score for page 15, marked 'Sostenuto'. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in G (Clngl), Clarinet in C (Clt), Bass Clarinet (BClt), Bassoon (Fg), Contrabassoon (CFg), Cor Anglais (Cor), Trumpets (Tr), Trombones (Trb), Timpani (Timp), Grand Staff (Arp), Organ (Org), Violins (VI), Violas (Va), Cellos (Vc), and Double Basses (Cb). The score is written in a single key signature with a 3/4 time signature. A large, stylized watermark 'CARUS' is superimposed diagonally across the center of the page. The organ part includes specific registrations: 'Sw. 8. 16. coupled', 'Ped. 16. 32.', 'Gt. 8.' (Great), 'Man.' (Manual), and 'Ped.' (Pedal). Dynamics include *ff*, *f*, *fp*, *p*, and *arco*. Performance instructions include 'tr' (trills), 'legato e sostenuto', 'div.' (divisi), and 'unis.' (unison). The page number '122' is in the top left, '15' is in the top center, and 'Sostenuto' is in the top right. The Carus logo 'CARUS' is the large watermark. The page number '15' is at the bottom right, and 'Carus 23.004' is at the bottom left.

Fl

Ob

Clngl

Cltr

BCltr

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Gr

Arp

Org

VI

Va

Vc

Cb

Fl

Ob

Clngl

Clb

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Gr

Arp

Org

VI

Va

Vc

Cb

IV Solo
pp

arco

pizz. 3
pp poco marcato

II
pizz.

Fl *harsh / rau* *f* *p* *dim.*

Ob

CIngl *harsh / rau* Solo *fp*

Cltr *harsh / rau* 1 *fp*

BClt

Fg *ppp* *dim.*

CFg

Cor (IV) *dim.* *con sordini* *fp* *con sordini* *pp*

Timp *3* *ppp* *G in F*

Tamtam *pp* *vibrato*

Arp *ppp* *ppp* *ppp*

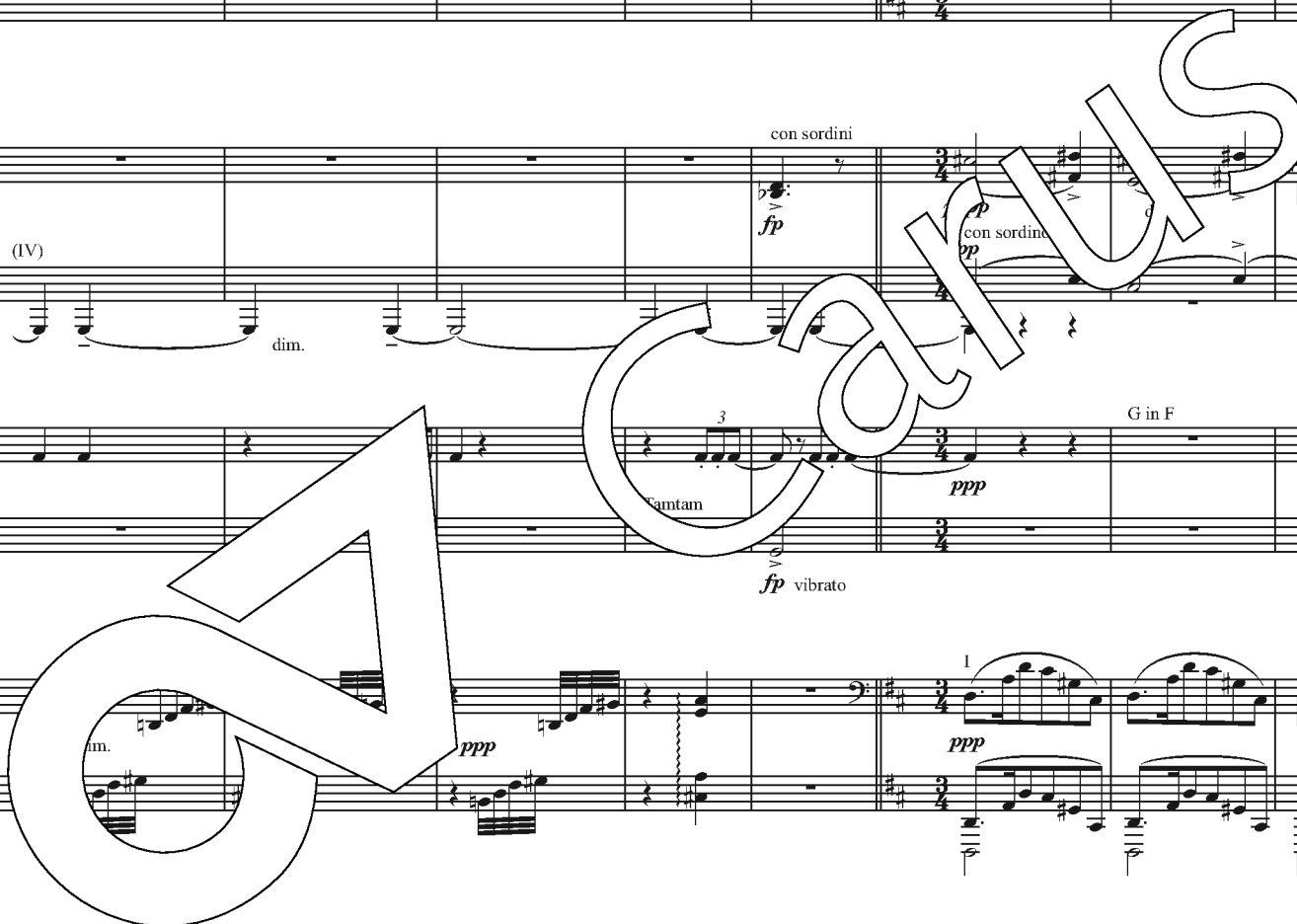
VI *dim.* *pp* *con sordini* *div.*

Va *dim.* *pp* *con sordini* *pp* *con sordini*

Vc I *dim.* *con sordini* *3* *div.* *Tutti arco* *ppp* *poco* *dim.*

Vc II *dim.* *con sordini* *3* *ppp* *2 Vc soli*

Cb *dim.* *pp* *unis.* *pizz.* *3*



Fl *ten.* *pp* *ppp* *dim.*

Ob *ppp*

Clngl

Cltr *pp* *dim.*

BCltr

Fg

CFg

Cor *senza sordini* *p*

Timp

Arp *ppp* *pppp*

VI *pp* *unis.* *p* *dim. molto* *ppp* *div.* *ppp* *unis.* *ppp* *div.* *Solo ppp* *Tutti* *p* *div.*

Va *p* *dim. molto* *ppp* *Tutti* *p*

Vc *Solo* *ten.* *col Tutti* *Tutti* *Tutti* *ppp* *2 Vc soli*

Cb

Fl *p* *dim.*

Ob *pp* *dim.*

Clngl *pp* *dim.*

Cltr *ppp*

BCltr

Fg *pp* *dim.*

CFg

Cor

Timp

Arp *mp* *dim. molto*

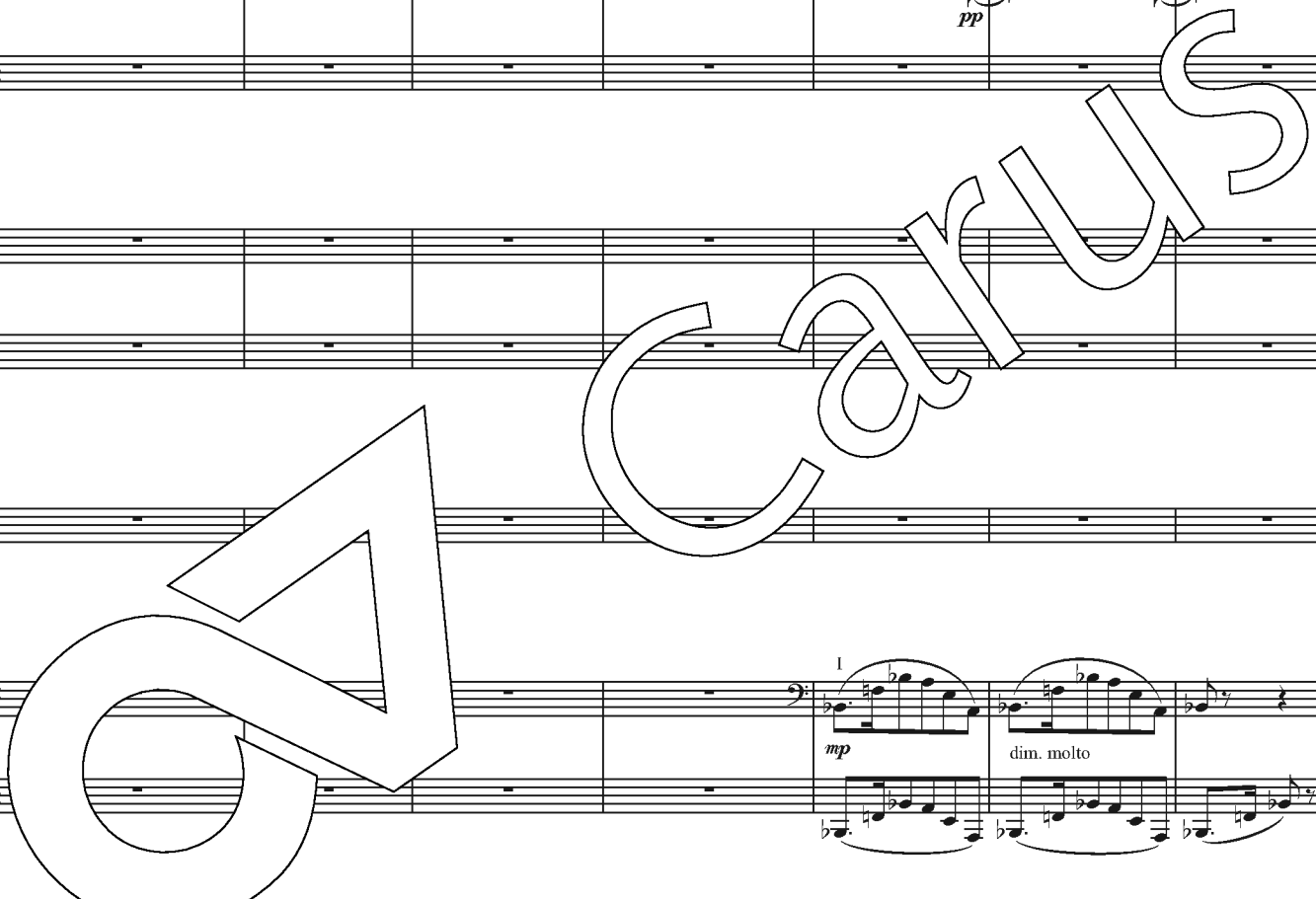
VI *dim. molto* *ppp* *dim.* *pp* *dim.*

Va *dim. molto* *ppp* *un.*

Vc *Tutti* *2 Vc soli* *ppp* *arco* *un.* *dim.*

Cb *ppp* *dim.*

un. sul G *rit.*



162 **20** Come prima ♩ = 60 rit. molto *

Fl

Ob

Clngl

Cl a 2
ppp cresc. dim. ppp dim. ppp

BCl pp dim. ppp

Fg pp dim. ppp

CFg

Cor ppp

Timp ppp

Arp pp

VI

Va V ppp cresc. dim. pp dim. ppp

Vc ppp dim. pp pizz. div. arco

Cb ppp pizz. div. pizz. unis. arco ppp pizz.

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

172 **21** Allegro moderato ♩ = 100

largamente

rit.

22 Più lento ♩ = 69

Fl

Ob

Clngl

Cltr

BCltr

Fg

CFg

mf

f

p

cresc.

muta in Si^b/B^b

in Si^b/B^b

ppp

Cor

Timp

ppp

cresc.

f

p

With wooden sticks.
Mit Holzschlägel.

ppp

Arp

T Solo

Quasi Recit.
espress.
p

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

Allegro moderato

largamente

rit.

Più lento

VI

Va

Vc

Cb

arco

ppp

cresc.

f

div.

ten.

espress.

unis.

dim.

pp

ppp

arco

f

Fl

Ob

ClIngl

Cltr

BClt

Fg

CFg

Cor

Timp

Arp

T Solo

colla parte

pp

p

ppp

colla parte

pp

Solo

f

(tr)

a 2

pp

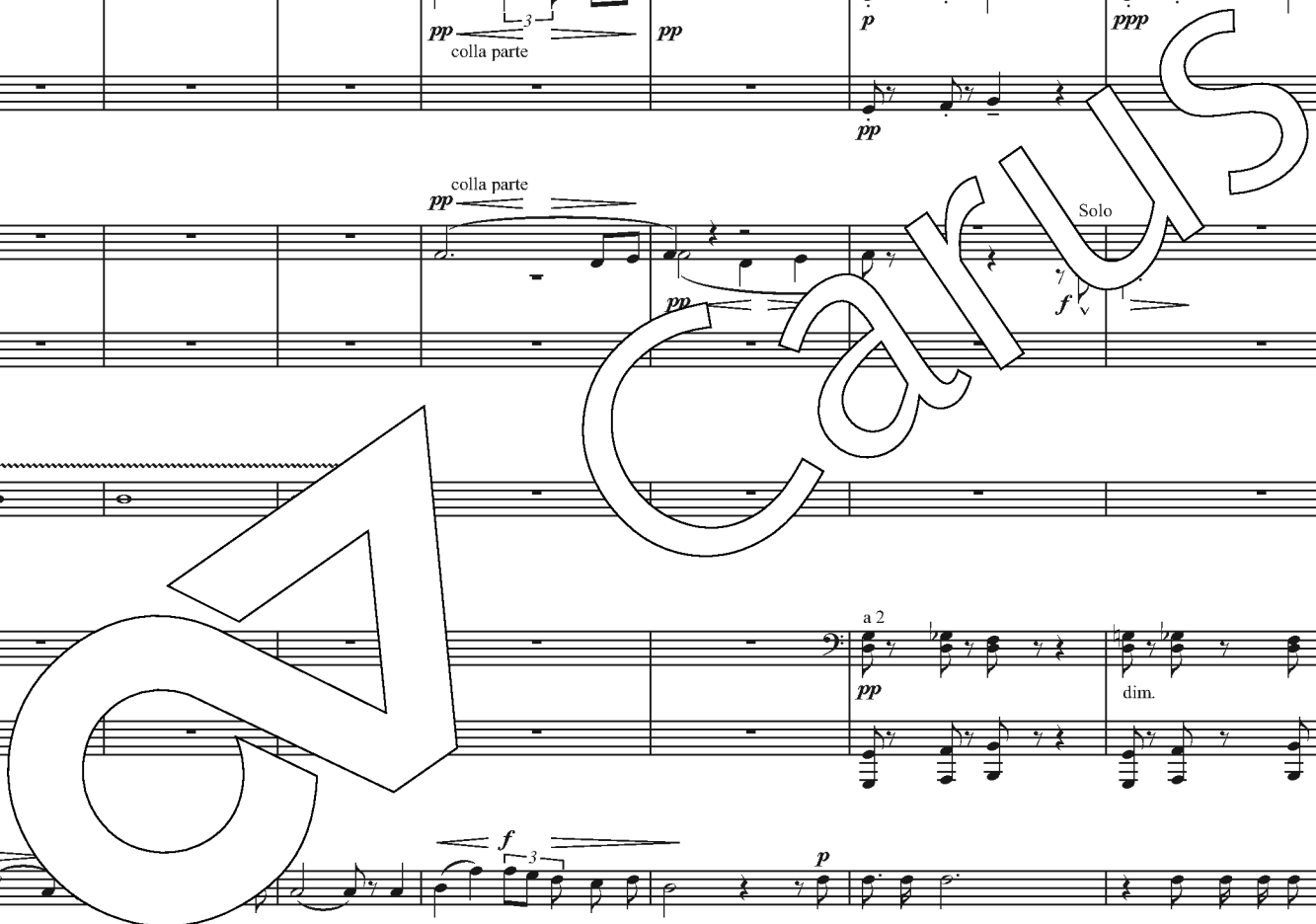
dim.

f

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



VI

Va

Vc

Cb

largamente

div.

pp

espress.

3

div.

pp

unis.

f

dim.

p

pp

ppp

pp

ppp

ten.

ten.

ten.

ten.

pp

ppp

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

Fl *p*

Ob *p*

CIngl *espress.* *p*

Cl^a2 *a 2* *p* *sf* *pp*

BClt *pp*

Fg *p* *sf*

CFg

Cor *sf*

Timp

Arp

T Solo

falt' - ring breath, uns chill at heart, this damp - ness on my brow, (Je - su, have mer - cy! Ma - ry, pray for
A - tems Not, des Her - zens Krampf, des Blicks er - lö - schend Licht? (Je - sus, er - barm dich! Heil - ge Ma - ri - a,

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

VI *unis. pizz.* *p* *cresc.* *arco* *p*

Va *cresc.* *sf* *pp*

Vc *cresc.*

Cb *unis.* *cresc.*

* 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); aufkleingedruckte Noten wurde in diesen Fällen generell verzichtet.

24

Allegro moderato ♩ = 100

rit.

Più lento ♩ = 52

Più mosso ♩ = 80

Fl

Ob

CIngl

Clt

BClt

Fg

CFg

Cor

Timp

Arp

T Solo

mel) _____
 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

VI

Va

Vc

Cb

rit.

Lento ♩ = 52

rit.

Più lento

Fl

Ob

ClIngl

Cltr

BClt

Fg

CFg

espress.

p

pp

pp

pp

Solo

colla parte

colla parte

Solo

Cor

Timp

Arp

naturale

p

pp

a 2

T Solo

pp

that I am go - ing, that I am no more. 'Tis this strange in - ner - most a -
 in me (Stund!) dass ich da - von muss, dass mein Ziel ich fand. Welch fremd in - ners - te Ver -

VI

Va

Vc

Cb

rit.

Lento

rit.

Più lento

div. I-III

ppp colla parte

ppp colla parte

ppp colla parte

ppp colla parte

ppp colla parte

ppp colla parte

ppp colla parte

205

Più mosso ♩ = 80

Più lento ♩ = 52

Fl

Ob

Clngl

Cltr

BCltr

Fg

CFg

Cor

Timp

Arp

T Solo

ban - don
las - sen - heit

(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

VI

Va

Vc

Cb

210 accel.

Fl *mf* molto *sf* *p* > dim. *pp* accel.

Ob *p* *pp* *mf* molto *sf* *p* > dim. *pp*

CIngl *p* *pp* *mf* molto *sf* *p* > dim. *pp*

Cltr *mf* molto *fp* dim. *p* dim.

BCltr *mf* molto *fp* dim. *pp*

Fg *p* *pp* *ffp* dim. *pp*

CFg *pp* *fp* *pp*

Cor *con sordini* *ff* *p* *senza sordini* *p* *ff* *senza sordini* *pp*

Tr *Soli* *p* *mf* *ff* *pp*

Trb *ff* *ff*

Timp *fp* *pp*

Arp *pp*

T Solo *f* *ff* dim.

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

26 a tempo *div.* *colla parte* *con sordini* *accel.*

VI *pp* ponticello unis. naturale *ff* *pp* pizz.

Va *pp* ponticello unis. naturale *ff* *pp*

Vc *pp* ponticello unis. naturale *ffp* *pp*

Cb *pp* ponticello unis. naturale *ffp* *pp*

* 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.

Fl *marcato*

Ob *1*
pp
pp

Clt

BCl

Fg *p* *cresc.*
mf

CFg

Cor

Tr

Trb *II Solo*
pp

Timp

Arp

T Solo

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

VI *div.* *f* *dim.* *unis.* *con sordini* *unis. arco*

Va

Vc

Cb *div.*

rall.

rit.

28 Andantino $\text{♩} = 66$

Fl
Ob
Cltr
BCltr
Fg
CFg

Fl: *p*, *dim.*, *p*
Ob: *pp*, *dim.*
Cltr: *p*, *dolce*, *dim.*, *ten.*
BCltr: *p*
Fg: *p*, *p*, *p dolce*, *dim.*

Cor
Tr
Trb

Cor: *fp*, *pp*
Tr: *tr*, *p*

Timp
Arp

Timp: *p*
Arp: *pp*, *a 2*

T Solo

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. _____

VI
Va
Vc
Cb

VI: *p*, *div.*, *p*
Va: *p*
Vc: *p*, *pizz.*, *pp*, *arco div.*, *pp*
Cb: *unis.*, *p*, *pizz.*, *pp*, *arco*, *2 Cb soli*, *pp*, *Tutti*, *pizz.*

stringendo

rit.

rit.

29

Andante ♩ = 66

Fl
Ob
Cl
Fg
CFg

Cor
Tr
Trb
Timp

Arp

T Solo

So pray, — pray for me, — my friends, who have not strength to pray. —
 Be - tet, ach, beten für mich dem, ach, die Kraft schwand zum Ge - bet. —

S
A
T
B

ASSISTANTS / FREUNDE

Ky - ri - e
Ky - ri - e e -

VI
Va
Vc
Cb

stringendo rit. rit. Andante

unis. ff dim. pp ppp
 unis. ff dim. pp ppp
 div. pp ff dim. pp ppp
 unis. ff dim. pp ppp
 unis. ff dim. pp ppp

30 Poco più mosso ♩ = 72

241

ppp *dim. molto*

S 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.

pp *dim. molto*

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

S

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 ho - ly an - gels,
Heil - ge Ma - ri - a, bit - tet für ihn, ihr heil - gen En - gel,

B

Poco più mosso

Va *legato* *p*

Vc *legato* *p* *pp*

249

S of the right - eous, pray for him. All a - post - les, all e - van - ge - lists, all ho - ly dis -
der Ge - rech - ten, bit - tet für ihn, ihr A - pos - tel und E - van - ge - lis - ten, heil - ge

A him, al - le für ihn, choirs of the right - eous, pray for him. All e - van - ge - lists, pray -
al - le für ihn, Chor der Ge - rech - ten, bit - tet 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 - gels, bit - tet für ihn, ihr heil - gen

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

Va *legato* *p* *pp*

Vc *legato* *p* *pp*

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,

Va
cresc. dim.

Vc
cresc. pp dim.

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, pray, bit - tet für ihn, bit - tet für

Va
cresc. dim. pp

Vc
cresc. dim. pp

Fl
Ob
ClIngl
Cltr
Fg

Cor
Trb
Timp

S
A
T
B

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

S
A
T
B

ppp ... e - le - i - son.
ppp ... e - le - i - son.
ppp ... e - le - i - son.
ppp him. ihn! ... e - le - i - son.

Poco più lento **Allegro**

VI
Va
Vc
Cb

senza sordini
p molto cresc.
f
unis.
p molto cresc. *f*
ppp cresc. *p* cresc.
ppp cresc. *p* cresc.

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
Arp



GERON
Recit.
f risoluto

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
 Wä - 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

VI
Va
Vc
Cb

Fl *pp*

Ob *pp*

Clngl

Cltr *pp*

BCltr *pp*

Fg *ppp*

Cor

Tr

Trb

Timp

Arp *pp*

T Solo

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

VI *mf* *pp* *ppp* *div.*

Va *cresc.* *mf* *pp* *div.*

Vc *cresc.* *mf* *pp* *pizz.* *ppp*

Cb *cresc.* *mf* *pp* *pizz.* *ppp*

280 colla parte rit. a tempo

Fl

Ob

Clngl

Cltr

BCltr

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

Arp

T Solo

sea
Frist

lässt

spent,
ruhn,

and
eh

ere a - fresh the ru - in on me fall, use well _____ the

sie er - neut mich ü - ber - fällt und fasst, be - denk _____ des

colla parte rit. a tempo

unis. pizz.

unis. pizz.

ppp

ppp

arco

unis. pizz.

arco

p

arco

p

* 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 autographener 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).

Fl
Ob
CIngl
Clt
BClt
Fg

Cor
Tr
Trb

Timp
T Solo

S
A
T
B

in - ter - val.
Frie - dens Rast.

Spare him, Lord. Be gra - cious; Lord, de -
Schon ihn, Herr. 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; Lord, de -
Er - barm dich sein, sei gnä - dig, Herr, er -

Spare him, Lord.
Schon ihn, Herr.

Moderato e solenne

VI
Va
Vc
Cb

arco

arco

mp

mf

dim.

simile

simile
I col Vc arco

pizz.

Fl *a 2 espress.*
p

Ob *pp.* *a 2 espress.*
p

CIngl *pp* *espress.*
p

Cltr *pp* *espress.*
p

BCltr

Fg *p* *cresc.*

Cor *pp* *cresc.*

Tr

Trb

Timp

S *p* *dim.* *mp cresc.*
 re - ly - ing f, at the last. From the neth-er-most
 Hof - fahrt g - nis lös ihn; von dem höl - li-schen

A *mp cresc.*
 ny - ing his God, Lord, de - liv - er him. From the neth-er-most
 lö - se ihn, Herr, er - lö - se ihn; von dem höl - li-schen

Coro
 T *dim.*
 Lord, de - liv - er him.
 Herr, er - lö - se ihn;

B *pp* *dim.*
 ny - ing his God, Lord, de - liv - er him.
 lö - se ihn, Herr, er - lö - se ihn;

Vl *p* *dim.* *ppp* *p cresc.*

Va *ppp* *cresc.*

Vc *ppp* *simile* *cresc.*

Cb *dim.* *I arco simile* *Il pizz.*

Carus

300

Fl *cresc.* *f* *p*

Ob *f* *p*

CIngl

Cltr *f* *p* *dim.*

BCltr

Fg *mf* *f* *p*

Cor *mf* *f* *dim.* *p* *p*

Tr *mf* *f* *dim.* *p*

Trb *mf* *f* *dim.* *pp*

Timp *cresc.*

S *f* *dim.* *p* *dim.*

A *f* *dim.* *p* *dim.*

Coro

T *f* *dim.* *p* *dim.*

B *mf cresc.* *f* *dim.* *p* *dim.*

VI *f* *dim.* *p*

Va *cresc.* *f* *dim.* *p*

Vc *f* *dim.* *p*

Cb *unis.* *arco* *f* *dim.* *p*

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 of the vil, thy ser - vant de - liv - er, for once — and for
 von des Bö - sen Ge - wa — Herr, Er - lö - sung, Er - lö - sung dein Knecht — er -
 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 —

Fl *dolciss.* *a 2* *p* *3*

Ob

CIngl

Cltr *dolciss.* *pp* *3*

BCltr

Fg *pp* *dim.*

Cor *dim.* *p*

Tr

Trb

Timp

S *dim.* *pp*

A *p* *dim.*

Coro
T *p*

B *pp*

Vl *dolciss.* *dim.* *p*

Va *dolciss.* *p* *3*

Vc *dim.* *simile*

Cb *dim.* *simile*

ev By Birth, and by thy cross, res - cue him,
Dein urt, dein Kreu - zes - tod, ret - te ihn,

er. Res - cue him from end - less loss; by thy death and
Ret - te, ret - te ihn, aus ew - ger Not - er -

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, -

ev er. Res - cue him,
Knecht er - halt! Ret - te ihn,

Carus

Carus

Fl *f* *p* *f*

Ob *f* *p* *dim.* *f*

CIngl *f* *p* *p*

Cltr *f* *pp*

BClt *p* *p*

Fg *dim.* *p* *p*

Cor *sf* *p*

Tr

Trb *pp* *pp*

Timp *tr* *p*

S *f* *p* *dim.* *espress.* *p*

A *p* *dim.*

Coro

T *p* *dim.* *p* *pp*

B *p* *dim.* *mf* *dim.* *pp*

VI *f* *p* *dim.* *pp* *unis.* *p* *dolce*

Va *f* *p* *mf* *p*

Vc *f* *dim.* *p* *simile*

Cb *f* *dim.* *p* *arco* *simile* *unis.* *arco*

love him in the of doom. From the sins that are
 bring ihm Ge - richt. Von al - ler Sünd die - ser

save - him, in of doom. Be gra - cious; Lord, de -
 - tung ihm, - tung im Ge - richt. Er - lös ihn; Herr, er -

bu Geis - acht, Ret - tung bring ihm in Ge - richt. Be mer - ci - ful, be gra - cious; Lord, de -
 Er - barm dich sein, er - lös ihn; Herr, er -

gra - cious love, save him in the day of doom. Be mer - ci - ful, be gra - cious; Lord, de -
 Geis - tes Licht, Ret - tung bring ihm in Ge - richt. Er - barm dich sein, er - lös ihn; Herr, er -

Carus

Fl
Ob
ClIngl
Clt
BCLt
Fg
Cor
Tr
Trb
Timp
S
A
T
B
VI
Va
Vc
Cb

1
p
dim.
1
p
II
p
dim.
7
pp
7
7
7
pp
past,
Welt,
all that is e - vil, thy ser - vant de - liv - er, Lord, de -
ew - gen - To - des Ver - damm - nis lös ihn. Herr, er -
thy frown shine from the per - ils, the per - ils of dy - ing,
dei - ner Ra - Ent - gett, 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, dim.
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, dim.

espress.
div.
unis.
p
p
p
p

Fl *pp* *dim.* *a 2*

Ob *pp* *pp*

Clt *pp* *ppp*

BClt

Fg *pp* *dim.* *pp* *dim.*

Cor

Tr

Trb

Timp

S *dim.* *pp*

A *pp* *dim.* *pp* *poco cresc.* *dim.*

T *p* *pp*

B *pp* *dim.* *pp* *poco cresc.* *dim.*

VI *pp*

Va *div.* *unis.* *pp* *ppp*

Vc *dolce* *pp* *ppp*

Cb *pp* *ppp*

Coro

S
liv - er dich for once and for ev - er,
barm — dich so heu - te als e - wig.

A
de - liv - er him, Lord, thy ser - vant de -
er - lö - se ihn, Herr, er - barm dich sein, er -

T
- liv - er him, for once and for ev - er,
er - barm — dich sein, so heut als — e - wig.

B
Lord, de - liv - er him, Lord, de - liv - er him, Lord, thy ser - vant de -
Herr, er - lö - se ihn, Herr, er - lö - se ihn, Herr, er - barm dich sein, er -

Carus

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bass Clarinet (BClt), and Bassoon (Fg). The second system includes Cor Anglais (Cor), Trumpet (Tr), Trombone (Trb), and Timpani (Timp). The third system features the Soloist (T Solo) and the vocal soloists (Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B)). The fourth system includes Violin I (VI), Violin II (Va), Viola (Vc), and Cello (Cb). Dynamics include *pp*, *pppp*, *mf*, and *cresc.*. The vocal parts have German lyrics: "Lord, Herr, dich, er - liv er - barm - er - dich. de - liv er - barm - er - dich. er - liv er - barm - er - dich. vant dich sein, er - liv er - barm - er - dich. liv - er, barm dich, de - liv er - barm - er - dich." The instrumental parts include markings like "GERONTIUS" and "div.". The tempo is "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 *pp* *cresc.* *f*

Ob *dim.* *p*

Cl^t *cresc.* *f* *p*

BCl^t *p*

Fg *p cresc.* *fp*

Cor *p* *fp* *p*

Tr *fp*

Trb

Timp *tr* *fp*

T Solo *f*

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

largamente

VI *un.* *p* *div.* *fp* *un.*

Va *cresc.* *fp* *un.*

Vc *p* *arco* *p* *fp*

Cb *pizz.* *p*

342

rit. **41** a tempo poco più mosso

a 2

Fl *sfp* *p* *cresc.*

Ob *sfp* *pp* *cresc.*

Cltr *sfp* *p* *cresc.*

BCltr *p*

Fg *p* *sfp* *pp* *p* *cresc.*

Cor *p* *fp* *sf*

Tr *p* *f*

Trb *sf* *sf*

Timp *p* *p*

T Solo *cresc.* *dim.* *f* *cresc.*

me mi - hi, Do - mi - ne. Firm - ly I be - lieve and
Treu - lich fest im Glau - ben

VI *ten.* *div.* *rit.* *a tempo* *poco più mosso*
p *fz p* *un.* *p* *p* *cresc.*

Va *div.* *un.* *div.* *un.* *div.* *un.*
p *fz p* *p* *dim.*

Vc *div.* *un.* *div.* *un.* *div.* *un.*
p *fz p* *p* *dim.*

Cb *arco* *sf* *p*



Fl

Ob

Cltr

BCltr

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

T Solo

VI

Va

Vc

Cb

fp

p

1 Solo

p

p

p

f

p

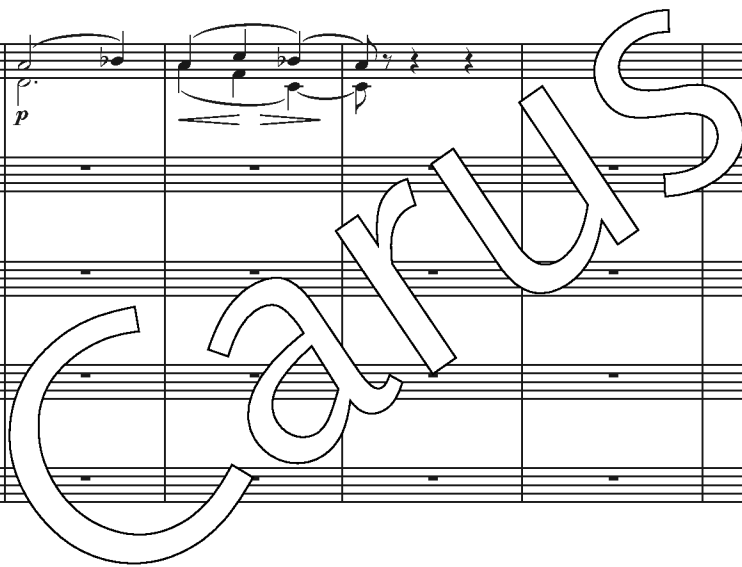
pizz.

arco

pp non legato

con molto esaltazione

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



Fl
 Ob
 Clt
 BClt
 Fg

pp *dim.* *ppp* *pp* *p* *f* *pp*

Cor

pp *f* *p* *p* *f* *p*

Tr
 Trb

Sostenuto *pp* *poco*
Solo *pp* *sostenuto* *poco*

Timp

T Solo

mp

du - ly hood tak - en by the Son. And I trust and hope most ful - ly
 Reu'n ich, Mensch - heit trug - er, Hohn und Spott. Und in Glau - bens - hoff - nung blick ich

Vl
 Va
 Vc
 Cb

p *f* *p* *ppp* *ppp* *ppp* *div.* *unis.*
p *ppp* *ppp*
div. *unis.* *f* *p* *ppp*
ppp *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*
p *f* *p* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

43 poco a poco accel.

370

Fl *I Solo* *p* *cresc.* *sf*

Ob *p* *ppp*

Cltr *p*

BCLtr *p*

Fg *p*

Cor *pp* *p* *poco cresc.* *poco cresc.*

Tr

Trb *p* *poco cresc.* *poco cresc.*

Timp

T Solo *espress.*

and *nds* *crucifid;* *and each thought and deed unru - ly do to death,*
Kreuzes - tod; *al - len Zwei - fel bann ich pflich - tig, brächt mir ew -*

poco a poco accel.

VI *div.* *pp* *pp* *unis. pizz.* *sf*

Va *div.* *pp* *unis.* *pizz.* *sf*

Vc *ppp* *pp* *pizz.* *sf*

Cb *p*

Fl

Ob

Cl^t

BCl^t

Fg

p

dolce

p

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

a tempo

VI

arco

p *semplice e dolce*

cresc.

Va

arco

p *dolce*

cresc.

Vc

arco

pp

cresc.

Cb

Fl

Ob

Cltr

BCltr

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

T Solo

strength in me aff.

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

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

VI

Va

Vc

Cb



401 **poco allarg.** **46** **a tempo** **Tempo I** ♩ = 120

Fl *p*

Ob *a 2* *p*

Cltr *p* *f* *p*

BCltr

Fg *p* *dim.* *p*

CFg *p*

Cor *p* *molto cresc.*

Tr *I, II* *pp* *p* *molto cresc.*

Trb *p* *molto cresc.*

Timp *p* *molto cresc.*

T Solo *f*

ho Heil, the strong, San - ctus for - tis, San - ctus De - us,
die Kraft.

poco allarg. **a tempo** **Tempo I**

VI *dim.* *p* *f* *p* *molto cresc.*

Va *dim.* *p* *f* *p* *molto cresc.*

Vc *dim.* *div.* *unis.* *p* *f* *p* *molto cresc.*

Cb *p* *f* *p* *molto cresc.* *pizz.* *p*

411 **più agitato** **47** **largamente**

Fl *cresc.* *f* *p*

Ob *fp* *p*

Cltr *f* *p* (A)

BCltr *p*

Fg *fp*

CFg

Cor *f* *p*

Tr *p*

Trb

Timp *tr* *fp* *cresc.*

T Solo *ff*

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

più agitato **largamente** *ten.*

VI *p* *fp* *div.*

Va *p* *cresc.* *fp* *div.*

Vc *cresc.* *fp* *div.*

Cb *f* *p* *pizz.*

419 rit. **48** a tempo a 2

Fl *p*

Ob *sf* *dim.* *pp* *p* *pp*

Cltr *sf* *pp*

BCltr

Fg *mf* *dim.* *pp*

CFg

Cor *fp* *Soli* *p* *espress.* *cresc.* *mf* *a 2*

Tr *fp* *a 2* *p* *espress.* *cresc.* *pp*

Trb *pp* *Soli* *pp* *Solo*

Timp *f* *C in Bb*

T Solo *cresc.* *ff* *dim.* *p*
 par - ce mi - hi, Do - mi - ne. *And 1*
Und will

VI *rit.* *univ.* *div.* *fz* *p* *a tempo* *univ.* *dim.* *pp*

Va *univ.* *div.* *fz* *p* *univ.* *dim.* *p* *espress.* *cresc.* *mf* *dim.* *pp*

Vc *univ.* *fz* *p* *arco* *dim.* *cresc.* *dim.*

Cb *sf* *p* *dim.*

Fl *p*

Ob *cresc.*

Cl^t *f* *p* *cresc.*

BCl^t

Fg *cresc.*

CFg

Cor *p*

Tr *p*

Trb *pp* *poco cresc.* *poco cresc.*

Timp *tr* *mf*

T Solo *espress.* *cresc.* *f*

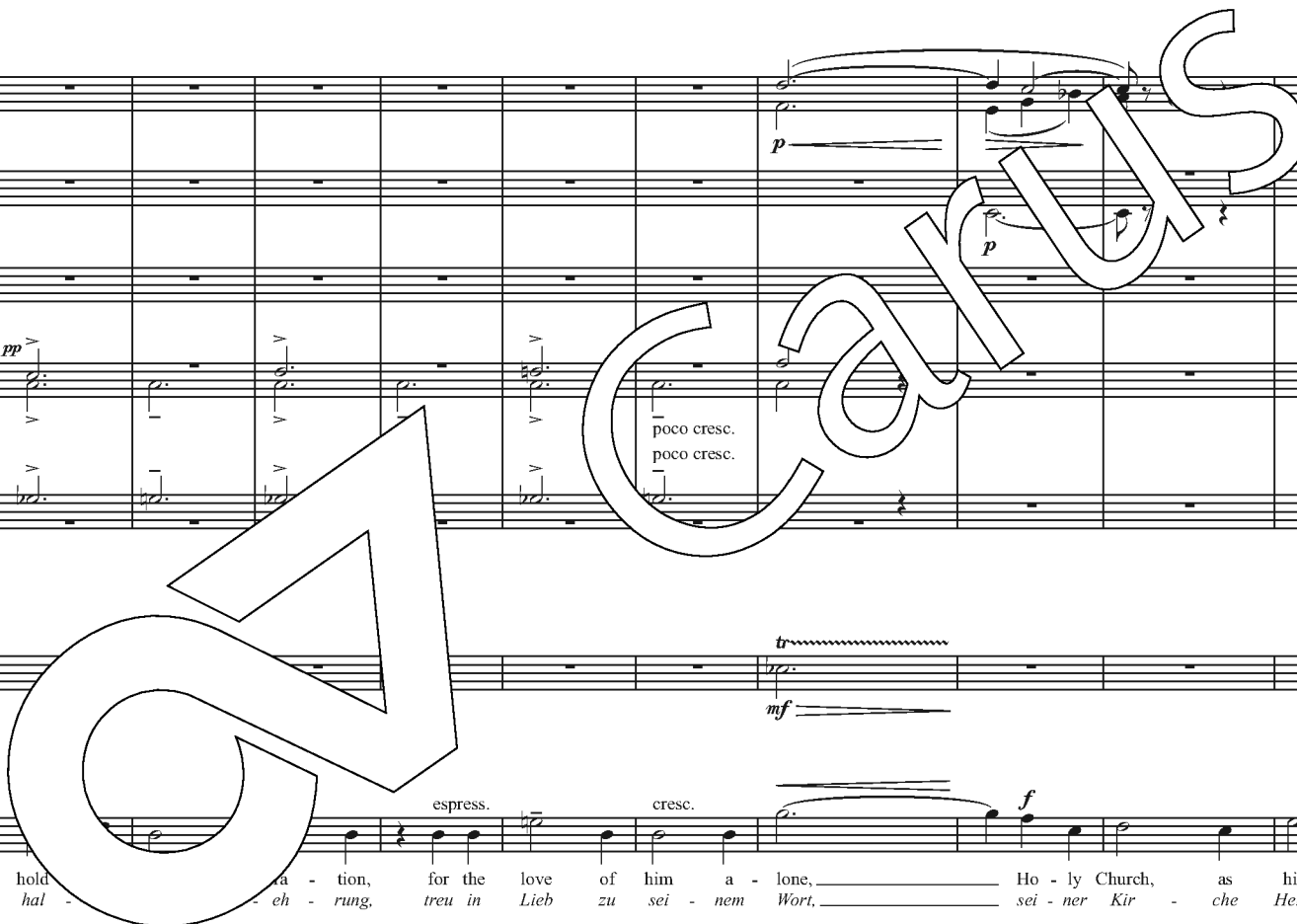
hold *hal* - *ta - tion, for the love of him a - lone, Ho - ly Church, as his cre -*
eh - rung, treu in Lieb zu sei - nem Wort, sei - ner Kir - che Heils - be -

Vl *pp* *div.* *mf* *div.* *unis.* *p*

Va *pp* *div.* *p* *div.* *p*

Vc *p* *p* *Solo espress.* *Tutti*

Cb *p* *p*



Fl
Ob
Cltr
BCltr
Fg
CFg

sfp
dim. *pp*
sfp
sfp

Cor
Tr
Trb

p *sfp* *p*
sfp *p* *p*

Timp

T Solo

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

dim. *mp* *cresc.*

VI
Va
Vc
Cb

p
unis. *div.* *unis.*
sfp *p* *dim.* *dim.*
pizz *Tutti II p arco* *Tutti I*

Fl
Ob
Cltr
BCltr
Fg
CFg

Cor
Tr
Trb
Timp

Carus

T Solo

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

dim. **f** risoluto e stringendo molto

VI
Va
Vc
Cb

div. **pp** unis. **stringendo molto** div. **f**

cresc. dim. **p** dim. **f** dim. **f**

Fl
Ob
Cltr
BCltr
Fg
CFg

Cor
Tr
Trb
Timp

T Solo

all von die 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.

unis. div. unis. pizz. arco

VI
Va
Vc
Cb

* 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.

allarg. molto
colla parte

Fl

Ob

Cltr

BCltr

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

T Solo

thro
En

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

allarg. molto
colla parte

VI

Va

Vc

Cb

arco

div.

dim. molto

dim. molto

dim. molto

arco

472

rit.
Solo

Fl *ppp* Solo

Ob *ppp*

Clt *ppp*

BClt

Fg *ppp* Soli

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

T Solo *lento* *p* *pp* piangendo *ten.* *pp*

Fa Va
Sohn und ly Ger Geist!
San - ctus for - tis, San - ctus De - us, de pro - fun - dis

Lento

VI *ppp* ponticello *div.* *ppp* ponticello *un.*

Va *ppp* *pp* ponticello *div.*

Vc *ppp* *ppp* ponticello

Cb *ppp* *ppp* ponticello

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)

VI

Va

Vc

Cb

rit.
colla parte

Allegro molto $\text{♩} = 138$
(a tempo)

55

490

Fl

Ob

Clngl

Cltr

BCltr

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

T Solo

in dis - cri - mi - ne.

rit.
colla parte

Allegro molto
(a tempo)

VI

Va

Vc

Cb

un. div.

un. div.

un. div.

un. div.

un. div.

un. div.

pizz.

arco

Musical score for orchestra and strings, measures 497-504. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in G (CIngl), Clarinet in C (Clt), Bass Clarinet (BClt), Bassoon (Fg), Contrabassoon (CFg), Cor Anglais (Cor), Trumpet (Tr), Trombone (Trb), Timpani (Timp), Trombone Solo (T Solo), Violin (VI), Viola (Va), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The score features various dynamics such as *fff*, *sf*, *f*, *p*, *ffz*, *molto*, *mf*, *p cresc.*, and *sf sf*. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

505

Fl

Ob

Clngl

Cltr

BClt

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

T Solo

VI

Va

Vc

Cb

rit.

ff, *sf*, *p*, *dim.*, *ffz*, *fff*, *f*, *tr.*, *molto*, *D in Eb*, *unis.*, *div.*

Fl

Ob
espress. pp

ClIngl

Clt
pp

BClt
pp

Fg
I Solo pp dim.

CFg

Cor
pp

Tr

Trb
pp pp

Timp
dim. ppp

Arp
p
8va bassa

T Solo
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

VI
dim. pp unis. pizz. pppp arco

Va
dim. pp unis. pizz. div. I-III pppp arco

Vc
dim. pp div. I-IV pppp

Cb
dim. pp pppp

* M. 514: gemendo: groaning / stöhnend

Fl *pp* *Solo*

Ob *mf* *cresc.* *1*

CIngl *mf*

Cltr *1 Solo* *pp* *mf* *Soli* *p*

BCltr *mf*

Fg *p* *Soli* *p*

CFg *p*

Cor

Tr

Trb *f* *p*

Timp *p ma marcato*

Arp *(8va bassa)*

T Solo *pp*

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

(8va) **accel.** **Allegro**

VI *div. pizz.* *p*

Va *unis.* *f*

Vc *unis.* *f*

Cb *unis. pizz.* *f*



cresc. ed agitato

Fl

Ob

CIngl

Cltr

BCltr

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Arp

con sordini a 2

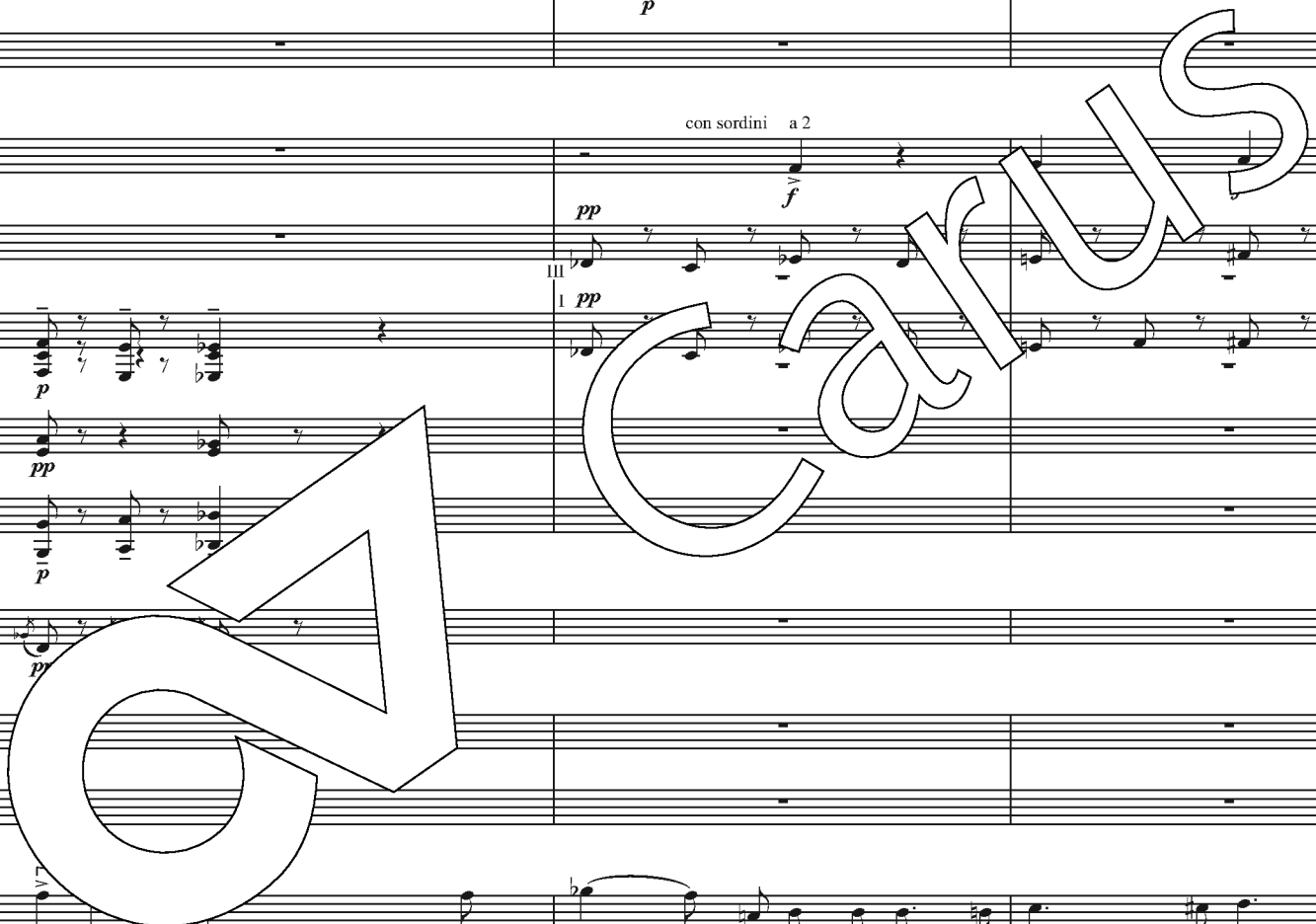
pp

f

pp

p

p



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

VI

Va

Vc

Cb

un. b.

f col legno

p

simile

II

f col legno

pizz.

simile

Fl

Ob

Clngl

Cltr

BCltr

Fg

CFg

Cor

Tr

Trb

Timp

Arp

T Solo

VI

Va

Vc

Cb

p

f

a 2 harsh / rau

f

sonore

ff

harsh / rau

ffz

pp

con sordini

ffz

pp

a 2

f

f

man - sion of my soul. And, worse and worse, some
 Tie - fen mei - ner Seel. Ach we - - he, weh! Des

arco

f

p

unis. arco

f

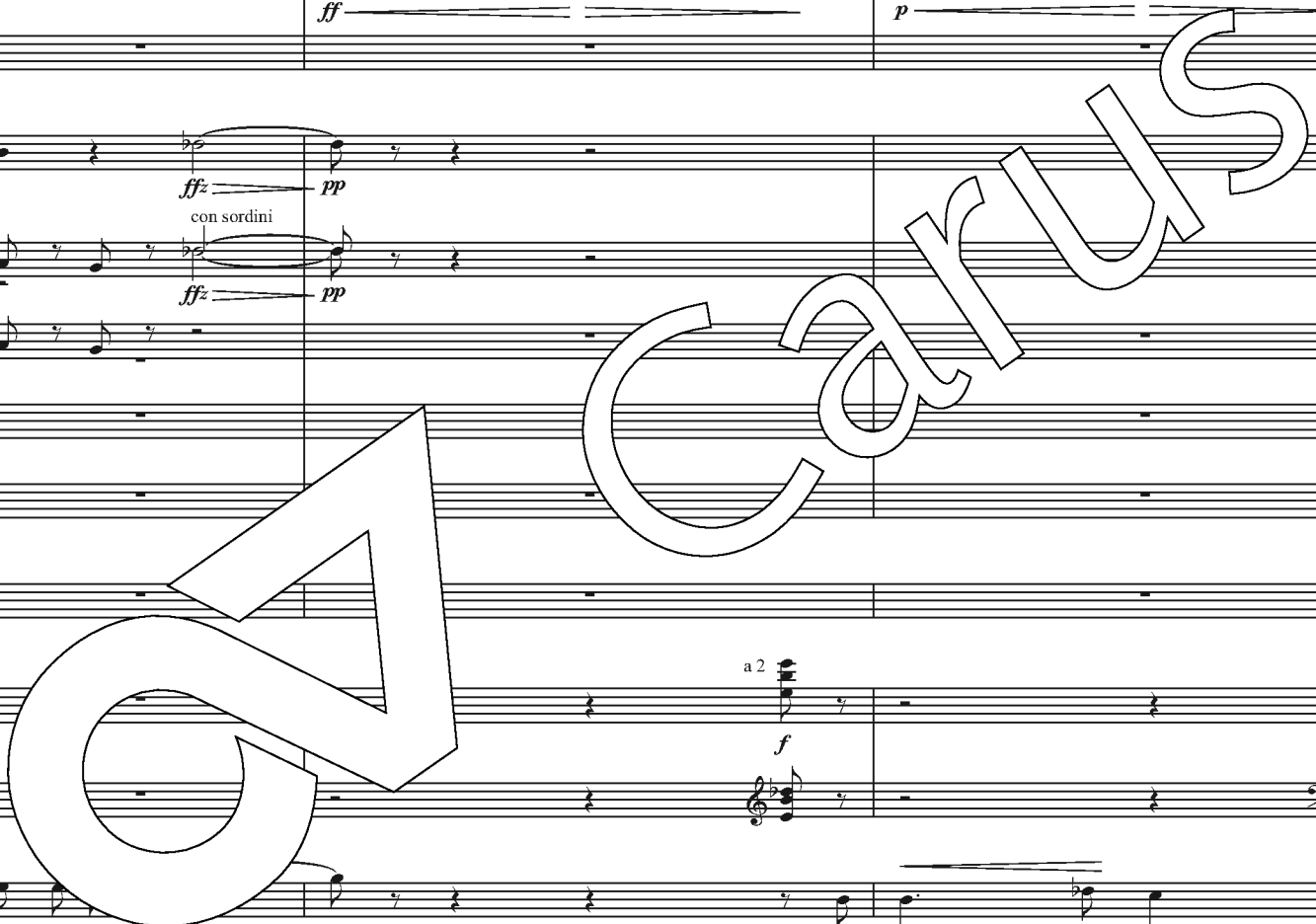
arco

div.

p

arco

f



Fl *fp f f*

Ob *f fp f f a 2*

ClIngl *f f f*

Cltr *fp fp f*

BClt *stacc. p*

Fg *p stacc. e marcatissimo f*

CFg

Cor *senza sordini fp con sordini*

Tr *senza sordini stacc. p con sordini*

Trb *con sordini*

Timp *Solo With the stick / Mit mf*

Gr

Arp *f*

T Solo *f*
 bo-di-ly form of ill floats on the wind, with ma-ny a loath-some curse
 bö-sen Bild steigt auf, dort kreist's um-her, Ver-wün-schungs-ruf wird laut,

VI *fp pizz.*

Va *div. stacc. f marc. stacc. p unis. cresc.*

Vc *p p arco cresc.*

Cb *arco sf*



Piccolo ad lib. col Fl 1

Picc. tacet

This is a musical score page for an orchestral work. It includes staves for Flutes (Fl), Oboes (Ob), Clarinet in G (CIngl), Clarinet in C (Clt), Bassoon (BClt), Bassoon in F (Fg), Contrabassoon (CFg), Cor, Trumpets (Tr), Trombones (Trb), Timpani (Timp), Gong (Gr), Arpeggiator (Arp), Trombones in Solo (T Solo), Violins (VI), Violas (Va), Cellos (Vc), and Double Basses (Cb). The score features various dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *sf* (sforzando), *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). It also includes articulation like *tr* (trills) and *arco* (arco). A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid across the center of the page.

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

senza sordini

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

ff, *p*, *pizz.*, *cresc.*, *Solo*, *tr*