

Edward

ELGAR

Vesper Voluntaries

op. 14

herausgegeben von / edited by
Eberhard Hofmann

Ausgewählte Orgelwerke · Selected Organ Works
Urtext



Carus 18.008

Vorwort

Sir Edward Elgar, als Sohn eines Musikalienhändlers und Organisten 1857 in Broadheath bei Worcester geboren, 1904 zum Ritter geschlagen, gestorben 1934 in Worcester, gilt als einer der hervorragendsten Komponisten der musikalischen Romantik in England. In einem musikalischen Elternhaus aufgewachsen, spielte er schon in jungen Jahren verschiedene Instrumente, wie Violine und Fagott, zeitweise war er auch als Organist tätig, z. B. als Nachfolger seines Vaters an der St George's Church in Worcester. Elgar komponierte kammermusikalische Werke, Kantaten, Sinfonien und Instrumentalkonzerte. Für die Orgel schuf er nur wenige Stücke, wie z. B., neben den hier vorgelegten *Vesper Voluntaries* op. 14, die große Sonate G-Dur op. 28 und *Cantique* op. 3,1.¹ Aber auch wenn Elgars Orgelschaffen innerhalb seines Gesamtwerkes nur einen kleinen Raum einnimmt, so bildet es doch einen zentralen Bestandteil des englischen Orgelrepertoires.

Zwischen Oktober und Dezember 1889 brachte Elgar, z. T. unter Verwendung älteren Materials², sein erstes Werk für die Orgel, die *Vesper Voluntaries*, in ihre endgültige Form. Diese Arbeit fällt in die Zeit eines längeren Aufenthaltes der Elgars in Upper Norwood, London, bei William Raikes, einem Cousin der Ehefrau des Komponisten. Im Oktober wurde dort eine Hausorgel aufgestellt, und auch wenn über dieses Instrument keine näheren Angaben überliefert sind, so ist doch anzunehmen, dass die Komposition der *Vesper Voluntaries* davon angeregt wurde. Noch im selben Jahr nahm Elgar Verhandlungen mit dem Londoner Verleger Orsborn & Tuckwood über die Drucklegung des Werkes auf, wo es 1890 als Band 26 einer Reihe mit dem Titel *The Vesper Voluntaries for the Organ, Harmonium, or American Organ*³ erschien, mit einer Widmung an Mrs. W. A. Raikes als Zeichen des Dankes für die Zeit in Upper Norwood.

Die *Vesper Voluntaries* sind überwiegend in schlichter Liedform nach dem Muster A-B-A angelegt. Die acht Nummern können sowohl separat als auch im Zusammenhang aufgeführt werden. Durch eine *Introduction*, ein *Intermezzo* zwischen Nr. IV und V und eine *Coda*, die in ihrem thematischen Material aufeinander bezogen sind, verbinden sich die Stücke zu einem zyklischen Ganzen. Dazu tragen auch die verwendeten Tonarten bei. So durchzieht das Werk sozusagen als Grundtonart das vorwiegend erklingende d-Moll bzw. D-Dur, das einmal in Richtung der B-Tonarten F-Dur und B-Dur (Nr. III und IV), ein anderes Mal in Richtung der Kreuztonart fis-Moll (Nr. VII) verlassen wird. Einzelne Nummern aus den *Vesper Voluntaries* erschienen in der Folgezeit häufig auch separat oder in Sammelbänden, vor allem die Nr. V, *Poco lento*, die sich besonders großer Beliebtheit erfreute (und bis heute erfreut).

Elgar hatte die Stücke vorgesehen für eine (zweimanualige) Orgel ohne Pedal (vgl. auch den oben zitierten Originaltitel, unter dem sie veröffentlicht wurden), jedoch Hinweise eingefügt, wo das Pedal benutzt werden könnte, falls ein solches zur Verfügung steht. Das heißt, dass die Originalausgabe sowie die darauf beruhende vorliegende Ausgabe für beide Verwendungszwecke – das Spiel mit und ohne Pedal – eingerichtet sind, und zwar in folgender Weise: Eine Bassstimme, die manualiter, optional aber auch – als spieltechnische Erleichterung – pedaliter ausgeführt werden kann, ist durch die Angabe *Ped.* gekennzeichnet. Eine Bassstimme, die lediglich für das Pedalspiel vorgesehen ist, ist, abgesehen von der Angabe *Ped.*, durch Kleinstich gekennzeichnet. Solche Basspassagen

sind für den musikalischen Satz nicht zwingend erforderlich und gelten nur für die Ausführung der Stücke mit Pedal.

Wenn Elgar einen 16'-Klang für die Bassstimme wünschte, ist das ausdrücklich durch die Angabe 8^{va}... gekennzeichnet (*Voluntary* Nr. VIII). Der Grund für diese Notationspraxis könnte darin liegen, dass Elgar noch Orgeln kannte, wie sie im 18. Jh. und frühen 19. Jh. in England üblicherweise, in späterer Zeit ab und an noch anzutreffen waren. Sie hatten Manualumfänge, die im Hauptwerk mindestens bis G₁, zuweilen auch bis F₁ reichten, und sie besaßen meistens kein Pedal, was den literarischen Quellen nach durchaus nicht als Mangel empfunden wurde. So wurde z. B. im 1806 erschienenen *Dictionary of music* von Thomas Busley eine als vollständig empfundene Orgel so beschrieben: „Eine Orgel hat, wenn sie komplett ist, [...] drei Manuale, genannt *Great Organ*, [...] *Choir organ* und *Swell*.“ Ein Pedal wird gar nicht erwähnt. Gab es ein solches gelegentlich, war es nur an die tiefste Oktave des Hauptwerks (ab G₁ oder F₁) angehängt, als eine Möglichkeit, die Basslage des Hauptwerks auch mit dem Pedal zu spielen. (Noch Samuel Sebastian Wesley schrieb im Vorwort zu seinen *Three Pieces for a Chamber Organ* sinngemäß, dass man zur Erleichterung der Spielart einzelne Abschnitte der Bassstimme auch auf dem Pedal eine Oktave höher spielen könne; offensichtlich ging er dabei von einem gewünschten Manualiter-Klang und einem nicht abstellbaren 16'-Register im Pedal aus.)

Um dem von Elgar gewünschten klanglichen Ergebnis nahe zu kommen, sollte bei der Wiedergabe der *Vesper Voluntaries* auf einer modernen Orgel eine betont selbstständige Registrierung des Pedals vermieden werden, es genügen oft der Subbass 16' und die Pedalkoppel. Elgar rechnet, wo nicht mit einer dreimanualigen Orgel, so doch mit dem Vorhandensein eines Schwellkastens. Um die erwünschten dynamischen Wirkungen auch auf einer Orgel ohne Schwellkasten wenigstens annähernd zu erreichen, könnte man ein Crescendo bzw. Decrescendo auch durch einen stimmenweise vorgenommenen Manualwechsel zu realisieren versuchen. Bei den *sforzati* in Nr. II könnte man die betreffenden Akkorde vollgriffiger spielen und bei den anschließenden Decrescendi jeweils nach und nach auf die originale Stimmenzahl zurückgehen.

Ob pedaliter oder rein manualiter, ob auf der großen Orgel, einem kleinen Instrument oder sogar auf dem Klavier – auf alle diese Arten lassen sich die *Vesper Voluntaries* wirkungsvoll darstellen.

Ditzingen, im Juli 2015

Eberhard Hofmann

¹ *Cantique* war ursprünglich nicht als Orgelkomposition, sondern als Bläserquintettsatz gedacht, von dem Elgar dann drei verschiedene Bearbeitungen erstellte, u. a. eine für Orgel. Um eine Orgelbearbeitung von fremder Hand handelt es sich bei der großen Sonate op. 87a, beruhend auf der *Severn Suite* (komponiert für Blechbläser, dann von Elgar auch für großes Orchester arrangiert).

² Dies gilt zumindest für Nr. III, V und VI, wobei Nr. III auf einem fragmentarischen *Intermezzo* eines Streichquartetts in d-Moll beruht; vgl. *Handbuch Orgelmusik. Komponisten – Werke – Interpretation*, hg. v. Rudolf Faber und Philip Hartmann, Kassel 2002, S. 486; *Elgar Complete Edition*, Bd. 36: *Music for Organ*, hg. von Robert Anderson und Christopher Kent, London/Sevenoaks 1987, S. XVf.

³ *American Organ* bezeichnet ein Saugwindharmonium im Unterschied zu Harmoniuminstrumenten, die nach dem französischen System, d. h. mit Druckwind, funktionieren.

Foreword

Sir Edward Elgar, the son of a music dealer and organist, was born in Broadheath near Worcester in 1857, knighted in 1904, and died in Worcester in 1934. He is considered to be one of the most outstanding Romantic composers in England. He grew up in a musical home and, at a young age, already played various instruments such as the violin and the bassoon. He was also intermittently active as an organist, e. g., as his father's successor at St George's Church in Worcester. Elgar composed chamber music works, cantatas, symphonies and instrumental concertos. He only composed a few works for the organ, such as – apart from the *Vesper Voluntaries* op. 14 presented here – the large Sonata in G major op. 28 and *Cantique* op. 3,1.¹ But even if Elgar's organ works only represent a small proportion of his complete oeuvre, they form a central component of English organ repertoire.

Between October and December 1889, Elgar gave his first work for organ, the *Vesper Voluntaries*, its final shape, partially including older material². This work was composed during a longer sojourn with William Raikes, a cousin of the composer's wife, in Upper Norwood, London. A house organ had been installed there in October, and even though no further details are known about this instrument, it can be assumed that the composition of the *Vesper Voluntaries* was inspired by it. Still in the same year, Elgar entered into negotiations with the London publisher Orsborn & Tuckwood concerning the publication of the work; it was published in 1890 as volume 26 of a series entitled *The Vesper Voluntaries for the Organ, Harmonium, or American Organ*³ with a dedication to Mrs. W. A. Raikes as a token of his thanks for the time in Upper Norwood.

The *Vesper Voluntaries* are mostly composed in simple ternary form (A-B-A). The eight pieces can either be played separately or as a single continuous work. An *Introduction*, an *Intermezzo* between numbers IV and V, and a *Coda* – whose thematic material is all related – link the pieces to form a cyclic whole. The keys used also contribute to this. The work is pervaded by the basic key, as it were, of D minor, or alternatively D major, which predominates and is only left once in the direction of the flat keys F major and B-flat major (nos. III and IV) and once again in the direction of the sharp key F-sharp minor (no. VII). Individual pieces from the *Vesper Voluntaries* were subsequently published both separately and in collections, especially no. V, *Poco lento*, which has enjoyed particularly widespread popularity.

Elgar intended the pieces for a (two-manual) organ without pedals (cf. the above-quoted original title under which they were published), but he inserted indications where the pedals could be used if they were available. This means that the present edition, as well as the original edition upon which it is based, has been configured for both purposes – i. e., for performance with and without pedals – in the following manner: A bass voice, which can be performed on the manuals or – for ease of playing – on the pedals has been marked in this edition as *Ped.* A bass voice which is solely intended to be performed on the pedals is, apart from the indication *Ped.*, indicated by small type. Such bass passages are not mandatory for the musical structure and are only valid for the performance of the pieces with pedals.

When Elgar wishes for a 16' sound for the bass voice, this is explicitly indicated by 8^{va}... (*Voluntary* no. VIII). The reason for this notational practice could lie in the fact that Elgar was still acquainted with such organs, which were usual in 18th

and early 19th century England and which could occasionally be encountered later on. They had manuals ranging at least as far as G₁ in the Great and sometimes down to F₁, and they possessed no pedals – which, according to the literary sources, was not considered to be a deficit. As an example, the *Dictionary of music* by Thomas Busley, published in 1806 described such an organ, which was considered to be complete, thus: "An *Organ*, when complete, is [...] furnished with three sets of keys: the *Great Organ*, [...] the *Choir Organ*; and [...] the *swell*." The pedals are not even mentioned. If they occasionally existed, then only as an addition to the Great's lowest octave (from G₁ or F₁), thus providing the additional possibility of also playing the bass register of the Great with the pedals. (Samuel Sebastian Wesley even wrote similarly in his foreword to his *Three Pieces for a Chamber Organ*, that one could, to facilitate the manner of playing of particular passages, also play the bass voice an octave higher on the pedals; evidently he based this on the idea of a desired manual sound and a 16' stop in the bass which could not be uncoupled).

To be able to approximate the sound results which Elgar wished for, a deliberately independent registration of the pedals should be avoided when rendering the *Vesper Voluntaries* on a modern organ – the Subbass 16' and pedal coupling often suffice. Elgar did calculate on having a swell box, if not a three-manual organ. To attempt to achieve the desired dynamic effects on an organ without a swell box, one could also attempt to realize a crescendo, respectively a decrescendo, by changing manuals one voice at a time. The *sforzati* in no. II could be realized by thickening the relevant chords and in the subsequent decrescendos, gradually reducing to the original number of notes one at a time.

Whether with pedals or purely with manuals, whether on a large organ, a small instrument or even on the piano, the *Vesper Voluntaries* can be effectively portrayed on all of these.

Ditzingen, July 2015

Eberhard Hofmann

Translation: David Kosviner

¹ Originally *Cantique* was conceived not as a composition for organ, but as a movement for wind quintet. Elgar made three different arrangements of this piece, one of which was for organ. Another organ work, the Sonata op. 87a, is actually an arrangement by someone else for organ of his *Severn Suite* (originally composed for winds, which Elgar himself later arranged for large orchestra).

² This applies at least to nos. III, V and VI whereas no. III is based upon a fragmentary *Intermezzo* from a string quartet in D minor; cf. *Handbuch Orgelmusik. Komponisten – Werke – Interpretation*, ed. by Rudolf Faber and Philip Hartmann, Kassel, 2002, p. 486; *Elgar Complete Edition*, vol. 36: *Music for Organ*, ed. by Robert Anderson and Christopher Kent, London/Sevenoaks, 1987, pp. XVf.

³ *American Organ* refers to suction reed organs (vacuum system) in contrast to harmonium instruments which function according to the French system, i. e., with air pressure (pressure system).

Vesper Voluntaries

op. 14

Edward Elgar

1857–1934

Adagio

Introduction

f *dim.*
Ped.* Man.

pp *dolce*
Ped.* Man.

cresc.
Ped. Man.

Ped. Man.

Ped.* Man.

dim. *rall.*
Ped. Man.

Use of pedals and the meaning of notes engraved in small print, see the

Author / Duration: ca. 20 min.

© 2011 Carus-Verlag, Stuttgart – CV 18.008

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

edited by Eberhard Hofmann

I.

Andante

p *legato* *cresc.*

Musical notation for measures 1-6. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and a legato instruction. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A crescendo (*cresc.*) is indicated towards the end of the system.

7

dim. *p*

Musical notation for measures 7-11. The dynamics shift to *dim.* (diminuendo) and then *p* (piano). The melodic line continues with grace notes and slurs.

12

cresc.

Musical notation for measures 12-15. A crescendo (*cresc.*) is marked. The piece concludes with a fermata over the final note.

16

mf *dim.* *pp*

Musical notation for measures 16-20. The dynamics are *mf* (mezzo-forte), *dim.* (diminuendo), and *pp* (pianissimo). The music features a melodic line with grace notes and a bass line with slurs.

21

poco rit. *Tempo priv* *Man.*

Musical notation for measures 21-26. The tempo changes to *poco rit.* (poco ritardando) and then *Tempo priv* (ritardando). The piece ends with a *Man.* (Manuale) instruction.

27

c. *Ped.*

Musical notation for measures 27-30. The tempo is *c.* (crescendo). The piece concludes with a *Ped.* (pedal) instruction. A large graphic of an open book is overlaid on the bottom right of the page.

II.

Allegro

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 9/8 time with a key signature of one flat. The tempo is marked 'Allegro'. The first measure starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music features a flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

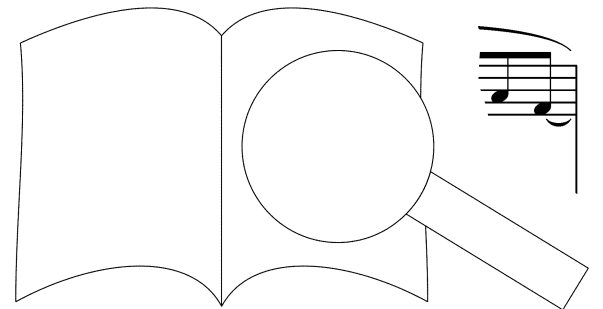
Musical notation for measures 5-8. The melody continues with grace notes and slurs. A *dim.* (diminuendo) marking is present in measure 7. The bass line provides harmonic support.

Musical notation for measures 9-12. The dynamics increase to fortissimo (*sf*). A 'Ped.' (pedal) marking is shown below the bass line in measure 10. The music becomes more rhythmic and energetic.

Musical notation for measures 13-16. The fortissimo (*sf*) dynamic is maintained. The melody features a prominent trill in measure 14. The bass line continues with a steady accompaniment.

Musical notation for measures 17-20. The music continues with a mix of eighth and sixteenth notes. The bass line has a more active role with some sixteenth-note patterns.

Musical notation for measures 21-24. The piece concludes with a crescendo (*cresc.*) marking in measure 23. The final measure ends with a fermata.



25

p *sf* Ped.

Musical score for measures 25-28. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 25 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 28 ends with a forte (*sf*) dynamic and a 'Ped.' (pedal) instruction.

29

sf

Musical score for measures 29-32. Measure 32 ends with a forte (*sf*) dynamic.

33

Musical score for measures 33-36. Measure 36 ends with a forte (*f*) dynamic.

37

dim.

Musical score for measures 37-40. Measure 38 includes a *dim.* (diminuendo) instruction.

41

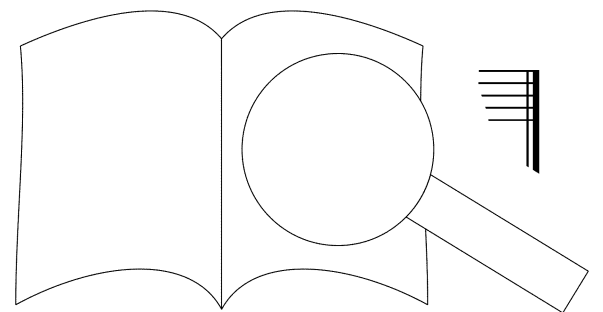
pp *f*

Musical score for measures 41-44. Measure 42 includes a *pp* (pianissimo) instruction. Measure 44 ends with a forte (*f*) dynamic.

45

dim. e rall.

Musical score for measures 45-48. Measure 46 includes a *dim. e rall.* (diminuendo e rallentando) instruction.



III.

Andantino

p

Man.

p

* Hie möglicherweise *gis*¹ zu spielen. / Here it would be possible to play g sharp ¹.

21 *poco rall.*

25 *a tempo*

Ped.

29

33

pp

Ped.

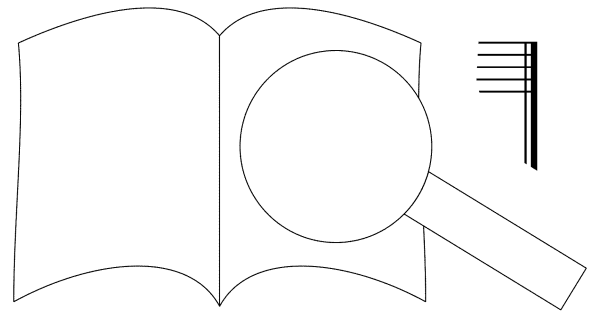
dim.

37

to rit.

pp

Man.



PROBENPARTI FÜR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

* Nur bei 1. Mal. / 2nd time only.

IV.

Allegretto piacevole
semplice

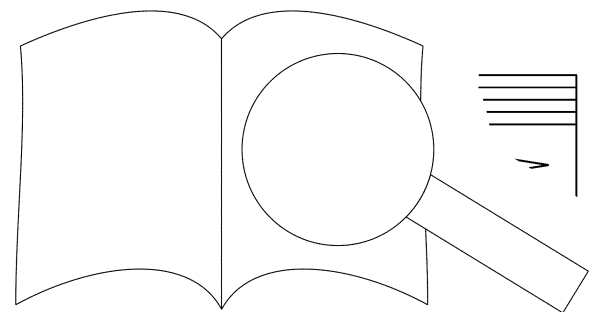
Musical notation for measures 1-4. Treble clef, 4/4 time signature, key signature of two flats. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand.

Musical notation for measures 5-8. Measure 5 is marked with a '5'. The piece continues with a piano (*p*) dynamic. A pedal point is indicated by 'Ped.' below the bass line. The melody features some chromaticism.

Musical notation for measures 9-12. Measure 9 is marked with a '9'. The piece continues with a piano (*p*) dynamic. A 'Man.' (Mancatura) instruction is present below the bass line. Pedal points are indicated by 'Ped.' below the bass line.

Musical notation for measures 13-16. Measure 13 is marked with a '13'. The piece continues with a piano (*p*) dynamic. A 'rit.' (ritardando) instruction is present above the treble line. Pedal points are indicated by 'Ped.' below the bass line.

Musical notation for measures 17-20. Measure 17 is marked with a '17'. The piece continues with a piano (*p*) dynamic. A 'Man.' (Mancatura) instruction is present below the bass line. Pedal points are indicated by 'Ped.' below the bass line.



21

Ped.

f

24

rall. poco a poco al fine

p

Man.

27

Ped.

pp

*

Adagio, come prima

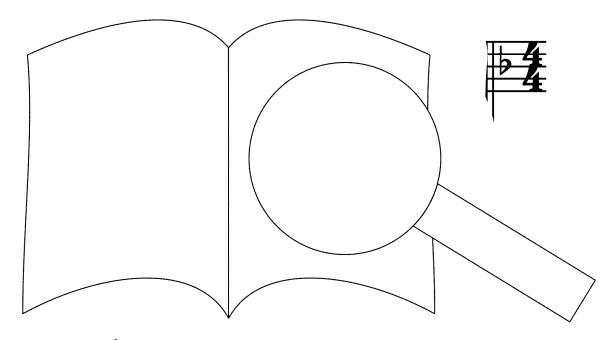
30

pp

Man.

34

rit.



* Bei Man. -Ausführung entfällt der Bogen. / When playing only on the manuals the tie is...

V.

Poco lento

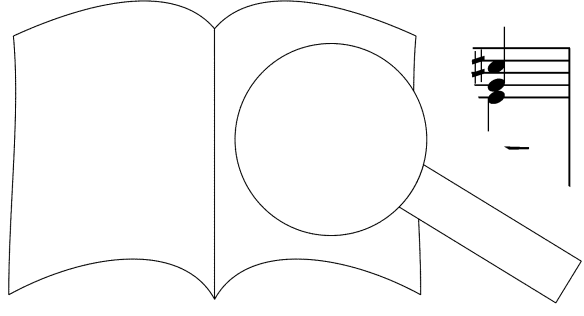
Musical notation for measures 1-4. Treble clef, bass clef, 4/4 time signature. Dynamics include *p*. A large slur covers the first two measures of the treble staff.

Musical notation for measures 5-8. Treble clef, bass clef, 4/4 time signature. Dynamics include *fp* and *dim.*. A large slur covers the first two measures of the treble staff.

Musical notation for measures 9-12. Treble clef, bass clef, 4/4 time signature. Dynamics include *p* and *cresc.*. A *Ped.* marking is present below the bass staff.

Musical notation for measures 13-16. Treble clef, bass clef, 4/4 time signature. Dynamics include *p*, *mf*, and *p*. A large slur covers the first two measures of the treble staff.

Musical notation for measures 17-20. Treble clef, bass clef, 4/4 time signature. Dynamics include *dim.* and *a temp*. A *M* marking is present below the bass staff.



PROBEEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

21

fp
dim.
cresc.

25

sf
dim.
p
Ped.

29

33

molto rit.
Man.

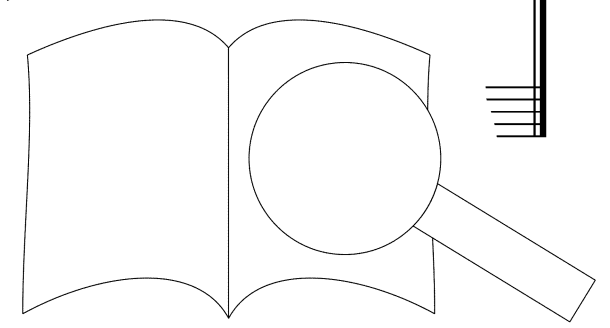
37

Tempo più lent

perdendosi

(see 22):

Ped.



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

VI.

Moderato

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand starts with a piano (*p*) dynamic, playing chords and moving lines. The left hand begins with a pianissimo (*pp*) dynamic, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical notation for measures 5-8. The right hand features a crescendo (*cresc.*) leading to a piano (*p*) dynamic. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 9-12. The right hand starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A pedal point is indicated at the end of measure 12.

Musical notation for measures 13-16. Measure 13 begins with a ritardando (*rit.*) and a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A 'Man.' (Mancina) instruction is present. The notation ends with a fermata over a final chord.

PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

17

f *p* *rit.*

Ped. Man.

21

a tempo

pp

25

ppp

29

ppp

VII.

Allegretto pensoso

Musical score for measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Allegretto pensoso'. The first measure starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with various articulations and phrasing.

Musical score for measures 6-10. The melody continues with a decrescendo (*dim.*) dynamic. The bass line provides harmonic support. The piece concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Musical score for measures 11-15. The music begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. It ends with a decrescendo (*dim.*) dynamic.

Musical score for measures 16-20. The music starts with a piano (*pp*) dynamic. Pedal markings ('Ped.') and manual markings ('Man.') are present. The piece concludes with a piano (*pp*) dynamic.

Musical score for measures 21-25. The music features a crescendo (*cresc.*) and ends with a forte (*f*) dynamic. Pedal ('Ped.') and manual ('Man.') markings are included.

Musical score for measures 26-30. The music continues with various dynamics and phrasing. Pedal ('Ped.') and manual ('Man.') markings are present.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

31

mf

Man.

35

cresc.

39

f

più lento

p

Ped.

44

pp

cresc.

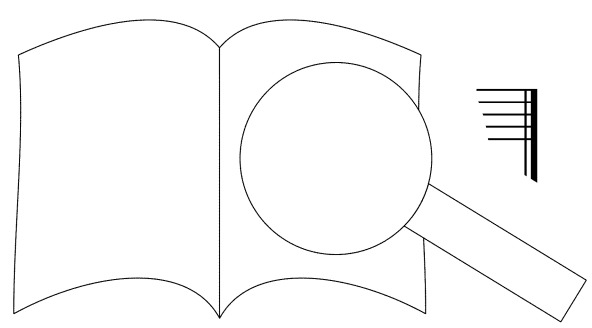
49

Ped.

54

f

Man.



PROBEKOPPIE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

VIII.

Poco allegro

Musical score for measures 1-5. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 6/8 time signature. The piece is marked *mf* (8' & 4'). The bass line includes a *Ped.* (pedal) marking.

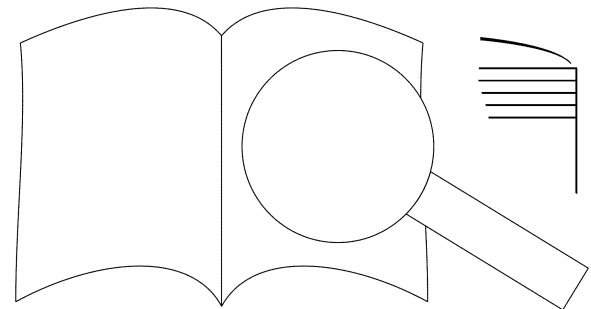
Musical score for measures 6-9. Treble clef, key signature of two sharps, 6/8 time signature. The piece is marked *mf*. The bass line includes a *Ped. 8^{va}** (pedal 8va) marking.

Musical score for measures 10-14. Treble clef, key signature of two sharps, 6/8 time signature. The piece is marked *dim.* (diminuendo) and *p* (piano).

Musical score for measures 15-19. Treble clef, key signature of two sharps, 6/8 time signature. The piece is marked *p* (piano).

Musical score for measures 20-25. Treble clef, key signature of two sharps, 6/8 time signature. The piece is marked *pp* (pianissimo). An *8'* (octave) marking is present above the treble staff.

Musical score for measures 26-30. Treble clef, key signature of two sharps, 6/8 time signature. The piece is marked *p* (piano).



* Z. ...ung der Angabe „Ped. 8^{va}“ hier und in T. 63 s. Vorwort. /
Con. ...ng the meaning of the indication “Ped. 8^{va}” here and in m. 63, see the Foreword.

32

Ped.

37

mf *dim.* *p* *cresc.*
Man. Ped.

42

add 4'
mf

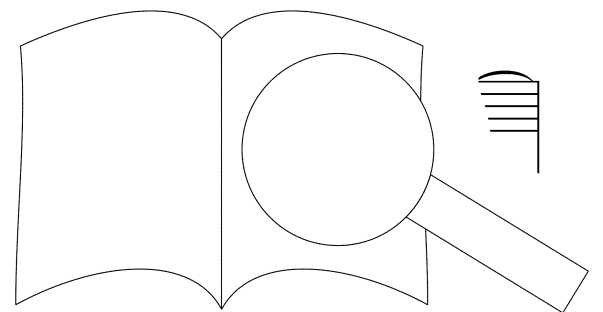
46

51

dim.

56

Man. Ped.



PROBEPARTIEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

62

Ped. 8^{va}

66

70

Ped.

74

dim.

Ma

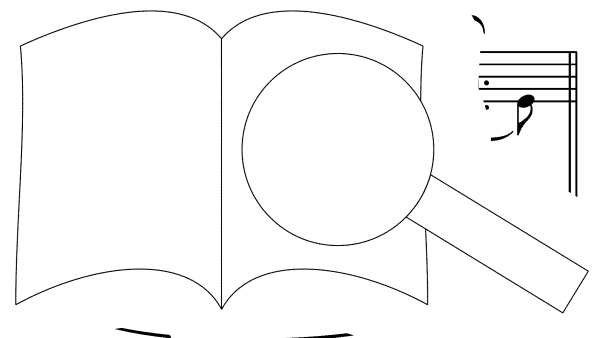
Ped.

78

molto rit.

ppp

Ped.



Coda

Adagio come prima

83 *dolce*

pp

Ped.

87

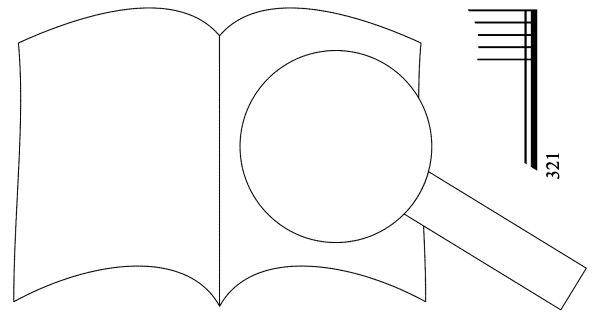
dim.

cresc.

91

ff

95



321

PROBEEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

1. Erstausgabe

Die Erstausgabe der *Vesper Voluntaries* erschien bei Orsborn & Tuckwood, London [1890], als Band 26 der Reihe *The Vesper Voluntaries for the Organ, Harmonium, or American Organ*. 23 Seiten, paginiert 1–23; auf der ersten Seite oben der Titel *THE VESPER VOLUNTARIES. N^o 26.*; darüber die Widmung *INSCRIBED TO M^{rs} W. A. RAIKES*. Benutztes Exemplar: aus Privatbesitz.

2. Weitere Quellen

Die autographe Reinschrift, nach der die Erstausgabe hergestellt wurde, ist verloren. Erhalten haben sich dagegen Skizzen zu den meisten *Voluntaries* sowie Korrekturfahnen Elgars. Zudem erschienen die *Vesper Voluntaries* in einer zweiten undatierten Edition unter dem Impressum von Hopwood & Crew Ltd., mit weiteren Pedalhinweisen (von Elgar?).¹

II. Zur Edition

Die vorliegende Edition beruht auf der vom Komponisten selbst redigierten Erstausgabe als Hauptquelle, deren Notentext gemäß den heutigen notationstechnischen Gepflogenheiten wiedergegeben wird, etwa hinsichtlich der Setzung von Akzidentien und Warnakzidentien oder der Platzierung von Bögen und Beischriften. Die Angaben *rit.* und *a tempo* wurden generell über das obere System gesetzt. Taktzahlen wurden eingefügt. Im Sinne einer besseren Spielbarkeit wurde die Verteilung der Stimmen zwischen den Systemen an wenigen Stellen ohne Nachweis geändert. Dadurch konnten an manchen Stellen in der Quelle enthaltene Stimmführungsstriche weggelassen werden. Diese wurden ansonsten übernommen mit einigen wenigen, in den Einzelanmerkungen genannt. Ausnahmen, in der Absicht, das Notenbild nicht zu überlasten. Übernommen aus der Erstausgabe wurde die Angabe der dynamischen Angaben, da Elgar hier offenbar bewusst zwischen einzelnen Stimmen bzw. Mannschaften unterscheidet (vgl. z. B. Nr. V). Basspassagen, die dem Pedal zugeordnet sind, sind in der Erstausgabe jeweils durch eine gestrichelte Linie (*Ped.*). In der vorliegenden Edition wurde die Wiedergabe der Linien verzichtet. Die Angabe *Man.* nach dem Erweitern der Wiedergabe ist nicht notwendig, da dies entspricht der Darstellung in der Originalnotation sowie zum Vergleich.

Einige wenige der Fahnenkorrekturen sind im Notentext nicht berücksichtigt, jedoch in den Einzelanmerkungen. Die zweite Edition unberücksichtigt bleibt, so wurde die zweite Edition mit zusätzlichen Pedalhinweisen, die nicht einbezogen.³

Die Herausgeber sind wie folgt gekennzeichnet: durch Kleinstich, Staccatopunkte durch Klammern und Dynamik-Gabeln durch Strichelung.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: IH = linke Hand, m.A. = mit Auftakt, NA = Neuausgabe (vorliegende Edition), rH = rechte Hand, oS = obere Stimme, Ped = Pedal, uS = untere Stimme. Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Hand (rH/IH) – Stimme – Zeichen im Takt (Noten und Pausen) – Befund der Quelle.

Im Folgenden werden die Abweichungen zwischen Erstdruck und vorliegender Ausgabe genannt, mit Ausnahme der in Abschnitt II (*Zur Edition*) in Form von Generalhinweisen bereits erwähnten Unterschiede. Die Beschreibung der jeweiligen Lesart bezieht sich dabei immer auf den Erstdruck.

Introduction

6 IH Legatobogen erst ab 2.
14 IH oS 3–4 Ohne Haltebogen; NA folgt Elgars Fahnenkorrektur.

I. Andante

20 rH oS 6 Legatobogen geht vor Zeilen über die letzte Note hinaus; mögliche Weiterführung des Bogen jedoch setzt der Bogen

II. Allegro

23 IH uS 1 Nach Zeilenbogen
35 IH oS 1 Ohr

III. Andantino

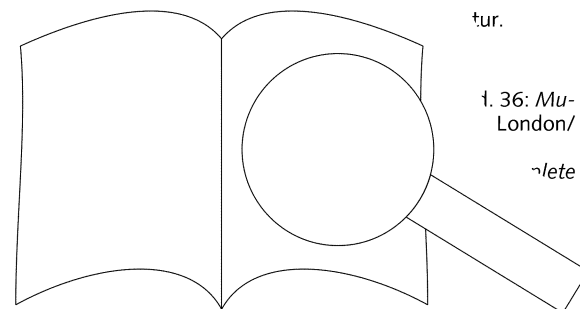
3 rH oS
6–7 rH
11 rH
12
27
35
Beim Beginn des Legatobogens zu
– *d*², vgl. aber T. 3f. und 11f.
Stimmführungsstrich: rH *g*² zu IH *c*¹.
Stimmführungsstrich: rH *e*¹ zu IH *a*.

Allegretto

Ohne Ganzepause T. 14 und Halbepause T. 15,1. Mit zwei Stimmführungsstrichen: IH Viertel es² zu rH Halbe es¹ und rH Halbe es¹ zu IH Viertel a.

9
11f. rH oS
25f.
34f.
41
Beim Beginn von T. 3 und 20 jeweils Anweisung *simile*. In NA aus spielpraktischen Gründen stattdessen Kennzeichnung durch Staccatopunkte jeweils fortgesetzt (zur Vermeidung einer allmählichen Abschwächung der Artikulation). Ohne *p*; NA folgt Elgars Fahnenkorrektur. Bogen 11,2–12,1; zweiter Bogen 12,1–2. Die angegebene Ossia-Version stammt aus der unter Abschnitt II des Kritischen Berichtes genannten zweiten Edition der *Vesper Voluntaries*. Statt dieser Version mit halben Noten im Pedal könnten zur Erleichterung der Ausführung auch die tiefen Achtelnoten kurz mit dem Pedal angespielt werden.

¹ Zu näherer Kenntnis siehe die Edition von C. Severn, London 1907.
² Die betr. Edition nennt I.
³ Ausnahme: Stimmführungsstrich I.



VI. Moderato

10, 11	IH	Jeweils ohne Augmentationspunkt.
13	rH 1	Nach Zeilenumbruch fehlt Fortsetzung des Legatobogens. Note <i>f</i> ¹ mit Augmentationspunkt (trotz folgender Achtelpause).
13	IH oS 4	Zusammengebalkt mit den folgenden Achteln; NA folgt Elgars Fahnenkorrektur.
19	rH uS 1-4	Mit Bogen. Vgl. jedoch Parallelstellen.
21		<i>Tempo</i> statt <i>a tempo</i> .
25	IH uS 1	Nach Zeilenumbruch fehlt Fortsetzung des Haltebogens aus T. 24.

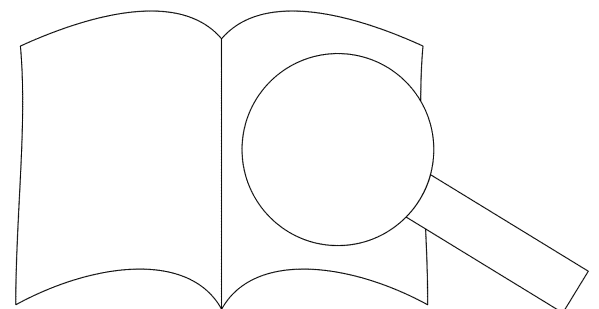
VII. Allegretto pensoso

2	IH 1	Ohne Hals nach oben.
4	rH oS 3	Nur ein Augmentationspunkt.
8	IH 1	Nach Zeilenumbruch fehlt Fortsetzung des Legatobogens.
19	rH 1	Legatobogen aus T. 17 nur bis T. 18,3. Vgl. jedoch die Folgetakte.
36	rH oS 1	Ohne Augmentationspunkt.
46	IH 5	Ohne Bogenbeginn; in T. 47 nach Zeilenwechsel jedoch Fortsetzungsbogen (vgl. auch T. 6,5).

VIII. Poco allegro – Coda

3	rH uS	Wohl versehentlich mit Bogen, der nach Zeilenwechsel in T. 4 nicht fortgesetzt wird. Bei Parallelstelle T. 43 ohne Bogen.
15	IH oS 2	Ohne Augmentationspunkt.
25	IH oS 2	Ohne Augmentationspunkt.
37	rH oS 1	Ohne Augmentationspunkt.
39f.	rH	Zwei Decresc.-Gabeln (jeweils eine pro Takt), wahrscheinlich bedingt durch Zeilenwechsel zwischen T. 39 und 40.
58	IH uS 2	Ohne Augmentationspunkt.
60	rH oS 1	Legatobogen setzt nach Zeilenumbruch neu an.
80	Ped 4	Ohne Augmentationspunkt.
90	IH oS 1	Ohne Augmentationspunkt.

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Inhalt

Vorwort	2
Foreword	3
<i>Vesper Voluntaries</i> op. 14	
Introduction	4
I. Andante	5
II. Allegro	6
III. Andantino	8
IV. Allegretto piacevole – Intermezzo	10
V. Poco lento	12
VI. Moderato	14
VII. Allegretto pensoso	16
VIII. Poco allegro – Coda	18
Kritischer Bericht	22

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

