

ELGAR

Concerto in E minor
for Violoncello and Orchestra

Konzert in e
für Violoncello und Orchester

op. 85

Urtext

Edited by / Herausgegeben von
Jonathan Del Mar



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP 398

INTRODUCTION

Elgar's Violoncello Concerto, written in the summer of 1919, was his last orchestral work of any importance, a final masterpiece from a composer whose earlier symphonic music had been massive and ebullient, reminiscent of the glories and pride of Victorian England but who now, in the wake of the colossal destruction of the Great War, saw only sadness and desolation around him. Within the next twelve months, with the death of his beloved wife Alice, this would intensify to the point at which he declared he would never compose again, but now his purpose was to pare down the immense range of his creative expression to its absolute essentials. Not only is the Cello Concerto barely half the length of the Violin Concerto in B minor of 1910, but its scoring is so spare, even skeletal, that the relative number of notes is a very much smaller fraction of that again.

For the miracle of the Cello Concerto is twofold: firstly, that for a composer not especially known for the economy of his orchestral textures, the notorious problem of balancing a solo cello with a full symphony orchestra – including four horns, three trombones and tuba – is handled so deftly that the listener is unaware that such a problem might even exist; and secondly, that for much of its 25-minute span it inhabits a realm of touching simplicity which turns out to have been deceptive only a few minutes before the end, where the cello emits a wailing lament of such heart-rending passion as to open up a new dimension of profound tragedy.

We do not know precisely when the idea of writing a cello concerto became a concrete one in Elgar's mind. As early as 1900 he was asked by Carl Fuchs, cellist of the Brodsky Quartet and a professor at the Manchester College of Music, if he would write something for the cello; six years later another cellist

raised the idea of a cello concerto with Elgar; but neither of these encounters seem necessarily to have been the impulse for the present work. The process may have worked the other way round: the inspiration of the main $\frac{9}{8}$ theme of the first movement came to Elgar quite suddenly, one morning in March 1918 as he was lying in bed, recovering from an operation on his tonsils. At that time it was no more than a theme without a context, but already, in its first form, it extended to 24 bars of continuous melody marked *serioso*, with astonishing breadth, serenity, and possibilities for expansion, and therefore needed to be symphonic in scale. Elgar was entering something of an E minor phase: apart from the Cello Concerto, the Violin Sonata op.82 and the String Quartet op.83 are both in E minor, and there must have been a certain amount of cross-fertilization. But this theme would not do for a chamber work, nor was it purely orchestral; it seemed to inhabit the middle register; perhaps thus was the idea born that it was by its very nature the theme for a cello concerto. Virtue was created out of necessity, and throughout the work Elgar maintained the strategy of limiting the orchestra to the outer extremes of register, reserving the middle for the solo cello, where it can rhapsodize, pouring forth its eloquence, uninhibited and unchallenged. Only when the soloist is silent is the orchestra given full rein, its brief fortissimo outbursts affording maximum contrast with the intimacy of the solo writing.

But by July 1918 we still only know that Elgar was "orchestrating" the $\frac{9}{8}$ theme, while in August the conductor Landon Ronald visited the Elgars, and apparently "loved the mysterious Orch. piece and wants it dreadfully". Not until June 1919 is there any hint in Alice's diary of a concerto, but by this time the chief *dramatis personae* were beginning to assemble

round a work which was in quite an advanced state. Some commentators have filled in this gap by asserting that work on the concerto started in the autumn of 1918, but it seems most likely that the rest of 1918 was occupied with the three chamber works (the two in E minor plus the Piano Quintet op.84) and that the Cello Concerto dates virtually entirely from 1919. The cellist in the first performances of both the String Quartet and the Piano Quintet was Felix Salmond (1888–1952), who now began to play a part in the concerto, being invited frequently in June 1919 to try out passages with Elgar on the piano. He expressed delight and enthusiasm, and was rewarded by being invited to give the premiere.

At this time the Elgars were living in a remote part of the Sussex countryside near the village of Fittleworth, in a thatched cottage called Brinkwells. In 1912 they had moved to London, to a large house in Hampstead which he renamed Severn House, but he was becoming increasingly unhappy and even ill there, and Alice found the house in the country with the help of Sidney Colvin and his wife Frances; they had been close friends of the Elgars since at least 1904 and already had a holiday house in Sussex. Sidney Colvin (1845–1927) had been Keeper of Prints and Drawings at the British Museum, and was to receive the dedication of the Cello Concerto in a letter Elgar wrote on 26 June 1919: “I am frantically busy writing & have nearly completed a Concerto for Violoncello – a real large work & I think *good* & alive ... Your friendship is such a real & precious thing that I should like to leave some record of it ...” Meanwhile Albert Coates, who was to be responsible for the debacle of the first performance of the Concerto, came with his wife to tea at Severn House on 25 May; thus far, all was still warmth and cordiality.

All through June and July Elgar was working hard on the Concerto, orchestrating it from at least 28 June, and by the end of July the piece must have been virtually in its finished state. On 31 July Alice wrote in her diary:

“E. & A. walked down the road to meet Felix Salmond, he & Cello fitted into Mr. Aylwin’s pony cart but cd. not move! He got out & A. crept in & nursed the Cello, & E. took him thro’ wood. Enchanted with the place. After tea played Concerto & after dinner – It sounded perfectly beautiful – It is a flawless work”. Salmond stayed with the Elgars until 2 August, when Alice wrote: “F. Salmond left after lunch & seemed so happy here – thrilled with the thought of playing the Concerto for the 1st time & wildly excited about it, did not sleep all night thinking about it”. Finishing touches were made in the first week of August, and on 8 August Alice sent the completed score to Novello.

However, relations with Novello were not as cordial as they had been in the days of Elgar’s close friend August Jaeger. The new chairman of Novello, Augustus Littleton, astonishingly (to us now) wrote to his secretary in February 1914 that he was not interested in purchasing any more symphonies or concertos from Elgar, but would accept “as many partsongs as he can produce even at extortionate rates”. A consequence of this was that neither full score nor piano score of the Cello Concerto was published in time for the first performance – which was one of the notorious disasters of musical history. The young Albert Coates (1882–1953) had been a pupil of Arthur Nikisch in Leipzig, then conductor of the Imperial Opera in St Petersburg, but after the Revolution decided to move to London and seek a career there. Now he heard that the London Symphony Orchestra was struggling to launch its first post-war season, of which the first concert, on 27 October, was to include the premiere of the Cello Concerto conducted by the composer. Coates made the audacious offer of conducting all six concerts without fee if they would engage him for the whole season; the orchestra accepted, and so this first concert was the conductor’s debut with the orchestra, which he was determined would be as impressive as possible. He selected his

programme carefully; it comprised Borodin's Symphony No.2 (a vehicle for his Russian credentials), 'Waldweben' from *Siegfried* (the first opera he had conducted in St Petersburg) and the *Poème de l'extase* by Scriabin (a personal friend of his, with whose music he felt a particular bond). Consequently he had little or no interest in Elgar's part in the proceedings, and rode completely roughshod over the rehearsal schedule, to the severe detriment of the first performance of the concerto. Alice tells the story vividly and furiously in her diary:

"October 26: E. & A. & C. to rehearsal at Mortimer Hall – horrid place – The new work, Cello Concerto, never seen by Orchestra – Rehearsal supposed to be at 11.30. After 12.30 – A. absolutely furious – E. extraordinary calm – Poor Felix Salmond in a state of suspense & nerves – Wretched hurried rehearsal – An insult to E. from that brutal, selfish, ill mannered bounder A. Coates –

October 27: E. & A. & C. to Queen's Hall for rehearsal at 12.30 or rather before – absolutely inadequate at that – That brute, Coates went on rehearsing 'Waldweben' Secy. remonstrated, no use, at last just before one, he stopped & the men like Angels stayed till 1.30 – A. wanted E. to withdraw, but he did not for Felix S.'s sake – Indifferent performance of course in consequence E. had a tremendous reception & ovation –

October 28: Still furious about rehearsals – Shameful Hope never to speak to that brutal Coates again."

The disgrace was not lost on the critics. Ernest Newman reported in *The Observer* that those pieces conducted by Coates had been splendid, but that in the Elgar Concerto, "Never, in all probability, has so great an orchestra made so lamentable a public exhibition of itself. ... the orchestra was often virtually inaudible, and when just audible was merely a muddle. No one seemed to have any idea of what it was the composer wanted. ... The work itself is lovely stuff, very simple –

that pregnant simplicity that has come upon Elgar's music in the last couple of years – but with a profound wisdom and beauty underlying its simplicity". It was extraordinary that from such a woefully inadequate performance he could perceive so much. For *The Musical Times* Alfred Kalisch wrote: "The concert was marked by two circumstances unfortunately characteristic of our great country and this great metropolis. The announcement of an important new work by our foremost living composer with the composer conducting, did not suffice to fill the hall to overflowing, and the principal new work was obviously under-rehearsed. ... The new Concerto is an extremely interesting experiment in scoring. Sir Edward Elgar has set himself to solve the problem of making the 'cello come through the orchestra without making the orchestral web too tenuous, and without losing variety of colour. To give the experiment a chance of success, even to enable hearers to judge how far it has succeeded, specially careful preparation would have been needed. ... Mr. Felix Salmond was the soloist, and undoubtedly enhanced his reputation very greatly in spite of the adverse circumstances under which he laboured." Unfortunately, however, Salmond suffered the opposite fate: he emigrated to New York, where he established a considerable reputation as soloist and teacher at the Juilliard School, New York and at the Curtis Institute, Philadelphia; but he never lived down the premiere of the Elgar Concerto, which he refused to teach or play ever again until his dying day.

Curiously, it fell instead to one of the cellists in the orchestra on that occasion, the nineteen-year-old John Barbirolli, to raise its performance history to new heights: not only was he soloist in the second performance of the concerto (27 January 1921), but the 1965 recording by Jacqueline du Pré in which he conducts the London Symphony Orchestra is deservedly the most famous of all recordings of this piece.

Unlike the Violin Concerto, which is set in three large-scale but broadly conventional movements (the only obvious exception is the extended accompanied cadenza in the finale), the Cello Concerto has four movements, none conventional though they clearly fall into the pattern of first movement, scherzo, slow movement and finale. The finale occupies as many pages of score as the other three put together, and is the only movement that resembles sonata form to any degree, though it too departs on a totally original course of its own in the impassioned coda.

The wistful first movement, in ternary song form, opens with a recitative, establishing at the outset both the presence of the solo cello and its predominant mood of introspection. The main theme is then dreamy and rhapsodic, alternating with a more gentle, relaxed one in the major; but the movement already sinks to a close just at the point where a more normal one might have taken wing, leading straight in to the second. This again starts with a recitative, which also motivically echoes the opening bars of the concerto; then, as if warming up for the race, the cello suggests alternative shapings for a pattern of scurrying semiquavers ("Diddle diddle", Alice called the noises emanating from Elgar's music-room as this movement was being composed) which closely echo those in the *Introduction and Allegro* and will become the main theme of this *perpetuum mobile*-like movement. It is spectral and feather-light throughout, notwithstanding two extremely brief loud orchestral interventions, and dissolves into a puff of smoke, recalling the similar ending to the scherzo of Mendelssohn's *Midsummer Night's Dream*.

Now there is a real break, the only one in the work (for the finale has by nature to start virtually *attacca*), and the miniature slow movement transports us into a new, private world in the key of B flat, the most distant imaginable from E minor (and the same key as Elgar had already used, hardly less remark-

ably, for the slow movement of the Violin Concerto). This is one unbroken outpouring of melody which simply stops as soon as the melody has run its course, ending questioningly on the dominant as if the issues have been left still unresolved. We presume this dominant chord to be that of B flat major, but instead the finale is launched in B flat minor, and by extraordinary sleight of hand climbs up in minor-third steps, so that in just eight bars Elgar has magically achieved an effortless return to E minor. This arrival is hailed triumphantly by the cello in a third recitative, and the movement proper gets under way. Now at last the heavy brass are given their head, and in the big, central orchestral tutti at 61 we get a brief glimpse of the pomp of the old, rumbustious Elgar we know from *Cockaigne* and *Falstaff*, with even one moment (just before 62) of truly unrestrained brashness. But it is all short-lived, as if but a memory, soon giving way once more to the heartfelt, intimate expression of the epilogue. Here the writing for the strings is quite especially exquisite. The tragedy plays itself out, and just as at the same point in the Dvořák concerto an earlier movement is recalled, here the music settles, resigned, on a yearning phrase from the slow movement. It is as if, that movement having been left incomplete, it is the grief explored here that will bring it to rest at last. And so the concerto ends as it had begun, with the identical declamation, but seen through infinitely wiser, more experienced eyes, as if we can only now for the first time truly understand what those first four bars were all about. Then, with typical irreverence, Elgar sweeps all oppression out of the window with a brisk, no-nonsense gesture: in the headlong dash to the finish, all cares are dismissed (including those of the soloist, who for the first and only time in the concerto, plays together with the full orchestra in the last nine bars, and may even not be heard, but by this time it no longer matters), and the piece ends in apparent, but

deceptive, high spirits. With that last bar, indeed, comes a sense of finality, that the world will never be the same again.

With consistently inspired melody, remarkable range and contrast of emotions, and su-

preme craftsmanship of orchestration, the Elgar Cello Concerto has established itself as one of the few deeply satisfying, truly great cello concertos.

Jonathan Del Mar

PREFACE

Sources

- X** Autograph draft, laid out for Vc and Pf, housed in the British Library, London. I–III are an earlier version of **AV**, but IV is a much more sketchy draft for the composition itself.
- A** Autograph full score and Stichvorlage for **E**, dated June/July 1919 and housed in the Library of the Royal College of Music, London. The text was later revised in respect of many details, so that **A** does not wholly represent Elgar's final intentions.
- AS** Autograph Solo Vc part and Stichvorlage for **S**, housed in the British Library. **AS** was used by Felix Salmond, soloist at the first performance on 27 October 1919, and contains his bowings and fingerings; some of the bowings are in Elgar's own hand, and all were instructed by him to be printed in **S**.
- AV** Autograph Vc and Pf score and Stichvorlage for **V**, dated July 1919 and housed in the British Library.
- S, V** First Edition Solo Vc part and Pf score, published by Novello & Co. Ltd in November 1919; later printings contain a very few textual alterations.
- P** First Edition orchestral parts, published by Novello in November 1919 (strings)

and March 1920 (wind); only VI 1 and VI 2 were reprinted in 1936 with corrections.


- E** First Edition full score, published by Novello in January 1921; later printings contain a very few textual variations.
- R** Two recordings conducted by Elgar with Beatrice Harrison as soloist, made in 1919/20 and 1928.

For a full account of these sources and their interrelationships, see Critical Commentary.

Specific Editorial Problems

Wherever possible, Elgar's own notation, nomenclature, clefs, spelling of dynamic markings, and note-groupings have been retained. For example it was Elgar's practice, after grace notes with an accidental, not to repeat the accidental before the main note (e. g. IV 184–92). Muted horns are of course marked *con sord.*, but instead of *senza sord.*, Elgar always wrote *naturale* – an indication more usually associated with a return to normal playing after a passage of hand-stopping – and indeed Elgar never distinguished between muted and hand-stopping, deferring instead to the judgment of the player. Then as a rule Elgar was extraordinarily punctilious, writing in every

tiny articulation mark and every slur into every instrument; only where instruments are divisi on one staff did he sometimes forget to mark slurs both above and below (e.g. no slur for I 58/9 2.Clar, II 53/4 Vla(b), IV 12 Vla(b), 322–4 2.Cor). Often these are then still missing in E, but fortunately we have been able in every case to substantiate them from P. In the case of staccato, accents and tenuto lines, Elgar almost always follows the usual modern convention: where two instruments in unison have stems up and down, one marking is held to suffice. Elgar might write this above or below the staff, but we have given it consistently above, due to just one context (IV 151/5/69 Fags) where an accent below only applies to the 2nd instrument (this assumption corroborated in P).

In some cases, where the effect is only a cosmetic one, Elgar's notation has been rationalized. In two places (III 25, IV 1) Elgar writes *unis.* in Cb to cancel a *Solo* or *Soli* marking, but this can be confusing since *unis.* is generally understood to signify non divisi, so that we have preferred the more usual Tutti (as indeed found here in P). Then for example it has been necessary to draw hairpins to the first note of a bar as $\langle | \rangle$ rather than Elgar's frequent $\langle \uparrow \rangle$. As a rule we have tried to retain Elgar's \uparrow (e.g. II 76), but in bar 74 it has seemed preferable to alter it to  (as in E) due to the \langle . One notation which is particularly idiosyncratic, and which was systematically altered by the publishers in all S,V,P,E, is Elgar's \downarrow or \uparrow , and here too, we have preferred to follow the universally-understood notation in the first edition publications.

Clefs

Though essentially our Solo Vc part follows AS, in respect only of the clefs we have preferred to adhere to those in which Elgar first notated the piece (in X), and which he retained in both A and AV (= E,V). When copying out

AS he seems to have changed bass-clef passages into tenor merely in order to avoid ledger lines, resulting in some unhappy clef changes, breaking the phrase unnaturally, such as III 44 n.1 (tenor from here in AS).

Hairpins

A particularly difficult task, in the editing of any Elgar work, is the precise defining of all the hairpins. In string passages such as I 57 or 70, for example, Elgar's hairpins are (hardly surprisingly) not placed precisely consistently in all instruments, and the problem is to decide whether he could conceivably have had any design behind such slight variations. In such cases the intention has been to 'edit' as little as possible, but to reproduce the hairpins as closely as possible to their appearance in A (where the orchestra is concerned) or AS (where the Solo Vc part is marked especially carefully). Since it seems particularly unlikely that tiny adjustments to hairpins would have been made at proof stage, further variations in printed sources have been judged to be of only secondary importance, unless the placing was materially and consistently altered.

Cues

A particular problem surrounds the orchestra cues in the Solo Vc part. In AS Elgar took these from X, which was then revised during the preparation of AV; meanwhile A may be slightly different again. For example in AV the notes of IV 3–4 RH are enharmonically different from those in A; and IV 182 RH has a *Vorschlag* like 184 Solo Vc, of which there is nothing to be seen in A,E though it remains in the "Orch." cue in S. We have preferred in the cues to reflect more closely the text of E, while leaving Elgar's piano arrangement itself (AV,V) unaltered – even when that, too, differs materially from the final version of the orchestral accompaniment in E.

Punkte and Striche

Elgar made a definite distinction between Punkte (dots) and Striche (dashes) to which we have adhered strictly. In English Striche may also be called wedges, daggers or strokes; while the word "dot" can lead to confusion with the dot after a note (♩). Where staccato dots or dashes need to be specifically identified as such, we have therefore preferred to use the words Punkt and Strich.

Rehearsal Figures

The rehearsal figures are Elgar's own, and are found in full, in his handwriting, in all manuscript sources (even X).

Acknowledgements

I record here with pleasure all those to whom thanks are due: Steven Isserlis, who has been a constant source of inspiration and guidance,

and Robert Anderson, Jerrold Northrop Moore and Arthur Walker for their expertise in all matters Elgarian. The staffs of the Library of the Royal College of Music and the British Library have been endlessly helpful and patient with my various and insistent requests. Then I am beholden to several individuals for help of one kind or another in the course of my research: Adrian Brown, Clive Brown, Giles Easterbrook, Spencer Freeman, John Pickard, and Raphael Wallfisch. I am grateful to both Alan Brown and Leslie Howard for their advice on piano pedalling. In conclusion I should like especially warmly to thank Howard Friend of Novello's, and his staff at Bury St Edmunds, particularly Adam Harvey and Howard Taylor, for their kind hospitality and much help in the Novello archive, ferreting out obscure and ancient orchestral sets for me to examine.

Jonathan Del Mar

EINFÜHRUNG

Das Violoncellokonzert, im Sommer 1919 komponiert, war Elgars letztes Orchesterwerk von Bedeutung, ein spätes Meisterwerk eines Komponisten, dessen frühe symphonische Musik wuchtig und überschwänglich gewesen war und an die Pracht und den Glanz des Viktorianischen England erinnert hatte, der nun jedoch – in Folge der kolossalen Zerstörungen des Ersten Weltkrieges – nur noch Trauer und Verzweiflung um sich herum sah. In den nächsten zwölf Monaten würden ihn dies und der Tod seiner geliebten Frau Alice zu der Erklärung veranlassen, nie wieder komponieren zu wollen. Doch jetzt war es noch sein erklärter Vorsatz, den immensen Reichtum seines kreativen Ausdrucksvermögens auf etwas absolut Wesentliches zu komprimieren. Das Violoncellokonzert dauert nicht nur halb so lang wie das Violinkonzert in h-Moll von 1910, auch ist die Partitur so karg, ja gerüstartig angelegt, dass die relative Anzahl von Noten nur einen kleinen Bruchteil des letzteren ausmacht.

Das Wunder des Violoncellokonzerts ist indes ein zweifaches: Erstens gelang es dem Komponisten, der nicht gerade für die Ökonomie seiner symphonischen Texturen berühmt war, das notorische Problem, ein Solovioloncello und ein ganzes Symphonieorchester – mit vier Hörnern, drei Posaunen und Tuba – auszubalancieren, so geschickt zu lösen, dass der Hörer nicht einmal bemerkt, dass ein solches Problem überhaupt existiert. Und zweitens ist der Großteil der 25minütigen Spieldauer von einer Aura der anrührendsten Schlichtheit umgeben, die sich erst wenige Minuten vor dem Ende als trügerisch herausstellt, dann nämlich, wenn das Violoncello einen Klagegesang von so herzerreißender Leidenschaft anstimmt, der bislang ungekannte Dimensionen einer tiefen Tragödie erschließt.

Wir wissen nicht genau, wann sich die Idee, ein Violoncellokonzert zu schreiben, bei Elgar konkretisierte. Bereits 1900 hatte ihn Carl Fuchs, Violoncellist des Brodsky Quartetts und Professor am Manchester College of Music, gefragt, ob er nicht etwas für Violoncello komponieren wolle; sechs Jahre später brachte ein anderer Cellist Elgar auf den Gedanken, ein Violoncellokonzert zu schreiben; doch keine dieser Begegnungen scheint den entscheidenden Impuls zum vorliegenden Werk ausgelöst zu haben. Es könnte auch gerade umgekehrt abgelaufen sein: Denn die Inspiration zum Hauptthema des ersten Satzes im $\frac{9}{8}$ -Takt überfiel Elgar ziemlich plötzlich, als er eines Morgens im März 1918 im Bett lag und sich von einer Mandeloperation erholte. Zu diesem Zeitpunkt war es nicht mehr als ein Thema ohne Kontext, doch bereits in dieser Frühfassung umfasste es als kontinuierliche, mit *serioso* bezeichnete Melodie 24 Takte, wies eine überraschende Breite und Gelöstheit und die Anlage zur Erweiterung auf, verlangte daher nach symphonischen Dimensionen. Elgar trat damals in eine Art e-Moll-Phase ein, denn außer dem Violoncellokonzert stehen auch die Violinsonate op. 82 und das Streichquartett op. 83 in e-Moll – ein gewisses Maß an gegenseitiger Befruchtung muss also stattgefunden haben. Bei diesem Thema jedoch stand fest, dass es sich weder für ein Kammermusikwerk eignen würde, noch dass es rein orchestral gedacht war. Vielmehr schien es eine Zwischengattung anzustreben, und vielleicht entstand daraus die Vorstellung, dass es seiner Natur nach das Thema eines Violoncellokonzerts sein müsste. Elgar machte aus der Not eine Tugend und behielt die ganze Komposition hindurch die Strategie bei, das Orchester auf die äußeren Extreme des Registers zu beschränken und dem Solovioloncello das mittlere Register vorzubehalten, so dass es

sich ungehindert rhapsodisch und beredt ausbreiten könnte. Nur wenn der Solist schweigt, erhält das Orchester Raum zu freier Entfaltung, seine kurzen Fortissimoausbrüche bilden dann jedoch einen maximalen Kontrast zur Intimität des Soloparts.

Wir wissen, dass Elgar das $\frac{9}{8}$ -Thema erst im Juli 1918 „orchestrierte“, doch bereits im August äußerte sich der Dirigent Landon Ronald, der die Elgars besucht hatte, offensichtlich „begeistert über das mysteriöse Orch.stück und will es unbedingt haben“. Bis Juni 1919 findet sich in Alices Tagebuch kein einziger weiterer Hinweis auf ein Konzert, zu diesem Zeitpunkt jedoch begannen sich die wichtigsten *dramatis personae* um ein Werk zu versammeln, das sich in weit fortgeschrittenem Stadium befand. Einige Musikhistoriker haben diese Wissenslücke mit der Vermutung gefüllt, dass Elgar die Arbeit am Konzert wohl im Herbst 1918 aufgenommen habe, wesentlich wahrscheinlicher ist jedoch, dass Elgar für den Rest des Jahres 1918 mit der Komposition von drei Kammermusikwerken (den beiden genannten in e-Moll und dem Klavierquintett op. 84) beschäftigt war und das Violoncellokonzert daher praktisch vollständig erst 1919 entstand. Felix Salmond (1888–1952), der als Violoncellist bei den Uraufführungen des Streichquartetts und des Klavierquintetts mitwirkte, begann nun eine wichtige Rolle auch für das Konzert zu spielen, denn Elgar bat ihn im Juni 1919 mehrfach darum, Passagen daraus mit ihm am Klavier durchzuspielen. Salmond zeigte sich begeistert von dem Werk und wurde mit dem Angebot belohnt, bei der Uraufführung den Solopart zu übernehmen.

Die Elgars lebten damals in einem entlegenen Teil von Sussex in der Nähe der Ortschaft Fittleworth und bewohnten ein strohgedecktes Landhaus namens Brinkwells. Zuvor, seit 1912, hatten sie an in einem großen Haus im Londoner Stadtteil Hampstead gelebt, das Elgar Severn House nannte, doch er hatte sich dort zunehmend unglücklich und elend ge-

fühlt, so dass Alice mit Hilfe von Sidney Colvin und dessen Frau Frances schließlich ein Haus auf dem Land ausfindig gemacht hatte. Die Colvins waren seit 1904 enge Freunde der Elgars und besaßen bereits ein Ferienhaus in Sussex. Elgar trug Sidney Colvin (1845–1927), der als Kurator der Drucke und Zeichnungen im British Museum tätig gewesen war, in einem Brief vom 26. Juni 1919 die Widmung des Violoncellokonzerts an: „Ich bin vollauf beschäftigt mit Komponieren & habe ein Violoncellokonzert fast vollendet – es ist ein wirklich großes Werk & wie ich denke *gut* & voller Leben [...] Ihre Freundschaft ist für mich ein so wahres & wertvolles Gut, dass ich der Nachwelt gern ein Zeichen davon überliefern möchte [...]“ Unterdessen war am 25. Mai auch Albert Coates, der für das spätere Debakel der Uraufführung verantwortlich sein würde, mit seiner Frau zum Tee nach Severn House gekommen; zu diesem Zeitpunkt war alles noch eitel Freude und Herzlichkeit.

Den ganzen Juni und Juli hindurch arbeitete Elgar intensiv am Konzert, er orchestrierte es spätestens ab dem 28. Juni, und bis Ende Juli musste das Stück praktisch seine Vollendung erreicht haben. Am 31. Juli notierte Alice in ihrem Tagebuch: „E. & A. gingen die Straße hinunter, um Felix Salmond abzuholen, er & Cello passten zwar in Mr. Aylwins Pferdewagen, aber sie kamen nicht voran! Er stieg aus & A. kroch hinein & nahm das Cello, & E. führte ihn durch den Wald. Entzückt von dem Ort. Nach dem Tee & nach dem Abendessen Konzert gespielt – Es klang vollkommen und schön – Es ist ein tadelloses Werk.“ Salmond blieb bis zum 2. August bei den Elgars, wie Alice berichtete: „F. Salmond verließ uns nach dem Mittagessen & schien so glücklich hier – begeistert & unbändig aufgeregt von dem Gedanken, das Konzert zum 1. Mal zu spielen, schlief nicht, weil er die ganze Nacht nur daran dachte.“ In der ersten Augustwoche legte Elgar letzte Hand an das Konzert, und am 8. August schickte Alice die fertige Partitur an das Verlagshaus Novello.

Die Beziehungen zu Novello gestalteten sich indessen nicht mehr so herzlich wie sie es noch zu Zeiten von August Jaeger, Elgars engem Freund, gewesen waren. Der neue Leiter von Novello, Augustus Littleton, schrieb – man kann es kaum glauben – im Februar 1914 an seinen Sekretär, er sei nicht daran interessiert, weitere Symphonien oder Konzerte von Elgar in Verlag zu nehmen, jedoch „so viele Partsongs, wie er nur schreiben kann, auch zu Wucherpreisen“. Eine Folge davon war, dass weder die Orchesterpartitur noch der Klavierauszug des Violoncellokonzerts rechtzeitig zur Uraufführung erschienen – was ein bekanntes Desaster der Musikgeschichte ist. Der junge Albert Coates (1882–1953), der ein Schüler von Arthur Nikisch in Leipzig und dann Dirigent am Mariinskij-Theater in St. Petersburg gewesen war, hatte sich nach der Revolution entschlossen, nach London umzuziehen und hier eine Karriere zu versuchen. Ihm kam nun zu Ohren, dass das London Symphony Orchestra sich darum bemühte, ein Programm für die erste Nachkriegssaison auf die Beine zu stellen, in deren erstem Konzert am 27. Oktober die vom Komponisten geleitete Uraufführung des Violoncellokonzerts stattfinden sollte. Coates machte das kühne Angebot, alle sechs Konzerte gratis zu dirigieren, unter der Bedingung, dass man ihn für die ganze Saison engagiere. Das Orchester nahm das Angebot an, und so wurde das erste Konzert zum Debüt des Dirigenten beim Orchester. Coates setzte alles daran, es so eindrucksvoll wie möglich zu gestalten, und stellte das Programm mit besonderer Sorgfalt zusammen. Es beinhaltete Borodins Symphonie Nr. 2 (als Visitenkarte für seine Kenntnis der russischen Musik), ‚Waldweben‘ aus *Siegfried* (der ersten Oper, die er in St. Petersburg dirigiert hatte) und das *Poème de l'extase* von Skrjabin (einem seiner persönlichen Freunde, mit dessen Musik er sich besonders verbunden fühlte). Folglich hatte Coates nur wenig bzw. kein Interesse an Elgars Anteil bei den Vorbereitungen und setzte sich rücksichtslos über

den Probenplan hinweg, was sich als schwerwiegender Nachteil für die Uraufführung des Violoncellokonzerts herausstellen sollte. Alice erzählt den Hergang der Ereignisse lebhaft und voller Wut in ihrem Tagebuch:

„26. Oktober: E. & A. & C. zur Probe in Mortimer Hall – schrecklicher Ort – Das Orchester hat das neue Werk, das Violoncellokonzert, noch nie gesehen – Probe sollte um 11.30 beginnen. Nach 12.30 – A. absolut wütend – E. außergewöhnlich ruhig – Armer Felix Salmond in einem Zustand von Anspannung & Nervosität – Erbärmliche, gehetzte Probe Eine Beleidigung für E. durch den rohen, selbstsüchtigen, ungezogenen Kerl A. Coates –

27. Oktober: E. & A. & C. zur Probe in Queen's Hall um 12.30 oder gar früher – absolut unpassend obendrein – Dieses Scheusal Coates fuhr fort ‚Waldweben‘ zu proben Orchestersprecher protestierte, ohne Erfolg, kurz vor eins hörte er endlich auf & die Männer blieben mit Engelsgeduld bis 1.30 – A. forderte E. auf, sein Werk zurückzuziehen, er tat es jedoch aus Rücksicht auf Felix S. nicht – Eine mittelmäßige Ausführung war natürlich die Folge E. erhielt einen überwältigenden Empfang & Ovationen –

28. Oktober: Noch immer wütend über die Proben – Beschämend Hoffe, niemals wieder mit diesem rohen Coates zu tun zu haben.“

Die Schmach blieb in den Konzertkritiken nicht unerwähnt. Ernest Newman berichtete in *The Observer*, dass die von Coates dirigierten Stücke großartig waren, jedoch habe „ein so bedeutendes Orchester aller Wahrscheinlichkeit nach noch nie eine so erbärmliche öffentliche Vorstellung von sich selbst gegeben“ wie mit Elgars Violoncellokonzert. „Das Orchester war häufig so gut wie unhörbar, und das, was man gerade so hören konnte, bestand nur aus Wirrwarr. Niemand schien die geringste Vorstellung davon zu haben, was der Komponist wollte. [...] Das Werk selbst ist reizend und sehr schlicht – voll jener bedeutungsschwangeren Schlichtheit, die in den letzten Jahren in Elgars Musik zu Tage getre-

ten ist –, doch auch geprägt von tiefer Weisheit und Schönheit, die jener Schlichtheit zugrunde liegen.“ Es ist immerhin erstaunlich, wie viel Newman nach einer so jämmerlich unangemessenen Aufführung von der Komposition begreifen konnte. In *The Musical Times* stellte Alfred Kalisch fest: „Das Konzert war durch zwei Umstände gekennzeichnet, die für unser bedeutendes Land und diese bedeutende Metropole charakteristisch sind. Die Ankündigung eines wichtigen neuen Werks von unserem berühmtesten lebenden Komponisten mit ihm selbst am Dirigierpult genügte nicht, um den Saal zum Überlaufen zu bringen, und ganz offensichtlich war das neue Hauptwerk auch noch zu wenig geprobt worden. [...] Das neue Violoncellokonzert stellt, was die Partitur anbetrifft, ein äußerst interessantes Experiment dar. Sir Edward Elgar hat sich selbst die Lösung des Problems zur Aufgabe gemacht, wie das Violoncello das Orchester dominieren kann, ohne dass die Orchesterstimmen zu sehr ausgedünnt werden müssen und ohne damit den Reichtum an Klangfarben aufs Spiel zu setzen. Damit dieses Experiment eine Aussicht auf Erfolg gehabt hätte und auch um den Hörern ein Urteil über sein Gelingen zu ermöglichen, wäre gerade eine besonders sorgfältige Vorbereitung von Nöten gewesen. [...] Der Solist Mr. Felix Salmond konnte sein Renommee trotz der widrigen Umstände, unter denen er zu leiden hatte, dennoch ohne Zweifel sehr vorteilhaft unter Beweis stellen.“ Bedauerlicherweise widerfuhr Salmond freilich ein anders geartetes Schicksal: Er wanderte nach New York aus, wo er sich einen Namen als Solist und Lehrer an der Juilliard School in New York sowie am Curtis Institute in Philadelphia machen konnte. Die Schmach der Uraufführung von Elgars Violoncellokonzert jedoch verwand er nie, und er weigerte sich bis zu seinem Tod, es jemals zu unterrichten oder je wieder zu spielen.

Kurioserweise fiel es einem Orchestermusiker, dem damals 19jährigen Violoncellisten John Barbirolli, anheim, die Aufführungsge-

schichte des Konzerts neuen Höhepunkten zuzuführen: Er war nicht nur der Solist der zweiten Aufführung des Konzerts am 27. Januar 1921, sondern die Einspielung, die er als Dirigent mit Jacqueline du Pré als Solistin und dem London Symphony Orchestra 1965 realisierte, gilt mit Recht als die berühmteste Aufnahme dieses Stücks.

Im Gegensatz zum Violinkonzert, das in drei groß dimensionierten, jedoch weithin konventionellen Sätzen (mit Ausnahme der ausgedehnten begleiteten Kadenz im Finale) angelegt ist, besteht das Violoncellokonzert aus vier unkonventionellen Sätzen, die jedoch eindeutig in das Schema von Kopfsatz, Scherzo, langsamem Satz und Finale passen. Das Finale nimmt dabei so viele Seiten der Partitur ein wie die drei übrigen Sätze zusammen genommen, und es ist der einzige Satz, der zu einem gewissen Grad an die Sonatenform angelehnt ist, obwohl auch er einen sehr eigenwilligen Weg in der leidenschaftlichen Coda einschlägt.

Der wehmütige erste Satz, dem die dreiteilige Liedform zu Grunde liegt, wird von einem Rezitativ eröffnet, das von Anfang an sowohl die Präsenz des Solovioloncellos wie auch seine vorherrschend introvertierte Haltung festschreibt. Das Hauptthema gibt sich dann träumerisch und rhapsodisch, bevor es von einem lieblichen, gelösten Thema in Dur abgelöst wird; der Satz endet indes schon an der Stelle, wo ein gewöhnlicher Satz erst richtig in Fahrt gekommen wäre, und geht statt dessen direkt in den zweiten über. Auch dieser Satz beginnt mit einem Rezitativ, das motivisch die Anfangstakte des Konzerts aufgreift; dann erprobt das Violoncello – wie zum Aufwärmen vor dem Rennen – unterschiedliche Gestalten einer Floskel aus dahinhuschenden Sechzehnteln („Diddle diddle“ nannte Alice die Geräusche, die aus Elgars Musikzimmer drangen, als er diesen Satz komponierte). Diese Floskel, die eng an diejenigen aus *Introduction and Allegro* angelehnt ist, wird zum Hauptthema dieses *perpetuum*

mobile-artigen Satzes. Er ist durchgehend federleicht und durchsichtig gestaltet, ungeachtet zweier extrem kurzer, lauter Orchesterwürfe, und löst sich schließlich wie ein Dunsthauch auf, der an den Schluss des Scherzos aus Mendelssohns Musik zum *Sommernachtstraum* erinnert.

Nun folgt ein echter Bruch, der einzige im ganzen Werk (denn das Finale hat von Natur aus eigentlich *attacca* zu beginnen): Mit einem langsamen Satz *en miniature* versetzt uns Elgar in eine andere, intimere Welt in B-Dur, der von e-Moll am weitesten entfernten Tonart (die bereits – kaum weniger auffällig – im langsamen Satz des Violinkonzerts zur Verwendung gekommen war). Es ist ein einziger, ununterbrochener melodischer Fluss, der einfach aufhört, wenn die Melodie zu Ende ist und fragend auf der Dominante einhält, so als ob die alten Fragen noch immer ungelöst seien. Man hält diesen Dominantakkord für den von B-Dur, doch das Finale beginnt stattdessen in b-Moll; in nur acht Takten bewerkstelligt Elgar indes durch aufsteigende Mollterzschritte auf wundersame Weise und ganz unter der Hand die mühelose Rückkehr zu e-Moll. Dieses Ereignis wird vom Violoncello in einem dritten Rezitativ triumphierend bejubelt, und damit kommt der Satz schließlich ordnungsgemäß in Gang. Zu guter Letzt erhält das schwere Blech freien Lauf, und so erhascht man in dem großen zentralen Orchestertutti bei Ziffer 61 noch einen flüchtigen Blick auf den früheren pompösen und lärmenden Elgar, kurz vor Ziffer 62 gar auf einen Moment wahrlich hemmungslosen Ungestüms, wie man es aus *Cockaigne* und *Falstaff* kennt. Doch bleibt dies ein kurzlebiges Ereignis, so als wäre es nur eine Erinnerung, und gibt bald wieder der tief empfundenen, intimen Ausdruckskraft des Epilogs Raum,

in der die Behandlung der Streicher von besonderer Feinsinnigkeit geprägt ist. Nachdem sich die Tragödie in sich selbst erschöpft hat, erklingt – an gleicher Stelle wie in Dvořáks Violoncellokonzert – eine Reminiszenz an einen vorangegangenen Satz, und die Musik lehnt sich hier resigniert an eine sehnsüchtige Phrase aus dem langsamen Satz an. Es wirkt, als sei jener Satz noch unvollendet, denn erst der hier ausgelotete Schmerz wird ihn schließlich zur Ruhe bringen. So endet das Konzert, wie es begonnen hat, mit der gleichen Deklamation nämlich, die nun jedoch durch unendlich viel klügere und erfahreneren Augen betrachtet wird, so als würde man erst jetzt zum ersten Mal wirklich verstehen, wovon die ersten vier Takte gehandelt haben. Dann schiebt Elgar in typischer Respektlosigkeit alle Bedrückungen mit einer brüskten, kühlen Geste beiseite: In dem ungestümen Anlauf zum Endspurt lässt er jede Zurückhaltung fallen (auch beim Solisten, der während der letzten neun Takte zum ersten und einzigen Mal in dem Konzert mit dem ganzen Orchester zusammen spielt und möglicherweise gar nicht zu hören ist, nun macht es jedoch nichts mehr aus), und das Stück endet in hörbar gehobener, doch auch trügerischer Stimmung. Und mit dem letzten Takt entsteht tatsächlich ein Eindruck von Endgültigkeit, der besagt, dass die Welt nie mehr die gleiche sein wird wie zuvor.

Mit durchgängig inspirierten Melodien, mit bemerkenswert vielfältigen und kontrastreichen Emotionen und einer überlegenen Meisterschaft der Orchestrierung hat sich Elgars Konzert als eines der wenigen zutiefst befriedigenden, wirklich großen Violoncellokonzerte etabliert.

Jonathan Del Mar
(Übersetzung: Regina Back)

VORWORT

Quellen

- X** Autographen Entwurf, eingerichtet für Violoncello und Klavier, British Library, London. Bei I–III handelt es sich um eine frühere Fassung von **AV**, während IV ein im Kontext der eigentlichen Kompositionsarbeit entstandener wesentlich skizzenhafterer Entwurf ist.
- A** Autographe Orchesterpartitur und Stichvorlage für **E**, datiert Juni/Juli 1919, Bibliothek des Royal College of Music, London. Der Text wurde später in zahlreichen Details überarbeitet, somit reflektiert Quelle **A** nicht grundsätzlich die endgültigen Absichten des Komponisten.
- AS** Autographe Solostimme des Violoncellos und Stichvorlage für **S**, British Library. **AS** wurde von Felix Salmond, dem Solisten der Erstaufführung vom 27. Oktober 1919, benutzt, von dessen Hand auch die meisten Stricharten und sämtliche Fingersätze stammen; einige weitere Stricharten trug Elgar selbst ein, zudem gab er Anweisung, alle Stricharten in **S** abzudrucken.
- AV** Autographe Partitur für Violoncello und Klavier sowie Stichvorlage für **V**, datiert Juli 1919, British Library.
- S, V** Erstaussage der Violoncello-Solostimme und der Klavierpartitur, im November 1919 bei Novello & Co. Ltd. veröffentlicht; spätere Auflagen enthalten nur einige wenige textliche Änderungen.
- P** Erstaussage der Orchesterstimmen, im November 1919 (Streicher) und März 1920 (Bläser) bei Novello erschienen; lediglich die erste und zweite Violinstimme wurde 1936 mit Korrekturen neu gedruckt.
- E** Erstaussage der Orchesterpartitur, im Januar 1921 bei Novello veröffentlicht;

spätere Auflagen enthalten nur wenige Textvarianten.

- R** Zwei von Elgar dirigierte Einspielungen aus den Jahren 1919/1920 und 1928, mit Beatrice Harrison als Solistin.

Eine ausführliche Beschreibung dieser Quellen und ihrer Abhängigkeiten findet sich im Critical Commentary.

Spezielle editorische Probleme

Wo immer möglich wurden Elgars eigene Notationsweise, Terminologie, Schlüssel, Schreibweise der dynamischen Zeichen sowie Gruppierungen von Noten beibehalten. So pflegte Elgar zum Beispiel nach Vorschlägen mit Vorzeichen dieses vor der nachfolgenden Hauptnote nicht zu wiederholen (z. B. IV 184–192). Gedämpfte Hörner werden üblicherweise *con sord.* markiert, aber anstelle von *senza sord.* schrieb Elgar stets *naturale* – eine Bezeichnung, die man gewöhnlich eher mit der Rückkehr zu normalem Spiel nach einer Passage mit handgestopften Tönen in Verbindung bringt; tatsächlich unterschied Elgar nie zwischen dem Einsatz von Dämpfern und dem Stopfen des Schalltrichters mit der Hand, sondern überließ die Wahl zwischen diesen beiden Methoden lieber dem Urteil des Spielers. Dann wiederum war Elgar gewöhnlich überaus genau und trug in jede einzelne Stimme jedes kleinste Artikulationszeichen sowie jeden Bogen ein; nur wo zwei Partien auf einem System notiert sind (divisi-Notierungen), vergaß er gelegentlich, die Bögen oben und unten einzutragen (z. B. gibt es keinen Bogen in I 58/59 für die zweite Klarinette, in II 53/54 und IV 12 für die untere Viola-Stimme sowie in IV 322–324 für das 2. Horn). Häufig fehlen diese dann auch in **E**, glücklicherweise konnten sie aber in jedem einzelnen Fall anhand

von **P** bestätigt werden. Bei Staccato-Punkten, Akzenten und Tenuto-Strichen folgt Elgar fast stets den üblichen modernen Konventionen: Wo zwei unisono geführte Instrumente aufwärts und abwärts gehalten sind, wird ein Zeichen als ausreichend angesehen. Elgar notierte diese entweder über oder unter dem System. In dieser Ausgabe erscheinen sie hingegen durchweg über dem System – bedingt durch den Kontext (IV 151/5/69 Fagotte), wo ein unter dem System notierter Akzent lediglich für das zweite Instrument gilt (diese Annahme wird durch **P** bestätigt).

In einigen Fällen, wo der Effekt von Elgars Notationsweise nur kosmetischer Natur ist, wurde diese standardisiert. An zwei Stellen (III 25, IV 1) schreibt Elgar in die Kontrabass-Stimme *unis.*, um die Anweisung *Solo* oder *Soli* wieder außer Kraft zu setzen. Dies könnte jedoch verwirrend sein, da *unis.* gemeinhin als *non divisi* verstanden wird; wir haben daher das allgemein gebräuchlichere *Tutti* bevorzugt (wie es sich in der Tat an dieser Stelle auch in **P** findet). Ferner war es zum Beispiel notwendig, crescendo- und decrescendo-Gabeln zur ersten Note eines Taktes als $\langle | \rangle$ darzustellen (und nicht als das bei Elgar übliche $\langle \uparrow \rangle$). Grundsätzlich haben wir versucht, Elgars \uparrow beizubehalten (z. B. II 76); in Takt 74 erschien es wegen der crescendo-Gabel jedoch ratsam, diese Kurzform in $\uparrow\uparrow\uparrow$ (wie in **E**) aufzulösen. Eine besonders eigenwillige Notationsweise liegt in Elgars \downarrow oder $\dot{\uparrow}$ vor; diese wurde in **S**, **V**, **P** und **E** von den Verlegern systematisch geändert, und auch wir haben es vorgezogen, der allgemein verständlichen Notation der Erstausgaben zu folgen.

Schlüssel

Obwohl unsere Solostimme prinzipiell **AS** folgt, haben wir es vorgezogen, die Schlüsselung zu übernehmen, in der Elgar das Stück zuerst notierte (in **X**), und die er sowohl in **A** als auch in **AV** (= **E**, **V**) beibehielt. Als er **AS** ausschrieb, scheint er verschiedene Pas-

sagen im Bass-Schlüssel in den Tenorschlüssel verlegt zu haben, bloß um Hilfslinien zu vermeiden; dies führte zu einigen unglücklichen Schlüsselwechsellern, wodurch manche Phrasen auf unnatürliche Weise gebrochen wurden, so z. B. in III 44, 1. Note (ab hier Tenorschlüssel in **AS**).

Crescendo- und Decrescendo-Gabeln

Eine besonders schwierige Aufgabe beim Edieren von Elgars Musik ist die präzise Platzierung der dynamischen Gabeln. In Streicherpassagen wie z. B. I 57 oder I 70 sind – kaum überraschend – Elgars Gabeln nicht in allen Instrumenten völlig analog gesetzt, und das Problem besteht darin, ob hinter diesen leichten Abweichungen irgend eine Absicht steckte. In derartigen Fällen wurde das Prinzip verfolgt, so wenig wie möglich editorisch einzugreifen und die Gabeln möglichst genau nach **A** (soweit sie das Orchester betreffen) bzw. nach **AS** (soweit sie das Solocello betreffen) wiederzugeben. Da es sehr unwahrscheinlich ist, dass kleinste Veränderungen in der Platzierung von Gabeln noch im Korrekturstadium vorgenommen wurden, betrachten wir weitere Abweichungen in den gedruckten Quellen als von lediglich sekundärer Bedeutung, es sei denn, die Platzierung wurde substantiell und systematisch geändert.

Stichnoten

Ein besonderes Problem betrifft die Stichnoten der Orchesterpartien innerhalb der Solostimme. In **AS** übernahm Elgar diese aus Quelle **X**, die dann im Zuge der Anfertigung von **AV** revidiert wurde; aber auch in **A** mögen sich wiederum leichte Abweichungen finden. Zum Beispiel sind in **AV** die Töne in IV 3–4 RH enharmonisch abweichend von denen in **A** notiert; und IV 182 RH weist einen Vorschlag wie T. 184 im Solocello auf, von dem sich in **A** und **E** keine Spur findet, während er in den „Orch.“-Stichnoten in **S** erhal-

ten bleibt. Wir haben es vorgezogen, in den Stichnoten genauer dem Text von E zu folgen, Elgars Klavierbearbeitung (AV, V) jedoch unverändert zu lassen – auch wenn dieses ebenfalls wesentlich von der endgültigen Fassung der Orchesterbegleitung in E abweicht.

Punkte und Striche

Elgar unterschied deutlich zwischen Punkten und Strichen, und hieran haben auch wir uns strikt gehalten.

Richtbuchstaben

Die Orientierungsbuchstaben stammen von Elgar selbst; er trug sie eigenhändig in sämtliche handschriftlichen Quellen ein (sogar in X).

Dank

Es ist mir eine angenehme Pflicht, an dieser Stelle all die Personen zu nennen, denen ich Dank schulde: Steven Isserlis, der eine beständige Quelle der Inspiration und ein un-

verzichtbarer Ratgeber war, sowie Robert Anderson, Jerrold Northrop Moore und Arthur Walker, sachkundige Elgar-Experten. Die Mitarbeiter der Bibliothek des Royal College of Music und der British Library waren bei der Beantwortung meiner zahlreichen insistierenden Fragen unendlich hilfsbereit und geduldig. Ferner danke ich Adrian Brown, Clive Brown, Giles Easterbrook, Spencer Freeman, John Pickard und Raphael Wallfisch für verschiedenartige Unterstützung meiner Forschungen. Alan Brown und Leslie Howard danke ich für ihre Beratung zu Fragen der Pedalverwendung. Schließlich möchte ich Howard Friend vom Novello-Verlag meine ganz besondere Verbundenheit ausdrücken, ebenso wie seinen Mitarbeitern in Bury St Edmunds – speziell Adam Harvey und Howard Taylor –, denen ich für ihre Gastfreundschaft danke sowie für ihre wertvolle Hilfe im Archiv des Verlags beim Heraussuchen von alten und entlegenen Orchestermaterialien für meine Untersuchungen.

Jonathan Del Mar

(Übersetzung: Stephanie Wollny)

© by Bärenreiter