

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

Score / Partitur



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag

BA 9040

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 judgement 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 $\langle \cdot \rangle$. As a rule we have tried to retain Elgar's \sharp (e. g. II 76), but in bar 74 it has seemed preferable to alter it to \natural (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 $\dot{\uparrow}$, 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 leger 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

VORWORT

QUELLEN

- X** Autographenentwurf, 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** Erstaussgabe der Violoncello-Solostimme und der Klavierpartitur, im November 1919 bei Novello & Co. Ltd. veröffentlicht; spätere Auflagen enthalten nur einige wenige textliche Änderungen.
- P** Erstaussgabe 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** Erstaussgabe 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 gehalt 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 Passagen im Bass-Schlüssel in den Tenorschlüssel verlegt zu haben, bloß um Hilfslinien zu vermeiden; dies führte zu einigen unglücklichen Schlüsselwechseln, 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 erhalten 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 unverzichtbarer 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 Herausuchen von alten und entlegenen Orchestermaterialien für meine Untersuchungen.

Jonathan Del Mar
(Übersetzung: Stephanie Wollny)