

## BEMERKUNGEN

*Klav* = Klavier; *Vl* = Violine; *Va* = Viola; *Vc* = Violoncello; *Kb* = Kontrabass;  
*T* = Takte(e); *Zz* = Zählzeit

### Quellen

A<sub>1</sub> Autographe Partitur, 1. Satz. London, British Library, Signatur MS Mus.1843. In linker oberer Ecke der 1. Seite Titel in Bleistift, vermutlich nicht von Elgars Hand: *Serenade for Strings*; etwas links von der Mitte über dem ersten System in Tinte von Elgars Hand: *1<sup>st</sup> copy*. Die in der rechten oberen Ecke der 1. Seite eingetragene Signatur wurde dem Manuskript zugewiesen, als es im Elgar Birthplace Museum, Lower Broadheath, inventarisiert wurde. Notiert mit Tinte auf 12-zeiligem Notenpapier im Querformat, mit zahlreichen Ergänzungen und Änderungen in hellerer Tinte oder Bleistift. A<sub>1</sub> stellt ein Vorstadium des Werks dar. Das Manuskript beginnt im Stil einer Reinschrift, enthält jedoch Korrekturen, Ergänzungen und Tilgungen, meist in Bleistift. Am Schluss von Elgars Hand: *Segue ii*. Dies lässt vermuten, dass das Manuskript einen 2. Satz umfasste; da dieser verschollen ist, lässt sich jedoch nicht ermitteln, ob er der Gestalt im fertigen Werk entsprach oder ob er völlig anders konzipiert war. Strukturell, harmonisch und melodisch stimmt A<sub>1</sub> weitgehend mit der endgültigen Form des Satzes in der Druckausgabe überein: Die einzige strukturelle Abweichung besteht darin, dass T 114 in A<sub>1</sub> durchgestrichen, vor dem Erstellen der endgültigen Fassung jedoch wiederhergestellt wurde; hinzu kommen einige minimale Unterschiede in der melodischen Kontur. Einige der Änderungen, die an

Details von A<sub>1</sub> vorgenommen wurden, entsprechen der Lesart der gedruckten Partitur; daneben gibt es jedoch zahlreiche wichtige Detailabweichungen hinsichtlich Instrumentierung, Rhythmus, Artikulation und Dynamik, die verdeutlichen, dass A<sub>1</sub> nicht der finale Entwurf des Satzes war; insbesondere die Reprise (T 92 ff.) kommt durch Korrekturen und Änderungen nicht so nah an die endgültige Fassung wie der erste Satzteil.

A<sub>2</sub> Autographe Skizzen des 2. Satzes und autographe Partitur der 1. Seite des 2. Satzes. London, British Library, Signatur Add Ms 47900A. Ohne Titel. Notiert mit Tinte auf 18-zeiligem Notenpapier im Querformat. Die Sammelhandschrift enthält offenkundig auch autographe Skizzen etlicher weiterer Werke. Auf Bl. 8 Etikett, das wohl bei der Archivierung des Bandes eingefügt wurde: *op. 20 | Serenade for Strings – | Sketches of | 2<sup>nd</sup> Movement* –. Bl. 22r enthält eine auf zwei Systemen notierte Skizze; obwohl sich bereits melodische Formen aus der späteren Gestalt des Satzes erkennen lassen, handelt es sich offenbar um eine frühe Fassung. Selbst in diesem frühen Kompositionsstadium beschäftigte sich Elgar bereits mit instrumentalen Klangfarben: Er notierte Artikulationen und im vierten System auf Bl. 22r ein Flageolett-Zeichen. Bl. 23v enthält Ausarbeitungen kürzerer Phrasen auf 5-zeiligen Systemen, auf Bl. 23r befindet sich offenbar eine stärker ausgearbeitete Fassung des Satzbeginns auf 4-zeiligen

- Systemen; allerdings mit doppelt so langen Notenwerten wie in der Druckfassung und der Tempoangabe Adagio statt Larghetto.
- A<sub>3</sub> Autographe Partitur, 3. Satz. London, British Library, Signatur Add 49973B. Links oben über dem ersten System (Bl. 9) von Elgars Hand: *Op. 20*. Neben der rechten oberen Ecke von fremder Hand: *String Serenade* | + *Black Knight*. Notiert mit Tinte auf 18-zeiligem Notenpapier im Querformat, mit zahlreichen Zusätzen und Änderungen in hellerer Tinte oder Bleistift. Die Sammelhandschrift enthält offenkundig auch autographe Skizzen etlicher weiterer Werke. Auf Bl. 8 Etikett, das wohl bei der Archivierung des Bands eingefügt wurde: *Serenade for* | *STRINGS* — | *op.* | *and* | *Black Knight*. | *Rough score* — | + *sketches*. Ursprünglich endete diese Fassung in G-dur und Elgar schrieb nach dem Doppelstrich *segue* | *N<sup>o</sup> ii*; wohl zu einem späteren Zeitpunkt ergänzte er dann *or IV*. Die letzten drei Takte dieser Fassung wurden jedoch durchgestrichen und offenbar durch eine Modulation nach E-dur und eine Rückkehr zum Material des 1. Satzes ersetzt; diese Ergänzung füllt den Rest der letzten Seite, ist aber verkehrt herum geschrieben.
- A<sub>4</sub> Autographe Partitur der Fassung für Klavier zu vier Händen. London, British Library, Signatur Add. MS.57989. In der rechten oberen Ecke der 1. Seite in hellerer Tinte als auf dem Rest der Seite: *Braut's* | *May 13: 1892*. [Mitte]: *Herrn* [Buchstabe ausgestrichen und Original unklar; möglicherweise L] *E. W. Whinfield, Esq*: [*Esq* ausgestrichen] | *freundschaftlichst zugeeignet*. | *Serenade*, [ausgestrichen:] *for String Orchestra*. | [in hellerer Tinte, offenbar spätere Hinzufügung] *für Streich-*
- Orchester*. [weiter rechts:] *Edward Elgar* | *Op. 20*. [Mitte, durchgestrichen:] *Arranged for piano duet* | *by the Composer*. [links:] *Klavierauszug zu 4 Händen* | *vom Componisten*. | *WIK*. [rechts:] "*sie ist so* [Wort ausgestrichen und Original unklar; möglicherweise *Stark*] | *flopsikon*" | (*Braut helped a great deal to* | *make these little tunes.*) | *signed E.E.* (Die Bedeutung des Worts „flopsikon“ ist unbekannt – es könnte sich um eine Anspielung auf einen Limerick von Edward Lear handeln.) Notiert mit Tinte auf 12-zeiligem Notenpapier mit vorgedruckten Akkoladenklammern und Notenschlüsseln; enthält Tilgungen, Korrekturen und Änderungen in Tinte und Bleistift. Nach dem abschließenden Doppelstrich auf letzter Manuskriptseite Skizzen und Notate in Tinte und Bleistift; diese befinden sich auf den letzten vier Systemen, sind jedoch verkehrt herum geschrieben.
- E<sub>4</sub> Erstausgabe der Fassung für Klavier zu vier Händen. Leipzig, Breitkopf & Härtel, Plattennummer „V. A. 2383“, erschienen 1893. Umschlagtitel horizontal zentriert: *Volksausgabe Breitkopf und Härtel* | *No. 2383* | *ELGAR* | *Serenade* | *Op. 20* | *4 händig*; unten auf der Seite: *Verlag von Breitkopf und Härtel* | *Leipzig*. Innentitel, horizontal zentriert: *EDWARD ELGAR* | *SERENADE* | *für Streichorchester* | *Bearbeitung für Pianoforte zu 4 Händen* | *Op. 20*; unten auf der Seite: *Eigentum der Verleger für alle Länder* | *BREITKOPF & HÄRTEL* | [links:] *BERLIN::* | *BRÜSSEL* [Mitte:] *LEIPZIG* [rechts:] *LONDON::* | *NEW YORK* | [Mitte:] *V.A.2383*. Auf 1. Notenseite, zentriert über dem 1. System: *SERENADE* | *für Streichorchester*. Verwendetes Exemplar: Rochester, Eastman School of Music, Sibley Music Library, Signatur M209. E41Se.

- EP Erstaussgabe der Orchesterpartitur. Leipzig, Breitkopf & Härtel, Plattennummer 19877, erschienen 1893. Titelblatt: *Herrn E.W. WHINFIELD | freundschaftlich gewidmet. | SERENADE | für | Streichorchester | komponiert | von | EDWARD ELGAR. | OP.20. |* [[links:] *Partitur | Pr.3* [mit Tinte geändert zu 2] [rechts:] *Jede Stimme | Pr.30 Pf. | Bearbeitung für Pianoforte zu vier Händen | Pr.3 M. | Eigentum der Verleger für alle Länder. Eingetragen in das Vereinsarchiv. | BREITKOPF & HÄRTEL, | LEIPZIG, BRÜSSEL, LONDON, NEW YORK. | 19877. Orch.B.322.19879. | Copyright 1893, by Breitkopf & Härtel.* Auf 1. Notenseite Kopftitel: *SERENADE | für Streichorchester.* Das verwendete Exemplar enthält einige offenbar aufführungsrelevante Eintragungen, vermutlich in Bleistift. Sie sind nicht von Elgars Hand und wurden für die vorliegende Edition nicht berücksichtigt. Verwendetes Exemplar: München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur 2 Mus.pr 5271.
- ES Erstaussgabe der Stimmen. Leipzig, Breitkopf & Härtel, Plattennummer „Orch. B. 322“, erschienen 1893. Titelblatt jeder Stimme: *Breitkopf und Härtels Orchesterbibliothek | No. 322 | Elgar | Serenade | für Streichorchester | Op. 20 | Violine I [Violine II, Viola, Violoncell., Bass.] | Verlag von | BREITKOPF & HÄRTEL | in | LEIPZIG.* Auf 1. Seite jeder Stimme Kopftitel: *SERENADE | für Streichorchester.* Das verwendete Exemplar enthält offenbar einige Eintragungen aus der Aufführungspraxis, vermutlich in Bleistift. Sie sind nicht von Elgars Hand und wurden für die vorliegende Edition nicht berücksichtigt. In späteren Ausgaben, die nunmehr als „Orchesterbibliothek No. 4908“ bezeichnet wurden, finden sich kleinere Abweichungen (z. B. fehlt ein Staccato-

punkt), was vermuten lässt, dass Zeichen zu einem späteren Zeitpunkt von den Druckplatten verschwanden. Es gibt keinen Hinweis auf eine Revision durch Elgar. Verwendetes Exemplar: Universität Mozarteum, Universitätsbibliothek, Salzburg, AC05208325.

#### Zur Edition

Im späten 19. Jahrhundert war es offenbar gängige Praxis, bei der Druckvorbereitung eines Orchester- oder Vokalwerks zunächst die Partitur zu stechen und Korrektur zu lesen, um die korrigierte Version anschließend als Grundlage für den Stich der einzelnen Orchester- oder Gesangsstimmen zu verwenden. Der Briefwechsel zwischen Elgar und Breitkopf & Härtel zur Drucklegung der Serenade hat sich zwar nicht erhalten, das beschriebene Verfahren kam jedoch offenbar bei der Veröffentlichung von Elgars Kantate *The Black Knight* bei Novello zum Einsatz, die zur gleichen Zeit (1892) wie die der Serenade erfolgte. Auch wenn es sich hier um unterschiedliche Verlagshäuser handelt, erscheint es naheliegend, dass alle größeren Verleger auf ähnliche Weise vorgehen. Da keine entsprechenden Quellen vorliegen, ist eine solche Vermutung jedoch spekulativ; darüber hinaus ist festzustellen, dass ES eine Reihe gewichtiger Fehler enthält (z. B. das *f* in T 96 VI 2 des 1. Satzes und den offensichtlich falschen Rhythmus in T 108 Va des gleichen Satzes), die darauf hindeuten, dass Elgar die Stimmen weniger sorgfältig Korrektur gelesen hat als sonst üblich. Ebenso möglich ist jedoch, dass eine frühere Quelle mit Spuren älterer Lesarten als zusätzliche Vorlage bei der Vorbereitung der Stimmen verwendet wurde (siehe Einzelbemerkung zu Satz I T 89). ES dient als Hauptquelle der vorliegenden Edition, da die Ausgabe der Stimmen vermutlich zu einem späteren Zeitpunkt als die Partitur vorbereitet wurde und sie damit einen zusätzlichen Feinschliff erhielt. Als Nebenquelle wurde EP herangezogen und als Hilfe für die Bestätigung

oder – soweit erforderlich – Änderung der Lesarten in  $E_S$  verwendet.

Besondere Schwierigkeiten bereitete dabei die Auflösung der zahlreichen Abweichungen zwischen  $E_P$  und  $E_S$  hinsichtlich der Dynamikangaben und insbesondere der Platzierung und Länge der Dynamikgabeln. Einige dieser Unterschiede lassen sich zweifellos auf Eigenarten der bei Breitkopf & Härtel gebräuchlichen Stichregeln zurückführen (z. B. im Umgang mit Gabeln, die auf der 1. Note eines Takts nach einem Zeilenwechsel enden); in den meisten Fällen haben die unterschiedlichen Lesarten jedoch deutliche musikalische Auswirkungen. Generell geben wir den Lesarten von  $E_S$  den Vorzug; in einigen Fällen hätten sie jedoch zu musikalisch nicht begründbaren Uneinheitlichkeiten in der dynamischen Abstufung zwischen den Instrumentalstimmen geführt. Oft kommt in diesen Fällen die Lesart von  $E_P$  zu einem befriedigenderen Ergebnis und wurde daher übernommen. In seltenen Fällen, in denen die Quellen offenbar irrtümliche Lesarten enthalten, haben wir zudem die Länge oder Platzierung von Gabeln angepasst. Alle Stellen, an denen solche redaktionellen Eingriffe oder Ersetzungen erfolgten, sind in den *Einzelbemerkungen* aufgeführt.

Obwohl  $A_1$  eine frühe Fassung und kein finales Dokument des 1. Satzes darstellt, enthält die Quelle eine Reihe wichtiger, insbesondere dynamischer Details, die im musikalischen Kontext sinnvoll erscheinen und vermutlich nur versehentlich nicht in die Druckausgabe übernommen wurden. An solchen Stellen wurde diese Lesart übernommen, allerdings stets unter Berücksichtigung der vorläufigen Natur dieser Quelle sowie des jeweiligen musikalischen Kontexts in  $A_1$  und den anderen Quellen.

$A_2$  stellt offenbar einen sehr frühen Entwurf des 2. Satzes dar. Obwohl das Autograph interessante Erkenntnisse zur kompositorischen Entwicklung dieses Satzes vermittelt, insbesondere hinsichtlich seines Tempos und seiner Konzeption, die sich im

Notenbild widerspiegelt (siehe *Vorwort*), wurde es aufgrund seines vorläufigen Charakters nicht als Quelle für die vorliegende Edition verwendet. Eine Ausnahme stellen lediglich die wenigen Fälle dar, in denen die Lesart von  $A_2$  dem fertigen Werk nah genug ist, um für die Überprüfung redaktioneller Entscheidungen herangezogen werden zu können.

$A_3$  ist offenkundig eine weit fortgeschrittene Fassung des 3. Satzes, da es  $E$  sehr ähnlich ist; viele in  $A_3$  eingetragene Änderungen entsprechen zudem den Lesarten in  $E$  und damit offensichtlich der fertigen Fassung. Vor der Vorbereitung der Druckausgabe scheinen allerdings eine Reihe kleinerer Verbesserungen vorgenommen worden zu sein, die nicht in  $A_3$  vorkommen;  $A_3$  kann deshalb nicht als finale Fassung betrachtet werden. Nichtsdestoweniger wurden einige in  $A_3$  vorhandene idiomatische Elemente (wie Flageolet-Zeichen) übernommen, die – möglicherweise versehentlich – nicht in  $E$  enthalten sind.

$A_4$  wurde herangezogen, um Elgars Vorstellungen hinsichtlich einiger Details zu klären und damit redaktionelle Entscheidungen zu erleichtern, insbesondere in Bezug auf Dynamikangaben und ihre Platzierung. Einige Lesarten wurden mithilfe von  $E_4$  bestätigt. In dieser Quelle finden sich auch ein paar zusätzliche Hinweise, die in unsere Edition zwar nicht übernommen wurden, aber zum Verständnis von Elgars Konzeption dynamischer und textlicher Abstufungen beitragen und in den *Einzelbemerkungen* angeführt werden.

$A_1$ ,  $A_3$ ,  $A_4$  und  $E_4$  wurden deshalb als Nebenquellen herangezogen. Bei Übernahme einer Lesart aus einer dieser Quellen wird sie jeweils in den *Einzelbemerkungen* genannt.

*Divisi*-Passagen sind in den Quellen in unterschiedlicher Weise notiert: zwei Stimmen mit getrennter Halsung innerhalb eines Systems, beide Stimmen mit gemeinsamer Halsung, sowie ein separates System für jede Stimme. Auch die Anweisungen

„div.“ und „unis.“ werden manchmal verwendet (insbesondere in Verbindung mit der zweiten oben erwähnten Variante). Trotz der Uneinheitlichkeit von Elgars Notation sind seine Vorstellungen meistens klar ersichtlich. Das gilt auch für die Position und Platzierung von Artikulations- und Dynamikangaben, die teilweise nur einmal für beide Stimmen angegeben sind, teilweise inkonsequent verdoppelt werden, unabhängig davon, ob die Notation in einem oder zwei Systemen erfolgt.

In der vorliegenden Edition wurde die Notation unabhängig von der Quelle so weit wie möglich vereinfacht; wo praktikabel haben wir zwei Stimmen zusammengehalst. Falls erforderlich notieren wir zwei Hälse (dies ist insbesondere dann relevant, wenn andernfalls Doppelgriffe gemeint sein könnten). Nur in wenigen Fällen verwenden wir für zwei Stimmen unterschiedliche Systeme (etwa für die Klarheit des Notenbilds). Die Artikulation von zwei zusammengehaltenen Stimmen gilt für beide Stimmen; in Passagen mit getrennter Halsung hat jede Stimme eine eigene Artikulationsebene. Die Dynamik wird unabhängig von der Halsung nur einmal unter dem System angegeben und bezieht sich im Allgemeinen auf beide Stimmen. Ist für jede Stimme eine unterschiedliche Dynamik gemeint, wird dies im Notentext durch Platzierung der entsprechenden Angaben über oder unter dem System angegeben. Die Angaben „div./unis.“ werden in der vorliegenden Edition gemäß den Quellen gesetzt. Falls Elgars Absicht offenkundig ist, ausdrückliche Angaben in den Quellen aber fehlen, ergänzen wir sie stillschweigend. In Zweifelsfällen fügen wir sie in Klammern hinzu, um sie als editorische Ergänzungen des Herausgebers zu kennzeichnen, und/oder besprechen problematische Passagen in den *Einzelbemerkungen*. In offensichtlichen Fällen fügen wir nach „div.“ im Allgemeinen kein „unis.“ ein.

Die Länge der Dynamikgabeln in den Einzelstimmen haben wir angeglichen,

wenn Einheitlichkeit eindeutig beabsichtigt ist und Abweichungen zweifellos auf Stichfehler oder Flüchtigkeit beim Korrekturlesen zurückzuführen sind. Analog sind wir bei fehlenden textlichen Dynamikangaben vorgegangen.

Einzelne fehlende Artikulationszeichen auf Einzelnoten innerhalb einer ansonsten konsequent bezeichneten Folge werden stillschweigend ergänzt, wenn es unwahrscheinlich erscheint, dass eine andere oder gar keine Artikulation beabsichtigt sein könnte.

In den Quellen finden sich mehrere Parallelstellen mit unterschiedlicher Bogensetzung. Statt diese anzugleichen, was spekulativ wäre, behalten wir die Lesarten bei, in der Annahme, dass die Varianten beabsichtigt sind.

Kombinierte Halte- und Legatobögen sind in den Quellen nicht einheitlich notiert. Aus aufführungspraktischer Sicht scheinen in den meisten Fällen umschließende Bögen, keine Kettenbögen gemeint zu sein. Wo nötig, verändern und vereinheitlichen wir diese Notation gemäß der modernen Editionspraxis.

An einigen Stellen fehlen in den Quellen Hinweise auf genaue Dynamik in einzelnen Stimmen, obwohl die übrigen Stimmen Dynamikangaben aufweisen. Da es in vielen Fällen mehrere mögliche Wege gibt, mit der Notation umzugehen, überlassen wir solche Vortragsentscheidungen den Interpreten, statt eine zusätzliche editorische Ebene hinzuzufügen. In anderen Zweifelsfällen wird das musikalische Feingefühl den Interpreten die jeweilige Ausführungsart nahelegen.

Alle Probebuchstaben sind Ep und Es entnommen. Alle Zeichen in runden Klammern sind aus musikalischer Notwendigkeit oder durch Analogie begründete Hinzufügungen des Herausgebers. Die in der Dirigierpartitur und Studien-Edition vorhandenen runden Klammern und Fußnoten werden im Stimmenmaterial aus aufführungspraktischen Gründen fortgelassen.

*Einzelbemerkungen*

**I Allegro piacevole**

1 Va: In  $E_S$  fehlt 1. Staccato; vermutlich versehentlich. Wir folgen  $E_P$ . Auch in  $A_4$ ,  $E_4$  vorhanden.


5 VI 2: **pp** gemäß  $A_1$ , auch in  $A_4$ ,  $E_4$  vorhanden. Fehlt in den anderen Quellen.

7 VI 2: In  $E_S$  **sf** zu  $g$ ; vermutlich irrtümlich.

11 VI 2: In  $E_S$  fehlen die beiden  $>$ ; wir folgen  $E_P$ , wo  $>$  zur Oberstimme, und  $A_1$ , wo  $>$  zu beiden Stimmen notiert ist.

32 VI 2, Va, Vc: **p** gemäß  $A_1$ . Fehlt in den anderen Quellen.

Va: In  $E_S$  fehlt Bogen; wir folgen  $E_P$ .

35/36 Va: In  $E_P$ ,  $E_S$  , was in

Bezug auf den Haltebogen  $h-h$  am Taktübergang eine Abweichung zwischen den Stimmen bedeuten könnte (in welcher Stimme der Haltebogen steht, unterscheidet sich in den beiden Lesarten). Vermutlich handelt es sich jedoch lediglich um eine ungenaue Notation und ist so gemeint, wie in der Edition wiedergegeben.

46, 54 VI 1: In  $A_1$   $v$  zu  $h^1$  in beiden Takten; jedoch unklar, ob Zeichen in späteren Quellen nur versehentlich fehlt.

62–83 VI 1: Aus den Quellen geht nicht klar hervor, an welcher Stelle VI solo das Tutti verlassen und wieder zurückkehren soll. In allen erhaltenen Quellen ist VI solo in einem separaten System notiert; wann dieses beginnt und wann es wieder mit dem Tutti-System zusammengeführt wird, unterscheidet sich jedoch in allen Quellen und scheint eher dem Zeilenwechsel als einer bewussten Anweisung des Komponisten geschuldet zu sein. Hinsichtlich der Trennung der Solopartie vom Tutti verfahren wir in dieser Edition ähnlich. In  $E_P$ ,  $E_S$  steht in der Parallelstelle im 3. Satz T 57 jedoch die Anweisung *col Tutti*; da aufführungspraktisch und musikalisch stichhaltig, ergänzen wir sie an der entsprechenden Stelle im 1. Satz.

70 VI 1: In  $E_S$  *espress.* unter dem unteren System von VI 1 tutti platziert; vermutlich irrtümlich. Vgl. *espress.* für VI solo.

74 Va: *cresc.* gemäß  $A_1$ . Fehlt in den anderen Quellen.

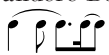
81 f. VI 1:  $\llcorner$  in VI 1 solo, fehlt in  $E_S$ ; wir folgen  $E_P$ , vgl. auch T 73 f.

88 VI 2: In  $E_S$  fehlt 2.  $>$ ; wir folgen  $E_P$ .

89 Va, Vc, Kb: In  $E_S$  **fz** statt **sf**. In  $E_P$  **sf** für alle Instrumente, in  $E_S$  **sf** auch zu VI 1, 2, in  $A_1$  **fz** für alle Instrumente, in  $A_4$ ,  $E_4$  **fz**. Der Grund für die Abweichung ist unklar; sie belegt jedoch, dass die gestochene Partitur nicht alleinige Vorlage für die Stimmen war, sondern dass eine frühere Quelle mit Spuren älterer Lesarten ebenfalls herangezogen wurde. In Anbetracht der Tatsache, dass jede andere betonte Note in diesem Satz mit **sf** versehen ist, folgen wir  $E_P$ . Es ist zwar nicht ausgeschlossen, dass Elgar für diese Note eine andere Betonungsart wünschte; diese wird jedoch bereits ausreichend durch das Symbol  $\wedge$  verdeutlicht, das in diesem Satz sonst nie zusammen mit **sf** verwendet wird.

90 f. Va: In  $E_S$  fehlt Staccato auf 1. Note T 90, 91 und auf letzten drei Noten T 91; wir folgen  $E_P$ .

96 VI 2: In  $E_S$  **fz** zu 1. Note; wohl irrtümliche, von Elgar übersehene Einfügung. Wir folgen  $E_P$ .

100, 111, 113 VI 1: In  $A_1$  andere Bogensetzung für dieses Motiv:  (2. Bogen fehlt in T 113). Aus geigentechnischer Sicht sind diese Strichbezeichnungen im vorliegenden Kontext weniger gut geeignet als die in  $E$ ; es ist sehr wahrscheinlich, dass Elgar sie deshalb veränderte.

105 Va: In  $E_S$   $>$  auf 1. Note statt  $\gg$ , vermutlich Lesefehler; wir folgen  $E_P$ .

108 Va: In  $E_S$   in 2. Takthälfte; offensichtlicher Fehler. Wir folgen  $E_P$ .

109/110 VI 1: In  $E_S$   $\gg$  bis Taktstrich zwischen T 109 und 110, vermutlich irrtümlich; wir folgen  $E_P$ .

- 109 f. Va: In  $E_S$ ,  $E_P$   $\gg$  ab 1. Note; wir gleichen die Länge an VI 2 an.
- 112 VI 2:  $p$  gemäß  $A_1$ . Fehlt in den anderen Quellen.
- 117 VI 2 (Unterstimme), Va: In  $E_S$  fehlt Staccato auf 1. Note; wir folgen  $E_P$ .
- 118 VI 2 (Oberstimme): In  $E_S$  fehlt Bogen zu letzten zwei Noten; wir folgen  $E_P$ .
- 121, 123, 127 VI 1: In  $E_S$  jeweils kurzes  $\gg$  auf 1. Note, vermutlich fälschlich als  $>$  gelesen. Wir folgen  $E_P$ , vgl. Vc in diesen Takten sowie VI 2 und Va in T 122, 124 und 127.
- 128 Vc, Kb: In  $E_S$  uneinheitlicher Beginn von  $\gg$ ; in Vc Oberstimme Beginn nach 3. Note, in Vc Unterstimme und Kb Beginn genau auf 3. Note. Wir folgen  $E_P$ .  
Kb: In  $E_S$  fehlt Staccato auf 1. Note; wir folgen  $E_P$ .
- 130 VI 1, 2, Va: In  $E_S$  *dim.* ungenau platziert; wir folgen der klaren Platzierung in  $E_P$ .  
Vc: In  $E_S$  fehlt Staccato auf letzten zwei Noten; wir folgen  $E_P$ .
- 133 VI 2: In  $E_S$  fehlt  $\wedge$  in Unterstimme; wir folgen  $E_P$ .

## II Larghetto

- 9 Va: In  $E_S$  Anweisung *a tempo* zu letzter Note T 8; eindeutig Stichfehler.
- 17: In  $E_4$  *più tranquillo*; offenbar nach Erstellung von  $A_4$  ergänzt, da dort nicht vorhanden. Nicht in unsere Edition übernommen, da die Anweisung in keiner der Quellen der Fassung für Streichorchester enthalten.
- 33 VI 1: In  $E_S$  fehlen Tenutostriche und Bogen in der Unterstimme, offenbar Versehen; wir folgen  $E_P$ .
- 34 Va: In E Tenutostriche zu beiden Stimmen, offenbar irrtümlich (vgl. VI 1 und T 36 VI 1, Va). Kein Tenutostrich in  $A_2$ , wo diese Takte ähnlich konzipiert sind wie im fertigen Werk.
- 34, 36: In  $A_4$ ,  $E_4$  *mf* zu  $h^1$  in T 34 (VI 2 in der Fassung für Streichorchester),  $p$  zu  $h^1$  in T 36 (wieder VI 2). Diese dynamischen Abstufungen scheinen allerdings besser für die Version für Klavier als für die für Streichorchester geeignet; deshalb nicht

in unsere Edition übernommen. Vgl. T 42, wo in  $A_4$ ,  $E_4$  *mf* an der Stelle steht, an der  $E_P$ ,  $E_S$  ein  $p$  haben.

- 37 Va: In  $E_S$  fehlt  $\gg$ ; wir folgen  $E_P$ .
- 44 Va: In  $E_S$   $f$  zu  $d^1/d^2$ , offenbar während der Korrektur übersehener Fehler; wir folgen  $E_P$ .
- 45 VI 1, 2: Dynamik gemäß  $E_P$ ,  $E_S$ ; wir behalten diese scheinbare Unstimmigkeit bei, da möglicherweise von Elgar beabsichtigt, um die Klangeigenschaften der Instrumente zu berücksichtigen.
- 48 Va: In  $E_S$   $\ll$  bis direkt vor 2. Note; wir folgen  $E_P$ .
- 52/53 Vc: In der Oberstimme von Vc 2 Bogen bei Taktübergang; fehlt in  $E_S$ . Wir folgen  $E_P$ .
- 57 VI 2: In  $E_S$  fehlt  $\ll$ , vermutlich versehentlich; wir folgen  $E_P$ .
- 58 VI 1: In  $E_S$  *sf* auf  $f^2/f^3$ ; wir ändern die Anweisung zu *rf* gemäß der Lesart in  $E_P$  und der Lesart für Vc in  $E_S$ ,  $E_P$ .  
Vc 1: In  $E_S$  *rf* eine Note früher; vermutlich irrtümlich und möglicherweise aufgrund mangelnder Sorgfalt beim Korrekturlesen. Wir folgen  $E_P$ , vgl. auch VI 1.
- 61 VI 2: In  $E_S$  fehlt  $\ll$ , vermutlich versehentlich; wir folgen  $E_P$ .
- 63 Vc 2: In  $E_S$  fehlt  $p$ , vermutlich versehentlich; wir folgen  $E_P$ .
- 74 VI 2: In  $E_S$  fehlt *dim.*, vermutlich versehentlich; wir folgen  $E_P$ .

## III Allegretto

- 1 Vc: In  $E_S$  fehlt  $p$ ; wir folgen  $E_P$ .
- 1 Vc, 2 f. VI 1, 36 Va: Flageolett-Zeichen gemäß  $A_3$ .
- 2 VI 1: In  $E_S$  fehlen beide  $>$ ; in E in Analogie zu T 1 ergänzt (hinzugefügter  $>$  auch in  $A_4$ , in  $E_4$  stattdessen  $\wedge$ ).
- 10 Va:  $p$  gemäß  $A_4$ ,  $E_4$ ; vgl. die Dynamikangabe in allen anderen Stimmen.
- 14 Va: In  $E_S$  fehlt  $\ll$ ; wir folgen  $E_P$  in Analogie zur  $\ll$  in VI 2 in  $E_P$ ,  $E_S$ .
- 17 VI 2, Va:  $p$  gemäß  $A_4$ ,  $E_4$ .
- 18 Va: In  $E_S$  beide  $\gg$  als  $>$  notiert; wir folgen  $E_P$  in Analogie zur Notation in VI 2 in  $E_P$ ,  $E_S$ .

- 20 VI 2: In E<sub>S</sub>, E<sub>P</sub> fehlt Haltebogen, vermutlich versehentlich. Wir folgen A<sub>3</sub>.
- 22 VI 2, Vc: In A<sub>3</sub> > auf 2. Note in VI 2 Oberstimme und in Vc. Ursprünglich auch > in VI 1, der später gestrichen wurde.
- 36 VI 2: In E<sub>S</sub> fehlt Tenutostrich; wir folgen E<sub>P</sub>.
- 37 f. VI 2: In E<sub>P</sub> Staccato auf 1. Note.
- 42 Vc: In E<sub>S</sub> *sempre pp* eine Note später, vermutlich irrtümlich; wir folgen E<sub>P</sub>, vgl. die Position der Anweisung in Va in E<sub>P</sub>, E<sub>S</sub>.
- 50 VI 2: In E<sub>S</sub> *p subito* vor 2. Note, vermutlich wegen Platzmangel in der Zeile; wir folgen E<sub>P</sub>.
- 51 VI 1: In E<sub>S</sub> fehlt die  $\rightrightarrows$  über dem ganzen Takt, möglicherweise Stichfehler wegen Platzmangel; wir folgen E<sub>P</sub>.
- 59 VI 2: In E<sub>S</sub> fehlt  $\wedge$ , vermutlich versehentlich; wir folgen E<sub>P</sub>.  
Va: In E<sub>S</sub> fehlt  $\rightrightarrows$ , vermutlich versehentlich; wir folgen E<sub>P</sub>.
- 60 f. VI 1: In E<sub>S</sub> fehlen Staccatopunkte in Unterstimme auf 1. Note jedes Taktes; wir

folgen E<sub>P</sub> in Analogie zur Artikulation in Vc in E<sub>P</sub>, E<sub>S</sub>.

- 69 Vc: In E<sub>S</sub> fehlt Bogen *ais-h*; wir folgen E<sub>P</sub> in Analogie zu allen Parallelstellen.
- 76 Kb: In E<sub>S</sub> Anweisung *tutti* über dem System, vermutlich als Hinweis auf geteiltes *tutti* für die oktavierten Noten (also gleiche Anzahl von Musikern für jede Stimme, unter Aufhebung der Solo-Notation der vorherigen Takte); möglicherweise jedoch auch als Hinweis, dass nur Kb solo das *E* und die übrigen Spieler das *e* spielen sollten. In E<sub>P</sub> ist die Anweisung unter dem System platziert, was vermuten lässt, dass die obere Oktavnote (entsprechend der Anweisung in T 68) vom Kb solo und die tiefere Note vom Rest der Gruppe gespielt werden sollte; diese Platzierung könnte jedoch auch dem Platzmangel geschuldet sein.

Shropshire, Herbst 2023  
Rupert Marshall-Luck

## COMMENTS

*pf* = piano; *vn* = violin; *va* = viola; *vc* = violoncello; *db* = double bass; *M* = measure(s)

### Sources

- A<sub>1</sub> Autograph score, 1<sup>st</sup> movement. London, British Library, shelfmark MS Mus.1843. Title at the top of the first page, in the left-hand corner, in a hand probably other than Elgar's, in pencil: *Serenade | for Strings*; slightly left of centre, above the first system, in Elgar's hand, in ink: *1<sup>st</sup> copy*. The shelfmark written in the top right-hand corner of the first page is that assigned to the manuscript when

it was housed at the Elgar Birthplace Museum, Lower Broadheath. Written in ink on 12-stave landscape-format manuscript paper, with many additions and alterations in a lighter ink or pencil. A<sub>1</sub> represents a preliminary stage of the work. It starts in the style of a fair copy but contains corrections, additions and deletions, mostly in pencil. At the end in Elgar's hand: *Segue ii*. This seems to be an indication that a 2<sup>nd</sup> movement formed part



of this same manuscript copy, but, as it is no longer extant, it has not been possible to determine whether this was a draft of the 2<sup>nd</sup> movement as it eventually appeared in the finished work, or whether it took an entirely different form.

Structurally, harmonically and melodically, A<sub>1</sub> is closely aligned with the movement's final form as given in the published version: the sole structural change is that M 114 has been crossed through in A<sub>1</sub>, this measure being reinstated at some point before the final version was prepared; also present are some very minor differences in melodic contour. Some of the alterations made to the details of A<sub>1</sub> correspond to the reading of the published score, but there are also several important differences in details of instrumental deployment, rhythms, articulations and dynamics which make it clear that A<sub>1</sub> was not a final draft of the movement: in particular, the recapitulation (M 92 ff.) is less closely aligned through corrections and alterations to the final version than the earlier part of the movement.

A<sub>2</sub> Autograph sketches of the 2<sup>nd</sup> movement and autograph score of the first page of the 2<sup>nd</sup> movement. London, British Library, shelfmark Add Ms 47900A. Without title. Written in ink on 18-stave landscape-format manuscript paper. The manuscript volume evidently also contains autograph sketches for several other works. On fol. 8, a label, seemingly inserted when the volume was archived, reads *op. 20* | *Serenade for* | *Strings* – | *Sketches of* | *2<sup>nd</sup> Movement* –. Fol. 22r sets out a sketch written on systems consisting of two staves and, although melodic shapes are recognisable from the movement's eventual form, it is evidently an early version. However, even at such a stage, Elgar was clearly al-

ready considering instrumental colours: articulations are specified and, on the 4<sup>th</sup> system of fol. 22r, a harmonic sign is given. Workings-out of shorter phrases, set out on five-stave systems, fill fol. 23v; and fol. 23r consists of what is obviously a more finished version of the opening of the movement: it is written on four-stave systems, although the note-values are doubled with respect to those of the published version of the work and the tempo is given as *Adagio*, rather than the eventual *Larghetto*.

A<sub>3</sub> Autograph score, 3<sup>rd</sup> movement. London, British Library, shelfmark Add 49973B. At the top left above the first system (fol. 9), in Elgar's hand: *Op 20*. Towards the top right-hand corner, in a hand other than Elgar's: *String Serenade* | + *Black Knight*. Written in ink on 18-stave landscape-format manuscript paper, with many additions and alterations in a lighter ink or pencil. The manuscript volume evidently also contains autograph sketches for several other works. On fol. 8, a label, seemingly inserted when the volume was archived, reads *Serenade for* | *STRINGS* — | *op.* | *and* | *Black Knight*. | *Rough score* — | + *sketches*. Originally, this version ended in G major and Elgar wrote, after the double bar-line, *segue* | *N<sup>o</sup> ii*; then, seemingly at a later date, added *or IV*. However, the last three measures of this version have been crossed through and a transition to E major and return to the first-movement material evidently substituted, this filling the remainder of the last page but written upside-down.

A<sub>4</sub> Autograph score of the version for piano four-hands. London, British Library, shelfmark Add.MS.57989. At the top right corner of the first page, in an ink lighter than that used for the rest of the page: *Braut's* | *May 13:*

1892. [centre]: *Herrn* [letter scribbled out and original unclear; possibly *L*] *E. W. Whinfield, Esq.* [*Esq* scribbled out] | *freundschaftlichst zugeeignet.* | *Serenade.* [scribbled out:] *for String Orchestra.* | [in a lighter ink, seemingly a later addition] *für Streich-Orchester.* [right:] *Edward Elgar* | *Op. 20.* [centre, and scribbled out:] *Arranged for piano duet* | *by the Composer.* [left:] *Klavierauszug zu 4 Händen* | *vom Componisten.* | *WIK.* [right:] “*sie ist so* [word scribbled out and original unclear; possibly *Stark*] | *flopsikon*” | (*Braut helped a great deal to* | *make these little tunes.*) | *signed E.E.* (The meaning of “flopsikon” is not known – it might be a reference to a limerick by Edward Lear.) Written in ink on 12-stave manuscript paper on which staff braces and clefs are pre-printed; there are deletions, corrections and alterations in ink and pencil. Following the final double-bar line, the last page of the manuscript bears sketches and scribbles in ink and pencil, which fill the last four staves of the page but are written upside-down.
- F<sub>4</sub> First edition of the version for piano four-hands. Leipzig, Breitkopf & Härtel, plate number „V. A. 2383“, published 1893. Cover title, centered horizontally: *Volksausgabe Breitkopf und Härtel* | *No. 2383* | *ELGAR* | *Serenade* | *Op. 20* | *4 händig*; at the foot of the page: *Verlag von Breitkopf und Härtel* | *Leipzig.* Inner title, centred horizontally: *EDWARD ELGAR* | *SERENADE* | *für Streichorchester* | *Bearbeitung für Pianoforte zu 4 Händen* | *Op. 20*; at the foot of the page: *Eigentum der Verleger für alle Länder* | *BREITKOPF & HÄRTEL* | [left:] *BERLIN::* | *BRÜSSEL* [centre:] *LEIPZIG* [right:] *LONDON::* | *NEW YORK* | [centre:] *V.A.2383.* On first page of music, centred, above first system:
- SERENADE* | *für Streichorchester.* Copy consulted: Rochester, Eastman School of Music, Sibley Music Library, shelfmark M209.E41Se.
- F<sub>S</sub> First edition of the orchestral score. Leipzig, Breitkopf & Härtel, plate number 19877, published 1893. Title page: *Herrn E.W. WHINFIELD* | *freundschaftlich gewidmet.* | *SERENADE* | *für* | *Streichorchester* | *componirt* | *von* | *EDWARD ELGAR.* | *OP.20.* | [left:] *Partitur* | *Pr.3* [altered in ink to 2] [right:] *Jede Stimme* | *Pr.30 Pf.* | *Bearbeitung für Pianoforte zu vier Händen* | *Pr.3 M.* | *Eigentum der Verleger für alle Länder.* *Eingetragen in das Vereinsarchiv.* | *BREITKOPF & HÄRTEL,* | *LEIPZIG, BRÜSSEL, LONDON, NEW YORK.* | *19877. Orch.B.322.19879.* | *Copyright 1893, by Breitkopf & Härtel.* On first page of music, title heading: *SERENADE* | *für Streichorchester.* The copy consulted bears a few markings, probably in pencil, which appear to be performance-related: they are not in Elgar’s hand and have no bearing on the present edition. Copy consulted: Munich, Bayerische Staatsbibliothek, shelfmark 2 Mus.pr 5271.
- F<sub>P</sub> First edition of the set of parts. Leipzig, Breitkopf & Härtel, plate number “Orch. B. 322”, published 1893. Title page of each part: *Breitkopf und Härtels Orchesterbibliothek* | *No. 322* | *Elgar* | *Serenade* | *für Streichorchester* | *Op. 20* | *Violine I* [*Violine II, Viola, Violoncell., Bass.*] | *Verlag von* | *BREITKOPF & HÄRTEL* | *in* | *LEIPZIG.* On first page of each part, title heading: *SERENADE* | *für Streichorchester.* The copy consulted bears a few markings, probably in pencil, which appear to be performance-related: they are not in Elgar’s hand and have no bearing on the present edition. Later issues, now designated “Orchesterbibliothek No. 4908,” do

show minor differences (e.g. a missing staccato dot) which suggest that signs have gone missing in the printing plates at a later stage. There is no evidence that revisions were made by Elgar. Copy consulted: Universität Mozarteum, Universitätsbibliothek, Salzburg, AC05208325.

#### *About this edition*

The practice in the late nineteenth century regarding the preparation of an orchestral or vocal work for publication appears to have been that the score was engraved and proof-read first, the corrected version then being used as the basis for the engraving of the individual orchestral or vocal parts. Although the correspondence between Elgar and Breitkopf & Härtel relating to publication of the Serenade appears not to have survived, just such a process was evidently applied to the publication of Elgar's cantata *The Black Knight*, which was being prepared by the publishing house Novello at the same time (1892) as the Serenade. And, although different houses were concerned in these particular instances, it seems reasonable to assume that similar procedures were used by all major publishers. However, in the absence of documentation, such a supposition is, of course, speculative; furthermore, it must be admitted that F<sub>P</sub> contains several prominent errors (e.g., the *f* in vn 2 in M 96 of the 1<sup>st</sup> movement; and the obviously incorrect rhythm in va in M 108 of the same movement) which indicate that Elgar's proof-reading of the parts may not have been as careful as usual. It is also possible that an earlier source, bearing traces of older readings, may have been used as an additional model for the preparation of the parts (see, for instance, individual comment on movement I M 89). Therefore, although F<sub>P</sub> has been used as the primary source for the present edition, given the probability that it was prepared later than the score and, therefore, represents the application of an extra layer of finesse to the work over-

all, F<sub>S</sub> has also been consulted as a secondary source, used as a reference for confirmation or, where necessary, alteration of the readings given in F<sub>P</sub>.

A particular concern has been the resolution of the many discrepancies between F<sub>S</sub> and F<sub>P</sub> in the dynamic markings and, especially, in the placements and durations of hairpins. Some of these differences can confidently be attributed to idiosyncrasies of Breitkopf & Härtel's engravers' house style (for instance, the treatment of a hairpin when it terminates on the first note of a measure immediately following a line break); but, in most cases, the alternative readings have a significant musical effect. Generally, we have preferred the readings given in F<sub>P</sub> but, sometimes, to follow these would result in inconsistencies in dynamic gradations between the instrumental parts that cannot be justified from a musical point of view. In many of these cases the reading given in F<sub>S</sub> gives a more satisfactory result and has been used instead; and, in a few rare instances, we have intervened to alter editorially the length or placement of a hairpin where it would appear that its reading in the sources is given erroneously through mistake or oversight. Where such a decision of substitution or intervention has been made, mention of it is made in the *Individual comments*.

Although A<sub>1</sub> represents an early version of the 1<sup>st</sup> movement and cannot be regarded as a final draft, the source nevertheless includes several important details, especially regarding dynamics, that appear to be musically sound in context but which, probably through oversight, were not included in the published version. We have included these readings where it seems appropriate to do so, always, however, having regard for the preliminary nature of this source and for the context supplied by the surrounding notation both in A<sub>1</sub> itself and in the other sources.

A<sub>2</sub> is evidently a very early draft of the 2<sup>nd</sup> movement and, although it yields inter-

esting evidence concerning the movement's development, especially regarding its tempo and Elgar's conception of the movement as revealed by its *Notenbild* (see the *Preface*), its very preliminary nature means that it has not been used as a source for the present edition except in rare cases where there is sufficient similarity to the finished work for the reading of A<sub>2</sub> to provide a check against which editorial decisions can be made.

A<sub>3</sub> is clearly an advanced version of the 3<sup>rd</sup> movement, as its reading is very similar to that of F; furthermore, many of the changes visible in A<sub>3</sub> correspond to readings in F and therefore evidently represent the composer's finished version. On the other hand, various small refinements seem to have been made before the preparation of the published edition which do not appear in A<sub>3</sub>, therefore it cannot be regarded as the final draft. Notwithstanding this, we have included some idiomatic notational elements (such as harmonic signs) which are given in A<sub>3</sub> but which – possibly through oversight – were not included in F.

A<sub>4</sub> has been used to clarify Elgar's intent with respect to certain details and thereby to help make editorial decisions, most especially regarding the placement and presence of dynamic indications. Some of its readings have been confirmed using F<sub>4</sub>, and this source also carries a few additional indications which, although they have not been carried over into our edition, are nevertheless valuable in elucidating Elgar's concept of dynamic and textural layering; mention of these is made in the *Individual comments*.

A<sub>1</sub>, A<sub>3</sub>, A<sub>4</sub> and F<sub>4</sub> have, therefore, been used as secondary sources. Whenever a reading is included from these sources, its origin is listed in the *Individual comments*.

*Divisi* passages are notated in several different ways in the sources: the two parts written on one staff with separate stems; with both parts sharing a single stem; and with a separate staff used for each part. The instructions "div." and "unis." are also sometimes used (especially in conjunction with

the second instance mentioned above). In most of the cases, Elgar's intention is absolutely clear, even though the composer's notation is not standardised. This is also true for the position and placement of articulation and dynamics, which markings are sometimes only given once for both parts, or are inconsistently doubled, whether or not the notation is given on two staves.

In our edition, the notation has been simplified as much as possible, regardless of the sources' notation, i.e., we apply the notation with one stem for two voices where possible. If needed, we notate two stems (this becomes especially important when double-stopping may otherwise have been intended). Only in a very few cases we use separate staves for two parts (e.g., for reasons of clarity of notation). Articulation for two voices combined by one shared stem applies to both voices; passages using separate stemming give one separate layer of articulation for each part. Dynamics are given only once below the system, regardless of the stemming of the voices, and they generally refer to both parts. Where different dynamics are intended for each part, this is indicated in the score by placing the respective indications below or above the system. Our edition gives the "div./unis." indications according to the sources. Where Elgar's intention is absolutely clear, but where explicit indications are missing in the sources, we add these instructions without further comment. In cases of doubt we add the instructions in parentheses to mark them as editorial additions, and/or discuss problematic passages in the *Individual comments*. Generally we do not add "unis." after "div." in obvious cases.

Lengths of hairpins have been adjusted editorially for consistency between individual parts where it seems clear that such consistency was intended and that discrepancies may confidently be attributed to engraver error or to oversight during proof-reading. A similar stance has been adopted with respect to missing textual dynamic indications.

Where an articulation is omitted from a note in a sequence in which all other notes have a single type of articulation applied, we have supplied the missing articulation without comment if there is little realistic prospect that any other articulation, or none, could have been intended instead.

In several instances, slur patterns as given in the sources differ between instances of parallel passages. Rather than attempting editorial alignments which would necessarily be speculative, we have retained the readings as given in the belief that Elgar intended the variants.

The notation of slurs combined with ties is not consistent in the sources. From the point of view of performance practice in most cases enclosing slurs seem to be intended instead of chains of slurs. We change and standardise this notation according to modern notational practice where necessary.

In a few places, the sources appear to be lacking indications of absolute dynamic levels in individual parts. However, as in many of these instances there could be more than one valid way of resolving the notation, we leave such interpretative decisions to performers rather than intervening to provide such an additional layer at an editorial level. In other ambiguous cases, musical sensitivity will suggest the precise manner of execution.

All rehearsal letters are those given in  $F_S$  and  $F_P$ . All signs in parentheses are additions by the editor, based on musical necessity or analogy. The parentheses and footnotes present in the conductor's score and the study score are omitted in the separate parts for practical performance reasons.

### *Individual comments*

#### **I Allegro piacevole**

1 va: 1<sup>st</sup> staccato missing in  $F_P$ ; probably a simple omission. We follow  $F_S$ . Also present in  $A_4$ ,  $F_4$ .

5 vn 2: *pp* in accordance with  $A_1$ , also present in  $A_4$ ,  $F_4$ . Absent from the other sources.

7 vn 2:  $F_P$  has *sf* on *g*; probably in error.

11 vn 2: The two > missing in  $F_P$ ; we follow  $F_S$ , in which a > is given for the upper part, and  $A_1$ , which gives > for both parts.

32 vn 2, va, vc: *p* in accordance with  $A_1$ . Absent from the other sources.

va: Slur missing in  $F_P$ ; we follow  $F_S$ .

35/36 va:  $F_S$ ,  $F_P$  give , which

might indicate a difference between the parts with respect to the tie *b–b* at the measure transition (which of the parts has the tie differs between the two readings). However, most likely this is just an inaccuracy in notation and intended as given in the edition.

46, 54 vn 1:  $A_1$  has  $\vee$  on  $b^1$  in both measures; however, it is not clear that their omission from later sources was through oversight.

62–83 vn 1: It is not clear from the sources at what point Elgar intended the solo vn to leave and rejoin the tutti. In all extant sources the solo-vn part is notated on a separate staff, but the moment at which that separate staff occurs and at which it is re-combined with that of the tutti differs in all sources and appears to be simply the result of the position of line breaks rather than of any conscious directive on the part of the composer. We adopt an analogous approach in this edition with respect to the division of the solo part from the tutti. The direction *col Tutti* is, however, given in the parallel passage of the 3<sup>rd</sup> movement at M 57 in  $F_S$ ,  $F_P$ ; and, because of its musical and practical validity, we add this direction editorially at the corresponding point of the 1<sup>st</sup> movement.

70 vn 1: In  $F_P$  *espress.* placed beneath lower staff of vn 1 tutti; probably in error. Cf. *espress.* for vn solo.

74 va: *cresc.* in accordance with  $A_1$ . Absent from the other sources.

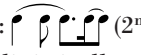
81 f. vn 1: < in vn 1 solo, missing in  $F_P$ ; we follow  $F_S$ , cf. also M 73 f.

88 vn 2: 2<sup>nd</sup> > missing in  $F_P$ ; we follow  $F_S$ .


89 va, vc, db: F<sub>P</sub> has *fz* instead of *sf*. F<sub>S</sub> has *sf* for all instruments, in F<sub>P</sub> vn 1, 2 have *sf* as well, A<sub>1</sub> has *fz* for all instruments, A<sub>4</sub>, F<sub>4</sub> have *fz*. The reason for this discrepancy is not clear, but it is evidence that the engraved score may not have been used as the sole model for the parts, but that an earlier source, that bore traces of older readings, might also have been used. We follow F<sub>S</sub>, mindful of the fact that every other stressed note in this movement bears the direction *sf*; whilst it is by no means impossible that Elgar intended a different mode of expression to this note, we feel this is adequately conveyed by the use of the symbol  $\wedge$ , which is otherwise never employed in this movement in conjunction with the direction *sf*.

90 f. va: Staccato on 1<sup>st</sup> notes of M 90, 91 and last three notes of M 91 missing in F<sub>P</sub>; we follow F<sub>S</sub>.

96 vn 2: F<sub>P</sub> places *f* to 1<sup>st</sup> note, seemingly an erroneous insertion that was overlooked by Elgar. We follow F<sub>S</sub>.

100, 111, 113 vn 1: A<sub>1</sub> has a different bowing for this motive:  (2<sup>nd</sup> slur missing in M 113). Violinistically, these bowings are not as suitable for the context as those of F: it is very probable that Elgar changed them for this reason.

105 va: F<sub>P</sub> places a  $\succ$  on 1<sup>st</sup> note instead of  $\succ$ , probably a misreading; we follow F<sub>S</sub>.

108 va: F<sub>P</sub> has  in 2<sup>nd</sup> half of measure; an obvious error. We follow F<sub>S</sub>.

109/110 vn 1: In F<sub>P</sub>  $\succ$  ends on bar-line between M 109 and 110, probably in error; we follow F<sub>S</sub>.

109 f. va:  $\succ$  begins on 1<sup>st</sup> note in both F<sub>P</sub>, F<sub>S</sub>; we alter its length and adjust to vn 2.

112 vn 2: *p* in accordance with A<sub>1</sub>. Absent from the other sources.

117 vn 2 (lower part), va: Staccato on 1<sup>st</sup> note omitted in F<sub>P</sub>; we follow F<sub>S</sub>.

118 vn 2 (upper part): Slur to last two notes omitted in F<sub>P</sub>; we follow F<sub>S</sub>.

121, 123, 127 vn 1: F<sub>P</sub> has short  $\succ$  on 1<sup>st</sup> note of each of these measures, probably a mistaken reading for  $\succ$ . We follow F<sub>S</sub>, cf. vc in these measures and also vn 2, va in M 122, 124 and 127.

128 vc, db: The start of the  $\succ$  differs in F<sub>P</sub>, that of vc, upper part, begins after the 3<sup>rd</sup> note, those of vc, lower part, and db begin just on the 3<sup>rd</sup> note. We follow F<sub>S</sub>.

db: Staccato on 1<sup>st</sup> note missing in F<sub>P</sub>; we follow F<sub>S</sub>.

130 vn 1, 2, va: *dim.* appears imprecisely placed in F<sub>P</sub>; we follow its clear placing in F<sub>S</sub>.

vc: No staccato given on last two notes in F<sub>P</sub>; we follow F<sub>S</sub>.

133 vn 2:  $\wedge$  in lower part omitted in F<sub>P</sub>; we follow F<sub>S</sub>.

## II Larghetto

9 va: The direction *a tempo* is placed to the last note of M 8 in F<sub>P</sub>; an obvious engraving error.

17: F<sub>4</sub> has *più tranquillo*, although this is seemingly an addition that post-dates A<sub>4</sub>, as it does not appear in that source. As the direction is not given in any of the extant sources relating directly to the string-orchestra version, it is not included in our edition.

33 vn 1: Tenuto marks and slur missing in lower voice in F<sub>P</sub>, seemingly a simple omission made in error; we follow F<sub>S</sub>.

34 va: F gives tenuto marks for each of the two parts, seemingly in error (cf. vn 1 and M 36 vn 1, va). No tenuto mark is given in A<sub>2</sub>, where these measures have a similar concept to those of the finished work.

34, 36: A<sub>4</sub>, F<sub>4</sub> have *mf* on *b*<sup>1</sup> of M 34 (vn 2 in the version for string orchestra), *p* on *b*<sup>1</sup> of M 36 (again vn 2). This appears, however, to represent a dynamic layering more appropriate to the piano version than to the string-orchestra version; therefore, it is not included in our edition; cf. M 42, where A<sub>4</sub>, F<sub>4</sub> have *mf* at the point at which *p* is given in F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>.

- 37 va:  $\succ$  missing in F<sub>P</sub>; we follow F<sub>S</sub>.  
 44 va: F<sub>P</sub> places *f* to *d*<sup>1</sup>/*d*<sup>2</sup>, seemingly an error that was not remarked during proof-reading; we follow F<sub>S</sub>.  
 45 vn 1, 2: Dynamics in accordance with F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>; we have preserved the apparent discrepancy as it is possible that this was intended by Elgar in order to take account of the resonant properties of the instruments.  
 48 va:  $\ll$  ends just before 2<sup>nd</sup> note in F<sub>P</sub>; we follow F<sub>S</sub>.  
 52/53 vc: Slur at measure transition in vc 2 upper part, missing in F<sub>P</sub>; we follow F<sub>S</sub>.  
 57 vn 2:  $\ll$  missing in F<sub>P</sub>, probably through oversight; we follow F<sub>S</sub>.  
 58 vn 1: F<sub>P</sub> has *sf* on *f*<sup>2</sup>/*f*<sup>3</sup>; we change the direction to *rf*, following the reading given in F<sub>S</sub> and also that given in vc in both F<sub>P</sub>, F<sub>S</sub>.  
 vc 1: F<sub>P</sub> has *rf* one note earlier; this placement is likely erroneous and perhaps indicates a lapse in the rigour of the proof-reading. We follow F<sub>S</sub>, cf. also vn 1.  
 61 vn 2:  $\ll$  missing in F<sub>P</sub>, probably through oversight; we follow F<sub>S</sub>.  
 63 vc 2: *p* omitted in F<sub>P</sub>, probably through oversight; we follow F<sub>S</sub>.  
 74 vn 2: *dim.* missing in F<sub>P</sub>, probably through oversight; we follow F<sub>S</sub>.

### III Allegretto

- 1 vc: *p* omitted in F<sub>P</sub>; we follow F<sub>S</sub>.  
 1 vc, 2 f. vn 1, 36 va: Harmonic sign in accordance with A<sub>3</sub>.  
 2 vn 1: Both  $\succ$  missing in F<sub>P</sub>; given by analogy with that given in F in M 1 (the added  $\succ$  is also present in A<sub>4</sub>; F<sub>4</sub> has  $\wedge$  instead).  
 10 va: *p* in accordance with A<sub>4</sub>, F<sub>4</sub>; cf. the dynamic indication in all other parts.  
 14 va:  $\ll$  missing in F<sub>P</sub>; we follow F<sub>S</sub> by analogy with the  $\ll$  in vn 2 in F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>.  
 17 vn 2, va: *p* in accordance with A<sub>4</sub>, F<sub>4</sub>.  
 18 va: Both  $\succ$  given as  $\succ$  in F<sub>P</sub>; we follow F<sub>S</sub> by analogy with the notation in vn 2 in both F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>.  
 20 vn 2: Tie missing in F<sub>P</sub>, F<sub>S</sub>, probably through oversight. We follow A<sub>3</sub>.

- 22 vn 2, vc: A<sub>3</sub> has  $\succ$  on 2<sup>nd</sup> note in vn 2 upper voice and in vc. Originally there was also a  $\succ$  in vn 1, but it was later scribbled out.  
 36 vn 2: Tenuto mark missing in F<sub>P</sub>; we follow F<sub>S</sub>.  
 37 f. vn 2: F<sub>S</sub> has staccato on the 1<sup>st</sup> notes.  
 42 vc: F<sub>P</sub> places *sempre pp* one note later, probably erroneously; we follow F<sub>S</sub>, cf. the placement of the direction in va in both F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>.  
 50 vn 2: *p subito* is placed before 2<sup>nd</sup> note in F<sub>P</sub>, but this is probably due to horizontal space constraint; we follow F<sub>S</sub>.  
 51 vn 1: The  $\succ$  that extends over the entire measure is omitted in F<sub>P</sub>, possibly an error by the engraver made as a result of the restricted vertical space; we follow F<sub>S</sub>.  
 59 vn 2:  $\wedge$  is missing in F<sub>P</sub>, probably through oversight; we follow F<sub>S</sub>.  
 va:  $\succ$  missing in F<sub>P</sub>, probably through oversight; we follow F<sub>S</sub>.  
 60 f. vn 1: F<sub>P</sub> omits staccato dots in lower part on 1<sup>st</sup> note in each measure; we follow F<sub>S</sub> by analogy with the articulation in vc in both F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>.  
 69 vc: Slur *a* $\sharp$ -*b* missing in F<sub>P</sub>; we follow F<sub>S</sub> by analogy to all parallel passages.  
 76 db: The direction *tutti* is placed above the staff in F<sub>P</sub>, most probably indicating a divided *tutti* for the octave (that is, an equal number of players should play each voice, thus cancelling the *solo* notation of the previous measures), although it is possible that the notation indicates that the *E* should be played by the solo db alone, the remaining players taking the *e*. The direction is, however, placed below the staff in F<sub>S</sub>, suggesting that the upper note of the octave should be played by the solo db (following the direction in M 68), and that the remainder of the section should play the lower note; however, this placement could simply be due to vertical space constraint.

Shropshire, autumn 2023  
 Rupert Marshall-Luck