

Bemerkungen

Vl = Violine; *Klav o* = Klavier oberes System; *Klav u* = Klavier unteres System; *T* = Takt(e); *Zz* = Zählzeit

Quellen

- SK_{1KP} Autographe Skizze des Beginns von Satz I in Bleistift, Klavierpartitur. Lower Broadheath, Elgar Birthplace Museum, Signatur MS70. SK_{1KP} enthält Skizzen zu verschiedenen Werken. Auf S. 3 Kopftitel links: *Beginning of V. & P. Sonata | Brinkwells* [Symbol nicht eindeutig, aber möglicherweise:] & *Sept. 1918*. Vor der 1. Akkolade: *1. idea*. Die Skizze enthält die Anfangstakte (T 1–4), die der endgültigen Form bereits sehr nahe kommen; es folgen flüchtiger notierte Takte bis zum Motiv in a-moll in T 35 f.
- SK_{2KP} Autographe Skizze einzelner Teile von Satz II in Bleistift, Klavierpartitur. Lower Broadheath, Elgar Birthplace Museum, Signatur MS31. SK_{2KP} besteht aus verschiedenen Blättern mit Motivskizzen aus Satz II. Das erste Doppelblatt enthält Material aus T 44–107, von Elgar am Ende datiert: *Brinkwells | Augt 26 1918*. Das folgende Doppelblatt enthält Skizzen der Violinfiguration von T 16–18 sowie anderer Motive; die Fortsetzung auf der nächsten Seite ist signiert und datiert: *Edward Elgar | Brinkwells | Sep 1918*. Auf der folgenden Seite Beginn von Satz II (T 1–10), recht ausführlich notiert, mit Dynamikbezeichnungen.
- SK_{3KP} Autographe Entwurf von Satz III, Klavierpartitur, beginnt als Reinschrift in Tinte; viele Korrekturen in Bleistift, einige in roter Tinte. Lower Broadheath, Elgar

Birthplace Museum, Signatur MS28. Umschlagtitel (möglicherweise von fremder Hand): *III | Sonata | V + P*. Dieser Titel ist durchgestrichen, vermutlich ein Hinweis darauf, dass das Manuskript zuerst als Reinschrift gedacht war, während des Kompositionsprozesses jedoch zum Arbeitsmanuskript wurde.

- SK_{2VI} Autographe Entwurf der Violinstimme von Satz II in Tinte, mit Korrekturen in Bleistift und blauem Buntstift. Lower Broadheath, Elgar Birthplace Museum, Signatur MS30A. Titel: *II* [rechts:] *Vl | Sonata*.
- SK_{3VI} Autographe Entwurf der Violinstimme von Satz III in Tinte, mit Korrekturen in roter Tinte. Lower Broadheath, Elgar Birthplace Museum, Signatur MS34A. Titel: [rechts:] *Violin | not revised* | [Mitte:] *III | Allegro | Sonata*.
- A_{KP} Autographe Klavierpartitur der Sätze I und III. Lower Broadheath, Elgar Birthplace Museum, Signaturen MS27 (Satz I) und MS29 (Satz III). Titel: *M. | ob. Sep. 1918*. [links mit Pfeilzeichen Erklärung Elgars für das *M.*] *That is | Marie Joshua* | [rechts:] *Corrected | El | Sonata | (Allegro, Romance & Finale) | for | Violin & Pianoforte | op: 82 | Edward Elgar*. [ursprünglicher Titel ist von *Sonata* bis *Pianoforte* durchgestrichen; neben *Sonata* zwei *x* und *title below* eingetragen als Verweis auf den korrigierten Titel; dieser gekennzeichnet mit *thus:*] *Sonata, | I Allegro. II Andante (Romance) III. Allegro (Finale) | for | Piano & Violin | by | Edward Elgar. op.* [Ziffer fehlt]. MS29 ist auf der letzten Seite signiert und datiert: (*Brinkwells, 1918*). | *Edward Elgar*. Eintragungen des Verlegers (Copyright, Plattennummer sowie Ziffern zur Bezeichnung von Zeilen- und Seitenwechseln in der Erstausgabe) lassen vermuten, dass A_{KP} als Stichvorlage für E_{KP} verwendet wurde (siehe unten). Eine

Reinschrift oder Stichvorlage von Satz II ist nicht erhalten.

- A_{VI} Autographe Violinstimme der vollständigen Sonate. Lower Broadheath, Elgar Birthplace Museum, Signaturen MS33 (Satz I), MS30 (Satz II) und MS34 (Satz III). Titel von Satz I: [rechts, in Bleistift:] *engrave from the score* | [in Tinte:] *Violin* | [in roter Tinte:] *corrected* | [Mitte:] *I | Allegro | Sonata | for Violin & Pianoforte | I Allegro | II Andante (Romance) | III Allegro (Finale)*. Darunter Takte aus der Klavierstimme von Satz I (auf dem Kopf stehend); der Titel ist mit Bleistift durchgestrichen. Titel von Satz II: [rechts, in Bleistift:] *engrave from score | bowing corrected | El*. [Mitte:] *II | II | Andante. (Romance)*. Titel von Satz III: [rechts, in Bleistift:] *bowing incorrect | engrave from score* [rechts, in Tinte:] *Violin* [Mitte:] *III | Sonata* [rechts, in roter Tinte:] *to printer | N. B. As to 'turn over' | see pp 3&4* [Mitte:] *✘ turns over | might come anywhere | where this mark ✘ | is placed*. Einträge des Verlegers in den ersten beiden Sätzen (Ziffern zur Bezeichnung von Zeilen- und Seitenwechseln in der Erstausgabe) lassen vermuten, dass A_{VI} als Stichvorlage für die beiden ersten Sätze von E_{VI} verwendet wurde (siehe unten). In Satz III von A_{VI} fehlen Ziffern zur Seitenanlage, Elgar notierte jedoch auf dem Titel einen Hinweis zum Seitenwechsel an den Drucker und präziserte ihn im Notentext: An zwei Stellen schreibt Elgar *the turn not here* [hier kein Seitenwechsel] oder *turn not here* [hier nicht umblättern]; mit ✘ verweist er auf zwei alternative Stellen zum Seitenwechsel, von denen der Stecher die zweite verwendete. Das belegt, dass Satz III in A_{VI} an den Verleger geschickt wurde; allerdings wurde der Notentext trotz all dieser Eintragungen und trotz der oben erwähnten Einteilungsziffern in Satz I und II nicht nach

- A_{VI} gestochen. Ein Beleg für diese Schlussfolgerungen stellt die Anweisung *engrave from (the) score* auf den drei Titelseiten von A_{VI} dar. Es ist durchaus möglich, dass die beiden ersten Sätze von E_{VI} tatsächlich nach der Partitur gestochen wurden und nur die Seitenaufteilung gemäß A_{VI} erfolgte. Für Satz III in E_{VI} existierte möglicherweise eine eigene, verschollene Stichvorlage.
- E_{Kor} Korrekturabzüge von E (siehe unten), Klavierpartitur, korrigiert von Elgar. Lower Broadheath, Elgar Birthplace Museum, Signaturen PR53 (Satz I), PR54 (Satz II), PR 55 (Satz III).
- E Erstaussgabe, bestehend aus E_{KP} und E_{VI} (siehe unten). London, Novello, Plattennummer 14540, erschienen 1919. Titel: *M.J. – 1918. | SONATA | For | VIOLIN AND PIANOFORTE. | Composed by | Edward Elgar. | Op 82. | PRICE | Six Shillings | Seven Shillings and Sixpence | NET. | London | Novello & Co., Ltd.* Verwendetes Exemplar: London, British Library, Signatur g 1161.b.(3.).
- E_{KP} Erstaussgabe, Klavierpartitur mit überlegter Violinstimme.
- E_{VI} Erstaussgabe, separate Violinstimme.

Zur Edition

Die Frage nach dem Verhältnis der Quellen untereinander und ihrer Rolle bei der Vorbereitung der letzten, veröffentlichten Fassung der Sonate ist schwer zu beantworten. In A_{KP} und A_{VI} wurden weitreichende Änderungen mit Bleistift, roter und schwarzer Tinte eingetragen; in A_{VI} wurden zudem Strichbezeichnungen mit blauem Buntstift oder möglicherweise Wachsstift hinzugefügt – diese Eintragungen (vermutlich von William Henry Reed, siehe *Vorwort*) erfolgten offenbar in einem späten Stadium. Der Umfang der in E_{Kor} übernommenen Korrekturen und Hinzufügungen lässt vermuten, dass A_{KP} und A_{VI} während des gesamten Kompositionsprozesses zur Verbesserung des Werks

verwendet wurden; die eingetragenen Änderungen entsprechen mehreren Bearbeitungsschichten, die nicht notwendigerweise einem bestimmten Schreibwerkzeug zuzuordnen sind. So wurde zum Beispiel in A_{KP} in T 53 von Satz I, der Bogen, der sich ursprünglich über den ersten vier Achtelnoten der Violinstimme befand, mit roter Tinte gestrichen; über und unter den Notenköpfen wurde stattdessen ein Bogen eingefügt, der nur die zwei ersten Achtelnoten verbindet. Diese Änderung erfolgte offenbar, bevor A_{VI} ausnotiert war, da der kürzere Bogen in A_{VI} als „Originalnotation“ erscheint. Dagegen wurde in A_{KP} über der 2. Hälfte des gleichen Takts in der Violinstimme ein \gg hinzugefügt – wieder mit roter Tinte; die gleiche Hinzufügung in A_{VI} erfolgte offenbar nach Anfertigung dieser Quelle, da die Gabel hier mit hellerer schwarzer Tinte als die Noten oder möglicherweise mit Bleistift notiert ist; der Eintrag wurde ebenfalls mit roter Tinte überschrieben. In beiden Fällen wurde die korrigierte Notation von A_{KP} in E_{Kor} abgedruckt, beide entstanden also, bevor E_{Kor} angefertigt wurde. Ein besonders bezeichnendes Beispiel für eine späte Änderung in A_{VI} findet sich in T 1–3 von Satz II. Hier wurden Bögen von Hand in E_{Kor} sowie mit Bleistift in A_{VI} hinzugefügt; letztere Korrektur erfolgte möglicherweise in der handschriftlichen Quelle, weil sie vor der Veröffentlichung von E zum Durchspielen oder für eine Aufführung verwendet wurde.

Sowohl A_{KP} als auch A_{VI} wurden von Elgar offenbar bereits in einem frühen Stadium des Kompositionsprozesses angefertigt; es ist jedoch keinesfalls gesichert, dass A_{VI} später als A_{KP} entstand. Zahlreiche in A_{KP} eingefügte Korrekturen sind zwar in A_{VI} als „Originalnotation“ abgebildet; vereinzelt ist jedoch das Gegenteil der Fall. So ist zum Beispiel die überlegte Violinstimme in A_{KP}, in T 194–196 von Satz I die gültige Lesart, da sie in E als „Originalnotation“ erscheint; diese Lesart wurde jedoch als Korrektur in A_{VI} eingetragen.

Ebenso ist unklar, welche handschriftliche Quelle als Stichvorlage für die Violinstimme (E_{VI}) diente. So ist

zum Beispiel in der ursprünglichen Lesart von A_{VI} in Satz I, T 188, ein Bogen von 1.–3. Note eingetragen, der den imitatorischen Charakter des Klavierparts (mit eigener Artikulation) in T 189 unterstreicht. Diese Fassung findet sich auch in A_{KP} und E_{Kor}. In A_{VI} wurde die Bogenlänge jedoch verändert: Der ursprüngliche Dreierbogen wurde durchgestrichen und durch einen Bogen über den beiden ersten Noten ersetzt (der in der Quelle gleich zweimal notiert ist). Es ist unklar, ob diese Änderung von Elgars Hand stammt; ihre Übernahme in E zeigt aber, dass Elgar sie genehmigt hatte. Dies scheint darauf hinzudeuten, dass A_{VI} als Stichvorlage für E_{VI} diente. Dem widerspricht jedoch die Lesart von E_{VI} in T 194–196 des gleichen Satzes, die nahelegt, dass A_{KP} als Grundlage für die gedruckte Violinstimme diente. Die Angaben *dolce*, *ten.* und *rit.* aus E_{VI} sind nur in A_{KP} enthalten, während in A_{VI} *poco rit. e dim.* steht.

Zu berücksichtigen ist auch die Frage nach den Eintragungen von Elgars Hand auf den Titelseiten der autographen Manuskripte der Violinstimmen. Die Titelseite von Satz I enthält die Eintragung *engrave from the score*; die von Satz II *engrave from score | bowing corrected* und die von Satz III *bowing incorrect | engrave from score*. Trotz der letzten Eintragung (Strichbezeichnungen nicht korrekt) entsprechen die in E_{VI} abgedruckten Strichbezeichnungen in Satz III denen im Manuskript. Es ist vorstellbar, dass die ersten Korrekturabzüge zwar auf Grundlage anderer handschriftlicher Quellen angefertigt wurden (daher Elgars Anweisungen, nach der Partitur zu stechen), Elgar dann aber A_{VI} in Angleichung an spätere Revisionen korrigierte und dabei falls nötig auch die Strichbezeichnungen änderte. Für diese These spräche das von Elgars Hand mit roter Tinte eingetragene Wort *corrected* auf dem Titel von Satz I in A_{VI} in Verbindung mit der Tatsache, dass das auf *bowing* folgende Wort *corrected* auf der Titelseite von Satz II in A_{VI} heller erscheint als das vorgehende Wort: Möglicherweise lautete die Eintragung ursprünglich „*bowing incorrect*“ (wie auf der Titelseite von

Satz III), Elgar kratzte oder radierte dann aber „incorrect“ aus und stellte stattdessen die jetzige Form her. So ließe sich durchaus annehmen, dass Elgar das Wort „incorrect“ nur versehentlich auf der Titelseite von Satz III beließ.

Wie die zahlreichen Abweichungen zwischen E_{Kor} und E , die nicht auf Korrekturen in E_{Kor} zurückgehen, belegen, war E_{Kor} nicht der einzige vor Veröffentlichung der Sonate erstellte Korrekturabzug: Im Zuge der Druckvorbereitung wurden offenbar mindestens zwei weitere Korrekturfahnen durchgesehen (die zeitlich vor und nach E_{Kor} einzuordnen sind). Bedauerlicherweise sind diese nicht überliefert; deshalb muss derzeit die Bewertung der handschriftlichen Quellen und insbesondere der zeitlichen Abfolge der Korrekturschichten unvollständig und in gewissem Maße spekulativ bleiben.

In der vorliegenden Edition wurde E_{KP} als Hauptquelle für die Klavierstimme und E_{VI} als Hauptquelle für die Violinstimme zugrunde gelegt. Einige Angaben (etwa zu Artikulation, Dynamik und relative Tempoangaben) wurden aus anderen Quellen übernommen, wenn sie in E_{KP} oder E_{VI} offenbar aufgrund eines Stecherfehlers oder Versehens des Komponisten fehlen; diese Fälle werden jeweils in den *Einzelbemerkungen* aufgelistet. In einigen wenigen Fällen haben wir stillschweigend die Position von Pedalaufhebungszeichen gemäß A_{KP} oder E_{Kor} geändert, weil diese Quellen präziser zu sein scheinen. Die Länge von \llcorner und \lrcorner in E_{VI} und E_{KP} ist oft uneinheitlich, ebenso die Platzierung von Tempoänderungen (*allargando*, *accel.* usw.); in manchen Fällen fehlen in einer der beiden Quellen auch Angaben. Im Fall von Abweichungen wurde in der Regel der Lesart von E_{VI} der Vorzug gegeben; die Stellen, an denen stattdessen die Lesart von E_{KP} übernommen wurde, sind in den *Einzelbemerkungen* aufgelistet.

Einzelbemerkungen

I Allegro

27 VI: In A_{VI} *poco larga*. [= *largamente*], zu *poco allargando* korrigiert; Platzierung unter der letzten Viertelnote von T 27 wurde in E_{VI} über-

nommen. In A_{KP} , E_{Kor} , E_{KP} steht die Anweisung am Beginn von T 28. Unsere Edition folgt E_{VI} .

34: In A_{KP} fehlt Tenutostrich auf letzter Viertelnote in VI, Klav o; nur in Klav u vorhanden. In A_{VI} sowie in E_{Kor} VI, Klav dagegen Tenutostriche. Tenutostrich auf der letzten Viertelnote von Klav o möglicherweise aufgrund Angleichung an benachbarte Stellen in A_{KP} , A_{VI} durch den Stecher oder nach Hinzufügung in einem früheren Korrekturfahnenabzug; dass Elgar den zusätzlichen Tenutostrich nicht entfernte, weist jedenfalls darauf hin, dass dieser im Einklang mit seinen Absichten stand. – *largamente* nur in A_{VI} , E_{VI} .

34–68, 168–197: Es ist nicht ganz klar, welche Tempogestaltung Elgar in diesen beiden Passagen vorschwebte. Nach dem *largamente* in T 34 ist bis T 115 in keiner Quelle ein *a tempo* angegeben; in der analogen Passage später folgt auf das *molto allargando* in T 169 ein *accel.* in T 172, doch keine Quelle bezeichnet die Stelle, an der dieses *accel.* enden soll; *a tempo* erst in T 197.

45 Klav o: In E_{Kor} , E_{KP} fehlt Arpeggiando-Zeichen; ergänzt gemäß A_{KP} und analog zu T 46 in E_{Kor} , E_{KP} .

47 Klav u: In E_{Kor} , E fehlt Staccato, ergänzt gemäß A_{KP} .

56 VI: Bogen in A_{VI} ergänzt und in A_{KP} korrigiert (als Ersatz für einen Dreierbogen). Vgl. Bemerkung zu T 188 VI.

78, 82, 207, 211, 215 VI: In A_{VI} v am Taktende. Fehlen in E_{Kor} möglicherweise Stecherfehler; wahrscheinlicher erscheint aber, dass Elgar die Aufstrichzeichen in der Korrekturphase tilgte. In A_{KP} , E fehlen v .

90–92 Klav u: In E_{Kor} , E fehlt Bogen, ergänzt gemäß A_{KP} .

103 VI: In E_{VI} fehlt *sf*, offenbar nicht erkannter Stecherfehler. Wir haben *sf* gemäß A_{VI} , A_{KP} , E_{Kor} , E_{KP} ergänzt.

107 VI: In A_{VI} *comodo* (Einklammerung von Elgar) am Anfang von T 107; offenbar spätere Hinzufügung; fehlt in A_{KP} . In E_{Kor} über den letzten beiden Achtelnoten von T 106 als Korrektur von Elgars Hand eingefügt; die-

ser Platzierung folgt auch E_{KP} . In E_{VI} Position der Bezeichnung wie in A_{VI} , d. h. am Anfang von T 107. Unsere Edition folgt der Platzierung in E_{Kor} , E_{KP} .

117 Klav u: Staccatopunkt nur in A_{KP} ; fehlt in E_{Kor} , E_{KP} , möglicherweise aufgrund eines Stecherfehlers, den Elgar während des Korrekturlesens nicht korrigierte.

125 f. Klav o, 223 f. Klav u: In A_{KP}



bzw. ; Balkung später jedoch zu regelmäßigem Muster korrigiert. Vgl. Bemerkung zu T 129 f., 227 f. VI.

129 f., 227 f. VI: In A_{KP} , A_{VI}



in A_{KP} Balkung korrigiert. Siehe Bemerkung zu T 125 f. Klav o, 223 f. Klav u.

148, 150, 152 VI: Platzierung und Länge von \llcorner je nach Quelle unterschiedlich; es ist jedoch davon auszugehen, dass eine analoge Notierung der Takte vorgesehen war. Die vorliegende Edition folgt in T 148 der Lesart von E_{VI} ; Platzierung und Länge der Gabeln in T 150, 152 wurden entsprechend angepasst.

153 VI: Tenutostrich auf 1. Note gemäß A_{VI} ; fehlt in A_{KP} , E_{Kor} , E_{KP} , E_{VI} . Ergänzt analog zu T 147, 149, 151 in A_{VI} , E_{KP} , E_{VI} .

163 VI: In E_{KP} *f* am Taktanfang, offenbar Teil einer früheren Lesart, die irgendwann nach Anfertigung von E_{Kor} verworfen wurde. In E_{KP} *f* auch in Klav; letztere Lesart haben wir übernommen, weil die Entwicklung der Dynamik in den vorhergehenden Takten von derjenigen in VI abweicht.

187 Klav u: In A_{KP} , E_{Kor} , E_{KP} irrtümlicherweise \times vor 2. Note, gemeint ist eindeutig \sharp .

188 VI: Der Zweierbogen in A_{VI} ist vom Dreierbogen in T 189 Klav u zu unterscheiden. Diese Artikulation ist ana-

log zu der in T 56; der Zweierbogen ist Hinzufügung in A_{VI} und Korrektur in A_{KP} (Ersatz für einen Dreierbogen). Elgar war es offenbar wichtig, die Melodielinie in VI von der in Klav trotz analoger melodischer Struktur durch eine entsprechende Artikulation zu unterscheiden (siehe auch *Zur Edition*).

218 VI: In der ursprünglichen Lesart von A_{VI} Bogen (in schwarzer Tinte) über den vier letzten Achtelnoten. Am Ende von T 219 wurde ein v mit blauem Buntstift oder möglicherweise Wachsstift hinzugefügt, vermutlich zur gleichen Zeit wie die anderen Strichzeichnungen in dieser Quelle; später jedoch ausgestrichen und durch ein v am Taktanfang ersetzt. Da laut den Strichzeichnungen in der Quelle T 217 mit $\bar{\pi}$ beginnt, muss einer der Viererbögen geteilt werden, um v in T 219 zu ermöglichen; wie die zusätzlichen $\ll \gg$ auf der letzten Achtelnote nahelegen, wurde dafür die 2. Hälfte von T 218 ausgewählt. Vor der Vorbereitung der Druckplatten für die endgültige Fassung tilgte Elgar offenbar v am Ende von T 215 in A_{VI} und die Aufstrichzeichen an analogen Stellen im ganzen Satz; damit beginnt T 217 mit v , sodass sich der in T 219 eingetragene v (der in die Erstausgabe übernommen wurde) ausführen lässt, ohne den Bogen in T 217 und 218 zu teilen. Die Beibehaltung der Zweierbögen erfolgte deshalb vermutlich versehentlich.

235 f. Klav u: In E_{Kor} , E fehlt Bogen.

Wir folgen A_{KP} .

254 VI: Fingersatz nur in A_{VI} .

262 Klav u: In E_{Kor} , E fehlen Staccatopunkte auf Viertelnoten; ergänzt gemäß A_{KP} und analog zu Parallelstellen in den umliegenden Takten.

268 f. VI: Fingersatz nur gemäß A_{VI} .

271 f. Klav u: Fingersatz nur in A_{KP} ; von Elgar möglicherweise dort eingetragen, weil er in diesem Stadium des Kompositionsprozesses Legatobögen, nicht Haltebögen schreiben wollte. Es ist unklar, wann und weshalb diese Fingersätze getilgt wurden und ob Elgar damit sein Verständnis dieser

Takte änderte, also Halte- statt Legatobögen vorsah. Aufgrund der Mehrdeutigkeit der Notation haben wir die Fingersatzangaben in die vorliegende Edition übernommen; welche Artikulation daraus in diesen Takten folgt, ist dem Vortragenden überlassen.

272 Klav u: In E_{Kor} , E fehlt 1. \wedge . Wir folgen A_{KP} .

278 VI: In E_{VI} fehlt \wedge ; ergänzt gemäß A_{VI} , A_{KP} , E_{Kor} , E_{KP} .

280 Klav o: In A_{KP} \bullet ; fehlt in E_{Kor} , E. Vgl. aber VI. Wir folgen A_{KP} .

288 VI: In A_{VI} erweiterte \ll laut letzter Lesart.

II Romance

1–3, 102–104 Klav: In E_{Kor} alle Pedalaufhebungszeichen unmittelbar vor dem Pausenzeichen, in E_{KP} direkt unter dem Pausenzeichen. Letzteres scheint auf eine spätere Korrektur von Elgar zurückzugehen, der offenbar wünschte, dass die Akkorde in Klav bis nach Beginn der Figur in VI auf der 3. Viertelnote jedes Takts weiterklingen.

6 VI: In SK_{2VI} steht über der Triolenfigur die Anweisung *volant*. Auch wenn diese nicht in spätere Quellen übernommen wurde, zeigt sie doch, welche Artikulation sich Elgar an dieser Stelle vorstellte; nämlich eher ein fliegendes Staccato als das Ricochet, das durch das hinzugefügte $\bar{\pi}$ in A_{VI} , E_{Kor} nahegelegt wird. Elgar verwendet die Anweisung *volant* auch in *La Capricieuse* op. 17; hier verweist es auf fliegendes Staccato im v .

16 VI: In E_{VI} fehlt 1. $>$, vermutlich Versehen. Ergänzt gemäß E_{KP} , E_{Kor} , A_{VI} .

22 VI: In E_{KP} fehlt p ; in E_{Kor} mit roter Tinte hinzugefügt, offenbar von Elgars Hand; auch in E_{VI} vorhanden.

30, 123 VI: In A_{VI} geänderte Artikulation der letzten acht Noten. Ursprünglich zwei Viererbögen; 1. Bogen (in T 123 beide Bögen) offenbar mit Bleistift ausgestrichen und Achterbogen hinzugefügt (in T 30 dabei ursprünglicher 2. Viererbogen überschrieben). In E_{Kor} zwei gestochene Viererbögen und mit roter Tinte hinzugefügter Achterbogen. Auch in E_{KP} , E_{VI} so-

wohl Viererbögen als auch Achterbögen vorhanden; Erstere wurden vermutlich versehentlich beibehalten, und Elgar übersah sie offenbar beim Korrekturlesen.

32 VI: Zwei erste Tenutostriche nur in E_{KP} ; fehlen in allen anderen Quellen.

40 Klav u: In E_{KP} fehlt Staccato; in E_{Kor} jedoch vorhanden. Die Auslassung in E_{KP} ist unerklärlich und lässt sich nur auf einen Fehler während der Drucklegung zurückführen, da es sehr unwahrscheinlich ist, dass das Staccato nach der Anfertigung von E_{Kor} und während der Vorbereitung von E_{KP} gestrichen wurde. Vgl. auch T 109.

44 VI: In E_{VI} fehlt *dolcissimo*, ergänzt gemäß A_{VI} , E_{Kor} , E_{KP} .

52 VI: Platzierung und Länge von $\ll \gg$ je nach Quelle sehr unterschiedlich. In E_{Kor} , E_{KP} beginnt \gg am Taktstrich T 51/52 und endet am Anfang der 2. Note von T 52; diese Lesart auch in E_{VI} . In A_{VI} beginnt \gg ebenfalls am Taktstrich, endet aber am Anfang der 1. Note des Takts. Die musikalische Wirkung beider Lesarten ist sehr unterschiedlich. In unserer Edition übernehmen wir die Lesart von E_{Kor} , E_{KP} , E_{VI} ; Vortragende mögen sich jedoch der von Elgar in A_{VI} gegebenen alternativen Lesart bewusst sein.

74 f. VI: In A_{VI} *mf* ursprünglich unter letzter Note von T 74; dies fällt zusammen mit Saitenwechsel (in E_{Kor} , E_{KP} ist dieser durch die Notation impliziert; in E_{VI} ist er explizit notiert). In A_{VI} wurde diese Dynamikangabe jedoch mit roter Tinte ausgestrichen und stattdessen, offenbar von anderer Hand als der Elgars, *mf* unter der 1. Note in T 75 eingefügt. Diese Fassung erscheint in allen gedruckten Quellen, die Änderung wurde also vermutlich von Elgar genehmigt.


105 VI: In E_{VI} fehlt \gg , ergänzt gemäß A_{VI} , E_{Kor} , E_{KP} .

128 VI: In E_{VI} \ll von letzter Note T 127 bis Beginn der Note in T 128; \gg beginnt direkt nach Beginn der gleichen Note. Die vorliegende Edition übernimmt die Lesart von E_{KP} in Bezug auf das Ende von \ll und die

Position von \succ , da diese sich aus der Lesart in A_{VI} ergibt; wir folgen jedoch auch der Platzierung des Beginns von \prec in A_{VI} , obwohl sich diese Lesart von E_{KP} unterscheidet.

130 VI: In E_{Kor} , E_{KP} *dim.* unter 4. Note; unsere Edition folgt E_{VI} , A_{VI} .

III Allegro, non troppo

6–7 Klav o: In A_{KP}  ;

vgl. auch T 110.

8 Klav: In E_{Kor} änderte Elgar die Lesart von A_{KP} zu



In E jedoch ursprüngliche Lesart von A_{KP} , die wir deshalb als gültige und letzte Fassung dieser Passage betrachten.

12 Klav: In E 1. * unter dem 2. Akkord von Klav o. In E_{Kor} wurden Pedalangaben mit Bleistift hinzugefügt, vermutlich von Elgar; in dieser Quelle steht das 1. * unter dem 3. Akkord von Klav o. Unsere Edition folgt dieser Lesart, da die Bleistift-Pedalangaben der vorangehenden Takte von E_{Kor} sowie die anderen Pedalangaben in T 12 ausnahmslos in E übernommen wurden; darüber hinaus scheint Elgars Platzierung des * besser für den Klang geeignet, der von der vorhandenen \prec verlangt wird.

22, 26, 114 VI: In A_{VI} Artikulationspunkte auf 1. e^2 und letzter Note in T 22, auf 1. f^2 und letzter Note in T 26 sowie auf 1. h^2 und letzter Note in T 114. In A_{KP} , E_{Kor} fehlen diese meistens (1. Artikulationspunkt in T 26 in beiden Quellen vorhanden, aber möglicherweise versehentlich); weder in E_{KP} noch in E_{VI} Punkte vorhanden. Die Streichung war offenbar eine bewusste Entscheidung Elgars.

24 Klav u: Elgars Pedalangaben wurden – wie so viele in diesem Satz – in E_{Kor} mit Bleistift hinzugefügt. In dieser Quelle * gleich nach der letzten Oktave in Klav u. Anders als in T 12 wurde diese Lesart jedoch nicht in die vorliegende Edition übernommen, da eine klare Abgrenzung des Harmoniewechsels auf Zz 4 vom Rest des Takts

plausibler erscheint (der Tenutostrich auf der letzten Note von VI verstärkt diese Vermutung).

25 Klav u: In A_{KP} 1. * gleich nach der 1. Oktave; von Elgars Hand mit roter Tinte hinzugefügt. In dieser Quelle wurde die Passage T 23–28 gestrichen und von fremder Hand neu geschrieben, vermutlich, um eine übersichtlichere Darstellung für satztechnische Zwecke zu erreichen. In dieser neu geschriebenen Fassung steht * eine Oktave später als in Elgars Notation. Die Änderung wurde möglicherweise von Elgar genehmigt – die Position des * wurde sowohl in E_{Kor} als auch in E beibehalten und zu keinem Zeitpunkt vom Komponisten korrigiert. Denkbar ist jedoch auch, dass bei der Abschrift von A_{KP} ein Fehler gemacht wurde und dieser durch Unaufmerksamkeit in die Druckausgaben Eingang fand. Die vorliegende Edition folgt der Lesart von Elgars Hand in A_{KP} ; vgl. die Position des 1. Pedalaufhebungszeichens im analogen T 113, für den die Lesart von E_{Kor} , E übernommen wurde.

26 Klav u: In E_{Kor} , A_{KP} (vom Kopisten geschriebene Passage) > auf den Oktaven in beiden Systemen; vor der Anfertigung von E geändert zu \wedge . Auch wenn die Akzente auf diesen Noten in Klav o gestrichen wurden, sind sie in E in Klav u immer noch vorhanden; in unserer Edition wurden sie gestrichen.

35, 39 VI: Portatobögen nur in A_{VI} , in blauem Buntstift; in E_{Kor} , A_{KP} nur Staccatopunkte (die beiden ersten in E_{Kor} wurden nicht gestochen, sondern von Elgar mit roter Tinte hinzugefügt). Es ist deshalb anzunehmen, dass die Bögen nur als Strichbezeichnungen zu verstehen sind und keine Artikulation bezeichnen, die von bloßen Staccatopunkten zu unterscheiden wäre. Vgl. Artikulation der analogen Figur in T 37 Klav.

48 f. VI: Fingersatz und Saitenbezeichnung finden sich in E_{Kor} , E_{KP} , E_{VI} , A_{KP} (in schwarzer Tinte) sowie A_{VI} (in roter Tinte), offenbar von Elgars Hand. Es ist deshalb anzunehmen, dass diese Angaben im Gegensatz zu

den meisten anderen Fingersatzangaben und Strichbezeichnungen schon in einem frühen Stadium des Kompositionsprozesses eingetragen wurden und es hier weniger um technische Anregungen als um die Klangfarbe und Vortragsart ging. Tatsächlich erscheint die 2 in T 48 auch in SK_{3KP} , SK_{VI} ; in SK_{VI} auch das // in T 49.

49 Klav u: Staccatopunkt auf 1. Note nur in A_{KP} ; Auslassung in E_{Kor} , E vermutlich von Elgar während des Korrekturlesens übersehen.

68 Klav u: In A_{KP} Staccato auf E und F, vgl. auch T 154.

71 Klav u: In A_{KP} Artikulationspunkt auf 1. Oktave; fehlt in E_{Kor} , E. In der vorliegenden Edition wieder eingefügt in Analogie zu den Artikulationspunkten in den späteren Quellen in T 70 und zum Punkt auf der folgenden Oktave in diesem Takt.

78: Staccatopunkte auf den letzten Noten in Klav offenbar späte Hinzufügung, da weder in E_{Kor} noch in A_{KP} vorhanden; in keiner Quelle jedoch entsprechende Artikulation auf der letzten Note in VI. Möglicherweise beabsichtigte Elgar eine unterschiedliche Artikulation in beiden Instrumenten; wir haben die Lesart von E deshalb beibehalten.

79 VI: In E_{Kor} \prec vom Ende der 1. Note bis gleich nach 3. Note; das folgende \succ beginnt dort und endet mit dem Anfang der vorletzten Note. Diese Position scheint aus der Lesart von A_{KP} übernommen; auch in E_{VI} vorhanden. In E_{Kor} hat Elgar die Platzierung von $\prec \succ$ jedoch mit roter Tinte verändert; unsere Edition folgt dieser Lesart.

84 f. VI: In A_{KP} , E_{Kor} kein Bogen über dem Taktstrich. Bogen in A_{VI} mit blauem Buntstift oder Wachsstift hinzugefügt, dort auch v in blauem Buntstift oder Wachsstift über der 2. Note in T 85. Kein Fingersatz vorhanden; es ist jedoch anzunehmen, dass die beiden Takte in der 1. Lage gespielt werden sollten (die 2. Lage – mit der sich die Oktave b^1-b auf benachbarten Saiten spielen lässt – war zur Entstehungszeit der Sonate wenig ge-

- bräuchlich; und das auf der A-Saite gespielte b^1 klingt intensiver, was angesichts des davorliegenden \llcorner (wünschenswert war). Der v ließe sich daher als Mittel verstehen, den Sprung über zwei Saiten, der für das Ausführen des Oktavsprungs b^1-b nötig war, zu „verstecken“ und so ein überzeugenderes Legato zwischen beiden Noten zu erzeugen. (Ungewöhnlicherweise wurde das v in A_{VI} T 85 nicht nach E_{VI} übernommen; vielleicht versehentlich oder aber aufgrund Befürchtung Elgars, v könne zu einer deutlicheren Trennung von b^1 und b als erwünscht führen.)
- 89 VI: Letzter Bogen gemäß A_{VI} und möglicherweise auch A_{KP} ; in E_{Kor} , E_{VI} , E_{KP} beginnt der Bogen eine Note später.
- 93 Klav u: \mathfrak{S} nur gemäß A_{KP} , fehlt in E_{Kor} , E ; vermutlich Versehen, da das entsprechende $*$ vorhanden ist. Vgl. auch T 95.
- 96 VI: In E , A_{KP} fehlt *poco lento*; ergänzt gemäß A_{VI} . Vgl. auch Klav.
- 101 VI: In E_{VI} , A_{VI} fehlt \llcorner , ergänzt gemäß A_{KP} , E_{KP} .
- 103 VI: In A_{VI} Tenuto zu 3.–4. und 7.–8. Note. In A_{KP} , E_{Kor} stattdessen Bögen. Weder Bogen noch Tenuto in E .
- 111 Klav u: In E $*$ unter letzter Note. In E_{Kor} mit Bleistift hinzugefügte Pedalangaben, vermutlich von Elgar; in dieser Quelle $*$ vor der letzten Note des Takts. Die vorliegende Edition folgt dieser Lesart, da E die Pedalangaben genau übernimmt, die in E_{Kor} in den umliegenden Takten mit Bleistift eingetragen sind.
- 117 Klav o: Haltebogen zwischen Vorschlagsnote e^1 und folgendem e^1 ergänzt gemäß A_{KP} ; fehlt in E_{Kor} , E .
- 125 VI: In E_{VI} fehlt *sf*; offenbar versehentlich. Ergänzt gemäß A_{VI} , A_{KP} , E_{KP} .
- 124 Klav o: In den Quellen auf letztem Akkord Staccatopunkt; da die Bezeichnung im Rest des Takts einheitlich ist, erscheint eine Abweichung von der Bezeichnung an gleicher Stelle in Klav u jedoch unwahrscheinlich. Wir haben den Punkt deshalb zu \wedge geändert. – In E_{KP} fehlt vorletztes Staccato, ergänzt gemäß A_{KP} .
- 126 VI: In E_{VI} fehlt vorletztes Staccato, ergänzt gemäß E_{KP} .
- 126 f. VI: Offenbar uneinheitliche Staccato-Bezeichnungen gemäß E ; möglicherweise strichtechnisch zu verstehen. Vgl. bezeichnete Violinstimme.
- 128 Klav o: Tenutostrich auf letzter Viertelnote ergänzt gemäß A_{KP} (fehlt in E_{Kor} , E_{KP} , vermutlich versehentlich).
- 144 f. Klav u: Bogen gemäß A_{KP} ; in E_{Kor} , E_{KP} fehlt Bogen.
- 150 VI: In A_{KP} Flageolettszeichen auf 1. Note; fehlt in A_{VI} und den gedruckten Quellen.
- 150–157 VI: In A_{KP} , E_{Kor} Ganztaktbögen in T 150–152 und T 156 f.; diese Bogensetzung ursprünglich auch in A_{VI} , dort Artikulation jedoch zu der in E_{VI} , E_{KP} geändert.
- 160: Weder in E_{Kor} noch in E Angabe zur Temporelation. In SK_{3KP} aber *Listesso tempo*, mit Fußnote: *Keep in this tempo: not as in Andante*. Nimmt man an, dass Elgar sich den Abschnitt ab T 160 langsamer vorstellte als den Mittelteil von Satz II – in Übereinstimmung mit dem Gefühlsgehalt, den Elgar hervorrufen wollte (siehe *Vorwort*) –, dann ergibt sich daraus, dass die Viertelnoten von Satz III langsamer sein sollten als die Achtelnoten von Satz II. Auf diesem Hintergrund erhält das *non troppo* in der Tempoangabe von Satz III eine besondere Bedeutung, die durch das Komma nach *Allegro* hervorgehoben wird. Es ist zudem bezeichnend, dass in A_{VI} und SK_{3VI} , die beide als Tempobezeichnung nur *Allegro* ohne *non troppo* aufweisen, am Ende von T 158 *rit.* steht.
- 180–182 VI: In A_{KP} , E_{Kor} Bogensetzung
- 
- die ursprünglichen Bögen in A_{VI} entsprechen diesem Muster, über jedem Takt wurden jedoch Ganztaktbögen mit blauem Buntstift oder Wachsstift hinzugefügt. In E_{KP} , E_{VI} Übernahme der langen Bögen in T 180 f., aber nicht in T 182; dort Bogensetzung wie im Notenbeispiel oben, aber vermutlich versehentlich (der betreffende Bogen in A_{VI} ist sehr dünn geschrie-
- ben). Wir haben deshalb den Ganztaktbogen in T 182 ergänzt. (Nur bei Einfügung dieses Bogens erscheint v auf der 1. Achtelnote in T 187 in Verbindung mit v auf der halben Note in T 180 gerechtfertigt; ohne Ganztaktbogen über T 182 fällt der Anfang von T 187 auf einen π .)
- 185 Klav: In A_{KP} *cresc.* auf Zz 2, in E dagegen unter den zwei 16tel-Noten in Klav o (fehlt in E_{Kor}). Die vorliegende Edition folgt der Platzierung in A_{KP} , da sie in VI in beiden Quellen übereinstimmt und kein Grund ersichtlich ist, weshalb die Ausführung der dynamischen Schattierung hier verschoben werden sollte.
- 189 Klav u: In E fehlt Tenutostrich auf letztem Akkord, ergänzt gemäß der Lesart in A_{KP} .
- 190 Klav u: Staccatostrich nur gemäß A_{KP} .
- 196 Klav: \wedge ergänzt gemäß Lesart von E_{Kor} , A_{KP} ; fehlen in E_{KP} , vermutlich infolge später Änderung der Notation durch Elgar; das Fehlen der Keile wurde wohl versehentlich beim Korrekturlesen übersehen.
- 197 VI: In A_{KP} , A_{VI} *rf* auf 1. Note, in A_{VI} fehlt folgende \llcorner , in A_{KP} folgende \llcorner vorhanden; *f* in E_{Kor} , E_{KP} mit folgender \llcorner ; in E_{VI} fehlt Dynamikangabe. Die vorliegende Edition folgt der Lesart von E_{Kor} , weil das *f*, das eine dynamische Beruhigung im Vergleich zu T 190 bedeutet, zum klanglich ausgedünnten Satz am Anfang von T 197 Klav zu passen scheint.
- 198 VI: In allen Quellen Haltebogen *cis²-cis²* vom 3.–4. Doppelgriff. Getilgt wegen π .

Shropshire, Frühjahr 2019
Rupert Marshall-Luck

Comments

vn = violin; *pf u* = piano upper staff;
pf l = piano lower staff; *M* = measure(s)

Sources

- SK_{1PS} Autograph sketch in pencil for the opening of movement I, piano score. Lower Broadheath, Elgar Birthplace Museum, shelfmark MS70. SK_{1PS} contains sketches for various works. On p. 3 title heading to the left: *Beginning of V. & P. Sonata | Brinkwells* [symbol unclear, but possibly:] & *Sept. 1918*. In front of the 1st system: *1st idea*. The sketch contains the opening (M 1–4) already close to the final form; it continues more sketchily, up to the a-minor motif of M 35 f.
- SK_{2PS} Autograph sketch in pencil for parts of movement II, piano score. Lower Broadheath, Elgar Birthplace Museum, shelfmark MS31. SK_{2PS} contains various leaves with sketches for motifs of movement II. The first double leaf contains material from M 44–107, dated by Elgar at the end: *Brinkwells | Augt 26 1918*. The next double leaf contains sketches for the violin figuration in M 16–18 and other motifs, continuing on the next page, which is signed and dated: *Edward Elgar | Brinkwells | Sep 1918*. On the following page the beginning of movement II (M 1–10), notated in some detail, including dynamics.
- SK_{3PS} Autograph draft of movement III, piano score, starting as a fair copy in ink, with many corrections in pencil and some in red ink. Lower Broadheath, Elgar Birthplace Museum, shelfmark MS28. Title on wrapper in a hand possibly other than Elgar's: *III | Sonata | V + P*. This title is crossed out, probably to indicate that the

manuscript was first intended as a fair copy, but in the process of writing turned out to be a compositional manuscript.

- SK_{2vn} Autograph draft in ink of the violin part of movement II with corrections in pencil and blue crayon. Lower Broadheath, Elgar Birthplace Museum, shelfmark MS30A. Title: *II* [to the right:] *VI | Sonata*.
- SK_{3vn} Autograph draft in ink of the violin part of movement III with corrections in red ink. Lower Broadheath, Elgar Birthplace Museum, shelfmark MS34A. Title: [to the right:] *Violin | not revised* [centre:] *III | Allegro | Sonata*.
- A_{PS} Autograph piano score of movements I and III. Lower Broadheath, Elgar Birthplace Museum, shelfmarks MS27 (movement I) and MS29 (movement III). Title: *M. | ob. Sep. 1918*. [left, explanation by Elgar for the *M.*, indicated by an arrow:] *That is | Marie Joshua* [right:] *Corrected | El | Sonata | (Allegro, Romance & Finale) | for | Violin & Pianoforte | op: 82 | Edward Elgar*. [original title is crossed out from *Sonata to Pianoforte*; next to *Sonata* two *x* and *title below* to indicate the reference to the corrected title, marked with *thus*:] *Sonata, | I Allegro. II Andante (Romance) III. Allegro (Finale) | for | Piano & Violin | by | Edward Elgar. op. [number missing]*. MS 29 is signed and dated on the last page of music: *(Brinkwells, 1918)*. | *Edward Elgar*. Entries by the publisher (copyright, plate number, numerals to indicate the line and page break of the first edition) suggest that A_{PS} was used as engraver's copy for F_{PS}, see below. No fair copy or engraver's copy of movement II is extant.
- A_{vn} Autograph violin part of the complete Sonata. Lower Broadheath, Elgar Birthplace Museum, shelfmarks MS33 (movement I), MS30 (movement II) and MS34 (movement III). Title for move-

ment I: [right, in pencil:] *engrave from the score* | [in ink:] *Violin* | [in red ink:] *corrected* | [centre:] *I | Allegro | Sonata | for Violin & Pianoforte | I Allegro | II Andante (Romance) | III Allegro (Finale)*. Below measures from the piano part from movement I (upside down), title crossed out in pencil. Title for movement II: [right, in pencil:] *engrave from score* | *bowing corrected* | *El*. [centre:] *II | II | Andante. (Romance)*. Title for movement III: [right, in pencil:] *bowing incorrect* | *engrave from score* [right, in ink:] *Violin* [centre:] *III | Sonata* [right, in red ink:] *to printer* | *N. B. As to 'turn over' | see pp 3&4* [centre:] ✘ *turns over* | *might come anywhere* | *where this mark ✘ | is placed*. Entries by the publisher in the first two movements (numerals to indicate the line and page break of the first edition) suggest that A_{vn} was used as engraver's copy for the first two movements of F_{vn}, see below. There are no numerals indicating the layout in movement III of A_{vn}, however, Elgar included a comment to the printer (see title) referring to turns. This comment is specified in the music itself: in two places Elgar writes *the turn not here* or *turn not here*, and indicates two possible turns instead by means of ✘, the second of which was used by the engraver. This means that movement III of A_{vn} was actually sent to the publisher. However, despite these annotations, and despite the presence of the aforementioned numerals in movements I and II, the music was not engraved from A_{vn}. These deductions are confirmed by Elgar's instructions to "engrave from (the) score" on all three title pages of A_{vn}. The first two movements of F_{vn} might indeed have been engraved from the score, and only the layout was based on A_{vn}; for movement III of F_{vn} there might

- have been a proper engraver's copy, which is no longer extant.
- F_p Proofs of F (see below), piano score, corrected by Elgar. Lower Broadheath, Elgar Birthplace Museum, shelfmarks PR53 (movement I), PR54 (movement II), PR 55 (movement III).
- F First edition, consisting of F_{ps}, F_{vn} (see below). London, Novello, plate number 14540, published 1919. Title: *M.J. – 1918.* | *SONATA* | *For* | *VIOLIN AND PIANOFORTE.* | *Composed by* | *Edward Elgar.* | *Op 82.* | *PRICE* | *Six Shillings* | *Seven Shillings and Sixpence* | *NET.* | *London* | *Novello & Co., Ltd.* Copy consulted: London, British Library, shelfmark g 1161.b.(3.).
- F_{ps} First edition, piano score with overlaid violin part.
- F_{vn} First edition, separate violin part.

About this edition

The relationship between the various sources and the ways in which they informed the preparation of the final, published version of the Sonata are highly complex. A_{ps} and A_{vn} were both heavily altered in pencil and in red and black ink; in the case of A_{vn}, bowing marks were added in blue pencil or, possibly, crayon – these appear to have been added (probably by William Henry Reed: see *Preface*) at a late stage. It appears, from the extent to which these corrections and additions appear in F_p, that A_{ps} and A_{vn} were used throughout the compositional process for the purposes of refining the work; and the written amendments represent several layers of alterations, the layers not necessarily corresponding to or denoted by the use of any given medium. For example: in M 53 of movement I, the slur originally written over the first four eighth notes of the violin part in A_{ps} has been scribbled out in red pen and a replacement slur written, both above and below the note heads, linking the first two eighth notes only; this alteration was apparently made before A_{vn} was written out, as the shorter slur is given

as “original” notation in A_{vn}. On the other hand, A_{ps} has a \gg added – again, in red ink – over the 2nd half of the same measure in the violin part: this was, seemingly, also added to A_{vn} at some point after that source had been initially prepared, as it appears here written in a lighter black ink than that of the staff notation, or possibly in pencil; it has also been overwritten in red ink. In both these cases, the corrected notation of A_{ps} is printed in F_p, so both were made before F_p was prepared. An especially striking example of a late alteration to A_{vn} occurs in M 1–3 of movement II. Here, slurs have been added by hand in F_p; and these have also been added in pencil to A_{vn} – perhaps the correction was made to the manuscript source because it was used for a play-through or a performance before F was published.

It would appear that both A_{ps} and A_{vn} were prepared by Elgar at an early stage of the compositional process, although it is by no means certain that A_{vn} was written out at a later stage than was A_{ps}. Whilst it is certainly the case that many corrections made to A_{ps} appear as “original” notation in A_{vn}, there are instances where the reverse is true. For example: in M 194–196 of movement I, the overlaid violin part of A_{ps} gives the final reading as it appears in F as “original” notation, but A_{vn} gives this reading as a correction.

Similarly, it is not clear which manuscript source was used as engraver's copy for the engraved violin part. In M 188 of movement I, for instance, the original reading of A_{vn} gives a slur connecting the 1st–3rd notes; and this articulation heightens the imitative nature of the pf line, with its own articulation, at M 189. This version stands in A_{ps} and in F_p. In A_{vn}, however, the duration of this slur has been altered: the original three-note slur has been crossed out and a slur connecting the first two notes substituted (actually drawn twice in the source). It is not clear whether this alteration is in Elgar's hand; but the fact that it is this version that appears in F shows that it had Elgar's sanction. From this, then, it would appear that A_{vn} was used as the engraver's copy for F_{vn}. Contradicting

this evidence, though, is the fact that, in M 194–196 of the same movement, the printed reading of the violin part of F indicates that F_{vn} was engraved from A_{ps}, for only in this manuscript source are the indications *dolce*, *ten.* and *rit.* given, as opposed to the direction *poco rit. e dim.* which is given in A_{vn}.

Also to be considered is the question of the notes, in Elgar's hand, on the title pages of the autograph manuscripts of the violin parts. That of movement I bears the note *engrave from the score*; that for movement II, *engrave from score* | *bowing corrected*, and that for movement III, *bowing incorrect* | *engrave from score*. Despite the latter inscription, the printed bowing of F_{vn} of movement III corresponds with the bowing indications in the manuscript. It is possible that, although the first proofs might have been prepared from other manuscript sources (hence Elgar's instructions to engrave from the score), Elgar later corrected A_{vn} in line with later revisions, including the alteration of the bowing where necessary. Support for this thesis may be derived from the word *corrected* written in Elgar's hand in red ink on the movement I title of A_{vn}; and the fact that the word *corrected* after *bowing* in the note on the movement II title of A_{vn} appears lighter than the preceding word: the inscription might originally have read “*bowing incorrect*” (as it appears on the movement III title page), but Elgar then scratched out or erased “*incorrect*”, substituting the present form. Indeed, it might be speculated that the survival of the word “*incorrect*” on the movement III title page was simply an oversight on Elgar's part.

It is certain, from the large number of discrepancies between F_p and F which are not remarked as corrections in F_p, that F_p was not the only proof copy prepared before publication of the Sonata: at least one more proof, pre-dating F_p, and another, post-dating F_p, must have formed part of the process of readying the work for publication. Unfortunately, it has not been possible to trace any further proofs; as such, evaluation of the manuscript sources and, in particular, the history and the layering of the

corrections therein, must at present remain incomplete and, to an extent, speculative.

The present edition uses F_{PS} as the primary source for the piano part and F_{vn} as the primary source for the violin part. Some indications (such as articulations, dynamic markings and tempo fluctuations) have been incorporated from other sources where their omission from F_{PS} or F_{vn} appears to be the result of engraver error or oversight on the composer's part: such instances are highlighted with a note in the *Individual comments*. In very few cases, we have tacitly shifted the position of pedal-release signs according to A_{PS} or F_P because they seem more precise. The length of the \llcorner and \lrcorner is often inconsistent between F_{vn} and F_{PS} , as is the placement of tempo variations (*allargando*, *accel.*, etc.); there are also occasions when an instruction is omitted from one or other source. Where discrepancies exist, the reading of F_{vn} has normally been preferred; where the reading of F_{PS} has been retained, this is highlighted with a note in the *Individual comments*.

Individual comments

I Allegro

27 vn: A_{vn} has *poco larga*. [= *largamente*], corrected to *poco allargando*; its placement under the last quarter note of M 27 is retained in F_{vn} . A_{PS} , F_P , F_{PS} , however, place the direction at the start of M 28. Our edition follows F_{vn} .

34: A_{PS} lacks tenuto line on last quarter note in vn and in pf u; given only in pf l. Tenuto lines are, however, given in A_{vn} and in vn and pf in F_P . It would appear that either the engraver extrapolated the intended presence of a tenuto line on the last quarter note of pf u from Elgar's stated intentions in A_{PS} and A_{vn} , or that it was added in an earlier set of proofs; in any case, the fact that Elgar did not remove the additional tenuto mark is an indication that it was consistent with his intentions. – *largamente* only according to A_{vn} , F_{vn} .

34–68, 168–197: It is not clear exactly what Elgar intended regarding the

tempo of these two passages. None of the sources gives an indication of *a tempo* after the *largamente* of M 34 until M 115; in the analogous passage later in the movement, the *molto allargando* of M 169 is followed by an *accel.* in M 172, but there is no indication in any sources of where this *accel.* is to cease; there is no instruction *a tempo* until M 197.

45 pf u: F_P , F_{PS} lack arpeggiando sign; added according to A_{PS} and by analogy with that given in M 46 in F_P , F_{PS} .

47 pf l: F_P , F lack staccato, added according to A_{PS} .

56 vn: Slur is given as an addition in A_{vn} and as a correction (substituting for a three-note slur in A_{PS}). Cf. comment on M 188 vn.

78, 82, 207, 211, 215 vn: A_{vn} has v at the end of the measure. Missing from F_P , which might be an oversight by the engraver; more likely, however, is that they were removed by Elgar at proofreading stage. A_{PS} , F lack v .

90–92 pf l: F_P , F lack slur, added according to A_{PS} .

103 vn: F_{vn} lacks *sf*, which seems to be an unidentified engraver's mistake. *sf* added according to A_{vn} , A_{PS} , F_P , F_{PS} .

107 vn: The direction *comodo* (the parentheses are Elgar's own) is given in A_{vn} , seemingly as a later addition, and placed at the start of M 107; it does not appear in A_{PS} . It is given as a correction (supplied in Elgar's hand) in F_P , where it is placed above the last two eighth notes of M 106, and this placing is followed in F_{PS} . F_{vn} places the direction as in A_{vn} , i.e. at the start of M 107. Our edition follows the placing of F_P , F_{PS} .

117 pf l: Staccato dot given only in A_{PS} ; omitted from F_P and F_{PS} , possibly because of an engraver's error that was not remarked by Elgar during the proofreading process.

125 f. pf u, 223 f. pf l: A_{PS} has



tively; however, later beaming corrected to regular pattern. Cf. comment on M 129 f., 227 f. vn.

129 f., 227 f. vn: A_{PS} , A_{vn} have



respectively; however, in A_{PS} beaming corrected. Cf. comment on M 125 f. pf u, 223 f. pf l.

148, 150, 152 vn: The sources differ in the placement and length of the \llcorner in, but it seems likely that the notation of each measure was intended to be analogous. This edition follows the reading given in F_{vn} for M 148 and the placement and length of this hairpin has been applied to those in M 150, 152.

153 vn: Tenuto line on 1st note according to A_{vn} ; missing from A_{PS} , F_P , F_{PS} , F_{vn} . Supplied by analogy with those given in M 147, 149, 151 in A_{vn} , F_{PS} , F_{vn} .

163 vn: F_{PS} has *f* at the beginning of this measure, which appears to be part of an earlier reading, rejected at some point after the preparation of F_P . The direction *f* is also given in pf in F_{PS} , and this has been retained, as the development of the dynamics in the preceding measures is different from that given in vn.

187 pf l: In A_{PS} , F_P , F_{PS} 2nd note erroneously has \times , clearly intended is $\#$.

188 vn: The two-note slur in A_{vn} is clearly intended to be differentiated from the three-note slur in M 189 pf. This articulation is analogous to that given in M 56, the two-note slur appearing as an addition in A_{vn} and as a correction (substituting for a three-note slur) in A_{PS} . Elgar was obviously concerned to differentiate the vn line from that of the pf through their respective articulations, notwithstanding their analogous status from the melodic point of view (see also *About this edition*).

218 vn: The original reading in A_{vn} gives a slur (in black ink) over the last four eighth notes. v was added in blue pencil (or, possibly, crayon) at

the end of M 219, presumably at the same time as the rest of the bowings were added to this source; however, this was later scribbled out and a substitute \vee added at the beginning of the same measure. As M 217 begins on a π , according to the bowings marked in the source, it is necessary to divide one of the four-note slurs in order to arrive at \vee at M 219; and it seems likely that the 2nd half of M 218 was selected because of the additional $\langle \rangle$ marked on the last eighth note. At some point before the plates for the final version were prepared, Elgar apparently removed the \vee that appears in A_{vn} at the end of M 215, as he did for the up-bow signs that appear in the equivalent places throughout the movement; this has the effect of bringing the beginning of M 217 onto \vee , which, in turn, means that the marked \vee on M 219 (which is retained in the first edition) can be effected without recourse to a divided slur during M 217 and 218. Given these circumstances, it would appear that the two-note slurs were retained as the result of oversight.

235 f. pf l: F_p , F lack slur. We follow A_{ps} .

254 vn: Fingering only in A_{vn} .

262 pf l: F_p , F lack staccato dots on quarter notes; supplied according to A_{ps} and by analogy with those given in the parallel surrounding measures.

268 f. vn: Fingering is from A_{vn} only.

271 f. pf l: Fingering given in A_{ps} only.

It may have been that Elgar included it in this source because, at this stage of the work's development, he intended slurs, rather than ties. It is not clear why, or precisely at what stage, these fingerings were removed; or whether, by removing them, Elgar changed his view of these measures, substituting ties for the slurs. Because of the ambiguity inherent in the notation, we have retained the fingering in this edition; the resultant articulation of these measures in performance may be left to individual interpretation.

272 pf l: F_p , F lack 1st \wedge . We follow A_{ps} .

278 vn: F_{vn} lacks \wedge , given according to A_{vn} , A_{ps} , F_p , F_{ps} .

280 pf u: A_{ps} has \bullet , but missing from F_p , F . However, cf. vn. We follow A_{ps} .
288 vn: In A_{vn} $\langle \rangle$ extended according to the final reading given.

II Romance

1–3, 102–104 pf: Each $*$ placed just before rest in F_p ; they are placed directly underneath rest in F_{ps} , suggesting that the later release mark is a later correction by Elgar. Apparently Elgar wished the chords of the pf to be sustained until after the vn begins the figure on the 3rd quarter note of each measure.

6 vn: SK_{2vn} has the direction *volant* written above the triplet figure. Although this was not reproduced in later sources, it gives an indication of the manner in which Elgar envisaged its performance: as a flying staccato, rather than a ricochet, which might be implied by the given π which was added in A_{vn} , F_p . Elgar also uses the direction *volant* in *La Capricieuse* op. 17; here, it refers to \vee flying staccato.

16 vn: F_{vn} lacks 1st $>$, probably by mistake. Taken from F_{ps} , F_p , A_{vn} .

22 vn: F_{ps} lacks p , however, added in F_p in red ink, a correction apparently in Elgar's hand; also present in F_{vn} .

30, 123 vn: The articulation of the last eight notes has been altered in A_{vn} ; originally there were two slurs to four notes each, the first has been scribbled out (in M 123 both of them have been scribbled out), apparently in pencil, and an eight-note slur added (this is positioned in M 30 so as to overwrite the original 2nd four-note slur). In F_p two four-note slurs engraved, however, an eight-note slur has been added in red ink. Also F_{ps} , F_{vn} have both four-note slurs plus the eight-note slur. It is probable that the four-note slurs were retained through oversight, and Elgar, also through oversight, did not remove them at the proof-reading stage.

32 vn: The first two tenuto lines are given only in F_{ps} ; they are absent from all other sources.

40 pf l: F_{ps} lacks staccato; however, it is present in F_p . Its absence from F_{ps}

is inexplicable, and we can only attribute it to an aberration in the printing process, as it seems very unlikely that the staccato was removed after the preparation of F_p and during the preparation of F_{ps} . Cf. also M 109.

44 vn: F_{vn} lacks *dolcissimo*, added according to A_{vn} , F_p , F_{ps} .

52 vn: The position and duration of the $\langle \rangle$ differ significantly between the extant sources. F_p , F_{ps} position the start of \rangle on the bar line separating M 51 and 52, and end it at the beginning of the 2nd note of M 52; and this reading is replicated in F_{vn} . However, A_{vn} , whilst likewise beginning \rangle on the bar line, ends it at the start of the 1st note of the measure. The two readings produce a very different musical effect. Whilst we have chosen to replicate the reading given in F_p , F_{ps} , F_{vn} in the present edition, performers should be aware of the alternative offered by the reading given by Elgar in A_{vn} .

74 f. vn: In A_{vn} the dynamic marking *mf* was originally placed under the last note of M 74; this coincides with the change of string (implied by the notation of F_p , F_{ps} ; indicated explicitly in F_{vn}). However, in A_{vn} this dynamic marking has been scribbled out in red ink and *mf* written instead under the 1st note of M 75, the latter in a hand apparently other than Elgar's. This version appears in all printed sources, so the change was probably sanctioned by Elgar.

105 vn: F_{vn} lacks \rangle , added according to A_{vn} , F_p , F_{ps} .

128 vn: F_{vn} gives $\langle \rangle$ from last note of M 127 up to the start of the note of M 128; \rangle is given from just after the start of the same note. This edition retains the reading given in F_{ps} with respect to the end of the \langle , and the placement of the \rangle , as this is borne out by that given in A_{vn} ; however, we also follow the placement of the start of the \langle as given in A_{vn} , although this differs from the reading of F_{ps} .

130 vn: F_p , F_{ps} place *dim.* below 4th note; our edition follows F_{vn} , A_{vn} .

III Allegro, non troppo

6–7 pf u: A_{PS} has  ;

cf. also M 110.

8 pf: Reading of A_{PS} changed in F_p by Elgar to



However, F has the original reading of A_{PS} , which we accept as the final and last version of this passage.

12 pf: F places the 1st * below the 2nd chord of pf u. Pedal markings were added in pencil, seemingly by Elgar, to F_p ; and, in this source, the 1st * is placed below the 3rd chord of pf u. This edition follows this reading, as the pencilled pedal-markings of F_p in the preceding measures are accurately reproduced in F , as are the others of M 12; furthermore, Elgar's placement of this * seems more consistent with the sonority demanded by the given \llcorner .

22, 26, 114 vn: A_{vn} has dots of articulation on 1st e^2 and on last note of M 22, on 1st f^2 and on last note of M 26, and on 1st b^2 and on last note of M 114. For the most part, these are not given in A_{PS} , F_p (the first of M 26 is given in both sources, although it is entirely possible that its inclusion was an oversight); and none of them is given in F_{PS} or in F_{vn} . Their removal would, therefore, seem to be a deliberate gesture on the part of Elgar.

24 pf l: Elgar's pedal markings, as for so many others in this movement, were added in pencil to F_p . In this source, * is given just after the last octave in pf l. However, unlike that of M 12, this reading has not been retained in this edition, as it seems more viable that the change of harmony on beat 4 should be clearly delineated from the rest of the measure (an interpretation strengthened by the presence of the tenuto line on the last note of vn).

25 pf l: The 1st * is positioned immediately after the 1st octave in A_{PS} ; the marking has been added in red ink in Elgar's hand. However, the passage from M 23–28 has been scribbled

out in this source and rewritten in another hand, presumably in order to make the notation clearer for the purposes of setting the manuscript. In this rewritten version, this * is positioned an octave later than in Elgar's notation. This change may have been sanctioned by Elgar – this positioning has been retained in both F_p and F and has at no stage been corrected by the composer – but it is equally possible that an error was made in copying in A_{PS} and was inadvertently carried over to printed copies. This edition follows the reading given in Elgar's hand in A_{PS} ; cf. the position of the 1st * of the analogous M 113, for which the reading given in both F_p and F is reproduced.

26 pf l: F_p , A_{PS} (passage written by a copyist) have $>$ on the octaves on in both staves; these were evidently altered to \wedge before F was prepared. However, although the accents on these notes were removed in pf u, those in pf l are still present in F and have been removed in our edition.

35, 39 vn: The portato slurs are given only in A_{vn} , where they are written in blue pencil; F_p , A_{PS} give staccato dots only (the first two were not engraved in F_p but added in red ink by Elgar). It is probable, therefore that the slurs are intended purely as bowing marks, rather than implying a manner of articulation distinct from that which would be designated by stand-alone staccato dots. Cf. the given articulation of the analogous figure in M 37 pf. 48 f. vn: The fingerings and string designation are contained in F_p , F_{PS} , F_{vn} , A_{PS} (black ink), A_{vn} (in red ink), seemingly in Elgar's hand. It seems probable, therefore, that, unlike most of the fingering and bowing marks, these were included early in the compositional process, being more concerned with tone-colour and manner of execution than technical suggestion. Indeed, the 2 given in M 48 appears in SK_{3PS} , SK_{vn} ; SK_{vn} also gives the II of M 49.

49 pf l: Staccato dot given on 1st note only in A_{PS} ; it seems likely that its omission in F_p , F was an oversight

and not observed by Elgar during the proofreading process.

68 pf l: A_{PS} has staccato on E and F , also cf. M 154.

71 pf l: The dot of articulation on the 1st octave is given in A_{PS} but is omitted from F_p , F . It has been reinstated in this edition, as it is analogous with those given in the later sources in M 70 and with that on the next octave in this measure.

78: The staccato dots on the last notes in pf were apparently a late addition, as they do not appear in F_p , neither are they given in A_{PS} . However, no corresponding articulation on the last note in vn is given in any source. It is possible that Elgar intended a deliberate discrepancy in the articulations in the two instruments, and the reading given in F has therefore been allowed to stand.

79 vn: F_p has \llcorner from the end of the 1st note to just after the 3rd note; the following \gg begins from this point and continues until the start of the penultimate note. This appears to derive from the reading given in A_{PS} , and is replicated in F_{vn} . However, Elgar has altered the positions of \llcorner and \gg in F_p in red ink; this edition follows the reading according to this alteration.

84 f. vn: In A_{PS} , F_p no slur is given over the bar line. This slur appears, added in blue pencil (or, possibly, crayon), in A_{vn} , which also has an v , again, written in blue pencil (or crayon), above the 2nd note in M 85. Although no fingering is given, it seems likely that the intention was for these measures to be played in first position (allowing for the fact that second position – the use of which enables the octave bb^1 – bb to be taken on adjacent strings – was little used at the time of the Sonata's composition; and also for the fact that the bb^1 sounds brighter when played on the A-string, which would have been desirable, given the \llcorner that precedes it). If so, the v could have been suggested as a way of “hiding” the string crossing across two strings that would necessarily have separated the bb^1

- from the bb , and thus helping to effect a more convincing legato between these two notes. (Unusually, the v given in M 85 in A_{vn} is not replicated in F_{vn} ; this may have been an oversight; or it may have been that Elgar was concerned that its presence might encourage a more marked separation of the bb^1 and the bb than was intended.)
- 89 vn: Last slur given according to A_{vn} and, possibly, also A_{ps} ; the slur begins one note later in F_p , F_{vn} , F_{ps} .
- 93 pf I: \mathfrak{S} is from A_{ps} only, missing from F_p , F , probably an oversight, because the corresponding $*$ is present. Also cf. M 95.
- 96 vn: F , A_{ps} lack *poco lento*, added according to A_{vn} . Also cf. pf.
- 101 vn: F_{vn} , A_{vn} lack \llcorner , added according to A_{ps} , F_{ps} .
- 103 vn: A_{vn} has tenuto to 3rd–4th notes and 7th–8th notes. A_{ps} , F_p have slurs instead. Neither slur nor tenuto in F .
- 111 pf I: F places $*$ under the last note. The pedal markings were added in pencil, seemingly by Elgar, to F_p ; and, in this source, $*$ is placed before the last note of the measure. This edition follows this reading, as the pencilled pedal-markings of F_p in the surrounding measures are accurately reproduced in F .
- 117 pf u: Tie linking the acciaccatura e^1 to the following e^1 is taken from A_{ps} , missing from F_p , F .
- 125 vn: *sf* missing from F_{vn} , apparently by oversight. Added according to A_{vn} , A_{ps} , F_{ps} .
- 124 pf u: Sources have staccato dot on the last chord; however, the discrepancy with respect to the given marking on the corresponding note in pf I seems improbable, given the unity of articulation that prevails during the rest of the measure. The dot has therefore been editorially altered to a \wedge . – F_{ps} lacks penultimate staccato, added according to A_{ps} .
- 126 vn: F_{vn} lacks penultimate staccato dot, added according to F_{ps} .
- 126 f. vn: Apparently inconsistent staccato markings are taken from F and perhaps imply a bowing. Cf. marked violin part.
- 128 pf u: Tenuto line on last quarter note is taken from A_{ps} (missing from F_p , F_{ps} , probably through oversight).
- 144 f. pf I: Slur given according to A_{ps} ; F_p , F_{ps} lack slur.
- 150 vn: A_{ps} has a harmonic sign on 1st note, but this does not appear in A_{vn} ; neither is it reproduced in the printed sources.
- 150–157 vn: A_{ps} , F_p have a slur over the whole measure for M 150–152 and for M 156 f. and this was also the form originally given in A_{vn} . However, in the latter source, the articulation is altered to that given in F_{vn} , F_{ps} .
- 160: No explicit tempo relationship is given in F_p , nor in F ; but in SK_{3ps} *Listesso tempo*, with a footnote *Keep in this tempo: not as in Andante*. Assuming that Elgar intended the pace of the passage beginning at M 160 to be slower than that of the central theme of movement II – this being consistent with the mood that Elgar was seeking to convey (see *Preface*) – this direction implies that the quarter-note pulse of movement III should be slower than the eighth-note pulse of movement II. The *non troppo* of the third movement's tempo indication takes on a special significance when considered in this light, a significance which is borne out by the presence of the emphasising comma that precedes it. It is notable that, in A_{vn} and in SK_{3vn} , both of which give the tempo marking *Allegro* at the head of the movement (the direction *non troppo* being omitted), the direction *rit.* is given at the end of M 158.
- 180–182 vn: The slurring pattern is given in A_{ps} , F_p as
- 
- the original markings of A_{vn} conform to this pattern, but slurs over each entire measure have been added in blue pencil (or, possibly, crayon). The long slurs were reproduced in F_{ps} , F_{vn} in M 180 f., that of M 182, however, was not reproduced there, this measure appearing as in the example above, but this was probably due to an oversight (the slur in question is
- very lightly written in A_{vn}) and has therefore been added to this edition. (Indeed, it is only with the inclusion of this slur that the v given on the 1st eighth note of M 187 can be justified in the context of that given on the half note of M 180; without the measure-length slur over M 182, the beginning of M 187 falls on a π .)
- 185 pf: The direction *cresc.* is placed on beat 2 in A_{ps} , but appears under the two 16th notes of pf u in F (it does not appear at all in F_p). This edition follows the placement given in A_{ps} , as the direction is placed in vn identically in both sources and there seems no reason for a displaced application of the dynamic variation here.
- 189 pf I: F lacks tenuto line on last chord, added according to the reading given in A_{ps} .
- 190 pf I: Staccato stroke only according to A_{ps} .
- 196 pf: \wedge added according to reading given in F_p , A_{ps} ; they are omitted from F_{ps} , probably as the result of a late-stage notational alteration by Elgar and, through oversight, the omission was not corrected.
- 197 vn: A_{ps} , A_{vn} have *rf* on 1st note, A_{vn} lacks following \llcorner , A_{ps} with following \llcorner ; *f* is given in F_p and F_{ps} , with following \llcorner ; F_{vn} lacks dynamic marking. This edition follows the reading given in F_p because the *f*, representing a lessening of the dynamic intensity with respect to M 190, seems to match the lessening textural density at the beginning of M 197 pf.
- 198 vn: All sources have tie $c\sharp^2$ – $c\sharp^2$ in 3rd–4th double stop. Cancelled due to π .

Shropshire, spring 2019
Rupert Marshall-Luck