

## Vorwort

Die Sonate für Violine und Klavier op. 82 von Edward Elgar (1857–1934) gehört mit dem Streichquartett op. 83, dem Klavierquintett op. 84 und dem Cellokonzert op. 85 zu den letzten vier vollendeten bedeutenden Werken des englischen Komponisten. Alle vier Werke entstanden in den Jahren 1918/19. Zu dieser Zeit lebte Elgar in Brinkwells, einem ländlichen Häuschen im tiefsten West Sussex; dorthin hatte er sich zurückgezogen, um London und Severn House zu entkommen – seinem prächtigen, 1912 erworbenen Anwesen in der Hauptstadt, dessen Unterhalt Unsummen verschlang. Das Leben in Brinkwells ermöglichte Elgar, neue musikalische Ideen zu entwickeln; gleichzeitig wurde er dort nicht ständig an die durch den Ersten Weltkrieg verursachten Veränderungen erinnert, die neben der materiellen Lage von Land und Leuten auch die herrschende Meinung zu sozialen und politischen Fragen betrafen. Während des Krieges hatten den Komponisten häufig Depressionen und Krankheiten geplagt; inzwischen blickte er mit immer größerer Sehnsucht auf seine Kindheit in den 1860er-Jahren zurück.

Elgars Arbeit an der Violinsonate begann mit der Lieferung eines Klaviers nach Brinkwells am 19. August 1918. An jenem Tag notierte Alice Elgar in ihrem Tagebuch: „Große Aufregung – das Klavier ist eingetroffen, im Wagen von Mr Aylwin. [...] Es klang wirklich gut – nicht das Schlechteste für Reisen.“ Vermutlich verfasste Elgar zunächst Satz II der Sonate. Am 24. August notierte Lady Elgar: „E. schreibt wunderbare neue Musik, sie ist ganz anders als seine übrigen Werke. A. [Alice, also Lady Elgar selbst] nennt sie Waldzauber. So flüchtig und zart.“ Die Arbeit am neuen Werk machte rasche Fortschritte. Der Konzertmeister des London Symphony Orchestra William Henry Reed, der Elgar im Laufe ihrer langen Freundschaft unschätzbare Ratschläge zu technischen Fragen gab, beschrieb in einem Buch seine Begegnung mit dem Komponisten

in Brinkwells, kurz nachdem Elgar sich dort „ingerichtet“ hatte, und bemerkte: „Bei meinem ersten Besuch war die Violinsonate bereits weit fortgeschritten. Der ganze erste Satz war schon geschrieben, außerdem die Hälfte des zweiten – er beendete ihn übrigens während meines Aufenthalts – sowie der Anfang des Schlusssatzes. Wir spielten das Stück häufig bis zur leeren Seite durch und er fragte dann: ‚Und was nun?‘ Dann gingen wir hinaus, um den Wald zu erkunden oder im Fluss Arun zu angeln“ (William Henry Reed, *Elgar as I knew him*, London 1936, S. 62 f.). Elgar selbst fasste ihre Aktivitäten dagegen kurz und bündig (und alliteriert) zusammen: „Fiedeln, Fischen, Flachsen“ (Robert Anderson, *The Dent Master Musicians: Elgar*, London 1993, S. 134).

Schon am 6. September, gerade zweieinhalb Wochen nach Beginn der Kompositionsarbeit, machte sich Elgar erste Gedanken um eine Widmung. An diesem Tag schrieb er Marie Joshua, einer langjährigen Freundin der Familie: „Ich habe wieder Musik geschrieben & eine Sonate für Violine und Klavier nahezu fertiggestellt [–] sie ist so weit gediehen, dass ich sie *fast* aus den Händen geben kann. Aber Sie wissen ja, die letzte Phase ist immer kritisch & es ist vielleicht viel Feinschliff nötig – ich hoffe (& denke) nicht. Doch ich bin so besorgt & eigennützig, dass ich Ihnen schreibe, bevor das Ding druckfertig ist, um zu erfahren, ob Sie mir die Ehre gewähren würden, es Ihnen zu widmen: Wenn Sie es mir gestatten, wäre das die größte Belohnung für mich: Es kann noch einige Zeit dauern, bis ein Drucker das herausbringt, ich wollte Sie aber wissen lassen, dass mir dieser Gedanke kam, als die Sonate noch ein unfertiges Manuskript war“ (Jerrold Northrop Moore, *Edward Elgar: Letters of a Lifetime*, Oxford 1990, S. 316).

Am 8. September antwortete Marie Joshuas Tochter May Davidson dem Komponisten; sie erklärte, ihre Mutter habe sich „eine leichte Erkältung eingefangen“, und ergänzte: „Sie hofft, Ihnen morgen selbst schreiben zu können und zu erklären, weshalb sie zwar überwältigt ist von der großen Ehre, die Sie ihr

antragen, aber das Gefühl hat, es wäre nicht richtig für sie, diese anzunehmen.“ Zwei Tage später starb Marie Joshua jedoch ganz unerwartet. Als Elgar die traurige Nachricht erhielt, band er eine Erinnerung an das Hauptthema von Satz II – in Alice Elgars Worten „eine wunderbar sanfte Klage“ – in Satz III (T. 160–179) der Sonate ein. Bemerkenswert an dieser Passage ist auch das Zitat aus den (als „Enigma“-Variationen bekannten) *Variations on an Original Theme* op. 36, das Elgar in T. 166 f. im Klavierpart einfügte und typografisch hervorhob (die umliegenden Noten sind sowohl im Autograph als auch in den gedruckten Quellen verkleinert abgebildet). Angesichts der Umstände, die zur Entstehung dieser Passage führten, wirkt es sehr ergreifend, dass das Zitat aus einem Werk stammt, das laut Elgars Widmung „meine Freunde“ porträtiert. Als weitere Ehrung Marie Joshuas steht in der Erstausgabe der Violinsonate die Zeile „M.J. – 1918“ in Kleinstich über dem Titel – eine Geste, für die May Davidson dem Komponisten ihren tief empfundenen Dank und ihre Anerkennung bekundete.

Die Sonate enthält noch einen weiteren autobiographischen Bezug. Am 11. September 1918 schickte Elgar einen Brief mit der Skizze eines Werkausschnitts an Alice Stuart Wortley. In der beiliegenden Beschreibung erwähnt er den unfallbedingten Beinbruch seiner Briefpartnerin während ihres Urlaubs in Tintagel (Cornwall): „Ich habe mich plötzlich daran gemacht, Musik zu schreiben! & habe eine Sonate für Violine & Klavier in e-moll fast ‚fertig‘ [.] Ronald [der Dirigent, Pianist und Komponist Landon Ronald] & [William Henry] Reed gefällt es – zumindest das, was ich ihnen vorgespielt habe, Ronald ein bisschen und Reed ein bisschen mehr. Für dessen Gebrauch habe ich eine Violinstimme abgeschrieben [möglicherweise das in dieser Edition verwendete Autograph] & wir spielten es & dachten, Sie müssten überhaupt hier sein, um uns zu helfen: Jetzt steht neben dem Klavier ein trauriger kleiner Stuhl mit einem Bleistift. Der erste Satz ist stark und zupackend[;] dann folgt ein

traumhafter, sonderbarer Satz mit einem sehr ausdrucksstarken Mittelteil: eine Melodie für die Geige – beide sagten mir, sie sei genauso gut oder sogar besser als alles andere, was ich an Ausdrucksvollem geschaffen habe: Ich habe sie gleich nach Erhalt Ihres Telegramms zum Unfall geschrieben & schicke Ihnen die Bleistiftnotizen, die ich in diesem traurigen Moment als Erstes verfasst habe. Sie werden daraus nicht schlau werden, aber eine bessere Abschrift kommt, sobald Sie wieder spielen können – ich hoffe, schon sehr bald. Der letzte Satz ist sehr weitläufig & beruhigend, wie der letzte Satz der II. Symphonie“ (Jerold Northrop Moore, *Edward Elgar: The Windflower Letters*, Oxford 1989, S. 212).

Später im Herbst kehrten die Elgars nach Severn House zurück, da Lady Elgar sich einer kleineren Operation unterziehen musste. Am 14. Oktober spielten Reed und Elgar die Sonate im Londoner Haus der Elgars vor geladenen Gästen, außerdem in einer Privataufführung für Alice Stuart Wortley. Weitere Konzerte, in denen das Stück mit dem Streichquartett und dem ersten Satz des Klavierquintetts kombiniert wurde, fanden am 7. Januar 1919 in Severn House und am 19. Januar im Haus von Lord Charles Beresford statt. Am 7. März desselben Jahres wurden die drei Kammermusikwerke in einem „Hauskonzert“ aufgeführt, und am 13. März spielten Reed und der Pianist Anthony Bernard die Violinsonate im Rahmen einer Versammlung der British Music Society. Die erste öffentliche Aufführung des Stücks erfolgte am 21. März in der Aeolian Hall in London; Reed übernahm wieder den Geigenpart, und am Klavier saß passenderweise Landon Ronald – schließlich war dieser einer der Ersten, der eine Frühform des Werks gehört hatte. Eine weitere Aufführung der drei oben genannten Kammermusikwerke erfolgte am 21. Mai in der Wigmore Hall.

Die Entstehung der Sonate ist durch das Quellenmaterial gut dokumentiert: Neben einigen frühen Skizzen (darunter das oben erwähnte Fragment, das Elgar an Alice Stuart Wortley schickte) sind autographe Manuskripte mit umfangreichen Korrekturen, Änderungen und

Hinzufügungen von Elgars und anderer Hand erhalten, außerdem eine Druckfahne mit Elgars Korrekturen. Die Quellen ermöglichen einige faszinierende Einblicke: So belegen sie eindeutig, dass Elgar – seiner gewohnten Liebe zum Detail entsprechend – noch bis kurz vor Drucklegung an Einzelheiten feilte. Die Detailebene, auf der einige dieser Änderungen erfolgten, ist höchst ungewöhnlich: So änderte Elgar etwa nach der Fahnenkorrektur und vor Anfertigung der Erstaussgabe noch die Platzierung von Pedalangaben. In der Abschrift der Violinstimme legte er zudem einige Wendestellen fest: Offensichtlich war es ihm wichtig, dass die dramatisch-theatralische Wirkung einzelner Phrasen nicht durch die „Choreographie“ der gesamten Aufführung abgeschwächt wurde, und er versuchte, dem Stecher entsprechende Anweisungen für die Gestaltung der Violinstimme zu geben. Viele der Strichbezeichnungen von fremder (vermutlich Reeds) Hand in der autographen Violinstimme betreffen „violinistische“ Aspekte, ermöglichen also einen dem Instrument gemäßen Vortrag der entsprechenden Passagen (vgl. z. B. Satz III, T. 35, 39). Diese Bezeichnungen wurden wohl ebenfalls recht spät während der Entstehung des Werks hinzugefügt: Viele davon sind in der Erstaussgabe, nicht aber im Korrekturabzug enthalten; deshalb ist anzunehmen, dass sie auf Anregung Elgars erst kurz vor der endgültigen Drucklegung – und vermutlich nicht viel früher im Kompositionsprozess – ergänzt wurden.

Trotz der Vielzahl der erhaltenen Quellen sind etliche weitere verschollen, die bei der Entstehung des Werks eine Rolle spielten (nähere Auskunft über die Quellenlage geben die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition). Die kompositorische Entwicklung einzelner Elemente lässt sich deshalb nicht immer vollständig nachvollziehen. Zweifelsfrei hat Elgar jedoch die Veröffentlichung der Erstaussgabe sehr genau überwacht; in der vorliegenden Edition wurde diese deshalb als Hauptquelle zugrunde gelegt.

Die Stimmung der Violinsonate, des Streichquartetts und des Klavierquin-

tetts befremdete und verunsicherte die zeitgenössischen Zuhörer, und die Musikrezensenten reagierten recht zurückhaltend. Nach der Privataufführung der Sonate in Severn House am 7. März 1919 schrieb etwa Arthur Bliss: „Ist meine Enttäuschung auf die nicht gerade glänzende Ausführung zurückzuführen – oder auf den Eindruck, dass die musikalische Substanz dieses Werks wenig mit der Genialität seiner früheren Meisterwerke gemein hat?“ (Bliss, *As I Remember*, London 1989, S. 24). Nach der öffentlichen Uraufführung der Sonate in der Londoner Aeolian Hall klagte L. Dunton Green am 29. März in *The Arts Gazette* über das dünn gesäte Publikum: „Hier erklang eine neue Violinsonate von Sir Edward Elgar, eine der bedeutendsten aller Zeiten und von vielleicht einem der größten lebenden Komponisten [...] und – welche Schande! – der Saal war halb leer.“ Er verglich Elgars Musik mit der des späten Brahms und bescheinigte ihr „eine immer größere Direktheit, Prägnanz und Einfachheit des Ausdrucks. [...] sie wirkt wie ein Protest gegen die abwegigen Verfahren der Ultramodernen“. Auch Ernest Newman sah die Vereinfachung als eines der Merkmale des Werks. In der *Birmingham Daily Post* bemerkte er nach der dortigen Erstaufführung der Sonate am 4. April 1919: „Mit wachsender Reife wird [Elgars] Stil insgesamt schlichter, ähnlich wie der Stil Hugo Wolfs in seinen letzten Liedern. Wie bei Wolf betrifft die Vereinfachung aber nur das Satzgewebe; in der Formarchitektur wurde jede überflüssige Linie entfernt, in der Harmonik jede überflüssige Note; doch die gedankliche und emotionale Kraft dieser Musik ist erstaunlich.“

Unser Dank gilt allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken, die Quellenmaterial zur Verfügung gestellt haben.

Shropshire, Frühjahr 2019  
Rupert Marshall-Luck

## Preface

Edward Elgar's (1857–1934) Sonata for Violin and Piano op. 82 belongs to the group of four works that constitute Elgar's final completed major compositions, the others being the String Quartet op. 83, the Piano Quintet op. 84, and the Cello Concerto op. 85. All four were composed during 1918 and 1919, during which time Elgar was living at Brinkwells, a tiny cottage buried deep in the West Sussex countryside, whence he had retired to escape London and Severn House, the substantial property in the capital that the Elgars had purchased in 1912 but which proved impossibly expensive to maintain. Life at Brinkwells was a means by which Elgar could rekindle musical inspiration and by which, too, he could withdraw himself from the constant and forcible reminders of the changes the First World War had wrought, not only to the physical nature of the country and to its population, but also to the social and political attitudes that prevailed. During the War, Elgar had been plagued by depression and frequent illness and he began to look back with increasing nostalgia to his childhood in the 1860s.

It was with the arrival of a piano at Brinkwells, on 19<sup>th</sup> August 1918, that Elgar began work on his Violin Sonata. Alice Elgar noted in her diary for that day: "Much excitement – the piano arrived, in Mr Aylwin's waggon. [...] It sounded so well – not the worse for journey." It is probable that movement II was composed first. Lady Elgar wrote on 24<sup>th</sup> August: "E. writing wonderful new music, different from anything else of his. A. [Alice, i.e. she herself] calls it wood magic. So elusive and delicate." Progress on the new work was rapid. The violinist William Henry Reed, the concertmaster of the London Symphony and who offered invaluable technical advice to Elgar on his violin works throughout their long friendship, described in his book that he visited Elgar at Brinkwells soon after the composer was "in-

stalled there". He goes on to say: "At my first visit the Violin Sonata was well advanced. All the first movement was written, half the second – he finished this, actually, while I was there – and the opening section of the Finale. We used to play up to the blank page and then he would say, 'And then what?' – and we would go out to explore the wood or to fish in the River Arun" (William Henry Reed, *Elgar as I knew him*, London, 1936, pp. 62 f.). Elgar himself summed up their activities rather more tersely – and alliteratively: "fiddled, fished & fooled" (Robert Anderson, *The Dent Master Musicians: Elgar*, London, 1993, p. 134).

Indeed, on 6<sup>th</sup> September, just two-and-a-half weeks after the Sonata was begun, Elgar began to consider the dedication. He wrote to Marie Joshua, a long-standing family friend: "I have been writing music again & have nearly finished a Sonata for Violin & Piano-forte [–] so nearly finished that I can *almost* consider it out of my hands but, as you know, the last stage is the critical time & it may require much trimming – I hope (& think) not. However I am so anxious & selfish that I write before the thing is printable to know if you will allow me the honour to dedicate it to you: it will give me the greatest gratification if you will allow this: it may be a long time before a printer can issue it but I wanted you to know that I had this thought while the Sonata was still in unfinished M.S." (Jerrold Northrop Moore, *Edward Elgar: Letters of a Lifetime*, Oxford, 1990, p. 316).

On 8<sup>th</sup> September Marie Joshua's daughter, May Davidson, replied, explaining that her mother had "caught a slight chill" and saying that "She hopes to be able to write herself tomorrow and to explain why, although she is quite overwhelmed by the great honour that you suggest, she feels it would not be right for her to accept it". Two days later, however, Mrs Joshua unexpectedly died. As a direct response to this news, Elgar included in the Sonata's movement III (mm. 160–179) a recollection of the second movement's central theme, as, in Alice Elgar's words, a "wonderful

soft lament". This passage is also remarkable for the quotation from the *Variations on an Original Theme* op. 36 (commonly known as the "Enigma" Variations): it occurs in mm. 166 f. in the piano; and the quotation is highlighted by the typography (the notes surrounding the quotation are given in small type in both autograph and printed sources). Given the circumstance which gave rise to this passage, the included citation of a work that is concerned with "my friends pictured herein" – the dedication of the Enigma Variations – has a poignant significance. As a further tribute to Marie Joshua, the first edition bore, in small type above the title, the single line "M.J. – 1918", a gesture for which May Davidson expressed her heartfelt thanks and appreciation.

The Sonata contains a further autobiographical reference. On 11<sup>th</sup> September 1918 Elgar wrote to Alice Stuart Wortley, enclosing a sketch of a section of the work; and, in his description of it, he refers to hearing of an accident – actually a broken leg – that his correspondent had suffered whilst holidaying at Tintagel, in Cornwall: "I suddenly took to writing music! & have nearly 'done' a sonata for Violin & piano in E minor[.] Ronald [the conductor, pianist and composer Landon Ronald] & [William Henry] Reed both like it – what I played to them, a little to Ronald and more to Reed[,] for whose use I copied out a violin part [possibly the autograph used in this edition] & we played & thought you ought to be here to help generally: a sad little chair with a pencil is beside the piano now. The first movement is bold and vigorous[:] then a fantastic, curious movement with a very expressive middle section: a melody for the Violin – they say it's as good as or better than anything I have done in the expressive way: this I wrote just after your telegram about the accident came & I send you the pencil notes as first made at that sad moment. You will make nothing of this but a better copy shall come as soon as you can play again – I hope this will be very soon. The last movement is very broad & soothing like the last movement of the II<sup>nd</sup> Symphony" (Jerrold Northrop

Moore, *Edward Elgar: The Windflower Letters*, Oxford, 1989, p. 212).

Later in the autumn, the Elgars returned to Severn House, as Lady Elgar required a minor operation. On 14<sup>th</sup> October the Sonata was performed at the Elgars' London home by Reed and Elgar to an invited audience; and also, privately, to Alice Stuart Wortley. A further performance, alongside the String Quartet and the first movement of the Piano Quintet, took place, again at Severn House on 7<sup>th</sup> January 1919; and, on 19<sup>th</sup> January, at the home of Lord Charles Beresford. All three chamber works were played in an "at home" concert on 7<sup>th</sup> March that same year, and the Sonata was performed by Reed and the pianist Anthony Bernard on 13<sup>th</sup> March at a meeting of the British Music Society. The first public performance took place on 21<sup>st</sup> March at the Aeolian Hall, London, given, again, by Reed and – fittingly, given that he had evidently been one of the first to hear the work in embryo – Landon Ronald. It received a further performance, with Elgar's other two late chamber works, at the Wigmore Hall on 21<sup>st</sup> May.

The genesis of the Sonata is well documented through the source material: a few of the early sketches survive, including the fragment sent by Elgar to Alice Stuart Wortley and referred to above; autograph manuscripts, with extensive corrections, amendments and additions in Elgar's hand and by others, are also extant, as is a proof copy with corrections by Elgar. This source material yields some fascinating insights. For example, it is clear that Elgar, consistent with his customary attention to detail, was considering and adjusting fine points until the time of the preparation of the final plates. Moreover, some of these changes concern a level of detail that is highly unusual: there are changes in the position of pedal markings that were evidently made after the correction of the extant proof copy and before the preparation of the first edition; and he indicated the position of some of the page-turns in the manuscript copy of the violin part where he was evidently concerned with the "theatrical" nature

of certain passages and was therefore at pains to instruct the engraver to lay out the violin part in such a way that the "choreography" of a performance would not detract from a phrase's dramatic impact. Many of the bowing marks that appear in the autograph violin part, in all probability added by Reed, as they are in a hand other than Elgar's, appear to concern the "violinistic" properties of the part, often in order to make the execution of a passage more idiomatic (cf., for example, movement III, mm. 35, 39). It would seem that they, too, were added late in the compositional process, as many of them appear in the first edition but are not given in the proof copy; so it is likely that they were added at Elgar's instigation before the final plates were prepared, but probably not much earlier in the compositional process.

Even though an abundance of source material has survived, many sources that must have formed part of the compositional process are missing (see the *Comments* at the end of the present edition for details of the sources); and this means that it has not always been possible to trace the development of some elements in full. However, we can state unequivocally that Elgar oversaw thoroughly the preparation of the first edition which has, therefore, been used as the primary source for our edition.

Audiences were uncomfortable and bewildered by the atmosphere of the Violin Sonata, the String Quartet and the Piano Quintet; and critics' responses were reserved. Arthur Bliss, after the private performance of the Sonata given at Severn House on 7<sup>th</sup> March 1919, wrote: "Was my disappointment due to the far from brilliant performance or to the belief that its musical substance had little in common with the genius of his earlier masterpieces?" (Bliss, *As I Remember*, London, 1989, p. 24). Of the public première of the Sonata at the London Aeolian Hall, L. Dunton Green, writing in *The Arts Gazette* on 29<sup>th</sup> March, and having complained of the poor audience: "Here was a new violin sonata by Sir Edward Elgar, one of the greatest of all times and perhaps the greatest living composer [...] and,

for shame! a half-empty hall." He compared the music to that of late Brahms: "an ever-increasing directness, terseness and simplicity of expression. [...] it seems like a protest against the far-fetched devices of the ultra-moderns." Simplification was also a characteristic noted by Ernest Newman in the *Birmingham Daily Post* after the work's première in that city on 4<sup>th</sup> April 1919: "[Elgar's] style in general is becoming simpler in maturity, as that of Hugo Wolf did in his last songs. As with Wolf, the simplification is in the texture only; every superfluous line has been eliminated from the design, every superfluous note from the harmony; but the music carries a surprising weight of thought and feeling."

Our thanks go to all the libraries mentioned in the *Comments* who provided the source material.

Shropshire, spring 2019

Rupert Marshall-Luck

## Préface

Avec le Quatuor à cordes op. 83, le Quintette avec piano op. 84 et le Concerto pour violoncelle op. 85, la Sonate pour violon et piano op. 82 d'Edward Elgar (1857–1934) compte parmi les quatre dernières œuvres majeures achevées d'Elgar. Toutes furent composées entre 1918 et 1919 alors qu'Elgar vivait à Brinkwells, un petit cottage à la campagne perdu au fin fond du Sussex de l'Ouest où il s'était retiré pour échapper à Londres et Severn House, imposante propriété acquise dans la capitale en 1912 par les Elgar dont l'entretien s'avérait particulièrement onéreux. Pour Elgar, vivre à Brinkwells était un moyen de retrouver l'inspiration, mais aussi de fuir le rappel permanent et impossible à ignorer des changements entraînés par la Première Guerre mondiale, non seule-



ment sur la nature physique du pays et de la population, mais aussi sur les attitudes sociales et politiques prévalentes. Atteint de dépression et de maladies fréquentes pendant la guerre, Elgar s'était mis à considérer son enfance et les années 1860 avec une nostalgie grandissante.

Elgar commença à travailler à sa Sonate pour violon avec l'arrivée d'un piano à Brinkwells le 19 août 1918. À cette date, Alice Elgar nota dans son journal: «Beaucoup d'excitation – le piano est arrivé dans le chariot de Mr Aylwin.

[...] Il sonnait tellement bien – pas du tout affecté par le voyage.» Il est probable que le mouvement II fut composé le premier. Le 24 août, Lady Elgar notait: «E. écrit de la merveilleuse musique nouvelle, différente de tout ce qu'il a fait précédemment. A. [Alice, c'est-à-dire elle-même] appelle cela la magie de la forêt. Si évanescence et délicate.» La nouvelle œuvre progressa rapidement. Le violoniste William Henry Reed, premier violon du London Symphony Orchestra qui, tout au long de leur longue amitié, prodigua de précieux conseils techniques à Elgar pour l'écriture de ses œuvres pour violon, relate dans son livre qu'il rendit visite au compositeur à Brinkwells peu après «son installation là-bas». Il poursuit: «Lors de ma première visite, la sonate pour violon était bien avancée. Tout le premier mouvement était écrit, ainsi que la moitié du second, qu'il termina d'ailleurs pendant que j'étais là, et l'ouverture du finale. Nous la jouions jusqu'à la page blanche et alors il disait «Et puis quoi?» – et nous sortions explorer la forêt ou pêcher dans l'Arun» (William Henry Reed, *Elgar as I knew him*, Londres, 1936, pp. 62 s.). Elgar lui-même résuma leurs activités de manière plus sobre et allitérative comme «fiddled, fished & fooled» ce qui veut dire: violon, pêche et détente (Robert Anderson, *The Dent Master Musicians: Elgar*, Londres, 1993, p. 134).

Le 6 septembre, deux semaines et demie tout juste après avoir commencé la Sonate, Elgar commença à réfléchir à la dédicace. Il écrivit à Marie Joshua, amie de longue date de la famille: «J'ai à nouveau écrit de la musique & quasiment achevé une sonate pour violon & piano-

forte [-] elle est si proche de la fin que je peux *presque* considérer en avoir terminé avec elle, mais comme vous le savez, la dernière étape est un moment critique & il se peut que cela demande encore beaucoup de travail de finition – j'espère (& je pense) que non. Toutefois, je suis tellement anxieux & égoïste que j'écris avant que la chose soit imprimable pour savoir si vous me ferez l'honneur de m'autoriser à vous la dédicacer: cela sera pour moi une immense satisfaction si vous le permettez: il se passera peut-être encore longtemps avant qu'un éditeur puisse s'en occuper, mais je voulais que vous sachiez que j'ai eu cette pensée avant même que le manuscrit de la sonate soit terminé» (Jerrold Northrop Moore, *Edward Elgar: Letters of a Lifetime*, Oxford, 1990, p. 316).

Le 8 septembre, ce fut la fille de Marie Joshua, May Davidson, qui répondit, expliquant que sa mère avait été «prise d'un léger refroidissement», et qu'elle espérait «être en mesure d'écrire elle-même demain et d'expliquer pourquoi, bien que très émue par le grand honneur que vous suggérez, elle a le sentiment qu'il ne serait pas juste qu'elle accepte». Pourtant, madame Joshua mourut brutalement deux jours plus tard. En réaction directe à cette nouvelle, Elgar inclut dans le mouvement III de cette Sonate (mes. 160–179) un rappel du thème central du mouvement II, comme une sorte de «merveilleuse et douce lamentation» selon les termes d'Alice Elgar. Ce passage est aussi remarquable pour la citation des *Variations on an Original Theme* op. 36 (également connues sous le titre de Variations «Enigma») qui intervient mes. 166 s. au piano. La citation est d'ailleurs soulignée par la typographie (les notes entourant la citation apparaissent en petits caractères à la fois dans le manuscrit autographe et dans les sources imprimées). Compte tenu des circonstances qui ont donné naissance à ce passage, la citation d'une œuvre dédiée à «mes amis décrits ici» revêt une signification poignante. En guise d'hommage supplémentaire à Marie Joshua, la première édition portait au-dessus du titre la simple mention

«M.J. – 1918» en petits caractères, geste pour lequel May Davidson exprima ses profonds remerciements et sa gratitude.

La Sonate contient également une autre référence autobiographique. Le 11 septembre 1918, Elgar écrivit à Alice Stuart Wortley, y joignant l'ébauche d'une partie de l'œuvre. Dans sa description, il y fait référence à un accident dont il avait eu connaissance – en l'occurrence une jambe cassée – dont sa correspondante avait été victime au cours de ses vacances à Tintagel, dans les Cornouailles: «Tout à coup, je me suis mis à écrire de la musique! & j'ai quasiment "fini" une sonate pour violon & piano en mi mineur[.] Ronald [le chef d'orchestre, pianiste et compositeur Landon Ronald] & [William Henry] Reed ont tous deux aimé ce que je leur ai joué – un petit peu à Ronald et un peu plus à Reed[.] pour qui j'ai copié une partie de violon [peut-être l'autographe utilisé pour la présente édition] & nous avons joué & pensé que vous auriez dû être là pour nous apporter votre aide: la petite chaise et le crayon font triste mine à côté du piano. Le premier mouvement est vif et vigoureux[.] puis un mouvement fantastique et curieux avec une partie centrale très expressive: une mélodie pour violon – ils disent qu'elle est aussi bonne voire meilleure que tout ce que j'ai fait en matière d'expressivité; je l'ai écrite juste après avoir reçu votre télégramme à propos de l'accident & vous envoie les notes au crayon telles que je les ai écrites à ce triste moment. Vous ne pourrez rien en faire, mais une copie de meilleure qualité vous parviendra dès que vous pourrez jouer à nouveau – très bientôt je l'espère. Le dernier mouvement est très ample & apaisant, comme le dernier mouvement de la 2<sup>e</sup> Symphonie» (Jerrold Northrop Moore, *Edward Elgar: The Windflower Letters*, Oxford, 1989, p. 212).

Les Elgar retournèrent à Severn House plus tard au cours de l'automne, car Lady Elgar devait subir une petite opération. Le 14 octobre, la Sonate fut donnée à leur domicile londonien par Reed et Elgar devant un auditoire d'invités, ainsi qu'en privé pour Alice Stuart Wortley. Une autre exécution, au cours

de laquelle furent également interprétés le Quatuor à cordes et le premier mouvement du Quintette avec piano, eut lieu aussi à Severn House le 7 janvier 1919, puis le 19 janvier chez Lord Charles Beresford. Ces trois œuvres de musique de chambre furent données à nouveau lors d'un concert «à domicile» le 7 mars de la même année et la Sonate une nouvelle fois par Reed et le pianiste Anthony Bernard le 13 mars, lors d'une réunion de la British Music Society. La création publique eut lieu à Londres au Aeolian Hall le 21 mars 1919, à nouveau par Reed et – juste retour des choses étant donné qu'il avait été l'un des premiers à entendre l'œuvre à un stade encore embryonnaire – Landon Ronald. Elle fut donnée encore une fois le 21 mai au Wigmore Hall, en même temps que les deux autres œuvres tardives de musique de chambre d'Elgar.

La genèse de la Sonate est bien documentée par les sources: quelques-unes des premières esquisses ont survécu, notamment le fragment envoyé par Elgar à Alice Stuart Wortley auquel il est fait référence ci-dessus. Les manuscrits autographes comportant d'importants ajouts, modifications et corrections de la main d'Elgar et d'autres personnes ont également été conservés ainsi qu'une épreuve corrigée par Elgar. Ces sources offrent des points de vue fascinants. Par exemple, il apparaît clairement que, fidèle à sa minutie habituelle, Elgar continua d'apporter des modifications de détail jusqu'au moment de la préparation des planches finales. De surcroît, certains de ces changements révèlent un niveau de finesse extrêmement inhabituel: certains déplacements des indications de pédale ont manifestement été effectués après la correction de l'épreuve existante et avant la préparation de la première édition. Manifestement soucieux du respect de la nature «théâtrale» de certains passages, Elgar indiqua également l'emplacement

des tournes dans la copie manuscrite de la partie de violon, s'efforçant de donner les instructions nécessaires au graveur afin qu'il présente la partie de violon de telle sorte que la «chorégraphie» d'une exécution ne porte pas préjudice à l'impact dramatique de la phrase musicale. Parmi les coups d'archets apparaissant dans la partie de violon autographe très probablement ajoutés par Reed, car ils sont d'une autre main que celle d'Elgar, nombreux sont ceux qui concernent les propriétés «violinistiques» de la partition, généralement afin de donner un caractère plus idiomatique à l'exécution de certains passages (cf. p. ex. mouvement III, mes. 35, 39). Il semble aussi que ces ajouts soient intervenus tardivement au cours du processus de composition, car un grand nombre d'entre eux figurent dans la première édition, mais pas dans l'épreuve conservée. Ainsi est-il probable qu'ils furent ajoutés à l'instigation d'Elgar avant la préparation des planches finales, mais certainement pas beaucoup plus tôt au cours du processus de composition.

Bien que les sources conservées soient abondantes, il manque un grand nombre de celles qui ont dû faire partie du processus de composition (pour le détail des sources, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition). Cela signifie qu'il n'a pas toujours été possible de retracer dans son intégralité le développement de certains éléments. Toutefois, nous avons pu établir sans équivoque qu'Elgar supervisa soigneusement la préparation de la première édition. Celle-ci a donc été utilisée comme source principale pour notre édition.

L'atmosphère de la Sonate pour violon, du Quatuor à cordes et du Quintette avec piano mit les différents auditeurs mal à l'aise et les déconcerta tandis que les réactions des critiques étaient assez réservées. Après le concert privé

de la Sonate donnée à Severn House le 7 mars 1919, Arthur Bliss s'interrogea: «Ma déception était-elle due à l'exécution loin d'être brillante ou à la conviction que sa substance musicale avait peu de choses en commun avec le génie de ses chefs-d'œuvre précédents?» (Arthur Bliss, *As I Remember*, Londres, 1989, p. 24). L. Dunton Green écrivit le 29 mars dans *The Arts Gazette* à propos de la création publique de la Sonate à l'Aeolian Hall de Londres, déplorant le maigre auditoire: «Il y avait une nouvelle sonate pour violon de Sir Edward Elgar, l'une des plus significatives de tous les temps et peut-être du plus grand compositeur vivant [...], mais quelle honte! Une salle à demi vide.» Il compare la musique d'Elgar aux œuvres tardives de Brahms: «Une authenticité, une sobriété et une simplicité d'expression toujours plus grandes. [...] Comme pour protester contre les productions extravagantes des ultra modernes.» La simplification est aussi la caractéristique relevée par Ernest Newman dans le *Birmingham Daily Post* après la création de l'œuvre dans cette ville le 4 avril 1919: «Avec la maturité, le style [d'Elgar] en général devient plus simple, comme celui d'Hugo Wolf dans ses derniers lieder. Comme avec Wolf, la simplification se situe uniquement au niveau de la texture; chaque ligne superflue a été supprimée de la structure de l'œuvre, chaque note superflue éliminée de l'harmonie; mais la musique porte une charge surprenante de pensées et de sentiments.»

Nous remercions toutes les bibliothèques mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* ayant fourni les sources utilisées pour la préparation de cette édition.

Shropshire, printemps 2019  
Rupert Marshall-Luck



Diese Ausgabe ist auch in der „Henle Library“-App erhältlich /

This edition is also available in the Henle Library app:

[www.henle-library.com](http://www.henle-library.com)