

## Bemerkungen

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

### Quellen

SK<sub>1KP</sub> Autographe Skizze des Beginns von Satz I in Bleistift, Klavierpartitur. Lower Broadheath, Elgar Birthplace Museum, Signatur MS70. SK<sub>1KP</sub> 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<sub>2KP</sub> Autographe Skizze einzelner Teile von Satz II in Bleistift, Klavierpartitur. Lower Broadheath, Elgar Birthplace Museum, Signatur MS31. SK<sub>2KP</sub> 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<sub>3KP</sub> 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<sub>2VI</sub> 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<sub>3VI</sub> 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<sub>KP</sub> 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<sub>KP</sub> als Stichvorlage für E<sub>KP</sub> verwendet wurde (siehe unten). Eine

Reinschrift oder Stichvorlage von Satz II ist nicht erhalten.

A<sub>VI</sub> 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<sub>VI</sub> als Stichvorlage für die beiden ersten Sätze von E<sub>VI</sub> verwendet wurde (siehe unten). In Satz III von A<sub>VI</sub> 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<sub>VI</sub> 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<sub>VI</sub> gestochen. Ein Beleg für diese Schlussfolgerungen stellt die Anweisung *engrave from (the) score* auf den drei Titelseiten von A<sub>VI</sub> dar. Es ist durchaus möglich, dass die beiden ersten Sätze von E<sub>VI</sub> tatsächlich nach der Partitur gestochen wurden und nur die Seitenaufteilung gemäß A<sub>VI</sub> erfolgte. Für Satz III in E<sub>VI</sub> existierte möglicherweise eine eigene, verschollene Stichvorlage.
- E<sub>Kor</sub> 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 Erstausgabe, bestehend aus E<sub>KP</sub> und E<sub>VI</sub> (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<sub>KP</sub> Erstausgabe, Klavierpartitur mit überlegter Violinstimme.
- E<sub>VI</sub> Erstausgabe, 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<sub>KP</sub> und A<sub>VI</sub> wurden weitreichende Änderungen mit Bleistift, roter und schwarzer Tinte eingetragen; in A<sub>VI</sub> 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<sub>Kor</sub> übernommenen Korrekturen und Hinzufügungen lässt vermuten, dass A<sub>KP</sub> und A<sub>VI</sub> 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<sub>KP</sub> 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<sub>VI</sub> ausnotiert war, da der kürzere Bogen in A<sub>VI</sub> als „Originalnotation“ erscheint. Dagegen wurde in A<sub>KP</sub> über der 2. Hälfte des gleichen Takts in der Violinstimme ein  $\gg$  hinzugefügt – wieder mit roter Tinte; die gleiche Hinzufügung in A<sub>VI</sub> 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<sub>KP</sub> in E<sub>Kor</sub> abgedruckt, beide entstanden also, bevor E<sub>Kor</sub> angefertigt wurde. Ein besonders bezeichnendes Beispiel für eine späte Änderung in A<sub>VI</sub> findet sich in T 1–3 von Satz II. Hier wurden Bögen von Hand in E<sub>Kor</sub> sowie mit Bleistift in A<sub>VI</sub> 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<sub>KP</sub> als auch A<sub>VI</sub> wurden von Elgar offenbar bereits in einem frühen Stadium des Kompositionsprozesses angefertigt; es ist jedoch keinesfalls gesichert, dass A<sub>VI</sub> später als A<sub>KP</sub> entstand. Zahlreiche in A<sub>KP</sub> eingefügte Korrekturen sind zwar in A<sub>VI</sub> als „Originalnotation“ abgebildet; vereinzelt ist jedoch das Gegenteil der Fall. So ist zum Beispiel die überlegte Violinstimme in A<sub>KP</sub>, 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<sub>VI</sub> eingetragen.

Ebenso ist unklar, welche handschriftliche Quelle als Stichvorlage für die Violinstimme (E<sub>VI</sub>) diente. So ist

zum Beispiel in der ursprünglichen Lesart von A<sub>VI</sub> 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<sub>KP</sub> und E<sub>Kor</sub>. In A<sub>VI</sub> 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<sub>VI</sub> als Stichvorlage für E<sub>VI</sub> diente. Dem widerspricht jedoch die Lesart von E<sub>VI</sub> in T 194–196 des gleichen Satzes, die nahelegt, dass A<sub>KP</sub> als Grundlage für die gedruckte Violinstimme diente. Die Angaben *dolce*, *ten.* und *rit.* aus E<sub>VI</sub> sind nur in A<sub>KP</sub> enthalten, während in A<sub>VI</sub> *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<sub>VI</sub> 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<sub>VI</sub> 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<sub>VI</sub> in Verbindung mit der Tatsache, dass das auf *bowing* folgende Wort *corrected* auf der Titelseite von Satz II in A<sub>VI</sub> 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  $E_{\text{Kor}}$  und  $E$ , die nicht auf Korrekturen in  $E_{\text{Kor}}$  zurückgehen, belegen, war  $E_{\text{Kor}}$  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  $E_{\text{Kor}}$  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  $E_{\text{KP}}$  als Hauptquelle für die Klavierstimme und  $E_{\text{VI}}$  als Hauptquelle für die Violinstimme zugrunde gelegt. Einige Angaben (etwa zu Artikulation, Dynamik und relative Tempoangaben) wurden aus anderen Quellen übernommen, wenn sie in  $E_{\text{KP}}$  oder  $E_{\text{VI}}$  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  $A_{\text{KP}}$  oder  $E_{\text{Kor}}$  geändert, weil diese Quellen präziser zu sein scheinen. Die Länge von  $\llcorner$  und  $\lrcorner$  in  $E_{\text{VI}}$  und  $E_{\text{KP}}$  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  $E_{\text{VI}}$  der Vorzug gegeben; die Stellen, an denen stattdessen die Lesart von  $E_{\text{KP}}$  übernommen wurde, sind in den *Einzelbemerkungen* aufgelistet.

#### Einzelbemerkungen

##### I Allegro

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

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

34: In  $A_{\text{KP}}$  fehlt Tenutostrich auf letzter Viertelnote in VI, Klav o; nur in Klav u vorhanden. In  $A_{\text{VI}}$  sowie in  $E_{\text{Kor}}$  VI, Klav dagegen Tenutostriche. Tenutostrich auf der letzten Viertelnote von Klav o möglicherweise aufgrund Angleichung an benachbarte Stellen in  $A_{\text{KP}}$ ,  $A_{\text{VI}}$  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  $A_{\text{VI}}$ ,  $E_{\text{VI}}$ .

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  $E_{\text{Kor}}$ ,  $E_{\text{KP}}$  fehlt Arpeggiando-Zeichen; ergänzt gemäß  $A_{\text{KP}}$  und analog zu T 46 in  $E_{\text{Kor}}$ ,  $E_{\text{KP}}$ .

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



in  $A_{\text{KP}}$  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  $E_{\text{VI}}$ ; Platzierung und Länge der Gabeln in T 150, 152 wurden entsprechend angepasst.

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

163 VI: In  $E_{\text{KP}}$  *f* am Taktanfang, offenbar Teil einer früheren Lesart, die irgendwann nach Anfertigung von  $E_{\text{Kor}}$  verworfen wurde. In  $E_{\text{KP}}$  *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  $A_{\text{KP}}$ ,  $E_{\text{Kor}}$ ,  $E_{\text{KP}}$  irrlicherweise  $\times$  vor 2. Note, gemeint ist eindeutig  $\sharp$ .

188 VI: Der Zweierbogen in  $A_{\text{VI}}$  ist vom Dreierbogen in T 189 Klav 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)  $\succ$  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 *II* 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  $\pi$ .)
- 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 *cis<sup>2</sup>–cis<sup>2</sup>* vom 3.–4. Doppelgriff. Getilgt wegen  $\pi$ .

Shropshire, Frühjahr 2019  
Rupert Marshall-Luck

## Comments

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

### Sources

- SK<sub>1PS</sub> Autograph sketch in pencil for the opening of movement I, piano score. Lower Broadheath, Elgar Birthplace Museum, shelfmark MS70. SK<sub>1PS</sub> 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 1<sup>st</sup> system: *1<sup>st</sup> 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<sub>2PS</sub> Autograph sketch in pencil for parts of movement II, piano score. Lower Broadheath, Elgar Birthplace Museum, shelfmark MS31. SK<sub>2PS</sub> 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<sub>3PS</sub> 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<sub>2vn</sub> 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<sub>3vn</sub> 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<sub>PS</sub> 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<sub>PS</sub> was used as engraver's copy for F<sub>PS</sub>, see below. No fair copy or engraver's copy of movement II is extant.
- A<sub>vn</sub> 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<sub>vn</sub> was used as engraver's copy for the first two movements of F<sub>vn</sub>, see below. There are no numerals indicating the layout in movement III of A<sub>vn</sub>, 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<sub>vn</sub> 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<sub>vn</sub>. These deductions are confirmed by Elgar's instructions to "engrave from (the) score" on all three title pages of A<sub>vn</sub>. The first two movements of F<sub>vn</sub> might indeed have been engraved from the score, and only the layout was based on A<sub>vn</sub>; for movement III of F<sub>vn</sub> there might

- have been a proper engraver's copy, which is no longer extant.
- F<sub>p</sub> 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<sub>ps</sub>, F<sub>vn</sub> (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<sub>ps</sub> First edition, piano score with overlaid violin part.
- F<sub>vn</sub> 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<sub>ps</sub> and A<sub>vn</sub> were both heavily altered in pencil and in red and black ink; in the case of A<sub>vn</sub>, 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<sub>p</sub>, that A<sub>ps</sub> and A<sub>vn</sub> 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<sub>ps</sub> 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<sub>vn</sub> was written out, as the shorter slur is given

as “original” notation in A<sub>vn</sub>. On the other hand, A<sub>ps</sub> has a  $\gg$  added – again, in red ink – over the 2<sup>nd</sup> half of the same measure in the violin part: this was, seemingly, also added to A<sub>vn</sub> 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<sub>ps</sub> is printed in F<sub>p</sub>, so both were made before F<sub>p</sub> was prepared. An especially striking example of a late alteration to A<sub>vn</sub> occurs in M 1–3 of movement II. Here, slurs have been added by hand in F<sub>p</sub>; and these have also been added in pencil to A<sub>vn</sub> – 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<sub>ps</sub> and A<sub>vn</sub> were prepared by Elgar at an early stage of the compositional process, although it is by no means certain that A<sub>vn</sub> was written out at a later stage than was A<sub>ps</sub>. Whilst it is certainly the case that many corrections made to A<sub>ps</sub> appear as “original” notation in A<sub>vn</sub>, there are instances where the reverse is true. For example: in M 194–196 of movement I, the overlaid violin part of A<sub>ps</sub> gives the final reading as it appears in F as “original” notation, but A<sub>vn</sub> 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<sub>vn</sub> gives a slur connecting the 1<sup>st</sup>–3<sup>rd</sup> notes; and this articulation heightens the imitative nature of the pf line, with its own articulation, at M 189. This version stands in A<sub>ps</sub> and in F<sub>p</sub>. In A<sub>vn</sub>, 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<sub>vn</sub> was used as the engraver's copy for F<sub>vn</sub>. 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<sub>vn</sub> was engraved from A<sub>ps</sub>, 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<sub>vn</sub>.

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<sub>vn</sub> 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<sub>vn</sub> 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<sub>vn</sub>; and the fact that the word *corrected* after *bowing* in the note on the movement II title of A<sub>vn</sub> 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<sub>p</sub> and F which are not remarked as corrections in F<sub>p</sub>, that F<sub>p</sub> was not the only proof copy prepared before publication of the Sonata: at least one more proof, pre-dating F<sub>p</sub>, and another, post-dating F<sub>p</sub>, 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 1<sup>st</sup> 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  $A_{PS}$ ,  $F_P$ ,  $F_{PS}$  2<sup>nd</sup> note erroneously has  $\times$ , clearly intended is  $\sharp$ .

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  $\pi$ , 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 2<sup>nd</sup> 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 I:  $F_p$ ,  $F$  lack slur. We follow  $A_{ps}$ .

254 vn: Fingering only in  $A_{vn}$ .

262 pf I:  $F_p$ ,  $F$  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 I: 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 I:  $F_p$ ,  $F$  lack 1<sup>st</sup>  $\wedge$ . 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 3<sup>rd</sup> 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  $\pi$  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 1<sup>st</sup>  $>$ , 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 2<sup>nd</sup> 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 I:  $F_{ps}$  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 2<sup>nd</sup> 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 1<sup>st</sup> 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 1<sup>st</sup> 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 4<sup>th</sup> 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 1<sup>st</sup> \* below the 2<sup>nd</sup> chord of pf u. Pedal markings were added in pencil, seemingly by Elgar, to  $F_p$ ; and, in this source, the 1<sup>st</sup> \* is placed below the 3<sup>rd</sup> 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 1<sup>st</sup>  $e^2$  and on last note of M 22, on 1<sup>st</sup>  $f^2$  and on last note of M 26, and on 1<sup>st</sup>  $b^2$  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 1<sup>st</sup> \* is positioned immediately after the 1<sup>st</sup> 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 1<sup>st</sup> \* 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 1<sup>st</sup> 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 1<sup>st</sup> 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 1<sup>st</sup> note to just after the 3<sup>rd</sup> 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 2<sup>nd</sup> 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 3<sup>rd</sup>–4<sup>th</sup> notes and 7<sup>th</sup>–8<sup>th</sup> 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 1<sup>st</sup> 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 1<sup>st</sup> 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  $\pi$ .)
- 185 pf: The direction *cresc.* is placed on beat 2 in  $A_{ps}$ , but appears under the two 16<sup>th</sup> 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 1<sup>st</sup> 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 3<sup>rd</sup>–4<sup>th</sup> double stop. Cancelled due to  $\pi$ .

Shropshire, spring 2019  
Rupert Marshall-Luck