

Edition Eulenburg
No. 1814

ELGAR

CELLO CONCERTO

E minor/e-Moll/mi mineur

Op. 85



Eulenburg

EDWARD ELGAR

CELLO CONCERTO

E minor/e-Moll/mi mineur
Op. 85

Edited by/Herausgegeben von
Richard Clarke



Ernst Eulenburg Ltd

London • Mainz • Madrid • New York • Paris • Prague • Tokyo • Toronto • Zürich

CONTENTS

| | |
|--|-----|
| Preface | III |
| Vorwort | V |
| I. Adagio – Moderato | 1 |
| II. Lento – Allegro molto | 21 |
| III. Adagio | 48 |
| IV. Allegro – Moderato – Allegro, ma non troppo – Poco più lento | 52 |

© 2012 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

PREFACE

Two completed concertos by Elgar survive, for violin (1910) and for cello (1919). Two others were projected: there was an early one for violin in about 1890, of which nothing for certain remains; and one for piano, which he talked of in 1920, then again in his last years, but of which there are only sketches.

The performance of the Violin Concerto in 1910, given by Fritz Kreisler (1875–1962) to a packed Queen’s Hall, marked a peak in Elgar’s popularity. But the following year the Second Symphony met with a more puzzled response. Some would now rate it higher than the First, but change was in the air – King Edward was dead, the *Rite of Spring* was being composed, the ‘Great’ war was one year nearer. When war broke Elgar was 57, his wife 65. Only two years previously they had moved from Hereford to a large grand house in London’s Hampstead. Real success had not come to Elgar till he was over 40, and the move must have seemed a natural progression. But it was too late. Their life in London was shadowed with anxiety.

During the war he composed occasional and stage music and the masterpiece *The Spirit of England*. But he could not tolerate town life for long and in May 1917 rented a cottage, Brinkwells, in thick woods near Fittleworth in Sussex. It had belonged to a painter who had a studio in the garden. The rest of that year was largely taken up with conducting *The Fringes of the Fleet*, at the Coliseum and on tour. He was unwell and exhausted. In March the next year (1918) he had an operation for infected tonsils, possibly a cause of the poor health that had always dogged him. The night he returned home, he wrote down the main theme of the Cello Concerto’s first movement – a long wandering melody which, taken in isolation, has the qualities of tiredness and resignation.

Back at Brinkwells, he improved. In August he began serious composition again and, working in the garden studio, quickly composed three

chamber works, the first in his mature output. As the war ended in November, Elgar, whose ‘Land of Hope and Glory’ had been endlessly sung during it, declined to write music for peace, feeling the time to be too full of complexities for celebration. The Elgars returned to their London house, which they now had to admit was beyond their means, for the winter, and for the first performance of the Violin Sonata, the String Quartet and the Piano Quintet. The cellist of the performing quartet was Felix Salmond (1888–1952).

Then in 1919 the Concerto gripped him and he worked through May and June. Salmond made several visits for technical tryouts, and Elgar offered him the first performance. By August the work was finished.

He dedicated it to Sir Sydney Colvin (1845–1927) and his wife Frances: ‘your friendship is such a real and precious thing that I should like to leave some record of it.’¹ Colvin, a man of letters and arts, had been Keeper of Prints and Drawings at the British Museum. He was close enough to Elgar to receive some of his most intimate and telling confidences. In 1912 Elgar disclosed opera plans to him, Chaliapin in *Lear*, and a Thomas Hardy idea. Colvin understood his sometimes violent despondency, and could risk chiding him, when he felt it deserved: ‘[...] you take far too censorious & jaundiced a view of your countrymen [...].’² In 1917 Colvin published his study of Keats, which Elgar described as first class. (After Lady Elgar’s death in 1920, it was to the Colvins that he could write most simply and tenderly.)

The first performance of the Concerto was at the Queen’s Hall, London, on 27 October 1919, in the opening concert of the London Symphony Orchestra’s post-war season. Elgar

¹ Diana McVeagh, *Edward Elgar: His Life and Music* (London, 1955), 67

² Michael Kennedy, *Portrait of Elgar* (London, 2/1982), 269

IV

was to conduct only his own work. The rest was conducted by Albert Coates (1882–1953), just returned from eight years in Russia and giving his first full season with the London Symphony Orchestra. He included the heady and demanding *Poem of Ecstasy* by the recently dead Skryabin (1872–1915) and (obviously wanting to justify his new appointment) over-ran both rehearsals. Elgar and Salmond were kept waiting and then went short of time. As a result, the performance was indifferent, as Lady Elgar recorded, and Ernest Newman wrote that the orchestra was merely a muddle. In such circumstances Salmond, still a chamber music player, might well have projected his part wanly.

For all that, the Concerto can be grouped with Elgar's chamber music, not only in period but to some extent in mood. Though the orchestra is the same size as that for the Violin Concerto, it is sparsely used. The four movements are short. None of them is cast in fully traditional concerto-sonata form, but the second movement corresponds to the symphonic scherzo which most concertos omit.

The whole work is braced by the commanding recitative for the soloist which opens it – and then returns pizzicato as a link to the second movement (fig. 18), then melodically to shape the fourth (fig. 42). The amplitude and panache of the opening gesture lead one to expect something more emphatic than the tune that uncoils from it at fig. 1. It is significant how many passages in this work end less expansively, less confidently, than they begin; certainly this is not a failure of technique, but a most moving complex of disillusion and compassion. As first heard, the main theme has no harmony and only a monotonous rhythm. In its six presentations, it shifts position so as to begin on the supertonic (fig. 2), the dominant (fig. 3), and the tonic (fig. 4), so moving harmonically from unease to confidence, but then back again. There is a warmer, more conversational middle section, then the featureless

melody returns, but the soloist breaks into its tonic statement as if in desperation, and the movement ends bleakly.

A haunting link, which casts backwards and forwards, leads to a *perpetuum mobile*. As in a similar passage in his *Introduction and Allegro*, Elgar places the melodic shift just off the beat. This, together with frequent chromatic self-cancellations, gives the whole movement a precarious balance, and the cello, skittering high through flecks and wisps of orchestral colour, sounds brilliant but unstable.

The *Adagio*, in contrast, is pure song, but stressed with suspensions and melodic dissonances so as to reveal profound intimacy, an articulate expression of a most private mood. It ends on a half-close, from which arises the final movement, whose *risoluto* marking does not quite disguise some nervousness beneath the swagger. This ambivalence is further exposed in the second subject (fig. 47), when a moment's sweetness is peremptorily dismissed. The full pain of the whole work is gathered at fig. 66, which begins by developing a passing counter-melody (b9 after fig. 50, violins) with romantic, abstruse harmony, and moves through passion and regret to die out with a quotation from the *Adagio*. Self-command is restored and summation achieved with a full statement of the soloist's opening recitative, and the work ends swiftly.

The first recording, abridged, was made in December 1919 by Beatrice Harrison, Elgar conducting. They recorded it in full in 1928, and it reveals that in the second movement at bb5 and 6 after fig. 22, they make an unmarked *largamente*, to match the so-marked earlier phrase. Among other notable interpreters of the Concerto are Casals, Pini, Tortelier, Fournier and du Pré, and many younger players. The score was first published in 1921 by Novello and Company, and the autograph is in the collection of the Royal College of Music, London.

VORWORT

Es gibt zwei vollendete Instrumentalkonzerte von Elgar: eines für Violine (1910) und eines für Violoncello (1919). Zu zwei weiteren gab es Pläne: zu einem frühen für Violine um 1890 herum, von dem sich aber nichts erhalten hat, und zu einem nur aus Skizzen bestehenden für Klavier, das er zuerst 1920, dann noch einmal in seinen letzten Lebensjahren erwähnte.

Die 1910 von Fritz Kreisler (1875–1962) gespielte Uraufführung des Violinkonzerts fand in der bis auf den letzten Platz gefüllten Queens Hall statt und wurde zu einem Meilenstein in Elgars Beliebtheit. Doch stieß im Folgejahr die Zweite Sinfonie auf eine eher irritierte Reaktion. So mancher stellt sie heute über die „Erste“, doch es waren Jahre des Umbruchs – King Edward war verstorben und *Le sacre du printemps* komponiert, der Erste Weltkrieg um ein Jahr näher gerückt. Als dieser ausbrach, war Elgar 57, seine Frau 65 Jahre alt. Gerade zwei Jahre zuvor waren die beiden von Hereford in ein großherrschaftliches Haus im Londoner Stadtteil Hampstead umgezogen. Elgar hatte die Vierzig bereits überschritten, als er seine ersten wirklichen Erfolge verbuchen konnte, und der Umzug war wohl nichts mehr als ein natürlicher Vorgang. Indes – es war zu spät. Sorgen überschatteten das Leben der Elgars in London.

In den Kriegsjahren schuf Elgar Gelegenheits- und Bühnenmusiken sowie das Meisterwerk *The Spirit of England*. Doch konnte er das Leben in London nicht für längere Zeit ertragen und mietete im Mai 1917 ein Landhaus, Brinkwells genannt, inmitten dichter Wälder nahe Fittleworth in Sussex. Zuvor gehörte es einem Maler, der ein Atelier im Garten hatte. Die übrige Zeit des Jahres war im Wesentlichen davon in Anspruch genommen, dass Elgar *The Fringes of the Fleet* im Coliseum und auf Tournee dirigierte. Er fühlte sich nicht wohl, geradezu erschöpft. 1918, im folgenden Jahr, musste er sich im März einer Mandeloperation unterziehen, wahrscheinlich infolge seiner angegriffenen

Gesundheit, die ihm schon immer sehr zugesetzt hatte. In der Nacht seiner Heimkehr notierte er das Hauptthema des ersten Satzes seines Cellokonzertes – eine weit ausgreifende Melodie, die in Anbetracht der Isolation, in der sie erwuchs, Müdigkeit und Resignation verbreitet.

Zurück in Brinkwells erholte er sich und nahm im Gartenstudio seine angestrengte kompositorische Arbeit wieder auf. Sie erbrachte in rascher Folge drei Kammermusikwerke, die ersten seiner Reifezeit. Der Krieg, währenddessen Elgars *Land of Hope and Glory* ständig gesungen worden war, endete im November. Zu dieser Zeit widersetzte er sich – in dem Gefühl, die Zeiten wären zu wirr zum Feiern – der Komposition von Musik zum Friedensschluss. Die Elgars kehrten in ihr Londoner Haus heim – das vorherige genügte nicht ihren Ansprüchen –, um den Winter darin zu verbringen und wegen der ersten Aufführungen der Violinsonate, des Streichquartetts und des Klavierquintetts. Den Cellopart im Streichquartett hatte Felix Salmond (1888–1952) übernommen.

Dann, 1919, packte ihn die Arbeitswut am Konzert, die ihn durch Mai und Juni hindurch nicht losließ. Salmond besuchte ihn verschiedentlich, um technische Fragen zu klären, und Elgar stellte ihm die Uraufführung in Aussicht. Etwa im August war das Werk schließlich fertiggestellt.

Widmungsträger wurden Sir Sydney Colvin (1845–1927) und seine Frau Frances, denn ihre „Freundschaft ist so aufrichtig und kostbar, dass man ein Zeugnis von ihr hinterlassen sollte“¹. Colvin, ein Mann der Wissenschaften und der Künste, hatte die Druckerzeugnisse und Zeichnungen im British Museum in Obhut. Er stand Elgar so nahe, dass dieser ihm einige der intimsten und aufschlussreichsten persönlichen

¹ Diana McVeagh, *Edward Elgar: His Life and Music*, London 1955, S. 67.

VI

Bekanntnisse anvertraute. Im Jahre 1912 eröffnete Elgar ihm Opernpläne mit Schaljapin in *Lea*r, und eine Idee des englischen Schriftstellers Thomas Hardy. Colvin konnte seine zuweilen überhandnehmende Mutlosigkeit nachfühlen und es sich auch erlauben, ihn zu ermahnen, wenn er es für angebracht hielt: „[...] in Deinen Augen sind unsere Landsleute viel zu kritisch und zu neidisch [...]“². 1917 veröffentlichte Colvin seine Studie über John Keats, die Elgar als hervorragend einstufte. (Den Colvins war es im Übrigen zu verdanken, dass Elgar nach Lady Elgars Tod im Jahre 1920 überaus schlicht und unkompliziert komponieren konnte.)

Die Uraufführung des Cellokonzerts fand am 27. Oktober in der Londoner Queens Hall statt, und zwar im Rahmen des Eröffnungskonzerts des London Symphony Orchestra in der ersten Nachkriegszeit. Elgar blieb es vorbehalten, sein Werk zu dirigieren. Das Restprogramm dirigierte Albert Coates (1882–1953), der nach achtjährigem Aufenthalt in Russland soeben zurückgekehrt war und seine erste Saison mit dem London Symphony Orchestra vor sich hatte. Er nahm das berauschte und anspruchsvolle *Poème de l'extase* des vor kurzem verstorbenen Aleksandr Skrjabin (1872–1915) ins Programm auf und – offenbar im Bestreben, seine Ernennung zu rechtfertigen – überzog bei beiden Proben. Elgar und Salmond waren gezwungen abzuwarten und gerieten somit in Zeitnot. Wie Elgars Frau zu berichten wusste, war die Aufführung infolgedessen mittelmäßig, und Ernest Newman schrieb über das Orchester, es wäre ziemlich durcheinander gewesen. In Anbetracht solcher Umstände hat der Kammermusiker Salmond seinen Part vermutlich unkonzentriert gespielt.

Wie dem auch sei: Das Konzert kann man ohne Weiteres Elgars Kammermusik zuordnen, nicht allein von der Schaffensperiode her, sondern in gewisser Hinsicht auch von der Grundhaltung her betrachtet. Obwohl die Be-

setzung des Orchesters der des Violinkonzerts gleicht, ist es dennoch sparsamer eingesetzt. Die vier Sätze sind knapp gehalten, keiner von ihnen bewegt sich uneingeschränkt im Rahmen der traditionellen Sonatenhauptsatzform, doch der zweite Satz lehnt sich wie kaum ein anderer Konzertsatz an das sinfonische Scherzo an.

Das Werk wird formal von dem imponierenden einleitenden Solo-Rezitativ zusammengehalten, das als Verbindungsglied zum zweiten Satz bei Ziffer 18 *pizzicato* wiederkehrt und dann die melodische Gestalt des vierten bestimmt (Ziffer 42). Der Tonumfang und die Gebärde der Eröffnungstakte lassen eine bestimmtere Melodie erwarten als die, die sich ab Ziffer 1 aus ihnen entwickelt. Es ist auffällig, wie viele Passagen in diesem Werk im Vergleich zu deren Beginn knapper, verzagter enden; mit Gewissheit ist dies kein kompositorischer Missgriff, sondern eher ein durchaus ergreifender Komplex von Desillusionierung und Mitleid. Beim ersten Anhören weist die Melodie keinerlei Harmonie und lediglich einen monotonen Rhythmus auf. In seinen sechs Präsentationen ändert es seine Lage, um auf der Doppeldominante (Ziffer 2), der Dominante (Ziffer 3) und schließlich der Tonika anzusetzen (Ziffer 4), und schreitet so harmonisch von Niedergeschlagenheit zu Zuversicht – doch dann wieder zurück. Weiter gibt es einen wärmeren, mehr erzählenden Mittelteil, auf den erneut die formlose Melodie folgt, doch der Solist bricht wie in Verzweiflung in ihre tonikale Aufstellung hinein, und der Satz endet trostlos.

Ein immer wiederkehrendes, nach vorne wie zurück weisendes Bindeglied leitet zu einem *perpetuum mobile* über. Wie in einer ähnlichen Passage in seiner Komposition *Introduction and Allegro* lässt Elgar die melodische Entwicklung sich neben dem Grundsatz her entwickeln. Zusammen mit häufig auftretenden Selbst-Auflösungen verleiht dies dem ganzen Satz eine etwas heikle Balance, und das Cello, das sich über orchestrale Farbtupfer und klangfarbliches Wispern erhebt, erklingt brillant, doch unstet.

Ganz im Gegensatz dazu ist das *Adagio* der reine Gesang, wenn auch mit Vorhalten und

² Michael Kennedy, *Portrait of Elgar*, London 1982, S. 269.

Dissonanzen durchsetzt, wie um eine wirkliche Intimität nicht recht aufkommen zu lassen – ein ganz spezifischer Ausdruck einer überaus persönlichen Stimmung. Es endet auf einem Halbchluss, der den Schlusssatz eröffnet. Die Vorschrift *risoluto* kann nicht ganz verbergen, dass unter dem ganzen prahlerischen Gehabe eine gewisse Nervosität steckt. Diese Ambivalenz bestätigt sich im zweiten Thema (Ziffer 47), wenn die Sanftheit eines Augenblickes unverzüglich wieder zurückgenommen wird. Die Niedergeschlagenheit des gesamten Werkes kulminiert bei Ziffer 66, beginnend mit der Ausbildung einer flüchtigen Gegenmelodie (9 Takte nach Ziffer 50 in den Violinen) mit romantischen, entlegenen Harmonien und sich durch Leiden und Trauer fortsetzend, um mit einem Zitat aus dem *Adagio* zu ersterben. Das Selbstvertrauen wird wiedererlangt, eine Zusammenfassung erreicht, indem das Rezitativ des

Solisten vom Beginn des Konzerts vollständig wiederkehrt, und das Werk endet rasch.

Die erste, gekürzte Schallplattenaufnahme des Konzertes wurde im Dezember 1919 mit Beatrice Harrison als Solistin und Elgar als Dirigent eingespielt. Dieselben Interpreten fanden sich 1928 zu einer Gesamtaufnahme zusammen, in der man im zweiten Satz, 5 und 6 Takte nach Ziffer 22, ein nicht vorgeschriebenes *largamente* hört, wohl in Angleichung an die vorangegangene so bezeichnete Phrase. Unter weiteren bemerkenswerten Interpreten dieses Konzerts finden sich Namen wie Casals, Pini, Tortelier, Fournier und du Pré sowie eine Vielzahl von Cellisten der jüngeren Generation. Die Partitur wurde 1921 erstmals von Novello and Company veröffentlicht; das Autograph ist im Royal College of Music aufbewahrt.

Diana McVeagh
Übersetzung: Norbert Henning

10 Cello

proco allegro *a tempo* 5

Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

Cori

Trumbo

Trontrini

Tim.

Solo *proco allegro* *a tempo* 5

Vio.

Vi.

Cello

Basso

Main theme of the first movement (full orchestra, fig. 5) Autograph MS.
 Hauptthema des ersten Satzes (volles Orchester, Ziffer 5) im Autograph

(Royal College of Music MS 4229, reproduced by permission)

Cello I

11

Fl. (6)
Ob.
Clar.
Fag.
Cor.
Tromba
Tromba
Tim.

Solo (6)

Vio.
Vi.
Cello
Bassi (6)

CELLO CONCERTO

Edward Elgar
(1857–1934)

I. Adagio ♩ = 56 **a tempo, rit.** Op. 85

1
Flauto
(anche Picc. ad lib.) 2

1
Oboe
2

1
Clarinetto (A)
2

1
Fagotto
2

1
(F)
Corno
2
3
(F)
4

1
Tromba (C)
2

1
Trombone
2
3

Tuba (ad lib.)

3
Timpani

Violoncello Solo
Solo

1
Violino
II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

ff nobilmente sf sf sf dim. p ff p

largamente

ad lib.

Edited by Richard Clarke

© 2012 Ernst Eulenburg Ltd, London
and Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz