

Vorwort

Die Serenade für Streichorchester op. 20 ist ein wichtiger Meilenstein in der kompositorischen Entwicklung Edward Elgars (1857–1934). Sie hat ihre Wurzeln in einigen seiner frühesten Kompositionsversuche, weist in ihrer Harmonik und insbesondere ihrer melodischen Kontur jedoch zugleich auf seine reifen Werke voraus. Darüber hinaus offenbart sie die Einflüsse, die für Elgars Musik bedeutsam waren, und ermöglicht es, Parallelen zu anderen Werken Elgars aus dieser Zeit zu ziehen. Die Serenade gewährt so einen direkten Blick auf einen Komponisten, der damals gerade seine Lehrjahre abgeschlossen hatte und allmählich die Sicherheit und Gelassenheit gewann, die seine späteren Werke prägen sollten.

Es ist zwar nicht gesichert, aber zumindest wahrscheinlich, dass die 1892 komponierte Serenade in der uns vorliegenden Form aus den 1888 entstandenen *Three Sketches* für Streichorchester hervorging. Dieses Werk ist heute verschollen, sein Aufbau ist jedoch bekannt. Wie die Serenade bestand es aus drei Sätzen: Der erste Satz trug den Untertitel *Spring Song* und die Bezeichnung Allegro, der zweite (*Elegy*) war ein Adagio und das Finale ein Presto. Das Werk wurde für die Worcester Musical Union geschrieben und von dieser Vereinigung unter der Leitung des Kantors der Kathedrale von Worcester, Rev. Edward Vine Hall, am 7. Mai 1888 aufgeführt. Elgar war von der Qualität der *Sketches* offenbar sehr angetan: „Ich mag sie (die ersten Stücke, über die ich das je gesagt habe)“, schrieb er seinem Freund Dr. Charles Buck am 8. Juli 1888 (Jerrold Northrop Moore, *Edward Elgar: Letters of a Lifetime*, Oxford 1990, S. 24; alle Zitate im Original Englisch). Wie sehr Elgar die *Sketches* schätzte, ist auch daran ersichtlich, dass er die Partitur im Sommer 1889 August Manns vorlegte, dem Leiter und Dirigenten der bekannten Konzerte im Kristallpalast: offenbar Teil seines ersten – wenn auch in diesem Fall letztlich erfolglosen – Versuchs, sich nach seiner Heirat als Komponist in London zu etablieren. Da keine Quellen zu den *Sketches* erhalten sind, lässt sich nicht feststellen, ob sie tatsächlich eine frühe Version der Serenade darstellen. Die Gliederung des Werks

und Elgars Begeisterung dafür lassen dies jedoch wahrscheinlich erscheinen.

Die Komposition der Serenade begann Ende März 1892 und wurde von der Worcester Ladies' Orchestral Class durchgespielt – einer Gruppe von Amateurmusikerinnen, deren Leitung Elgar damals innehatte. Rosa Burley, die Leiterin der Malverner Mädchenschule „The Mount“, an der Elgar als Geigenlehrer tätig war, schildert ihre ersten Eindrücke des Werks in ihren Erinnerungen *Edward Elgar: The Record of a Friendship* (mit Frank C. Carruthers, London 1972, S. 31). Ihr Bericht endet mit der bewundernden Bemerkung: „Als wir nach Malvern zurückfuhren und mir das Thema des *Larghetto*s durch den Kopf ging, erinnerte ich mich daran, was Herr Elgar über seine Ambitionen [ein bedeutender Komponist zu werden] gesagt hatte, und ich wurde tatsächlich sehr nachdenklich.“

Offensichtlich wollte Elgar die Serenade einem breiteren Publikum als den örtlichen Konzertbesuchern zugänglich machen. Im Juli 1892 bot er das Werk dem Verlagshaus Novello zur Veröffentlichung an, das jedoch ablehnte – nicht aufgrund seiner Qualität (es beurteilte das Werk als „sehr gut“), sondern weil „diese Art von Musik praktisch unverkäuflich“ sei (Brief vom 30. Juli 1892; Jerrold Northrop Moore, *Elgar and His Publishers*, Oxford 1987, S. 10). Stattdessen erklärte sich Breitkopf & Härtel bereit, die Serenade sowie Elgars früheres Stück *La Capricieuse* op. 17 für Violine und Klavier zu veröffentlichen, allerdings unter der Bedingung, dass der Komponist einen finanziellen Beitrag zur Publikation beider Werke leistete (vgl. *Elgar and His Publishers*, S. 15). Möglicherweise betrachtete der Verleger Elgars Ruf als nicht gefestigt genug, um Verkaufszahlen zu erzielen, die eine Übernahme des kompletten finanziellen Risikos rechtfertigen würden – und das umso mehr, da Breitkopf & Härtel wie Novello vermutlich der Ansicht war, dass das Werk zu einer problematischen Gattung gehörte. Trotzdem wurde die Serenade 1893 veröffentlicht.

Das Werk war Elgar offenkundig auch persönlich wichtig, denn die Fassung für Klavier zu vier Händen ist mit „Braut's [einer der Kosenamen Elgars für seine Frau Alice] May 13: 1892“ überschrieben. Dieses Datum liegt kurz nach dem dritten Hochzeitstag des Paares am 8. Mai; die

Unterstützung und Ermutigung durch seine Frau in Bezug auf sein musikalisches Schaffen würdigte Elgar auch mit der Eintragung auf der ersten Seite der autographen Partitur: „Braut hat beim Schreiben dieser kleinen Melodien sehr geholfen.“ Darüber hinaus verfasste er die vierhändige Klavierfassung wohl zur gleichen Zeit wie die Fassung für Streichorchester, also nicht erst später, wie es der Fall gewesen wäre, wenn sein Verleger ihn aus geschäftlichen Gründen dazu aufgefordert hätte. Aus dem autographen Material geht z. B. hervor, dass Elgar in beiden Fassungen ursprünglich ein anderes Ende für den dritten Satz vorgesehen hatte, sich dann aber entschied, ihn mit einer Reprise des Materials aus dem ersten Satz zu beenden. In beiden Fassungen überarbeitete er den Schluss in gleicher Weise, um die Überleitung zu ermöglichen. Dies belegt, dass die Arbeit an beiden Fassungen gleichzeitig erfolgte und keine fertige Version der anderen als Vorlage diente.

Das autographe Material birgt weitere Indizien, die über den Kompositionsprozess Aufschluss geben (siehe *Quellen* in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition). So zeigen z. B. die Skizzen des zweiten Satzes, dass Elgar offenbar dessen Tempo allmählich vom Adagio zum Andante steigerte, und zwar sowohl hinsichtlich der Tempoangabe selbst als auch der Notenwerte. Solche detaillierten Änderungen mit dem Ziel, den Charakter der Musik präzise auszudrücken, beweisen die außerordentliche, fast schon penible Sorgfalt, die Elgar während seiner gesamten Laufbahn walten ließ.

Dennoch kommt man nicht umhin festzustellen, dass viele der Schwierigkeiten, die bei der Vorbereitung der vorliegenden Edition auftraten, auf Elgars mangelnde Sorgfalt beim Korrekturlesen zurückzuführen sind, insbesondere im Hinblick auf die Angleichung der Orchesterpartitur in der Druckfassung bei Breitkopf & Härtel und des dazugehörigen Stimmensatzes. Die Abweichungen werden in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition im Einzelnen besprochen.

Wie eingangs erwähnt, vermittelt die Serenade nicht nur ein gutes Bild des Komponisten Elgar zu Beginn seiner Laufbahn, sondern nimmt gleichzeitig künftige Entwicklungen vorweg und zeigt außerdem Einflüsse von Zeitgenossen auf. Neben möglichen Parallelen zu Motiven und The-

men früherer Werke Elgars enthält das Stück nämlich auch Passagen, die an spätere Werke erinnern; hinzu kommen mögliche Reminiszenzen an Wagners *Parsifal* und *Siegfried-Idyll* (siehe Percy M. Young, *Elgar O.M.*, Somerset 1973, S. 290 f.; W. H. Reed, *Elgar*, Master Musicians Series, London 1946, S. 39 f.; Jerrold Northrop Moore, *Edward Elgar: A Creative Life*, Oxford 1984, S. 160). Aus musikwissenschaftlicher Sicht ist es riskant, in derartigen Schlüsselwerken vorschnell Spuren anderer Musikstücke zu erkennen; allerdings stellt die Serenade das Werk eines Autodidakten dar, der sich nicht scheute, seine musikalische Herkunft zu würdigen, und der bereitwillig neue Einflüsse aufnahm und nutzte, um seine eigene, einzigartige Musiksprache zu erschaffen – eine Sprache, die er im Laufe der Zeit und mit wachsender Erfahrung erweiterte und verfestigte.

Die Serenade für Streichorchester erschien Anfang 1893 mit einer Widmung für Edward Wray Whinfield (1826–1902). Der Direktor einer Orgelbaufirma war Eigentümer von Severn Grange – eines großen Hauses in Worcestershire, in dem Elgar häufig zu Gast war –, und hatte den Komponisten in den ersten Jahren seiner musikalischen Karriere intensiv gefördert und unterstützt. Novellos Befürchtungen bezüglich der Verkaufsaussichten des Werks bewahrheiteten sich offensichtlich, da es anfangs nur selten gespielt wurde: Die erste professionelle Aufführung fand erst am 23. Juli 1896 in Antwerpen statt, allerdings mit großem Erfolg. Das *Larghetto* war bereits am 7. April 1893 in Hereford und am 19. Juni 1894 in der St. Andrew's Hall in London als separater Satz aufgeführt worden. Die britische Erstaufführung der gesamten Serenade erfolgte am 16. Juli 1899 in New Brighton; die erste vollständige Aufführung in London fand am 5. März 1905 unter Leitung von Elgar statt (vgl. Michael Kennedy, *Portrait of Elgar*, Oxford 1987, S. 341). Elgar hielt das Werk sein Leben lang in Ehren, möglicherweise aufgrund der damit verbundenen positiven beruflichen und persönlichen Erfahrungen; es war auch eines der letzten Stücke, die er aufnahm, nämlich am 23. Juli 1933 zusammen mit der *Elegy for Strings* (vgl. *Portrait of Elgar*, S. 369). Die Serenade nimmt weiterhin einen wichtigen Platz im Orchesterrepertoire ein und wird von Musi-

kern und Publikum gleichermaßen geschätzt.

Herausgeber und Verlag danken den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken für freundlich zur Verfügung gestellte Quellenkopien.

Shropshire, Herbst 2023
Rupert Marshall-Luck

Preface

Edward Elgar's (1857–1934) Serenade for Strings, op. 20, represents a cross-roads in the composer's compositional development. It has its origins in some of Elgar's earliest assays in composition, but at the same time, in its harmonic language and particularly in the contour of its melodic lines, the piece looks forward to the composer's mature works. In addition to this, however, it is possible to detect the influences which had a direct bearing on Elgar's music and also to draw parallels with others of Elgar's contemporary compositions; and, for these reasons, the Serenade may also be said to provide an instantaneous view of Elgar as he emerged from his years of apprenticeship and moved towards the assurance and poise which informs his later works.

Although it is not certain, it is at least probable that the Serenade, composed in the form in which we now have it in 1892, began life as the *Three Sketches* for string orchestra of 1888. This work is no longer extant, but its outline is documented. Like the Serenade, it had three movements: the first movement, subtitled *Spring Song*, had a tempo-marking of *Allegro*; the second movement, *Elegy*, bore the tempo-marking *Adagio*; and the Finale was marked *Presto*. The *Sketches* were written for the Worcester Musical Union and played by that society on 7 May 1888 in a performance that was conducted by Rev. Edward Vine Hall, Precentor of Worcester Cathedral, and Elgar was clearly enthusiastic about the works' quality: "I like 'em (the first thing I ever did)", he wrote to his friend Dr Charles Buck on 8 July 1888

(Jerrold Northrop Moore, *Edward Elgar: Letters of a Lifetime*, Oxford, 1990, p. 24). Further evidence of the esteem in which Elgar held the *Sketches* may be derived from the fact that in the summer of 1889 he took the score to August Manns, the director and conductor of the well-known Crystal Palace concerts, for him to examine: this appears to have been part of Elgar's first – although, on this occasion, ultimately unsuccessful – attempt to establish himself as a composer in London following his marriage. Since no material of the *Sketches* survives, we cannot be sure that they do, indeed, represent an early version of the Serenade. However, the arrangement of the movements and the enthusiasm Elgar held for them makes this a probable scenario.

The Serenade itself was begun at the end of March 1892 and was played through by the Ladies' Orchestral Class of Worcester, a group of amateur musicians of which Elgar was the conductor. Rosa Burley, headteacher of "The Mount", a finishing school for girls in Malvern at which Elgar taught the violin, recounts her first experience of the work in her memoir *Edward Elgar: The Record of a Friendship* (with Frank C. Carruthers, London, 1972, p. 31), closing with the admiring remark, "as we drove back to Malvern and the theme of that *Larghetto* sang through my mind I remembered what Mr Elgar had said about his ambitions [to become a composer of significance] and I became very thoughtful indeed."

It is clear that Elgar intended the Serenade for wider exposure than could be afforded by local orchestras. By July 1892 he had submitted it to Novello for publication; they, however, rejected it, not because of its quality – they deemed the piece to be "very good" – but because "this class of music [is] practically unsaleable" (letter dated 30 July 1892; Jerrold Northrop Moore, *Elgar and His Publishers*, Oxford, 1987, p. 10). It was, however, accepted by Breitkopf & Härtel along with Elgar's earlier violin-and-piano work *La Capricieuse*, op. 17, but on condition that Elgar support the publication of both works financially (cf. *Elgar and His Publishers*, p. 15). This could be an indication that Breitkopf & Härtel did not consider Elgar's reputation to be well enough established to generate sales of a sufficiently high volume to justify the firm shoulder-

ing the entire financial risk, particularly if they shared Novello's view that the work belonged to a problematic genre in this respect. Nevertheless, the Serenade appeared in print in 1893.

The work clearly had an important personal significance for Elgar, too, as the four-hand piano version is headed "Braut's [one of Elgar's pet names for his wife, Alice] May 13: 1892". The date is close to that of the couple's third wedding anniversary, which fell on 8 May; Elgar also acknowledged Alice's encouragement and support of his music-making in the inscription which he added to the first page of the autograph score: "Braut helped a great deal to make these little tunes". Furthermore, it seems that the four-hand piano version was not made after the string-orchestra version, as it might have been if Elgar had been invited or instructed by his publisher to create it for commercial reasons, but that the two were written alongside each other. For instance, autograph material shows that the third movement originally ended in the same way in both versions before Elgar decided instead to substitute a return to the first-movement material to end the work: the manner in which the original ending is modified to effect the transition is identical in both versions, showing that the two were worked parallel with each other, rather than one being made using the finished form of the other as a model.

Other aspects of the autograph material also reveal interesting aspects of the Serenade's compositional process (see the *Sources* in the *Comments* at the end of the present edition), e.g., the sketches of the second movement show that there appears to have been a gradual process of acceleration from Adagio to Andante as the movement developed, both in terms of absolute tempo and the tempo as conveyed by note-values. This meticulous modification in order to convey precisely the character of his music is entirely consistent with the close, almost fastidious, attention to detail that Elgar displayed throughout his career.

That having been said, it must be admitted that many of the issues that were of concern in the preparation of the present edition stem from Elgar's slightly less-than-close attention to detail in proof-reading, particularly regarding consistency between the orchestral score, as published by Breitkopf & Härtel, and the cor-

responding set of parts. These discrepancies are discussed in full in the *Comments* at the end of the present edition.

As mentioned at the start of this *Preface*, the Serenade is remarkable for presenting at once a view of Elgar at the beginning of his compositional career and a suggestion of what was to come, as well as revealing the contemporary influences upon him. There are possible parallels to motives and themes of earlier works by Elgar as well as passages that seem to anticipate later works; there are also possible reminiscences of Wagner – *Parsifal*, *Siegfried-Idyll* – to be found (see Percy M. Young, *Elgar O.M.*, Somerset, 1973, pp. 290 f.; W. H. Reed, *Elgar*, Master Musicians Series, London, 1946, pp. 39 f.; Jerrold Northrop Moore, *Edward Elgar: A Creative Life*, Oxford, 1984, p. 160). It can, of course, be musicologically dangerous to identify too readily the seeds of other works in the material of formative pieces; it is clear, however, that the Serenade is the work of a self-taught composer who was not afraid to acknowledge his musical origins, and who readily absorbed new influences and used them to forge his own unique musical language – a language that he would extend and strengthen with time and experience.

The Serenade for Strings was published in early 1893 and was dedicated to Edward Wray Whinfield (1826–1902), the director of an organ-building firm and owner of Severn Grange, a large house in Worcestershire at which Elgar was a frequent visitor; Whinfield had been greatly encouraging and supportive of the composer during the early years of his musical career. Apparently corroborating Novello's fears regarding the saleability of such a work, however, performances were infrequent at first: the first professional performance did not take place until 23 July 1896, when it was played to great acclaim in Antwerp, although the Larghetto had been played as a stand-alone movement in Hereford on 7 April 1893 and again in St Andrew's Hall, London, on 19 June 1894. The Serenade in its entirety was first performed in Britain at New Brighton on 16 July 1899, and its first complete London performance, conducted by Elgar, took place on 5 March 1905 (cf. Michael Kennedy, *Portrait of Elgar*, Oxford, 1987, p. 341). Perhaps because of its largely positive professional and personal associ-

ations, it was a piece for which Elgar retained a fond regard all his life, and it was one of the last pieces he recorded, on 23 July 1933 (cf. *Portrait of Elgar*, p. 369); the companion work in the sessions was his *Elegy for Strings*. The Serenade continues to have an important place in the orchestral repertoire and is a work held in great affection by executant musicians and audiences alike.

The editor and publishers would like to thank the libraries mentioned in the *Comments* for kindly making copies of the sources available.

Shropshire, autumn 2023
Rupert Marshall-Luck

Préface

La Sérénade pour cordes op. 20 d'Edward Elgar (1857–1934) représente un véritable tournant dans le développement compositionnel du compositeur. Elle trouve son origine dans certains essais de composition effectués précédemment par Elgar, mais, en même temps, de par son langage harmonique, et en particulier de par le contour de ses lignes mélodiques, cette pièce tend impatientement vers les pièces de maturité du compositeur. Au-delà de cette assertion, il est cependant possible de détecter les influences qui ont exercé un effet direct sur la musique d'Elgar et d'établir aussi des parallèles avec certaines autres de ses compositions de cette époque; et, pour ces raisons, on peut également dire de la Sérénade qu'elle offre une vision instantanée de la sortie d'Elgar de ses années d'apprentissage et de son évolution vers l'assurance et l'équilibre caractéristiques de ses œuvres suivantes.

Sans être certain, il est pour le moins probable que la Sérénade, composée en 1892 sous la forme que nous connaissons d'elle aujourd'hui, commença son existence en tant que *Three Sketches* («Trois esquisses») écrites en 1888 pour orchestre à cordes. Bien que cette œuvre n'existe plus, son schéma nous en a toutefois été transmis. Tout comme dans la Sérénade,

on y trouve trois mouvements: le premier d'entre eux, sous-titré *Spring Song* («Chant de printemps»), répondait à la dénomination d'Allegro; le tempo du deuxième mouvement, *Elegy*, était présenté comme étant un Adagio; et le Finale, un Presto. Ces *Sketches* furent écrites pour la Worcester Musical Union, et jouées par cette société musicale le 7 mai 1888 au cours d'un concert dirigé par le révérend Edward Vine Hall, Maître-Chantre de la Cathédrale de Worcester, et Elgar fut de toute évidence enthousiasmé par la qualité des œuvres: «Je les aime (pour la première fois parmi les choses que j'aie jamais faites)», écrivit-il à son ami le Dr Charles Buck le 8 juillet 1888 (Jerrold Northrop Moore, *Edward Elgar: Letters of a Lifetime*, Oxford, 1990, p. 24; toutes les citations en anglais dans l'original). Une autre évidence de l'estime dans laquelle Elgar tenait les *Sketches* peut se lire également dans le fait qu'il en apporta la partition, à l'été 1889, à August Manns, le directeur et chef d'orchestre des célèbres concerts de Crystal Palace, afin qu'il l'examine: ceci semble avoir fait partie de sa première tentative – même si elle est demeurée, en la circonstance, infructueuse – pour s'établir à Londres en tant que compositeur, à la suite de son mariage. Comme aucune trace du matériel des *Sketches* n'a subsisté, nous ne pouvons être certains qu'elles aient constitué, en l'occurrence, une première version de la Sérénade. Cependant, la configuration des mouvements ainsi que l'enthousiasme qu'Elgar manifestait à leur encontre rendent ce scénario probable.

Cette Sérénade, quant à elle, fut commencée à la fin du mois de mars 1892, et jouée par la Ladies' Orchestral Class of Worcester, un groupe de musiciens amateurs dont Elgar était le chef d'orchestre. Rosa Burlay, directrice de «The Mount», une école de fin d'études pour filles à Malvern dans laquelle Elgar enseignait le violon, raconte sa première expérience de l'œuvre dans ses mémoires *Edward Elgar: The Record of a Friendship* (en corédaction avec Frank C. Carruthers, Londres, 1972, p. 31), qui se termine sur cette admirable remarque: «alors que nous revenions vers Malvern et que le thème de ce *Larghetto* chantait dans ma tête, il me revint en mémoire ce que M. Elgar avait déclaré au sujet de ses ambitions [de devenir un compositeur digne de considération] et je devins alors bien pensive.»

Car il est évident qu'Elgar destinait la Sérénade à une plus large diffusion que celle dont étaient capables ces orchestres locaux. En juillet 1892, il l'avait soumise à Novello pour publication; mais eux, cependant, la rejetèrent, non pas pour des raisons qualitatives – ils la considéraient comme «très bonne» –, mais parce que «cette sorte de musique est pratiquement invendable» (lettre datée du 30 juillet 1892; Jerrold Northrop Moore, *Elgar and His Publishers*, Oxford, 1987, p. 10). Malgré tout, elle fut cependant acceptée par Breitkopf & Härtel communément avec une pièce antérieure pour violon et piano, *La Capricieuse*, op. 17 – à la condition toutefois qu'Elgar apporte une contribution financière à la publication des deux œuvres (cf. *Elgar and His Publishers*, p. 15). On pourrait en conclure que Breitkopf & Härtel ne considérait pas la réputation d'Elgar comme étant suffisamment établie pour générer des ventes à un niveau justifiant que la firme assume la totalité du risque financier, tout particulièrement si elle partageait le point de vue de Novello selon lequel l'œuvre appartenait à un genre problématique à cet égard. Quoi qu'il en soit, la Sérénade fut imprimée et publiée en 1893.

De toute évidence, l'œuvre revêtait par ailleurs une grande importance personnelle aux yeux d'Elgar, puisque la version pour piano à quatre mains comporte un entête mentionnant: «à Braut [l'un des surnoms familiers de son épouse], le 13 mai 1892» – une date proche de celle du troisième anniversaire de mariage du couple, le 8 mai; Elgar, en outre, fit également reconnaître l'encouragement et le soutien d'Alice pour son travail de compositeur, en inscrivant, à la première page du manuscrit autographe de la partition: «Braut a été d'une grande aide dans la fabrication de ces petits refrains». Par ailleurs, il semble que la version pour piano à quatre mains n'ait pas été réalisée d'après la version pour orchestre à cordes – comme cela aurait pu se trouver si Elgar, pour des raisons commerciales, en avait été prié ou chargé par son éditeur –, mais que les deux aient été écrites en parallèle l'une à l'autre. Par exemple, le matériel autographe montre que le troisième mouvement se terminait originellement de la même façon dans les deux versions, jusqu'à ce qu'Elgar décide, à la place, de se servir du matériel du premier mouvement pour

terminer l'œuvre: la manière dont la fin originelle est modifiée pour effectuer la transition est identique dans les deux versions, ce qui montre bien que les deux ont été travaillées en parallèle, et non pas que l'une ait plutôt été réalisée en ayant recours à la forme finie de l'autre comme modèle.

D'autres aspects du matériel autographe révèlent également d'intéressantes caractéristiques du processus compositionnel de la Sérénade (voir les *Quellen* ou *Sources* dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition), p. ex. avec les esquisses du deuxième mouvement, lesquelles montrent la formation ici du processus progressif d'accélération de l'Adagio à l'Andante, effectuée selon un développement du tempo portant à la fois sur le tempo absolu et sur le tempo exprimé en valeurs de notes. Cette méticuleuse modification, dont l'objet permet de connaître avec précision le caractère de sa musique, est totalement en accord avec l'attention presque fastidieuse qu'Elgar a portée aux détails tout au long de sa carrière.

Cela étant dit, il faut bien admettre qu'un grand nombre des problèmes rencontrés dans la préparation de la présente édition découle de l'attention un peu moins grande portée par Elgar aux détails lors de la relecture des épreuves, en particulier à l'égard de la cohérence entre la partition d'orchestre telle que publiée par Breitkopf & Härtel et l'ensemble des parties correspondantes. Ces écarts font l'objet de discussions pleines et entières dans les *Bemerkungen* ou *Comments* se trouvant à la fin de la présente édition.

Ainsi qu'il a été mentionné au début de cette *Préface*, la Sérénade offre une remarquable présentation à la fois d'une image d'Elgar au début de sa carrière de compositeur et d'une évocation de ce qui allait suivre, tout en révélant les influences contemporaines qui s'exerçaient sur lui. Il existe des parallèles possibles avec des motifs situés dans des œuvres antérieures d'Elgar, aussi bien que des passages semblant préfigurer des œuvres postérieures; on y trouve également de possibles réminiscences wagnériennes – *Parsifal*, *Siegfried-Idyll* – (voir Percy M. Young, *Elgar O.M.*, Somerset, 1973; pp. 290 f.; W. H. Reed, *Elgar*, Master Musicians Series, Londres, 1946, pp. 39 f.; Jerrold Northrop Moore, *Edward Elgar: A Creative Life*,

Oxford, 1984, p. 160). Il peut évidemment être dangereux, du point de vue musicologique, d'identifier trop aisément certains germes tirés d'autres œuvres dans le matériau des pièces élaborées au cours de ses années de formation; il est cependant clair que la Sérénade est l'œuvre d'un compositeur autodidacte qui ne craignait pas de reconnaître ses origines musicales, et qui absorbait volontiers de nouvelles influences en les utilisant pour forger son propre et unique langage musical – un langage qu'il élargirait et renforcerait avec le temps et l'expérience.

La Sérénade pour cordes a été publiée au début de l'année 1893, avec une dédicace à Edward Wray Whinfield (1826–1902), directeur d'une entreprise de facture d'orgues et propriétaire de Seven Grange, une grande maison dans le Worcestershire à laquelle Elgar rendait de fréquentes visites; Whinfield a grande-

ment participé à encourager et à soutenir le compositeur durant les premières années de sa carrière musicale. Semblant confirmer, en apparence, les craintes de Novello concernant la commercialisation de semblable œuvre, les auditions en furent tout d'abord irrégulières: il n'y eut aucune exécution professionnelle jusqu'au 23 juillet 1893, date à laquelle elle fut jouée à Anvers sous de grandes acclamations, tandis que le Larghetto avait été donné en tant que mouvement isolé à Hereford le 7 avril 1893, puis de nouveau au Saint Andrew's Hall de Londres, le 19 juin 1894. La Sérénade fut jouée dans son intégralité pour la première fois en Grande-Bretagne à New Brighton le 16 juillet 1899, et sa première exécution complète londonienne, sous la direction d'Elgar, eut lieu le 5 mars 1905 (cf. Michael Kennedy, *Portrait of Elgar*, Oxford, 1987, p. 341). Peut-être en raison

de ses rapports avec des éléments professionnels et personnels essentiellement positifs, Elgar a gardé toute sa vie une grande affection pour cette pièce, et ce fut l'une des dernières qu'il enregistra, le 23 juillet 1933 (cf. *Portrait of Elgar*, p. 369); l'œuvre qui l'accompagnait dans cet enregistrement était son *Elegy for Strings*. La Sérénade occupe toujours aujourd'hui une place importante dans le répertoire orchestral, et l'œuvre est particulièrement appréciée de la part de ses musiciens interprètes tout autant que du public.

L'éditeur ainsi que la maison d'édition souhaitent remercier ici les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour leur aimable réalisation de copies des sources existantes.

Shropshire, automne 2023
Rupert Marshall-Luck