

## Vorwort

*Salut d'amour* von Edward Elgar (1857–1934) ist das wohl bekannteste seiner kürzeren Werke und wurde vielfach bearbeitet. Die Komposition entstand 1888 und gehört damit in eine Zeit, als Elgar Mühe hatte, seinen Lebensunterhalt in seiner Heimatstadt Worcester und der näheren Umgebung erfolgreich zu bestreiten. Er spielte in mehreren örtlichen Orchestern als Geiger und gab Musikunterricht. Eine von Elgars Schülerinnen war Caroline Alice Roberts (1848–1920), die ab Oktober 1886 bei ihm Klavierstunden nahm. Die Beziehung der beiden vertiefte sich rasch; im Sommer 1888 komponierte Elgar für Alice (wie man sie stets nannte) ein Stück mit dem Titel *Liebesgruß* und widmete es ihr unter Verwendung des Namens „Carice“, der sich aus ihren Initialen ableitet (diesen Namen gaben die Elgars übrigens später ihrer einzigen Tochter). Im September 1888 verlobten sich Caroline Alice Roberts und Edward Elgar, ihre Heirat fand im darauffolgenden Jahr statt.

Die Frage, ob *Liebesgruß* ursprünglich ein Werk für Klavier solo oder für Violine und Klavier war, hat unter Biographen und Herausgebern für Kontroversen gesorgt. Da Alice Roberts eine Klavierschülerin von Elgar war, liegt eine ursprüngliche Klavierfassung nahe, auch war das Stück eindeutig für sie bestimmt: Ein frühes Autograph der Violinfassung aus der Stanford University Library (MS 295) ist mit Juli 1888 datiert und weist eine bemerkenswerte Widmung auf (vgl. Illustration auf Seite VIII der vorliegenden Edition). Der Form nach könnte es sich um drei Sternchen (\*\*\*) handeln, die vermutlich für „C.A.R.“ (Caroline Alice Roberts) stehen. Jedes der Symbole kann man aber auch als ein *gisis* im Sopranschlüssel oder enharmonisch als *a* interpretieren, also als „A.A.A.“ – eine emphatische Wiederholung von Alice Roberts' Vornamen. Ein weiteres Zeichen der innigen Gefühle, die Elgar für Alice emp-

fand, sind die beiden übereinander geschriebenen Noten über dem Notensystem unterhalb der Widmung. Nimmt man wiederum einen Violinschlüssel an, stehen diese für die Buchstaben „A.E.“ – die Initialen, die Caroline Alice Roberts nach ihrer Heirat alsbald tragen sollte, wie Elgar damals wohl hoffte.

Die persönlichen Symbole in diesem Manuskript belegen, dass das Werk für Elgar einen besonderen Stellenwert hatte. Wäre es ursprünglich als reines Klavierstück geplant gewesen, hätte dies seiner Gabe eine noch persönlichere Note verliehen, vor allem angesichts der Gegebenheiten, in denen er und Alice sich kennenlernten. Der Musiker Elgar war allerdings in erster Linie Geiger; ein Werk für Violine und Klavier hätte für ihn ebenfalls eine besondere Bedeutung gehabt, war hier doch die zusätzliche Andeutung einer Verbindung zwischen ihm und Alice über die Kombination ihrer beiden Instrumente gegeben.

Dass es sich bei der Fassung für Violine und Klavier tatsächlich um das originale Werk handelt, belegen die Auflistungen verschiedener Fassungen auf den Titelblättern des Stanforder Autographs sowie des autographen Manuskripts im Elgar Birthplace Museum (MS 209); in beiden wird die Fassung für Violine und Klavier als „Original“ bezeichnet. In einem Brief an Novello & Co. vom 28. Oktober 1897 beschrieb Elgar das Werk ebenfalls als ein „Stück für Violine“ (vgl. *Elgar and his Publishers: Letters of a Creative Life*, hrsg. von Jerrold Northrop Moore, Oxford 1987, Bd. 1, S. 57).

Im Dezember 1888 verkaufte Elgar *Liebesgruß* für zwei Guineen (nach dem Geldwert von 2014 ungefähr € 180 oder £ 150) an den Mainzer Verlag B. Schott's Söhne über deren Londoner Verlagsagenten Carl (Charles) Volkert; der Vertrag ist auf den 10. Dezember 1888 datiert (vgl. Michael Kennedy, *Portrait of Elgar*, Oxford 1987, S. 42). Mit dem Verkauf gingen auch die Urheberrechte an den Verlag über, Elgar gab somit zumindest in juristischer Sicht die zukünftige Kontrolle über das Werk ab und erhielt daher auch keine

Tantiemen aus dem Verkauf der gedruckten Ausgabe.

Schott plante offenbar die Veröffentlichung des Stücks in drei Fassungen: für Violine und Klavier, für Klavier solo und für kleines Kammerorchester (wobei man Orchesterstimmen und Partitur der dritten Version offenbar getrennt herausbringen wollte). Am 6. Oktober 1889 schrieb Elgar an Charles William Buck: „Schott hat mir gerade den ‚Liebesgruß‘ geschickt [vermutlich handelte es sich um Belegexemplare der Erstausgabe]; ich schicke Ihnen die Partitur, die Sie sicher amüsieren wird: sie geben das Stück für Klavier solo – Geige und Klavier – und als Orchesterstimmen und Partitur heraus!!! vier Ausgaben!!!“ (Brief Nr. L10518, Lower Broadheath, Elgar Birthplace Museum, Signatur 2006.435.1). Ursprünglich hatte Elgar etliche Versionen des Werks geplant: Auf dem Titelblatt des Manuskripts in Stanford werden acht Fassungen erwähnt, eine Auflistung, die von zunächst fünf Versionen erweitert worden war. Dazu zählen Bearbeitungen für Flöte und Klavier, für Oboe oder Klarinette und Klavier, für Orgel sowie für großes Orchester. Als Elgar die Stichvorlagen vorbereitete, hatte man die Anzahl der Fassungen auf die bereits erwähnten drei reduziert; diese sind auf der Titelseite der Stichvorlage der Fassung für Violine und Klavier als Fassungen A, B und C bezeichnet. Die autographen Stichvorlagen zu allen drei Fassungen sind erhalten, was belegt, dass Elgar die Bearbeitungen selbst erstellte; ebenfalls nachweisbar ist, dass diese drei Stichvorlagen zur gleichen Zeit entstanden, denn für alle drei wurde das gleiche Papier verwendet, die handgeschriebenen Titelblätter sind ähnlich gestaltet und alle tragen Elgars persönlichen Stempel.

Elgars Wunschtitel „Liebesgruß“ lehnte der Verlag ab; für den Druck wählte man die französische Entsprechung *Salut d'amour*; offenbar in der Hoffnung, dadurch den Absatz steigern zu können. In einem Brief an seinen Freund Frank Webb vom 29. November 1899 erklärte Elgar: „Was die französischen Titel angeht: Das machen sie nur,

um etwas im Ausland verkaufen zu können: [...] ein französischer Titel stellt die Verbreitung in Frankreich sicher (wenn es denn hilft), in Italien, Russland, einfach überall“ (*Letters of Elgar and other writings*, hrsg. von Percy M. Young, London 1956, S. 47). Ob dies nun ein direktes Ergebnis der französischen Titelwahl war, sei dahingestellt, das Werk wurde jedenfalls ein großer kommerzieller Erfolg, was Elgar später doch ein wenig ärgerte. In seinem Brief an Novello & Co. vom 28. Oktober 1897 vermerkte er ernüchtert: „[*Salut d'amour*], das ich leider vor ein paar Jahren für einen nominellen Betrag abgetreten habe, verkauft sich jetzt gut – ich habe erfahren, dass allein im Januar 3.000 Stück abgesetzt wurden“ (*Elgar and his Publishers*, S. 57). Im *Druckbuch* von Schott, in dem die verschiedenen Ausgaben und ihre Auflagenhöhen vermerkt sind, werden diese Zahlen bestätigt. Hieraus lässt sich beispielsweise ersehen, dass im Dezember 1900 eine Nachauflage der Fassung für Violine und Klavier von 1.000 Stück gedruckt wurde; im Februar 1901 folgte eine weitere mit 1.500 Exemplaren, einen Monat später eine abermalige mit 2.000 Stück.

Eine starke Ausweitung des Angebots an Arrangements setzte bei Schott um 1899 ein; dass Elgar an der Vorbereitung sämtlicher Bearbeitungen beteiligt war, ist jedoch unwahrscheinlich. Zu diesen Arrangements gehört eine Fassung in B-dur für Klavier solo. Diese Bearbeitung wurde vermutlich von einem Lektor des Verlags Schott erstellt; offenbar wollte der Verlag im Zuge einer Katalogerweiterung mehr Arrangements von *Salut d'amour* anbieten, um damit den potenziellen Abnehmerkreis des Werks zu vergrößern. Die Erstellung von Bearbeitungen seitens der Verlage ohne Einbeziehung der Komponisten war zu jener Zeit gängige Praxis. In einem Brief vom 30. November 1900 an Novello erwähnt Elgar eine Bearbeitung seines *Chanson de Matin* für Klavier solo – im Original für Violine und Klavier; seine Bemerkungen lassen darauf schließen, dass der Verleger jenes Werks für die Erstel-

lung der Klavierfassung verantwortlich war. In Bezug auf *Salut d'amour* sei daran erinnert, dass Elgar alle Urheberrechte an Schott abgetreten hatte; der Verlag konnte also vollkommen freischalten und walten, Änderungen am Notentext vornehmen und die Instrumentierung nach Belieben verändern, ohne Rücksprache mit dem Komponisten halten zu müssen. Zieht man all diese Aspekte in Betracht und bedenkt überdies, dass keine autographe Quelle für die Fassung in B-dur überliefert ist, so ergeben sich berechtigte Zweifel, dass die Bearbeitung tatsächlich Elgars eigenen Intentionen folgt; daher wurde sie auch nicht in die vorliegende Edition aufgenommen.

Dass Elgar in die Druckvorbereitung der Fassung in E-dur eingebunden war und folglich die Veröffentlichung der Erstausgabe überwachte, lässt sich an einer Änderung in der Erstausgabe gegenüber der Stichvorlage ablesen (vgl. die Bemerkungen zu T. 66 in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition). Eine derart wichtige Notentextänderung wird man ohne Elgars Zustimmung kaum vorgenommen haben. Die Existenz des Handexemplars – eines Exemplars der 1. Auflage, das Elgar signierte und seiner Frau widmete – bestätigt daneben deutlich, dass die Erstausgabe vom Komponisten autorisiert war.

Im Gegensatz dazu zeigen die unterschiedlichen Tempoangaben zu diesem Stück, dass der Verlag Elgars Vorgaben später sicherlich ohne jede Rücksprache mit dem Komponisten abänderte. Elgars Autograph der Fassung für Klavier solo trägt die Tempobezeichnung „Allegretto“ und die Metronomangabe „♩ = 84“; diese Bezeichnungen wurden in die Erstausgabe übernommen. In Nachauflagen aus den Jahren 1899 und später ist das Tempo zu „Andantino“ geändert worden, die Metronomangabe fehlt sogar ganz. Elgar nahm Tempoangaben und -wechsel in seinen Werken sehr genau; es ist demnach sehr unwahrscheinlich, dass er der Tilgung einer Angabe zugestimmt hätte, die spezifische Informationen zum vorgeschriebenen Tempo enthält.

Der Herausgeber dankt Monika Motzko-Dollmann vom Schott-Archiv für Informationen bezüglich der Veröffentlichung von *Salut d'amour*, darunter für die Auszüge aus dem *Druckbuch* von Schott. Unser Dank gilt auch allen Bibliotheken – vor allem dem Elgar Birthplace Museum in Lower Broadheath –, die Quellenmaterial zur Verfügung gestellt haben, darunter Briefe, die bei der Vorbereitung unserer Edition Verwendung fanden.

London, Frühjahr 2014  
Rupert Marshall-Luck

## Preface

*Salut d'amour*, by Edward Elgar (1857–1934), arguably the best-known of his smaller-scale works and certainly one of his most-arranged compositions, was written in 1888, and thus belongs to the period during which Elgar was struggling to make a living in and around his home town of Worcester, playing the violin in various local orchestras and teaching. One of his pupils was Caroline Alice Roberts (1848–1920), who became a piano student of Elgar in October 1886; but their relationship soon deepened, and during the summer of 1888, Elgar composed for Alice (as she was always known) a piece entitled *Liebesgruß* (Love's Greeting); he dedicated it to her, using the name “Carice”, a name derived from her initials – and which, incidentally, the Elgars later bestowed upon their only daughter. Caroline Alice Roberts and Edward Elgar became formally engaged in September 1888 and were married the following year.

Whether *Liebesgruß* began life as a work for solo piano or for violin and piano has been a matter of some ques-

tion amongst biographers and publishers. Given that Alice Roberts was a piano student of Elgar, the former may seem more probable; and the piece was clearly written for her: an early manuscript copy of the violin version, held by Stanford University Library (MS 295), is dated July 1888 and is notable for its dedication (see illustration on p. VIII of the present edition): it takes the form of what might be interpreted as three asterisks (\*\*\*) , presumably standing for “C.A.R.” (Caroline Alice Roberts). Alternatively, each symbol could be regarded as indicating g-double-sharp in the treble clef or, enharmonically, a-natural, thus spelling “A.A.A.” – an emphatic iteration of Miss Roberts’ given name. Further proof of Elgar’s feelings for Alice is given by two notes written one above the other on the staff below the dedication. Assuming again an implied treble clef, they spell out the letters “A.E.” – the initials which, it could be imagined, Elgar hoped Caroline Alice Roberts would soon bear.

The personal labels attached to this manuscript indicate that the work had a special significance for Elgar and, if the piece was written originally for solo piano, it would have added an extra layer to the intimacy of the gift, especially given the circumstances under which he and Alice met. On the other hand, Elgar was himself, first and foremost as an instrumentalist, a violinist, and a work for violin and piano would also have carried great meaning for him, carrying the added overtones of the union of “his” instrument and “Alice’s”.

The fact of the violin-and-piano version being the first is confirmed by the lists of versions which appear on the front page of the Stanford autograph and on the front page of the autograph manuscript held by the Elgar Birthplace Museum (MS 209), both of which designate the version for violin and piano as the “Original”. Elgar also referred to the work as a “Violin piece” in a letter to Novello & Co. dated 28 October 1897 (cf. *Elgar and his Publishers: Letters of a Creative Life*, ed. by Jerrold Northrop Moore, Oxford, 1987, vol. 1, p. 57).

In December 1888 Elgar sold *Liebesgruß* for the sum of two guineas (approximately £ 150, or € 180, at 2014 prices) to the Mayence publishing firm of B. Schott’s Söhne via Schott’s London agent, Carl (Charles) Volkert: the contract is dated the 10<sup>th</sup> of that month (cf. Michael Kennedy, *Portrait of Elgar*, Oxford, 3<sup>rd</sup> 1987, p. 42). This sale included the copyright; Elgar, therefore, renounced all future control of the piece, at least in legal terms; and was not entitled to royalty payments from sales of the printed edition.

It appears that Schott planned to issue the work in three separate arrangements: for violin and piano; for solo piano; and for small orchestra – the intention seems to have been to issue the orchestral parts and score of the third version separately. On 6 October 1889 Elgar wrote to Charles William Buck: “Schotts [sic] have just sent me ‘Liebesgruss’ [presumably complementary copies of the first edition]; I send you the score which may amuse you: they do it for pf. solo – vn & pf – orch. parts & score!!! four editions!!” (letter number L10518, Lower Broadheath, Elgar Birthplace Museum, shelfmark 2006.435.1). Originally, Elgar planned a large number of versions of the work: the front page of the Stanford manuscript details eight versions, a list itself expanded from five; these include arrangements for flute and piano, for “oboe or clarinet” [sic] and piano, for organ, and for full orchestra. However, by the time Elgar prepared the engraver’s copies, the number of versions had been reduced to the three already mentioned; and they are listed as A, B and C respectively on the front page of the engraver’s copy of the violin-and-piano version. The autograph engraver’s copies of all three versions are extant, thus giving evidence that they were arranged by Elgar himself; and it is also clear that these engraver’s copies were all prepared at the same time: they are written on the same type of manuscript paper; the handwritten title pages are laid out in similar ways; and all bear Elgar’s personal stamp.

Elgar’s title of “Liebesgruss” was rejected by the publishers, who for print-

ing changed the title to the French equivalent of *Salut d’amour*; apparently with the expectation that this would boost sales: as Elgar explained in a letter to a friend, Frank Webb, of 29 November 1889: “About giving French titles to things: it is only done so that they may sell abroad: [...] a French title secures its circulation in France (if its [sic] of *any good*) Italy, Russia anywhere in fact” (*Letters of Elgar and other writings*, ed. by Percy M. Young, London, 1956, p. 47). Whether as a direct result of the title’s language or not, the work became a great commercial success, somewhat to Elgar’s later chagrin: in the letter to Novello & Co. of 28 October 1897 the composer commented wryly, “[*Salut d’amour*], which unfortunately I sold some years ago for a nominal sum, now sells well – I understand 3000 copies were sold in the month of January alone” (*Elgar and his Publishers*, p. 57). Confirmation of its sales is provided by the Schott *Druckbuch*, which details the various issues and the number of copies printed. From this, it is evident that the violin-and-piano version, for example, was reprinted in December 1900 in a run of 1,000 copies; again in February 1901 (1,500 copies); and yet again a month later (2,000 copies).

A proliferation of arrangements appeared around 1899; and it seems improbable that Elgar was personally involved with the preparation of them all. These arrangements include a version in B♭ major for solo piano. It seems probable that this arrangement was made by a staff editor at Schott as part of a policy of catalogue expansion with respect to *Salut d’amour* in the hope and expectation that increasing the number of versions available would widen still further the market for sales. Arrangements made by publishers, independently of the composer, were well established in contemporary practice. In a letter of 30 November 1900 to the firm of Novello, for instance, Elgar comments on an arrangement for piano solo of *Chanson de Matin* in terms that make it clear that the publisher of this work was responsible for making the version

in question. It should also be remembered that, Elgar having sold the copyright to Schott, the publishers were free to make any amendments to the musical text, or to alter its instrumentation, in any way they pleased, without recourse to the composer. Taken together, these factors mean that, in the absence of any autograph source, the B♭ major version must be treated with some scepticism as far as its adherence to Elgar's intentions is concerned; and it has therefore not been included in the present edition.

That Elgar was directly involved in the preparation of the E major version for publication and, therefore, oversaw the issue of the first edition, may be deduced from a change to the first edition with respect to the engraver's copy (see the comment on m. 66 in the *Comments* at the end of the present edition). It seems unaccountable that such an important textual change would have been made without Elgar's approval. The presence of the *Handexemplar*, a copy of the first edition signed by Elgar and inscribed to his wife, provides further clear confirmation that the first edition was authorised by the composer.

By contrast, the question of the piece's tempo marking is an example of the way in which Elgar's original intentions were later altered by the publisher, in all probability without consultation. The composer's autograph manuscript for the solo piano version bears the marking "Allegretto" and a metronome mark of "♩ = 84"; and these indications were followed in the first edition. However, in reprints issued in 1899 and later the tempo indication is changed to "Andantino" with no metronome mark being given. It is most unlikely that Elgar, who was notoriously fastidious about tempo markings and tempo fluctuations in his music, would have directly sanctioned a removal of an indication that carries specific information about absolute pace.

The editor is grateful to Monika Motzko-Dollmann of the Schott Archives for providing information relating to the

publication of *Salut d'amour*, including extracts from the Schott *Druckbuch*. Our thanks also go to all the libraries, and particularly to the Elgar Birthplace Museum in Lower Broadheath, who provided the source material, including letters, used in the preparation of this edition.

London, spring 2014  
Rupert Marshall-Luck

## Préface

*Salut d'amour* est sans doute la pièce de petite dimension la plus connue d'Edward Elgar (1857–1934) et l'une de ses œuvres qui a donné lieu au plus grand nombre de transcriptions. Écrite en 1888, elle date de ces années difficiles où le compositeur peinait à gagner sa vie en donnant des leçons et en jouant du violon dans divers orchestres de sa ville natale de Worcester et des environs. L'une de ses élèves était Caroline Alice Roberts (1848–1920). C'est en octobre 1886 qu'elle commence à prendre des cours de piano avec lui et leur relation ne tarde pas à s'intensifier. Ainsi, durant l'été 1888, Elgar compose pour Alice (le prénom sous lequel on la connaissait) une pièce intitulée *Liebesgruß* et la lui dédie en utilisant le nom de «Carice» – c'est ce nom, dérivé des initiales de la jeune femme, que les Elgar donneront plus tard à leur fille unique. Caroline Alice Roberts et Edward Elgar se fiancent en septembre 1888 et se marient l'année suivante.

La question de savoir si la version originale de *Liebesgruß* est pour piano seul ou pour violon et piano a fait couler beaucoup d'encre parmi les biographes du compositeur et les éditeurs. Comme Alice Roberts prenait des leçons de piano avec Elgar, l'hypothèse d'un morceau au départ destiné à cet

instrument peut sembler la plus probable, et il ne fait aucun doute que l'œuvre a été écrite à son intention. Une copie autographe de la version pour violon conservée à la Stanford University Library (MS 295) et datée de juillet 1888 présente une dédicace intéressante (cf. illustration p. VIII de la présente édition): elle ressemble à trois astérisques (\*\*\*) , qui renvoient probablement à «C.A.R.» (Caroline Alice Roberts). Mais on peut aussi interpréter chacun des symboles comme un *sol* double dièse – avec une clé de sol implicite –, ce qui correspond enharmoniquement à un *la* naturel, *a* en notation anglaise: on aurait alors «A.A.A.», qui serait une répétition emphatique de l'initiale d'Alice. Une preuve supplémentaire des sentiments d'Elgar pour la dédicataire est fournie par deux notes écrites l'une au-dessus de l'autre sur la portée située sous la dédicace: *la-mi*, en supposant ici encore une clé de *sol* implicite, c'est-à-dire A.E. en notation anglaise (Alice Elgar). Sans doute le compositeur espérait-il à ce moment-là que celle qu'il aimait porterait bientôt ces initiales.

Les indications personnelles figurant sur ce manuscrit indiquent que l'œuvre revêtait une importance particulière pour Elgar et, si elle fut écrite à l'origine pour piano, elles donnent à son présent une dimension plus intime, surtout lorsqu'on prend en considération les circonstances dans lesquelles le compositeur et Alice se sont rencontrés. D'un autre côté, Elgar était avant tout un violoniste et une œuvre pour violon et piano, si c'en était une au départ, ne pouvait avoir qu'une grande signification pour lui dans la mesure où elle reflétait l'union de «son» instrument et de celui d'Alice.

L'antériorité de la version pour violon et piano est confirmée par les listes des différentes versions de l'œuvre qui apparaissent, l'une sur la première page de l'autographe de Stanford, l'autre sur la première page d'un autre autographe conservé à l'Elgar Birthplace Museum (MS 209), chacune qualifiant la version pour violon et piano d'«Original». En outre, dans une lettre à l'éditeur Novel-

lo & Co. datée du 28 octobre 1897, Elgar utilise la périphrase «pièce pour violon» pour se référer à l'œuvre (cf. *Elgar and his Publishers: Letters of a Creative Life*, éd. par Jerrold Northrop Moore, Oxford, 1987, vol. 1, p. 57).

En décembre 1888, Elgar vend *Liebesgruß* pour la somme de deux guinées (environ € 180 ou £ 150 au prix de 2014) à l'éditeur B. Schott's Söhne de Mayence par l'intermédiaire de son représentant londonien Carl (Charles) Volkert. Le contrat est daté du 10 du mois (cf. Michael Kennedy, *Portrait of Elgar*, Oxford, 1987, p. 42). La vente comprend les droits d'auteur, ce qui veut dire qu'Elgar perd le contrôle de la future utilisation commerciale de sa pièce, du moins en termes légaux, et ne recevra pas de royalties sur les recettes de la vente de l'édition imprimée.

Il semble que Schott ait projeté la publication de trois versions différentes de la pièce: pour violon et piano, pour piano, et pour petit orchestre de chambre (pour celle-ci la partition d'orchestre et les parties séparées devaient apparemment être publiées indépendamment). Le 6 octobre 1889, Elgar écrit à son ami Charles William Buck: «Schott vient de m'envoyer le *Liebesgruß* [probablement des exemplaires justificatifs de la première édition]; je vous envoie la partition d'orchestre, qui vous amusera peut-être. Ils publient une partition pour piano, une pour violon & piano, une partition d'orchestre et les parties séparées!!! quatre éditions!!» (lettre n° L10518, Lower Broadheath, Elgar Birthplace Museum, cote 2006.435.1). Au départ, Elgar avait projeté un grand nombre de versions différentes de l'œuvre: la page de titre du manuscrit de Stanford en compte d'abord cinq, puis huit, notamment des arrangements pour flûte et piano, hautbois ou clarinette et piano, orgue, et grand orchestre. Toutefois, au moment où il prépare les copies pour la gravure, le nombre de versions est redescendu aux trois déjà mentionnées plus haut, qui sont répertoriées respectivement avec les lettres A, B et C sur la page de titre de la partition violon et piano destinée au graveur. Les copies autographes des

trois versions ayant servi à la gravure ont été conservées, ce qui nous donne l'assurance qu'elles sont de la plume du compositeur. Il est également manifeste que les arrangements ont été préparés au même moment: elles sont écrites sur le même type de papier à musique, les pages de titre écrites à la main sont conçues de la même manière, et elles portent toutes les trois le cachet d'Elgar.

Le titre d'Elgar «*Liebesgruß*» n'eut pas l'heur de plaire à l'éditeur qui préférait *Salut d'amour*, étant d'avis qu'un titre français donnerait un coup de fouet aux ventes, comme l'explique le compositeur dans une lettre à son ami Frank Webb datée du 29 novembre 1889: «Quant à donner des titres français aux choses: c'est simplement pour permettre qu'elles se vendent à l'étranger: [...] un titre français assure la divulgation d'une œuvre en France (pour autant qu'elle vaille quelque chose), en Italie, en Russie, et partout en fait» (*Letters of Elgar and other writings*, éd. par Percy M. Young, Londres, 1956, p. 47). Que ce soit la conséquence du titre français ou non, toujours est-il que *Salut d'amour* eut un grand succès commercial, ce qui chagrina quelque peu le compositeur après coup. Dans sa lettre à Novello du 28 octobre 1897, il commente de manière désabusée: «[*Salut d'amour*], que j'ai malheureusement cédé il y a quelques années pour une somme symbolique, se vend bien maintenant – j'ai appris que 3.000 exemplaires se sont écoulés rien que dans le mois de janvier» (*Elgar and his Publishers*, p. 57). Le *Druckbuch* de Schott, où sont répertoriés les différents tirages et le nombre d'exemplaires imprimés, corrobore ce chiffre. On y lit par exemple que la version pour violon et piano fut réimprimée en décembre 1900 avec un tirage de 1.000 exemplaires; à nouveau en février 1901 (1.500 exemplaires); et une nouvelle fois un mois plus tard (2.000 exemplaires).

Autour de 1899 étaient parues toute une série de transcriptions et il semble improbable qu'Elgar les ait lui-même toutes préparées. Parmi celles-ci figure une transcription en Sib majeur pour

piano solo. On peut supposer qu'elle a été réalisée par un éditeur de chez Schott dans le cadre d'une politique visant à augmenter le nombre de versions de l'œuvre, et ainsi élargir leur catalogue, afin de maximiser son potentiel commercial. À cette époque, il était courant que les maisons d'édition publient des transcriptions sans avoir recours aux compositeurs. Dans une lettre du 30 novembre 1900 à Novello, par exemple, Elgar fait des commentaires sur une transcription pour piano de sa *Chanson de Matin*, à l'origine pour violon et piano, qui montrent clairement que la paternité de la transcription revient à l'éditeur. S'agissant de *Salut d'amour*, il faut se souvenir qu'Elgar avait vendu tous les droits à Schott. L'éditeur était par conséquent libre de modifier le texte et de changer l'instrumentation comme il l'entendait sans avoir besoin de faire appel au compositeur. Au regard de ce contexte, et en l'absence d'autographe, il est permis de douter que la version en Sib majeur soit fidèle aux intentions d'Elgar. Elle n'a donc pas été retenue dans la présente édition.

Elgar fut directement impliqué dans la préparation de la première édition de la version en Mi majeur et en dirigea la publication comme on peut le déduire d'une modification dans la partition imprimée par rapport à la copie à graver (cf. le commentaire sur la mes. 66 dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition). Il semble impensable qu'une modification aussi importante puisse avoir été faite sans l'assentiment du compositeur. L'existence de son exemplaire personnel – un exemplaire du 1<sup>er</sup> tirage signé de sa plume et dédié à sa femme – confirme clairement que la première édition avait son feu vert.

En revanche, la question des indications de tempo est un exemple de la manière dont l'éditeur altéra après coup les intentions d'Elgar, très probablement sans le consulter. Le manuscrit autographe de la version pour piano seul porte l'indication «Allegretto ♩ = 84», reprise dans la première édition. Dans les rééditions publiées à partir de 1899, cependant, «Allegretto» a

été remplacé par «Andantino» et l'indication métronomique a disparu. Il est hautement improbable qu'Elgar, dont on connaît la minutie s'agissant d'indications de tempo et d'agogique dans sa musique, ait approuvé la suppression d'une indication métronomique qui donne une information précise sur la vitesse d'exécution.

Nous aimerions remercier ici Monika Motzko-Dollmann, des archives de Schott, pour la mise à disposition des documents relatifs à la publication de *Salut d'amour*, notamment des extraits du *Druckbuch*. Nos remerciements vont également à toutes les institutions auxquelles nous avons fait appel, et plus particulièrement au Elgar Birthplace

Museum, à Lower Broadheath, qui nous ont fourni les documents sources – y compris les lettres – utilisés dans la préparation de cette édition.

Londres, printemps 2014  
Rupert Marshall-Luck