

Vorwort

Die *Symphonie espagnole* – trotz der Bezeichnung als Symphonie eigentlich ein Violinkonzert – wurde mit großem Erfolg durch Pablo de Sarasate (1844–1908) als Solisten und Jules Pasdeloup (1819–1887) als Dirigenten am 7. Februar 1875 in den im Pariser Cirque d’hiver veranstalteten *Concerts populaires de musique classique* uraufgeführt. Lalo hatte als Schüler von François Antoine Habeneck (1781–1849) und möglicherweise auch Pierre Baillot (1771–1842) eine geigerische Ausbildung genossen. Neben seiner jahrelangen Unterrichtstätigkeit war er mit dem Instrument eng durch das Quatuor Armingaud verbunden, in dem er zweite Geige bzw. auch Bratsche spielte. Trotz einer ganzen Anzahl weiterer konzertanter Werke für Violine und Orchester – ebenfalls für Sarasate geschrieben – und dem zu seiner Zeit nicht weniger erfolgreichen Violoncellokonzert d-moll brachte ihm die *Symphonie espagnole* bei weitem die größte Anerkennung als Komponist.

Die *Symphonie espagnole* gehört zu einer Reihe von konzertanten Werken, die zeittypische Einflüsse mit nationaler Ausprägung aufweisen, wie Lalos *Fantaisie norvégienne* (1878, ein Jahr später zur *Rapsodie norvégienne* umgearbeitet), das *Concerto russe* op. 20 (1879) oder auch Joachims *Violinkonzert in ungarischer Weise* op. 11 (1861), Bruchs *Schottische Fantasie* op. 46 (1880) und Rimskij-Korsakows *Fantasie über russische Themen* op. 33 (1887). Gleichzeitig steht Lalos *Symphonie espagnole* deutlich in der von Berlioz geprägten, an Vorbildern wie Mendelssohn und Schumann orientierten französischen Musiktradition, die im konzertanten Bereich mit den ebenfalls für Sarasate geschriebenen Violinkonzerten von Saint-Saëns und dessen *Introduction & Rondo capriccioso* op. 28 ihre Fortsetzung fand. In der *Symphonie espagnole* gelangte Lalo mit der ungewöhnlichen Fünfsätzigkeit, der suitenartigen Anlage, aber auch durch die Einbeziehung neuer Klangfarben im Orchester, wie Harfe, Tambour und Triangel, zu originellen Lösungen. Zusammen mit Bruchs erstem Violinkonzert op. 26 (1868) und den in den folgenden Jahren entstandenen Violinkonzerten von Tschaiowsky (1878), Brahms (1878/79) und Dvořák (1879) zählt die *Symphonie espagnole* zu den großen romantischen Violinkonzerten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die sich einen festen Platz im Repertoire der Geiger und Orchester in aller Welt erobern konnten.

Ihre Entstehung ist eng verbunden mit dem Widmungsträger des Konzerts, Pablo de Sarasate, der ein Jahr zuvor das Violinkonzert F-dur op. 20 erfolgreich aus der Taufe gehoben hatte.¹ Von diesem Erfolg beflügelt, begann Lalo vermutlich im Frühjahr 1874 mit der Komposition eines neuen Violinkonzerts, das diesmal nicht nur den virtuellen Fähigkeiten des Solisten entsprechen, sondern in musikalischer Hinsicht auch dessen nationale Herkunft einbeziehen sollte. Es ist sicher nicht zu weit gegriffen, in der *Symphonie espagnole* eine musikalische Hommage „À Son Ami Pablo de Sarasate“ zu sehen – eine Hommage, die einem komponierenden Virtuosen galt, der als Künstlerpersönlichkeit eine ähnlich große Anziehungskraft ausübte, wie sie in ähnlicher Weise im 19. Jahrhundert sonst wohl nur Liszt und Paganini besessen haben. Die *Symphonie espagnole* verdankt ihren bis heute ungebrochenen Erfolg aber nicht nur dem glücklichen Umstand, dass sie in Sarasate einen außergewöhnlichen Uraufführungsinterpreten gefunden hatte, der die bereits im Werk angelegten virtuellen Möglichkeiten des Instruments wirkungsvoll zu nutzen wusste. Es sind vor allem die Qualitäten des Werks selbst – der melodische Erfindungsreichtum, die reiche Klangpalette und die geschickte Verwendung folkloristischer Elemente – die dem Werk bis heute seine Geltung als eines der großen Violinkonzerte verschafft haben. Damit leistete Lalo einen gewichtigen Beitrag zur Geschichte der Gattung Violinkonzert.

Die allesamt zu den Fonds des Éditions Durand gehörenden autographen Quellen der *Symphonie espagnole* werden heute in der Bibliothèque nationale de France in Paris aufbewahrt und spiegeln die nicht ganz unkomplizierte Entstehungsgeschichte wider. Ob dem mit „Houlgate 1874“ datierten Manuskript des Klavierauszugs Skizzen vorangingen, ist nicht bekannt. Zahlreiche Revisionschichten deuten darauf hin, dass dieses Manuskript – ein Kompositionsparticell, an dessen praktische Verwendung als Klavierauszug aber wohl schon von Anfang an gedacht war – die erste kompositorische Niederschrift

des Werks darstellt. Es enthält die grundlegende kompositorische Anlage, die im Sommer 1874 während Lalos Aufenthalt in dem Badeort in der Normandie abgeschlossen gewesen sein muss. Unmittelbar danach kopierte Lalo daraus eine separate Solostimme, um Sarasate damit die Einstudierung zu ermöglichen. Nach Paris zurückgekehrt, ging Lalo an die instrumentale Ausarbeitung des Werks. Diese zog sich bis Mitte September hin.² Damit waren zwar die kompositorischen Umrisse des Werks festgelegt, die Arbeit an dem Werk jedoch noch lange nicht beendet. Noch vor der Ausschrift der (leider verschollenen) Uraufführungsstimmen nahm Lalo eine grundlegende Revision der Instrumentierung vor und erweiterte die Einleitung des letzten Satzes um zehn Takte.³ Während also bereits der Klavierauszug gestochen wurde, arbeitete Lalo weiter an der endgültigen Gestalt des Werks, vor allem an der interpretatorischen Schicht. Diese Veränderungen gingen deshalb nicht mehr in das Autograph des Klavierauszugs ein, das Lalo bereits am 20. November 1874 als Stichvorlage an den Pariser Verlag Durand & Schoenewerk übersandte.⁴ Weitere Veränderungen der Tempobezeichnungen und Metronomangaben erfolgten schließlich nach Absprachen und Proben mit Sarasate und der ersten Aufführung in Lalos Wohnung mit Klavier am 29. Dezember 1874. Der Stich des Klavierauszugs war zu diesem Zeitpunkt bereits weit gediehen, wenn nicht gar abgeschlossen. Mitte Februar 1875, also wenige Tage nach der Uraufführung des Werks, erschien die Erstausgabe des Klavierauszugs, die im Klaviersatz und in der darüber abgedruckten Solostimme dem Stand von Mitte November 1874 entsprach. In den Druckfahnen waren lediglich die Satzbezeichnungen des zweiten, dritten und fünften Satzes korrigiert worden, während die ursprünglichen Metronomangaben und die kürzere Einleitung dort unverändert geblieben waren. Zu vermuten ist, dass sich der Verlag nicht auf einen kompletten Neustich einlassen wollte, der angesichts der überaus zahlreichen in der Zwischenzeit erfolgten Veränderungen im Klaviersatz, vor allem aber in der Solostimme unumgänglich gewesen wäre. So verblieb es bei einem Kompromiss, an dem Lalo zwar beteiligt war, bei dem aber nicht klar ist, wieweit er ihm tatsächlich zustimmte. Wegen der drängenden Drucklegung wurde nun lediglich die dem Klavierauszug separat beigelegte Solostimme neu gestochen. Als Stichvorlage diente die erwähnte separate Solostimme, die Lalo zu diesem Zweck umfangreich revidierte und wahrscheinlich unter Verwendung von Sarasates Einrichtung durchgängig mit Bogenstrichen, Fingersätzen, Lagenbezeichnungen und weiteren Spielanweisungen (wie z. B. *de la pointe*) versah.⁵ Auf die unterschiedliche Länge der Einleitung des letzten Satzes wurde durch eine Fußnote („A l’orchestre l’introduction a 10 mesures de plus qu’au piano.“) hingewiesen.⁶ Eine Abgleichung dieser Stimme mit der Partitur, in der Lalo schließlich eine Reihe von Tempodetails endgültig festlegte, die sich unmittelbar aus der Praxis ergeben hatten (wie die musikalisch sinnvollste Positionierung der Tempobezeichnungen im Rondo und die Metronomangaben zu den Sätzen I, III und V), unterblieb jedoch.⁷ Die Erstausgabe der Partitur, für die das Partiturautograph mit der dort unrevidiert verbliebenen Solostimme als Stichvorlage diente, erschien dann Ende Mai 1875.

Der vorliegende Klavierauszug vom Komponisten wurde im Zusammenhang mit der quellenkritisch-praxisorientierten Partiturausgabe (PB 5520) revidiert und im Klaviersatz an wenigen Stellen spieltechnisch vereinfacht. Als Quellen wurden die Autographen von Klavierauszug und Partitur, erstmals auch die autographische Solostimme herangezogen. Neben der Beseitigung von Fehlern und Unstimmigkeiten der Erstausgaben galt es, das historisch Versäumte aufzuarbeiten und die von Lalo in der Partitur nachträglich vorgenommenen Veränderungen letzter Hand (Instrumentation, Satz-, Tempo- und Metronombezeichnungen) in den Klavierauszug zu übernehmen. Außerdem wurden Instrumentationshinweise ergänzt. Um eine Übereinstimmung mit Partitur und Orchesterstimmen zu gewährleisten, wurden die von Lalo im Vorspiel der Orchesterfassung eingefügten Takte ergänzt, aber durch vi-de-Zeichen markiert. Da Lalo diese Erweiterung wahrscheinlich auf die Orchesterfassung beschränkt wissen wollte, können sie bei einer Wiedergabe mit Klavier entfallen. Auf substantielle Unterschiede in der Solostimme zwischen den Erst-

ausgaben von Partitur und Klavierauszug wird durch Fußnoten und Einzelanmerkungen aufmerksam gemacht. Auf diese Weise kann erstmals eine Ausgabe vorgelegt werden, die durchgängig der Fassung letzter Hand entspricht und in der die zahlreichen Widersprüche und Unzulänglichkeiten der Erstausgaben beseitigt sind. Weiterführende Informationen zu Quellen und Edition enthält der Kritische Bericht der Partiturausgabe (PB 5520), dessen Benutzung hiermit empfohlen wird.

Für die Bereitstellung von Quellenkopien der Erstausgaben sei der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und der Bayerischen Staatsbibliothek, München, gedankt. Besonderer Dank gebührt Gérald Hugon, dem Directeur artistique der Éditions Durand-Salabert-Eschig-Amphion für die Genehmigung, die zum Verlagsarchiv Durand gehörenden, in der Musikabteilung der Bibliothèque nationale de France in Paris aufbewahrten Autographe untersuchen zu können und der Bibliothekarin Marie-Gabrielle Soret für die bereitwillige Unterstützung vor Ort. Für wertvolle Ratschläge bei der Beurteilung geigenspezifischer Fragen bin ich schließlich Antje Weithaas zu großem Dank verpflichtet.

Wiesbaden, Herbst 2006

Christian Rudolf Riedel

- 1 Am 18. Januar 1874 im Pariser Châtelet unter Édouard Colonne (1838–1910).
- 2 Das Partiturautograph ist mit 16 *se^{bre}*. 74 | Paris *b^d*. Malesherbes 52 datiert.
- 3 Zu den verschiedenen Korrekturschichten siehe Kritischer Bericht der Partiturausgabe (PB 5520).
- 4 Vgl. die Übersicht im Kritischen Bericht.
- 5 Sie weist keinerlei Gebrauchsspuren auf, Sarasate muss also eine eigene Abschrift besessen haben. Lalos Revision stellt teils eine interpretative Weiterentwicklung der ursprünglichen Version der Solostimme in der Klavierpartitur dar, teils steht sie in Widerspruch dazu.
- 6 Zu vermuten ist, dass Lalo die Einleitung erweiterte, weil ihm die zwölfmalige Wiederholung des zweitaktigen Tarantella-Motivs für die Orchesterfassung wirkungsvoller erschien. Die Formulierung der von Lalo hinzugefügten Fußnote deutet darauf hin, dass er die Klavierfassung auf die achtmalige Wiederholung beschränkt wissen wollte, möglicherweise weil auf dem Klavier nicht annähernd eine vergleichbare orchestrale Wirkung zu erzielen ist.
- 7 Die Korrekturen im Notentext einschließlich der violinistischen Einrichtung erfolgten mit Tinte, während die Satz-, Tempo- und Metronomzeichnungen dort nur flüchtig und teils unvollständig mit Bleistift korrigiert sind. Die Metronomangabe zu Satz V ist dort von ursprünglich $\text{♩} = 104$ zu 116 verändert; die endgültige Korrektur zu $\text{♩} = 108$ nahm Lalo erst in den Druckfahnen vor.

Preface

With Pablo de Sarasate (1844–1908) as soloist, the *Symphonie espagnole* – actually a violin concerto in spite of its designation as a symphony – was given its triumphant first performance under Jules Pasdeloup (1819–1887) at the Cirque d'hiver in Paris on 7 February 1875, in the cycle of *Concerts populaires de musique classique*. Lalo had studied the violin with François Antoine Habeneck (1781–1849) and possibly also Pierre Baillot (1771–1842). He not only taught the violin for many years, but also appeared in public as a violinist in the Quatuor Armingaud, where he played the second violin and, occasionally, the viola. Lalo wrote several other concertos for violin and orchestra, also for Sarasate, as well as the equally successful Violoncello Concerto in D minor; however, it was the *Symphonie espagnole* that brought him by far the greatest recognition as a composer.

The *Symphonie espagnole* is part of a series of concertos and *concertante* works that betray the influence of the “national” style of music popular in Lalo’s time, such as Lalo’s own *Fantaisie norvégienne* (1878, revised the following year as *Rapsodie norvégienne*) and *Concerto russe* op. 20 (1879), Joachim’s *Violin Concerto in the Hungarian Manner* op. 11 (1861), Bruch’s *Scottish Fantasy* op. 46 (1880) and Rimsky-Korsakov’s *Fantasy on Russian Themes* op. 33 (1887). Yet at the same time, Lalo’s *Symphonie espagnole* clearly stands in the French musical tradition honed by Berlioz and inspired by composers such as Mendelssohn and Schumann, a tradition that was extended in the concerto genre by the violin concertos of Saint-Saëns and his *Introduction & Rondo capriccioso* op. 28, also written for Sarasate. In his *Symphonie espagnole*, Lalo presented a number of ingenious new ideas for the medium such as the unusual five-movement form, the suite-like structure, and the incorporation of new orchestral colors such as the harp, the snare drum and the triangle. Along with Bruch’s first violin concerto op. 26 (1868) and the violin concertos of Tchaikovsky (1878), Brahms (1878/79) and Dvořák (1879), which were written after Lalo’s work, the *Symphonie espagnole* ranks among the great romantic violin concertos of the second half of the nineteenth century which have conquered a permanent place of honour in the repertoire of violinists and orchestras the world over.

The genesis of the work is closely linked with its dedicatee, Pablo de Sarasate, who had given the enthusiastically acclaimed premiere of the Violin Concerto in F major op. 20 the previous year.¹ Inspired by this success, Lalo, most likely in spring 1874, began writing a new violin concerto that was intended not only to showcase the soloist’s virtuosity, but also to incorporate his national identity in a musical fashion as well. It is certainly justified to consider the *Symphonie espagnole* as a musical homage “À Son Ami Pablo de Sarasate” and a tribute to the virtuoso and composer, an artistic personality who

commanded the attention of the musical world in the nineteenth century in a manner equaled perhaps only by Liszt and Paganini. The *Symphonie espagnole* owes its unbroken success certainly in part to the fortunate circumstance that it found in Sarasate an extraordinary interpreter for the premiere performance, who dazzlingly met all the virtuoso demands that were laid in the work; however, it is above all the qualities of the work itself – the wealth of melodic ideas, the rich palette of sounds and the skillful use of folkloristic elements – which have won the work its undying reputation as one of the repertoire’s great violin concertos.

The autograph sources of the *Symphonie espagnole*, which all belong to the collections of the Éditions Durand, are located today in the Bibliothèque nationale de France in Paris and reflect the rather complex history of the work’s genesis. It is not known whether the manuscript of the piano reduction dated “Houlgate 1874” was preceded by sketches. This manuscript was a short score whose practical use as a piano reduction was no doubt taken into consideration from the very start. Many layers of revisions suggest that it represents the first version of the work. It contains the fundamental compositional layout which the composer must have concluded in the summer of 1874 during his stay at the seaside resort in Normandy. Immediately after completing it, Lalo copied out a separate solo part from this short score so that Sarasate could learn it. In Paris, Lalo then proceeded to work out the orchestration, a process that lasted until mid September.² The major outlines of the work were thus laid down by then, but the compositional process was far from over. Even before the parts of the first performance (which are unfortunately lost) were written out, Lalo made a thorough revision of the orchestration and expanded the introduction of the final movement by ten measures.³ Thus the composer was still working on the final version of the work, and on its interpretative concept in particular, at the same time that the piano reduction was being engraved. It was no longer possible to integrate these changes into the autograph of the piano reduction which Lalo had sent as “Stichvorlage” to the publisher Durand & Schoenewerk in Paris on 20 November 1874.⁴ Lalo made further changes in the tempo markings and metronome indications after discussions and rehearsals with Sarasate and following the first performance of the piece, with piano accompaniment, at Lalo’s home on 29 December 1874. By this time, the engraving of the piano reduction was, if not already completed, then certainly nearing completion. The first edition of the piano reduction was released in mid February 1875, thus a few days after the world premiere of the work; its piano part and the solo part printed above it corresponded, however, to the version of mid November 1874. Only the movement

headings of the second, third and fifth movements had been corrected in the proofs; otherwise the metronome markings and the shorter introduction were left unchanged. One can assume that the publisher did not wish to make a completely new engraving, which would have been inevitable in view of the many changes that had since been made both in the piano part and, above all, in the solo part. It thus represented a kind of compromise to which the composer seems to have acquiesced, even though it is not clear to what extent he approved of it. Since the printing was urgent, the publisher re-engraved only the solo part, which was included separately with the piano reduction. The “Stichvorlage” was the aforementioned separate solo part, which Lalo had extensively revised for this purpose and which he had supplied throughout with bowings, fingerings, indications of positions and other performance instructions (such as, for example, *de la pointe*).⁵ He probably consulted the copy prepared by Sarasate.⁶ A footnote referred to the differing lengths of the introduction of the final movement (“A l’orchestre l’introduction a 10 mesures de plus qu’au piano.”).⁶ Nevertheless, this part was not brought into alignment with the score, in which Lalo had definitively laid down a number of tempo details that had resulted directly from the performance experience (among them are the musically most advantageous positionings of the tempo markings in the Rondo and the metronome indications for the first, third and fifth movements).⁷ The first edition of the score was published in late May 1875; the “Stichvorlage” was the autograph score with the solo part that had been left unrevised there.

The present piano reduction made by the composer was revised in connection with the source-critical performing edition of the score (PB 5520). The piano part was technically simplified at a few passages. The sources used were the autographs of the piano reduction and the score, as well as, for the first time ever, the autograph solo part. In addition to eliminating the errors and inconsistencies of the first editions, we have also attempted to remedy the historical failings concerning the musical text and to transfer the changes subsequently made by Lalo in the score (orchestration, movement headings, tempo and metronome markings) into the piano reduction. Orchestral indications were also supplemented. In order to ensure a correspondence between the score and the orchestral parts, we have added the measures inserted by Lalo in the introduction to the orchestral version, but tagged them with vi-de signs. Since Lalo probably only intended this extension for the orchestral version, they can be left out in a performance with piano. Major differences in the solo part between the first editions of the score and the piano reduction

are provided in footnotes and textual notes. We are thus able to offer for the first time an edition that corresponds entirely to the definitive, authorized version and in which the many variances and deficits of the first editions have been eliminated. Further information on the sources and the edition can be found in the “Kritischer Bericht” to the edition of the score (PB 5520), the use of which we strongly recommend.

We wish to thank the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz and the Bayerische Staatsbibliothek, Munich, for putting copies of the sources of the first editions at our disposal. We also wish to extend our particular thanks to Gérard Hugon, the Directeur artistique of the Éditions Durand-Salabert-Eschig-Amphion for the permission to examine the autographs belonging to Durand and preserved in the Music Department of the Bibliothèque nationale de France in Paris; and librarian Marie-Gabrielle Soret for her gracious support and assistance in Paris. Finally, I am profoundly indebted to Antje Weihaas for her valuable advice in the evaluation of matters specific to the violin.

Wiesbaden, Fall 2006

Christian Rudolf Riedel

- 1 Under Édouard Colonne (1838–1910) at the Châtelet in Paris on 18 January 1874.
- 2 The autograph of the score is dated 16 *se^{bre}.74* | *Paris b^d. Malesherbes 52*.
- 3 See the “Kritischer Bericht” of the edition of the score (PB 5520) for the various layers of corrections.
- 4 See the overview in the “Kritischer Bericht.”
- 5 It bears no traces of use, which means that Sarasate must have had his own copy. Lalo’s revision represents in part a further development of interpretative aspects of the original version of the solo part contained in the piano score, yet it also occasionally conflicts with this version.
- 6 It is possible that Lalo extended the introduction since he perhaps felt that the twelve-fold repetition of the two-measure-long tarantella motif was more effective in the orchestral version. The formulation of the footnote inserted by Lalo suggests that he wanted to limit the repetition to eight times in the piano version, perhaps because the piano cannot even begin to approximate the effects that can be achieved by the orchestra.
- 7 The corrections in the music text, including the markings in the violin part, were made in ink. The movement, tempo and metronome indications were corrected there hastily and sometimes incompletely in pencil. The metronome marking for the fifth movement was changed there from $\text{♩} = 104$ to 116; the final correction to $\text{♩} = 108$ was first made by Lalo in the proofs.

Préface

La *Symphonie espagnole* – laquelle est, contrairement à ce que son titre laisse entendre, un concerto pour violon – remporta beaucoup de succès lors de sa création mondiale, le 7 février 1875 au Cirque d’hiver de Paris lors des *Concerts populaires de musique classique* avec Pablo de Sarasate (1844–1908) comme soliste et Jules Pasdeloup (1819–1887) comme chef d’orchestre. Lalo avait bénéficié d’une formation de violoniste auprès de François Antoine Habeneck (1781–1849), ainsi que de Pierre Baillot (1771–1842) selon toute vraisemblance. Il était lié à l’instrument, outre le fait qu’il l’avait enseigné durant de nombreuses années, par le Quatuor Armingaud dans lequel il jouait le deuxième violon ou l’alto. Bien qu’il ait composé un nombre impressionnant d’œuvres concertantes pour violon et orchestre – également écrites pour Sarasate – ainsi que le concerto pour violoncelle en ré mineur (non moins célèbre à son époque) c’est la *Symphonie espagnole* qui lui valut, et de loin, la plus grande reconnaissance en tant que compositeur.

La *Symphonie espagnole* fait partie d’une série d’œuvres concertantes marquées des influences caractéristiques de leur époque avec des connotations nationales comme la *Fantaisie norvégienne* de Lalo (1878, retravaillée, elle deviendra un an plus tard la *Rapsodie norvégienne*), le *Concerto russe* op. 20 (1879) ou encore le *Concerto pour violon à la hongroise* op. 11 (1861) de Joachim, la *Fantaisie écossaise* op. 46 (1880) de Bruch et la *Fantaisie sur thèmes russes* op. 33 (1887)

de Rimski-Korsakov. Dans le même temps, la *Symphonie espagnole* de Lalo se positionne nettement dans la tradition musicale française, marquée par l’influence de Berlioz et suivant des modèles comme Mendelssohn et Schumann, qui dans le domaine concertant vit son prolongement dans les concertos pour violon et l’*Introduction & Rondo capriccioso* op. 28 de Saint-Saëns, également écrits pour Sarasate. Dans sa *Symphonie espagnole* Lalo parvint à trouver des solutions originales, ainsi la composition peu commune en cinq mouvements, la disposition en forme de suite mais également l’apport de sonorités nouvelles dans l’orchestre avec la harpe, le tambour et le triangle. Tout comme le premier concerto pour violon de Bruch op. 26 (1868) et les concertos pour violon composés dans les années suivantes par Tchaikowsky (1878), Brahms (1878/79) et Dvořák (1879), la *Symphonie espagnole* compte parmi les grands concertos pour violon du romantisme de la deuxième moitié du 19^e siècle qui s’arrogèrent une place sûre dans le répertoire des violonistes et des orchestres du monde entier.

Leur création est étroitement liée au dédicataire du concert, Pablo de Sarasate, qui avait un an auparavant brillamment interprété pour sa première représentation le concerto pour violon en fa majeur op. 20.¹ Ce succès donna des ailes à Lalo qui, vraisemblablement au printemps 1874, entama la composition d’un nouveau concerto pour violon. Il devait cette fois non seulement correspondre aux talents de

virtuose du soliste mais aussi, sur le plan musical, tenir compte de ses origines nationales. Il n'est pas exagéré de voir en la *Symphonie espagnole* un hommage musical « À Son Ami Pablo de Sarasate » – un hommage adressé à un virtuose compositeur, dont la personnalité d'artiste exerçait un tel magnétisme comme il n'y en a de comparable au 19^e siècle que celui de Liszt et Paganini. La *Symphonie espagnole* ne doit toutefois pas son succès, jusqu'à nos jours sans faille, au seul fait d'avoir, pour sa première représentation en public, trouvé en la personne de Sarasate un interprète hors pair qui a su avec beaucoup de talent mettre en valeur les capacités virtuoses de l'instrument déjà présentes dans l'œuvre. En effet, ce sont surtout les qualités intrinsèques de l'œuvre – sa richesse en trouvailles mélodiques, sa large palette de sonorités et l'utilisation judicieuse d'éléments folkloriques – qui lui ont valu la réputation d'être l'un des plus grands concertos pour violon. Ce faisant, Lalo apporta une importante contribution qui marquera l'histoire des concertos pour violon.

L'ensemble des sources autographes de la *Symphonie espagnole* appartient aux fonds des Éditions Durand. Elles sont conservées aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France à Paris et reflètent la genèse laborieuse de l'œuvre. On ne sait pas si le manuscrit de la réduction pour piano daté de « Houlgate 1874 » fut précédé d'esquisses. Des retouches multiples semblent indiquer que ce manuscrit – une première ébauche de partition qui a bien été conçue dès le départ comme partition pour le piano – représente la première trace écrite de la composition de l'œuvre. Il comporte les principaux éléments de composition qui ont dû être achevés en été 1874 durant le séjour de Lalo dans une station balnéaire de Normandie. Lalo en tira immédiatement après une partie soliste qu'il copia pour Sarasate afin de lui permettre de l'étudier. De retour à Paris, Lalo s'attaqua à la transposition instrumentale de l'œuvre. Il acheva ce travail vers la mi-septembre.² Les grandes lignes de la composition de l'œuvre étaient ainsi tracées, mais le travail était encore loin d'être abouti. Juste avant l'écrit original des parties (malheureusement disparues) de la création, Lalo entreprit une révision fondamentale de l'instrumentation et élargit l'introduction du dernier mouvement d'une dizaine de mesures.³ Ainsi, alors que la réduction pour piano passait déjà à la gravure, Lalo poursuivait son travail qui aboutirait à la version définitive de l'œuvre, en se concentrant tout particulièrement sur l'interprétation. C'est pourquoi ces modifications ne figurent plus dans l'autographe de la réduction pour piano que Lalo envoya déjà le 20 novembre 1874 comme modèle pour la gravure à l'éditeur parisien Durand & Schoenewerk.⁴ Enfin, après débats et répétitions avec Sarasate et la première représentation avec piano dans l'appartement de Lalo le 29 décembre 1874, des modifications des indications de tempo et de métronome s'ensuivirent encore. La gravure de la réduction pour piano était déjà bien avancée voire achevée. Mi-février 1875, soit quelques jours après la création de l'œuvre, parut l'édition princeps de la réduction pour piano qui, en ce qui concerne la partie piano et la partie de soliste reproduite au-dessus, correspondait au stade de mi-novembre 1874. Sur les épreuves avant impression, seuls les intitulés des deuxième, troisième et cinquième mouvements avaient été modifiés, les indications d'origine pour le métronome et la brève introduction demeuraient quant à eux inchangées. Il est fort probable que l'éditeur ne voulait pas procéder à une nouvelle gravure de l'œuvre complète qui pourtant, vu les très nombreuses modifications apportées entre-temps à la partie piano mais aussi et surtout à la partie soliste, aurait été incontournable. Il s'en tint donc à un compromis auquel Lalo apporta sa contribution sans qu'il soit établi jusqu'à quel point il l'approuvait. La mise sous presse devant impérativement se faire, la partie soliste de la réduction pour piano jointe séparément fut donc regravée pour une nouvelle impression. C'est la partie soliste à part évoquée précédemment qui sert de modèle pour cette dernière. Lalo en profita pour y apporter de nombreuses modifications et vraisemblablement pour la doter des annotations résultant du travail de Sarasate avec signes d'archet, doigtés, positions et autres indications concernant le jeu (comme par ex. : *de la pointe*).⁵ C'est une note de bas de page qui signale la longueur différente de l'introduction de la dernière phrase (« A l'orchestre l'introduction a 10 mesures de plus qu'au piano. »).⁶ Une mise en adéquation de cette partie avec la partition générale dans laquelle Lalo fixa en fait définitivement toute une série de

détails de tempo qui venaient de s'imposer dans la pratique (comme le positionnement musicalement le plus adapté des indications de tempo dans le Rondo ainsi que les indications métronome pour les mouvements I, III et V) ne vit jamais le jour.⁷ L'édition princeps de la partition, avec comme modèle pour la gravure l'autographe de la partition comprenant la partie soliste non corrigée, parut alors fin mai 1875.

Le présent extrait pour piano du compositeur fut corrigé dans le cadre de l'édition de la partition tournée vers la pratique et prenant en compte l'examen critique des sources (PB 5520). Les sources utilisées furent les autographes de la réduction pour piano et de la partition ainsi que, fait inédit jusqu'alors, la partie soliste autographe. Outre la correction d'erreurs et d'inexactitudes de la première édition, on veilla à intégrer à l'extrait pour piano les données laissées dans l'ombre du point de vue de l'histoire ainsi que les dernières modifications (instrumentation, intitulés de mouvements, indications de tempo et de métronome) apportées après coup par Lalo. Par ailleurs, certaines recommandations pour l'instrumentation furent complétées. Afin de faire coïncider les parties solos et les parties orchestres, les rajouts effectués par Lalo dans l'introduction pour l'orchestre furent certes intégrés, mais marqués par des indications « vi-de ». Vu que Lalo voulait, selon toute vraisemblance, que ces rajouts ne concernent que la version orchestrale, ils peuvent être laissés de côté lors d'une représentation au piano. Des notes de bas de page et des annotations à part attirent l'attention sur les différences notables dans la partie soliste entre les éditions originales de la partition pour orchestre et de la réduction pour piano. Il est ainsi pour la première fois possible de proposer une édition fidèle dans son intégralité à la dernière version de la main de Lalo et dont ont été retirées les nombreuses contradictions et inexactitudes figurant dans l'édition princeps. Des informations plus complètes concernant les sources et l'édition sont fournies dans le « Kritischer Bericht » de l'édition de la partition (PB 5520) dont nous vous recommandons ici vivement la consultation.

Un grand merci à la Staatsbibliothek de Berlin – Preußischer Kulturbesitz et la Bayerische Staatsbibliothek à Munich pour la mise à disposition de copies de sources de l'édition princeps. Des remerciements tout particuliers vont à Gérald Hugon, le directeur artistique des Éditions Durand-Salabert-Eschig-Amphion, pour l'autorisation à étudier les autographes appartenant aux archives des Éditions Durand conservés dans le département musical de la Bibliothèque nationale de France à Paris ainsi qu'à la bibliothécaire, Marie-Gabrielle Soret, pour son soutien efficace sur place. Enfin, je dois remercier vivement Antje Weithaas pour ses précieux avis sur des questions très pointues concernant le violon.

Wiesbaden, Automne 2006

Christian Rudolf Riedel

1 Le 18 janvier 1874 dans le Châtelet Parisien sous la direction d'Édouard Colonne (1838–1910).

2 L'autographe de la partition est daté du 16 *sebre*. 74 | *Paris b^d*. *Malesherbes* 52.

3 Au sujet des différents stades de la correction, voir le « Kritischer Bericht » de l'édition de la partition (PB 5520).

4 Voir le récapitulatif dans le « Kritischer Bericht ».

5 Elle ne présente aucune trace de travail, Sarasate aura donc disposé de sa propre copie. Les corrections de Lalo représentent tantôt une évolution dans l'interprétation de la version initiale de la voix soliste de la première ébauche de partition, tantôt elle la contredit.

6 On peut supposer que Lalo allongea l'introduction parce que la répétition douze fois du motif à deux temps de la Tarantelle lui sembla plus attrayante pour la version orchestrale. La formulation des notes de bas de page rajoutées par Lalo indiquerait qu'il voulait que la version pour piano soit limitée à huit répétitions, sans doute parce qu'au piano il est impossible d'obtenir un effet orchestral comparable même de façon approchante.

7 Les corrections dans le texte musical y compris celle pour l'arrangement du violon solo furent apportées à l'encre, tandis que les annotations de mouvements, tempo et métronome ne sont corrigées qu'au crayon de façon rapide et partiellement incomplète. L'indication de métronome pour le mouvement V y est corrigée passant de $\text{♩} = 104$ à 116; la correction définitive $\text{♩} = 108$ ne fut apportée par Lalo que plus tard, sur les épreuves d'impression.