

## Vorwort

Ernest Chaussons (1855–1899) einziges konzertantes Orchesterwerk, *Poème* für Violine und Orchester op. 25, entstand im Frühjahr/Sommer 1896, weist aber eine längere Vorgeschichte auf. Der am Ende mit „Glion 29 juin [18]96“ datierte erste Entwurf der Komposition trägt auf dem Deckblatt die Überschrift „Poème pour violon et orchestre“, am linken oberen Rand der ersten Notenseite jedoch den eigentlichen Titel „Le Chant de l’amour triomphant“. Dieser Titel ist einer 1881 veröffentlichten Novelle – deutsch: „Das Lied der triumphierenden Liebe“ – des russischen Dichters Iwan Turgenjew (1818–1883) entnommen, dessen fünfbändige französische Werkausgabe sich in Chaussons Bibliothek befand. Offenbar stand am Anfang der Komposition die Idee einer Symphonischen Dichtung – einer Gattung, der zahlreiche Komponisten der so genannten „neuf Französischen Schule“ (wie Camille Saint-Saëns, César Franck oder Vincent d’Indy) ein zeitweise lebhaftes Interesse entgegenbrachten und der sich Chausson bereits mit *Viviane* op. 5 (1882) zugewandt hatte.

Am 12. Juli 1892 findet sich im Tagebuch des französischen Komponisten ein erster Hinweis auf die Komposition des *Poème*: „Ich bin gerade mit Crickboom [dem befreundeten belgischen Geiger und Schüler Eugène Ysaÿes] die Phrase der ‚triumphierenden Liebe‘ durchgegangen“ (zit. nach: Jean Gallois, *Ernest Chausson*, Paris 1994, S. 439), womit eventuell ein Themennotat in Es-dur inmitten von Skizzen zu seinem Musikdrama *Le Roi Arthur* gemeint sein könnte. In einem Brief vom 3. April 1893 an Mathieu Crickboom berichtet Chausson: „Ich habe ihm [= Ysaÿe] den Anfang eines Stückes für Violine und Orchester gezeigt (von dem Sie eine Phrase kennen); es gefällt ihm sehr und er drängt darauf, dass ich es vor dem Beginn der Wintersaison beende“ (zit. nach Gallois, *Chausson*, S. 440). Möglicherweise hatte Chausson damals das erwähnte Manuskript mit der ersten

Niederschrift (in Form eines Particells) bereits begonnen und mutmaßlich auch den literarischen Titel hinzugesetzt, dann aber bis zum Frühjahr 1896 liegen gelassen. Offenbar erwartete Ysaÿe von Chausson ein „echtes“ Violinkonzert, das dieser aber in seinem Brief an den belgischen Geiger vom 7. Juli 1893 als zu gewichtig und zu schwierig in seiner damaligen Situation inmitten der Komposition von *Le Roi Arthur* ablehnte. Gleichwohl machte er Ysaÿe einen Gegenvorschlag: „Aber [...] ein einfaches Stück für ‚Violine und Orchester‘ wäre eher möglich. Ich habe bereits daran gedacht, es wäre ein Stück in sehr freier Form mit zahlreichen Passagen, wo die Geige allein spielen würde“ (zit. nach Gallois, *Chausson*, S. 438). Vermutlich ab April 1896 beschäftigte sich Chausson in Paris intensiver mit dem Stück und beendete den Entwurf am 29. Juni in Glion (bei Montreux). Unmittelbar danach muss Chausson die Instrumentierung begonnen haben, denn in einem Brief von Anfang oder Mitte Juli 1896 an Pierre de Bréville, einen befreundeten Komponisten und wie er selbst Schüler César Francks, heißt es: „Ich habe – endlich – das Violinstück für Ysaÿe beendet [...] Zur Zeit instrumentiere ich das Stück für Violine [...]“ (zit. nach: *Ernest Chausson. Écrits inédits. Journaux intimes. Roman de jeunesse. Correspondance*, hrsg. von Jean Gallois, Monaco 1999, S. 443). Das leider undatiert überlieferte Autograph der Orchesterpartitur dürfte Chausson demnach Anfang Juli begonnen und wohl spätestens im Spätsommer 1896 beendet haben.

Auf dem Titelblatt ist die Komposition noch als „Poème symphonique pour violon et orchestre“ bezeichnet, während sie bereits zu den ersten Aufführungen (am 27. Dezember 1896 in Nancy und am 4. April 1897 in Paris, jeweils mit dem Widmungsträger Ysaÿe als Solisten) nur noch als „Poème pour violon et orchestre“ oder schlicht als „Poème“ betitelt wurde. Über die Gründe dieser allmählichen Eliminierung des literarischen Bezugs – der insofern den entscheidenden Impuls gegeben haben mag, als in Turgenjews Novelle das Ti-

tellied auf einer indischen Geige vorgespielt wird – lässt sich nur spekulieren. Die konzeptionelle Änderung von einer Symphonischen Dichtung zu einem konzertanten Charakterstück ergab sich vielleicht im Zuge der Komposition selbst. Da im ausgearbeiteten Orchesterstück die Beziehung zur Novellen-Vorlage sehr vage bleibt und außerdem trotz der freien, fünfteiligen Anlage die Anlehnung an die Sonatenform – mit Exposition eines Themenkontrastes, durchführungsartigen Teilen und einer Reprise, in der sich die Themen einander annähern – nicht von der Hand zu weisen ist, mag Chausson letztlich die Bezeichnung „Dichtung“ als angemessen erachtet haben.

Das Partiturautograph muss bei den ersten Aufführungen als Dirigierpartitur gedient haben, worauf die eingetragenen Probeziffern hindeuten. Für die Drucklegung von Chaussons *Poème* setzte sich nachdrücklich der befreundete spanische Komponist Isaac Albéniz (1860–1909) ein. 1896 war dessen komische Oper *Pepita Jiménez* bei Breitkopf & Härtel erschienen, so dass Albéniz die Geschäftsbeziehung zum renommierten Leipziger Verlag für Chausson nutzen wollte. Wie die erhaltene Korrespondenz belegt (Briefe Albéniz’ an Breitkopf und Härtel im Archiv Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; Kopien der Gegenbriefe sowie Briefe Ernest Chaussons an Breitkopf und Härtel im Sächsischen Staatsarchiv, Leipzig), gab der Verlag seine ursprünglich ablehnende Haltung (Brief vom 27. April 1897 an Albéniz) erst durch Albéniz’ Übernahme der Druckkosten auf. Da Chausson jedoch von einer anerkennenden Bereitschaft des Verlags ausgehen sollte, bezahlte sein Freund sogar noch ein fingiertes Komponistenhonorar von 300 Mark. Am 16. Mai 1897 berichtete Albéniz Breitkopf & Härtel, dass er die Originalpartitur des *Poème*, also das Autograph Chaussons, dem Komponisten zurückgegeben habe, da dieser einige kleine Änderungen (als Resultat der ersten Aufführungen) vornehmen wolle – Änderungen, die heute teilweise als Zusatzblätter mit dem Vermerk „Variante“ enthalten sind, teilweise aber

auch fehlen (endgültige Version der Takte 206–208, 282) –, dass das Manuskript aber so schnell wie möglich nach Leipzig gesandt werde. Der genaue Zeitpunkt der Rücksendung lässt sich nicht mehr ermitteln, jedoch dürfte diese sehr rasch erfolgt sein, da sich Chausson bereits am 3. August nach dem Erscheinen der Druckfahnen erkundigte. Die Korrektur des Klavierauszugs sandte der Komponist am 19. September an den Verlag und mahnte zugleich den baldigen Druck von Partitur und Orchesterstimmen an. Zur großen Enttäuschung des Komponisten konnte sich Breitkopf & Härtel dazu jedoch nicht entschließen, nachdem Albéniz am 18. Oktober ein weiteres finanzielles Engagement abgelehnt hatte. Der Klavierauszug erschien im Dezember 1897, Partitur und Stimmen, deren Druck erst postum im März 1907 erfolgte, wurden zunächst nur als abschriftliches Leihmaterial bereitgehalten.

Leider ist die Stichvorlage für diesen Klavierauszug nicht erhalten, aber es erscheint eher unwahrscheinlich, dass Chausson die definitive Ausarbeitung des Klavierparts selbst übernahm. Vermutlich überließ der Komponist das Arrangement anhand seiner autographen Originalpartitur, in die er unterhalb der Streicher einen (allerdings teilweise fehlenden bzw. nur skizzenhaft angedeuteten) Klavierauszug notiert hatte, einem professionellen Bearbeiter. Da der Violinpart im gedruckten Klavierauszug (Partitur und Stimme) noch Zusätze und Veränderungen enthält, die wohl in den nicht erhaltenen Korrekturfahnen vorgenommen worden sein müssen, gilt er für die vorliegende Neuausgabe als Hauptquelle; offensichtliche Versehen sind dagegen nach dem Autograph korrigiert worden.

Die genannten ersten Aufführungen in Frankreich stießen zunächst auf wohlwollende, aber keineswegs begeisterte Reaktionen von Publikum und Kritik. Durch den unermüdlichen Einsatz namhafter Geiger der Zeit – neben Eugène Ysaÿe ist besonders Henri Marteau zu nennen – fand das *Poème* seit der Jahrhundertwende aber eine immer stärkere Resonanz und gehört heute

zum Repertoire aller großen Geiger. In Deutschland wurde es erst nach Chaussons Tod aufgeführt, erstmals vermutlich am 24. Oktober 1904 in Berlin im 2. Philharmonischen Konzert unter der Leitung von Arthur Nikisch mit Ysaÿe als Solisten.

Für die Bereitstellung der Quellen sei der Bibliothèque nationale de France, Paris, der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Staatsbibliothek zu Berlin sowie weiterhin dem Archiv des Verlages Breitkopf und Härtel in Wiesbaden und dem Sächsischen Staatsarchiv in Leipzig gedankt.

Buchloe, Frühjahr 2003  
Peter Jost

## Preface

*Poème*, op. 25, for violin and orchestra, is the only instrumental concerto by Ernest Chausson (1855–1899). Though written in the spring and summer of 1896, the work underwent a fairly long gestation. The first draft is dated “Glion 29 juin [18]96” at the end and bears the title *Poème pour violon et orchestre* on the fly leaf. The actual title, however, is found in the top left-hand margin of the first page of music: *Le Chant de l’amour triomphant*. This title – “The song of love triumphant” – was taken from a novella published in 1881 by the Russian novelist Ivan Turgenev (1818–1883), a five-volume French edition of whose works was found in Chausson’s library. Evidently *Poème* was originally conceived as a symphonic poem, a genre that was cultivated with intermittent but lively interest by many composers of the so-called “New French School” (including Camille Saint-Saëns, César Franck and Vincent d’Indy) and to

which Chausson had already turned once before with his *Viviane*, op. 5 (1882).

The earliest evidence for the composition of *Poème* is an entry in the composer’s diary for 12 July 1892: “I just went through the ‘love triumphant’ phrase with Crickboom” (Jean Gallois: *Ernest Chausson*, Paris, 1994, p. 439; the Belgian violinist Mathieu Crickboom was Chausson’s friend and a pupil of Eugène Ysaÿe). This “phrase” may refer to a theme in E-flat major found among the sketches for Chausson’s music drama *Le Roi Arthur*. A letter of 3 April 1893 to Crickboom elaborates the connection: “I showed him [Ysaÿe] the opening of a piece for violin and orchestra (one phrase of it is already familiar to you); he likes it a lot and is urging me to finish it before the beginning of the winter season” (Gallois, *Chausson*, p. 440). At that time Chausson may already have begun work on the above-mentioned handwritten first draft (in short score), perhaps even adding the literary title, only to let the work lie fallow until the spring of 1896. Ysaÿe apparently expected Chausson to produce a “genuine” violin concerto. The composer however turned him down in a letter of 7 July 1893, arguing that a concerto would be too substantial and difficult to compose in his present situation amidst the work on *Le Roi Arthur*. Nevertheless, he made an alternative suggestion: “But [...] a simple piece for violin and orchestra would be more feasible. I’ve already given it some thought: it would be a piece in very free form with many passages in which the violin plays alone” (Gallois, *Chausson*, p. 438). Chausson presumably devoted greater attention to the piece in Paris from April 1896, finishing the first draft in Glion (near Montreux) on 29 June. He must have begun work on the orchestration immediately thereafter, for a letter of early or mid-July 1896 to his friend Pierre de Bréville (a fellow pupil of César Franck) announces that “I’ve finally finished the violin piece for Ysaÿe [...] At the moment I’m orchestrating the violin piece [...]” (*Ernest Chausson: Écrits inédits, Journaux intimes, Roman de jeunesse, Correspondance*, ed. by

Jean Gallois, Monaco, 1999, p. 443). The autograph of the orchestral score, though unfortunately undated, must therefore have been started in early July and completed no later than the end of summer 1896.

The title page still refers to the composition as *Poème symphonique pour violon et orchestre*. However, by the time of its first performances in Nancy (27 December 1896) and Paris (4 April 1897), both given by the work's dedicatee Ysaÿe, the title had been shortened to *Poème pour violon et orchestre*, or simply *Poème*. We can only guess at the reasons that led to the gradual elimination of the literary reference, which may have served as the main inspiration for the work in that the title song of Turgeniev's novella is played on an Indian violin. Perhaps Chausson altered his conception from a symphonic poem to a character piece for solo instrument during the act of composition itself. In the piece's finished form, the relation to the original novella is extremely tenuous; moreover, despite its free five-part design, there is no denying the work's reliance on sonata-allegro form, with its statement of contrasting themes, sections of development, and a recapitulation in which the themes are brought closer together. As a result, Chausson may ultimately have found the term "poem" entirely fitting.

The autograph score must have served as a conductor's score for the earliest performances, as is suggested by its handwritten rehearsal numbers. The work's publication was staunchly supported by Chausson's friend, the Spanish composer Isaac Albéniz (1860–1909), whose comic opera *Pepita Jiménez* had been published by Breitkopf & Härtel in 1896. Albéniz now used his business relations with the renowned Leipzig publishing house to Chausson's benefit. The surviving correspondence (Albéniz's letters to Breitkopf & Härtel, located in the publisher's archives in Wiesbaden, as well as copies of the publisher's responses and Chausson's letters to Breitkopf & Härtel, preserved in the Saxon State Archive in Leipzig) reveals that the publishers re-

versed their original rejection (letter of 27 April 1897 to Albéniz) only after the Spanish composer offered to take over the costs of printing. Further, since Chausson was meant to believe in the publisher's willingness and appreciation, his friend even paid a fictitious composer's fee of 300 marks. On 16 May 1897 Albéniz reported to Breitkopf & Härtel that he had returned the original manuscript of *Poème*, i. e. Chausson's autograph full score, to the composer so that he could make a few minor changes resulting from the first performances. Some of these changes have survived on loose-leaf pages marked "Variante," while others have disappeared (e. g. the final versions of M. 206–208 and 282). The manuscript, Albéniz continued, would be sent back to Leipzig as quickly as possible. The exact date of its return can no longer be ascertained, but it must have happened very soon since Chausson already inquired about proof sheets on 3 August. He sent the corrected proofs of the piano reduction to the publishers on 19 September, reminding them to print the full score and the orchestral material posthaste. To his great disappointment, however, Breitkopf & Härtel were no longer prepared to do so, Albéniz having refused on 18 October to send further financial assistance. The piano reduction appeared in December 1897, whereas the full score and the orchestral parts were not published until March 1907, after the composer's death, and were thus initially available only on hire in handwritten copies.

Unfortunately, the engraver's copy of the piano reduction has not survived, but it is rather unlikely that Chausson himself prepared the definitive piano part. He presumably left this task to a professional arranger working from his original autograph score, where the composer had entered an occasionally sketchy or incomplete piano reduction beneath the strings. The violin part in the printed piano reduction (score and part) contains further addenda and changes that were evidently entered in the lost proof sheets. As a result, this part serves as the principal source for

our new edition, while obvious mistakes have been corrected after comparison with the autograph.

Initially the aforementioned first performances in France met with well-meaning but hardly enthusiastic responses from audiences and critics. However, thanks to the tireless efforts of leading violinists of the age – besides Eugène Ysaÿe we should especially mention Henri Marteau – Chausson's *Poème* began to be increasingly well received from the turn of the century. Today it belongs to the repertoire of all great violinists. Its first performance in Germany took place after Chausson's death, presumably at the Second Philharmonic Concert on 24 October 1904 in Berlin, when it was given by Ysaÿe under the baton of Arthur Nikisch.

The editor wishes to thank the Bibliothèque nationale de France (Paris), the Bayerische Staatsbibliothek (Munich) and the Berlin Staatsbibliothek as well as the archive of Breitkopf & Härtel (Wiesbaden) and the Saxon State Archive (Leipzig) for kindly placing source material at his disposal.

Buchloe, spring 2003

Peter Jost

## Préface

Le *Poème pour violon et orchestre* op. 25, seule œuvre orchestrale concertante d'Ernest Chausson (1855–1899), fut composé entre le printemps et l'été 1896, mais son histoire remonte bien plus loin. La première ébauche de l'œuvre, qui porte à la fin la datation «Glion 29 juin [18]96», indique comme titre sur le bécquet «Poème pour violon et orchestre»; cependant, dans la marge de

gauche de la 1<sup>re</sup> page notée, le compositeur a inscrit, en haut, le vrai titre, soit «Le Chant de l'amour triomphant». Ce titre est emprunté à une nouvelle, publiée en 1881, de l'écrivain russe Ivan Tourgueniev (1818–1883), dont Chausson possédait dans sa bibliothèque l'édition française des œuvres en cinq volumes. L'idée initiale du compositeur était apparemment d'écrire un poème symphonique, genre auquel de nombreux musiciens de la «nouvelle école française» (entre autres Camille Saint-Saëns, César Franck ou Vincent d'Indy) ont porté temporairement un vif intérêt et que Chausson avait déjà pratiqué avec *Viviane* op. 5 (1882).

On trouve dans le journal du compositeur, à la date du 12 juillet 1892, une première mention relative à la composition du *Poème*: «Je viens d'essayer avec Crickboom [violoniste belge ami de Chausson et élève d'Eugène Ysaÿe] la phrase de l'Amour Triomphant» (cité d'après Jean Gallois, *Ernest Chausson*, Paris, 1994, p. 439), ce par quoi il fait éventuellement allusion à un thème en mi bémol majeur, noté parmi diverses esquisses de son drame lyrique *Le Roi Arthus*. C'est ainsi que dans une lettre à Mathieu Crickboom datée du 3 avril 1893, il écrit: «Je lui [= Ysaÿe] ai montré le commencement d'un morceau de violon et orchestre (vous en connaissez une phrase); il lui plaît beaucoup et il veut à toute force que je le termine avant la rentrée de l'hiver» (cité d'après Gallois, *Chausson*, p. 440). Il se peut que Chausson ait déjà, à l'époque, débuté le manuscrit en question, donc la première ébauche (sous forme d'une particelle) et qu'il ait, selon toute probabilité, rajouté aussi le titre littéraire; il aurait ensuite laissé «reposer» ce début jusqu'au printemps 1896. Apparemment, Ysaÿe attendait de Chausson un «authentique» concerto pour violon, mais celui-ci rejette la proposition dans une lettre qu'il adresse le 7 juillet 1893 au violoniste belge, disant qu'il considère un tel concerto comme trop essentiel et trop difficile dans sa situation du moment, alors qu'il travaille justement à la composition de son *Roi Arthus*. Chausson n'en fait pas moins une con-

tre-proposition à Ysaÿe: «Mais [...] un morceau seul pour «violon et orchestre», cela devient plus possible. J'y ai songé: ce serait un morceau d'une forme très libre, avec de nombreux passages où le violon jouerait seul» (cité d'après Gallois, *Chausson*, p. 438). C'est probablement à partir du mois d'avril 1896 que Chausson, à Paris, travaille plus intensivement sur l'œuvre, et il termine son ébauche le 29 juin à Glion (près de Montreux). Sans nul doute, il commence juste après l'instrumentation, car dans une lettre qu'il écrit début juillet ou à la mi-juillet 1896 à Pierre de Bréville, compositeur de ses amis et comme lui-même élève de César Franck, on peut lire: «J'ai terminé – enfin – le morceau de violon pour Ysaÿe [...] En ce moment, j'orchestre le morceau pour violon [...]» (cité d'après: *Ernest Chausson. Écrits inédits. Journaux intimes. Roman de jeunesse. Correspondance*, édité par Jean Gallois, Monaco, 1999, p. 443). Chausson aurait ainsi commencé probablement début juillet à écrire l'autographe, conservé mais malheureusement non daté, de la partition d'orchestre, pour le terminer au plus tard à la fin de l'été 1896.

La composition est encore désignée sur la page de titre en tant que «Poème symphonique pour violon et orchestre», alors que le 27 décembre 1896, à Nancy, et le 4 avril 1897, à Paris, avec à chaque fois comme soliste Ysaÿe, le dédicataire, l'œuvre s'intitule uniquement «Poème pour violon et orchestre» ou même, tout simplement, «Poème». On ne peut que se livrer à des spéculations quant aux raisons de cette élimination progressive de la référence littéraire, qui avait sans doute fourni l'impulsion décisive dans la mesure où, dans la nouvelle de Tourgueniev, le chant évoqué dans le titre est joué sur un violon indien. Le changement de conception faisant passer l'œuvre du poème symphonique au morceau de caractère de style concertant s'est peut-être réalisé au fur et à mesure du travail de composition. Comme la référence à la nouvelle reste très vague dans la composition orchestrale et qu'en outre, malgré l'agencement libre en cinq parties, l'empreinte

de la forme sonate – avec exposition de thèmes en opposition, développements divers et réexposition ou reprise dans laquelle se rapprochent les thèmes – est proprement évidente, il se peut que Chausson ait finalement considéré comme adéquate l'appellation de «poème».

Comme l'indiquent les chiffres relatifs aux répétitions, l'autographe de la partition a été certainement utilisé pour la direction lors des premières exécutions en concert. Isaac Albéniz (1860–1909), ami de Chausson, a apporté son appui à celui-ci pour la mise sous presse du *Poème*. En 1896 en effet, l'opéra comique *Pepita Jiménez* du compositeur espagnol avait été publié chez Breitkopf & Härtel, si bien qu'Albéniz voulait mettre à profit pour son ami ses relations d'affaires avec l'éditeur réputé de Leipzig. Comme le révèle la correspondance qui nous est parvenue (lettres d'Albéniz à Breitkopf & Härtel, archives Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; copies des réponses à Albéniz et lettres d'Ernest Chausson à Breitkopf & Härtel, Sächsisches Staatsarchiv, Leipzig), la maison d'édition n'est revenue finalement sur son refus initial (lettre du 27 avril 1897 à Albéniz) qu'après la prise en charge par Albéniz des frais d'impression. Cependant, Chausson devant présumer une attitude favorable de la maison d'édition à son égard, son ami verse au compositeur de prétendus honoraires d'un montant de 300 marks. Le 16 mai 1897, Albéniz informe Breitkopf & Härtel qu'il a rendu à Chausson la partition originale, donc l'autographe, du *Poème*, le compositeur désirant apporter quelques modifications (à la suite des premiers concerts) – celles-ci se trouvent en partie aujourd'hui sur des feuillets séparés portant la mention «variante» ou bien ont disparu (version définitive des mesures 206–208, 282) –, ajoutant que le manuscrit serait renvoyé le plus rapidement possible à Leipzig. On ne peut plus déterminer aujourd'hui la date exacte du renvoi à l'éditeur de la partition autographe, mais cela s'est sans doute fait très vite puisque dès le 3 août, Chausson se renseigne sur la sortie des épreuves. Le compositeur

envoie le 19 septembre la correction de la réduction pour piano à la maison d'édition, réclamant en même temps la mise sous presse rapide de la partition et des parties d'orchestre. À la grande déception du compositeur toutefois, l'éditeur n'arrive pas encore à prendre de décision à ce sujet, Albéniz ayant refusé le 18 octobre un nouvel engagement financier. La réduction pour piano paraît finalement en décembre 1897; la partition et les parties instrumentales, dont l'impression aura lieu seulement en mars 1907, à titre posthume, sont tout d'abord mises à disposition sous forme de copies, à titre de prêt.

Le modèle de gravure de cette réduction pour piano a malheureusement disparu, mais il apparaît plutôt improbable que Chausson se soit chargé lui-même de l'élaboration définitive de la partie de piano. Il a vraisemblablement confié ce soin à un arrangeur professionnel, lui

soumettant pour ce faire la partition originale autographe, dans laquelle il avait, au-dessous des cordes, noté une réduction pour piano (bien qu'absente par endroits ou seulement esquissée). Comme la partie de violon de la réduction pour piano (partition et partie de violon) renferme un certain nombre d'ajouts et de modifications probablement intégrés aux épreuves aujourd'hui disparues, c'est elle qui a été retenue comme source principale pour la présente édition; les fautes et négligences manifestes ont été par contre corrigées à partir de l'autographe.

Les premiers concerts, ci-dessus mentionnés, donnés en France ont tout d'abord suscité de la part du public et de la critique des réactions certes bienveillantes mais nullement enthousiastes. Toutefois, grâce à l'engagement inlassable de plusieurs violonistes de renom – au nombre desquels, outre Ysaÿe, on ci-

tera en particulier Henri Marteau –, le *Poème* a rencontré depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle un écho de plus en plus marqué et il est inscrit aujourd'hui au répertoire de tous les grands violonistes. En Allemagne, il a été joué pour la première fois après la mort du compositeur, probablement le 24 octobre 1904, à Berlin, lors du 2<sup>e</sup> concert philharmonique, sous la direction d'Arthur Nikisch et avec Ysaÿe comme soliste.

Nous adressons nos remerciements pour les sources mises à notre disposition à la Bibliothèque nationale de France (Paris), à la Bayerische Staatsbibliothek (Munich), à la Staatsbibliothek (Berlin) ainsi qu'aux Archives des Éditions Breitkopf & Härtel (Wiesbaden) et au Sächsisches Staatsarchiv (Leipzig).

Buchloe, printemps 2003  
Peter Jost