

Vorwort

Erst in den 1870er Jahren gelang es Édouard Lalo (1823–92), der jahrelang als Geiger und Bratschist in verschiedenen Orchestern und Kammermusikvereinigungen tätig gewesen war, sich auch als Komponist einen Namen zu machen. Seinen ersten Erfolg erzielte er mit dem ersten Violinkonzert op. 20 (1873), dem bald ein zweites, die berühmte *Symphonie espagnole* (1874), nachfolgte. Wurde dieser kompositorische Durchbruch maßgeblich vom Widmungsträger der beiden Werke, Pablo de Sarasate (1844–1908), getragen, so stand vermutlich auch das Violoncellokonzert von Anfang an in enger Verbindung mit seinem vorgesehenen Solisten, dem aus Belgien stammenden Cellisten und späteren Widmungsträger Adolphe Fischer (1847–91). Darauf deutet zumindest ein Brief Lalos an Sarasate vom 24. November 1877 hin: „Dass ich dir nicht früher geschrieben habe, liegt an der Überhäufung mit Arbeit; man hat mich im Conservatoire um die Ouvertüre zu *Le Roi d'Ys* gebeten, und ich musste das Konzert beiseite legen, um in der Ouvertüre alle Korrekturen vorzunehmen, die ich mir nach der letzten Aufführung vorgenommen und seither versäumt hatte [...]. Nach dem Ende dieser Arbeit habe ich mir gleich das Konzert wieder vorgenommen und soeben die letzte Note der Instrumentation niedergeschrieben. Wenn der Kopist, wie er es mir versprochen hat, bereit ist, wird das Konzert am 9. bei Padeloup gespielt. Fischer kann es auswendig und trägt es bewundernswürdig vor“ (zur Korrespondenz hier und im Folgenden vgl. *Édouard Lalo. Correspondance*, zusammengestellt und vorgelegt von Joël-Marie Fauquet, Paris 1989, S. 117).

Die Uraufführung fand tatsächlich am 9. Dezember 1877 in Paris im Rahmen der *Concerts populaires* im sogenannten Cirque d'hiver unter der Leitung von Jules Padeloup und mit Fischer als Solisten statt. Die Frage jedoch, ob Fischer, der 1862–66 Schüler des belgischen Cellisten Adrien-Fran-

çois Servais gewesen war und seit 1868 in Paris lebte, das Konzert angeregt hatte, lässt sich ebensowenig beantworten wie die nach dem genauen Beginn der Arbeit an der Komposition. Da Lalo in einem Brief vom 3. November 1877 an den Komponisten Otto Goldschmidt (1829–1907) über sein neues Konzert berichtete, darf man vermutlich annehmen, dass die Komposition zu diesem Zeitpunkt bereits abgeschlossen war (der genaue Wortlaut ist nicht bekannt; vgl. *Correspondance*, S. 116). Grundlage für die nachfolgende Instrumentierung dürfte die früheste erhaltene Quelle, der leider undatierte autographe Klavierauszug, gewesen sein. Vermutlich hatte Lalo, der beim Cellisten Pierre Baumann in Lille Komposition studiert hatte und dem die Grundlagen des Cellospiels sicherlich vertraut waren, zuvor zumindest teilweise die Solopartie skizziert, ohne dass sich davon etwas erhalten hätte. Der Klavierauszug weist, abgesehen von unmittelbar nach der Niederschrift vorgenommenen Korrekturen, drei weitere Änderungsschichten auf (siehe *Bemerkungen*), die zum Teil möglicherweise auf Vorschläge von Fischer zurückgehen. Inwieweit die Erfahrungen der ersten Aufführungen bei diesen Änderungen eine Rolle spielten, ist genauso ungewiss wie die Frage, ob auch in der Partitur noch Verbesserungen vorgenommen wurden.

Da der Pariser Verlag Durand sich trotz des Erfolges sehr zögerlich zeigte, das Konzert zu verlegen, nahm Lalo gern das auf Vermittlung von Sarasate zustande gekommene Angebot des Berliner Verlages Bote & Bock an (dies wird in seinem Brief an Sarasate vom 31. Dezember 1878 ausführlich gewürdigt; vgl. *Correspondance*, S. 127). Wann genau Lalo die verschollenen Stichvorlagen nach Berlin sandte, ist nicht bekannt. Wie aus einem Brief an Fischer vom 6. Februar 1878 hervorgeht (zu einem Zeitpunkt, als die Veröffentlichung bei Bote & Bock bereits beschlossen war), gab es durchaus noch Spielraum für Modifikationen: „Was die Änderung betrifft, um die Sie im Rhythmus des Konzertthemas bitten, so habe ich nichts dagegen, wenn Sie dies tun; aber

ich glaube, dass sie unnötig ist. Bedenken Sie doch, dass in einem Allegro im 12/8-Takt 6 Sechzehntelnoten auf eine Zählzeit kommen; zählen Sie doch selbst diese 6, wenn Sie den Takt schlagen, und Sie werden sehen, dass eine Sechzehntelnote extrem schnell und kurz ist. Wenn das Orchester diese nicht kurz spielt, so ist es seine Schuld, nicht meine, und es ist Sache des Dirigenten, den Wert genau anzugeben. Wenn Sie jedoch glauben, dass eine Zweiunddreißigstelnote den Musikern meine Absicht besser vermitteln kann, dann ändern sie es so ab. In meinen Augen spricht nichts dagegen“ (*Correspondance*, S. 120). Die beschriebene Änderung wurde offenbar nicht vorgenommen, jedoch gibt es andere Stellen im Klavierauszug, die eine nachträgliche rhythmische Modifikation zeigen, welche demnach auf Fischer zurückgehen könnte.

Da der autographe Klavierauszug keine Stechereinträge aufweist, scheidet er als Stichvorlage für den im September 1878 bereits zum Verkauf angekündigten (*Neue Berliner Musikzeitung*, 26. September 1878, S. 312) Klavierauszug aus (Plattenummer 11623). Dass nur eine Abschrift des autographen Klavierauszugs nach Berlin geschickt wurde, ergibt sich aber auch aus der philologischen Analyse, da im Druck die beiden letzten Änderungsschichten in Lalos Autograph nicht berücksichtigt sind (siehe *Bemerkungen*). Entsprechende Rückschlüsse auf die Stichvorlage zum Partiturdruk (Plattenummer 11977), der zusammen mit dem Druck der Orchesterstimmen (Plattenummer 11978) spätestens im Dezember 1878 vorlag (*Anzeige in Musikalisches Wochenblatt*, 6. Dezember 1878, S. 613), zu ziehen ist nicht möglich, da die autographe Partitur verschollen ist; ob sie selbst oder aber eine Kopie als Stichvorlage diente, muss daher offen bleiben. Eindeutig steht jedoch fest, dass Partitur und Stimmen von derselben Quelle abgezogen wurden. Diese ging – wie die Stichvorlage für den Klavierauszug bzw. für die beigelegte Solostimme – vermutlich bei der völligen Zerstörung des Verlagsarchivs von Bote & Bock im Jahre 1943 verloren.

Die Uraufführung am 9. Dezember 1877 war so erfolgreich, dass das neue Cellokonzert eine Woche später, am 16. Dezember, wiederholt wurde. Allerdings war das Orchester durch mangelnde Probemöglichkeiten überfordert, wie Lalo in einem Brief an Sarasate vom 10. Dezember 1877 schildert: „Gemäß deinem Wunsch als Freund habe ich dir gestern Abend ein Telegramm geschickt, das dir den Erfolg mitteilt, dessen bester Beweis das sofortige neuerliche Engagement von Fischer ist, um das Konzert nächsten Sonntag ein zweites Mal zu spielen. Fischer hat es bewundernswert interpretiert, aber das Orchester hat mir während der Aufführung keinen Moment der Ruhe gelassen. Stell dir vor, Padeloup gab im selben Konzert *Roméo [et Juliette]* von Berlioz, was er noch nie aufgeführt hat, so dass dieses schwierige Werk fast alle Proben besetzte und mein Konzert ohne wirkliches Studium durchging. Du musst verstehen, was daraus werden kann; es gab zwar keine groben Schnitzer, aber es fehlte an Präzision, Rhythmen waren falsch und das Ganze war zu laut. Für die zweite Aufführung wird es Samstagmorgen im Cirque ein einziges Mal wiederholt, du kennst solche Generalproben, es wird also nicht besser werden“ (*Correspondance*, S. 118). Trotz dieser ungünstigen Voraussetzungen wurde das Konzert durch das Engagement des Cellisten Fischer bald auch im Ausland aufgeführt – so in Wien am 13. Januar 1878 unter der Leitung von Hans Richter und in Leipzig am 10. Februar 1878 unter Carl Reinecke – und fand rasch Eingang ins Konzertrepertoire. Die Beliebtheit der Komposition spiegelt sich auch in zahlreichen Bearbeitungen und Editionen namhafter Cellisten, von denen hier diejenige von Louis Fournier (Verlag Durand, 1923) hervorgehoben sei.

Die Quellen enthalten ausführliche Strichbezeichnungen, die offenbar auf den Komponisten selbst zurückgehen. Sie sind daher in der Urtextstimme wiedergegeben. Heinrich Schiff legte seiner zusätzlichen bezeichneten Solostimme diese Striche zugrunde. An einigen Stellen ergänzte er Strichbezeichnungen, um Lalos Absichten zu verdeutlichen.

Dort, wo er von Lalo abweicht, wurden die ursprünglichen Striche kommentarlos getilgt. Alternative Strichbezeichnungen oder Fingersätze stehen in dieser Stimme in eckigen Klammern.

Um die in den *Bemerkungen* aufgeführten zahlreichen Abweichungen der Solostimme in den relevanten Quellen zu veranschaulichen, steht im Internet ein Quellenvergleich zum kostenlosen Download bereit.

Für die freundliche Bereitstellung der Quellen sei der Bibliothèque nationale de France (Paris), der Staatsbibliothek zu Berlin und der Bibliothek des Conservatoire royal de Liège gedankt. Mein besonderer Dank gilt des Weiteren Peter François (Halle/Belgien), Philippe Gilson (Lüttich) und Fabian Kolb (Köln) für wertvolle Auskünfte und Hilfen sowie den Lektoraten der Verlage Breitkopf & Härtel und G. Henle für die ausgezeichnete Zusammenarbeit.

Buchloe, Herbst 2008
Peter Jost

Preface

Édouard Lalo (1823–92) was active for many years as a violinist and violist in various orchestras and chamber-music ensembles. But it was not until the 1870s that he finally began to make a name for himself as composer as well. He first achieved success with the Violin Concerto No. 1 op. 20 (1873), which was soon followed by a second piece in this genre, the famous *Symphonie espagnole* (1874). His compositional

breakthrough was substantially aided by the dedicatee of these two works, Pablo de Sarasate (1844–1908); likewise, the Violoncello Concerto was also closely connected from the very start to its designated soloist Adolphe Fischer (1847–91), a native of Belgium and the work’s later dedicatee. Lalo himself seems to suggest this in a letter of 24 November 1877 to Sarasate: “If I have not written to you earlier, then it is because I have been swamped by work. The Conservatoire has asked me for the overture to *Le Roi d’Ys*, and I have had to abandon my concerto for its sake and make all the corrections that I had envisioned after the last performance and neglected since. [...] Once this was done, I resumed my work on the concerto and have just written the last note of the orchestration. If the copyist is ready, as he has promised me, the concerto will be played by Padeloup on the 9th. Fischer knows it by heart and plays it admirably” (reference to correspondence here and later is to *Édouard Lalo. Correspondance*, compiled and presented by Joël-Marie Fauquet, Paris, 1989, p. 117).

The first performance actually did take place on 9 December 1877, in one of the *Concerts populaires* given at the so-called Cirque d’hiver in Paris under the direction of Jules Padeloup and with Fischer as the soloist. Fischer had studied with the Belgian cellist Adrien-François Servais between 1862 and 1866 and had been living in Paris since 1868. We know neither whether he provided the initial impulse for the composition of the concerto, nor exactly when Lalo began working on it. Since Lalo informed the composer Otto Goldschmidt (1829–1907) about his new concerto in a letter of 3 November 1877, it can be assumed that the work was already completed at that time (the exact wording is unknown; see *Correspondance*, p. 116). The basis for the subsequent orchestration must have been the earliest surviving source, the unfortunately undated autograph piano reduction. Lalo, who had studied composition with the cellist Pierre Baumann in Lille and was undoubtedly familiar with the rudi-

ments of cello playing, had presumably made at least a partial sketch of the solo part beforehand, but nothing of this has survived. Aside from corrections made immediately after he had written the piano reduction, this piano-cello score has three further layers of changes (see *Comments*), some of which are possibly due to suggestions made by Fischer. It is just as impossible to know if and to what extent the experiences gleaned during the first performances played a role in these changes, as it is to know whether corrections were also made in the score.

Since the Paris publisher Durand was very hesitant to publish the concerto despite the work's success, Lalo gladly took up the offer of the Berlin publisher Bote & Bock, which had been brokered by Sarasate (details confirmed by his letter to Sarasate dated 31 December 1878; see *Correspondance*, p. 127). It cannot be ascertained exactly when Lalo sent the engraver's material (which is now lost) to Berlin. Nevertheless, as we can see from a letter of 6 February 1878 (when the publication by Bote & Bock had already been negotiated) to Fischer, there was still time to make changes: "As to the alteration that you requested in the rhythm of the theme of the concerto, you may do it, I have nothing against it. However, I feel that it is pointless. Remember that in an Allegro in 12/8 time, there are 6 sixteenth notes per beat. Count 6 yourself while beating time and you will see that a sixteenth note is excessively rapid and brief. If the orchestra does not play this note briefly, it is its fault and not mine, and it is up to the conductor to give the precise indication of the value. But if you feel that a thirty-second note better suits my intention in the eyes of the musicians, then alter it thusly. I have no objection" (*Correspondance*, p. 120). The change described here was apparently not made, but there are other passages in the piano reduction that present a subsequent rhythmic modification which was possibly due to Fischer.

Since the autograph piano reduction bears no engraver's markings whatsoever, it can be excluded as the engraver's

copy of the piano reduction (plate number 11623) that was announced for sale in September 1878 (*Neue Berliner Musikzeitung*, 26 September 1878, p. 312). A philological analysis also reveals that only a copy of the autograph piano reduction was sent to Berlin, since the print does not take into account the final two layers of changes in Lalo's autograph (see *Comments*). However, since the autograph score is lost, it is not possible to draw any conclusions about the engraver's copy used for the printing of the score (plate number 11977), which was printed together with the orchestral parts (plate number 11978) in December 1878 at the latest (announced in *Musikalisches Wochenblatt*, 6 December 1878, p. 613). Whether the lost autograph score or a copy of it served as the engraver's copy remains a mystery. What is absolutely clear, however, is that the score and parts were derived from the same source. This source, like the engraver's copy for the piano reduction and the inserted solo part, was probably lost when Bote & Bock's archives were destroyed in the war in 1943.

The world premiere of the Violoncello Concerto on 9 December 1877 was so successful that the new piece was repeated one week later, on 16 December. Unfortunately, the orchestra was hampered by the lack of rehearsal time. In a letter to Sarasate dated 10 December 1877, Lalo reported: "In compliance with your amicable wish, I sent you a telegram yesterday evening to announce the concerto's success, the best proof of which is the immediate re-engagement of Fischer to play it again next Sunday. Fischer played it admirably but the orchestra did not leave me a moment's rest during the entire performance. Just imagine, in the same concert Pacheloup played Berlioz's *Roméo [et Juliette]*, which he had never conducted before. This difficult work thus took up almost all the rehearsal time, and my concerto was played without any serious study. You can imagine what this can lead to. There were no serious blunders, but a lack of precision and uneven rhythms; and everything was too loud. For the

second performance, it will be given one sole run-through at the cirque on Saturday morning, and you know what such final rehearsals are like: it won't be any better" (*Correspondance*, p. 118). In spite of these unfavourable circumstances, the concerto was soon performed abroad thanks to the commitment of the cellist Fischer. It was heard, for instance, in Vienna on 13 January 1878 under Hans Richter, and in Leipzig on 10 February 1878 under Carl Reinecke. It then soon found its way into the concert repertoire. The work's popularity is confirmed by the many arrangements and editions made by reputable cellists, of which the one by Louis Fournier (Éditions Durand, 1923) is particularly worthy of mention.

The sources contain detailed bowings apparently supplied by the composer himself. They are thus reproduced in the Urtext part and form the basis for Heinrich Schiff's solo part with additional markings. Schiff has occasionally added extra bowings to clarify Lalo's intentions. The original bowings were tacitly removed wherever Schiff diverges from Lalo. Alternative bowings or fingerings are placed in square brackets in this part.

In order to illustrate the many divergences in the solo part among the relevant sources (as listed in the *Comments*), a source comparison is available free of charge for downloading on the Internet.

We wish to cordially thank the Bibliothèque nationale de France (Paris), the Staatsbibliothek zu Berlin and the Library of the Conservatoire royal de Liège for kindly putting the sources at our disposal. I wish to extend my special thanks to Peter François (Halle, Belgium), Philippe Gilson (Liège) and Fabian Kolb (Cologne) for their valuable information and help, as well as to the editorial staffs of the publishing houses Breitkopf & Härtel and G. Henle for the excellent collaboration.

Buchloe, autumn 2008
Peter Jost

Préface

Ce n'est que dans les années 1870 qu'Édouard Lalo (1823–92), actif déjà depuis des années comme violoniste et altiste au sein de différents orchestres et associations de musique de chambre, parvint aussi à se faire un nom comme compositeur. Il obtint son premier succès avec le premier concerto pour violon op. 20 (1873), suivi rapidement par un second, la célèbre *Symphonie espagnole* (1874). Si cette percée en tant que compositeur fut dans une large mesure due au soutien de Pablo de Sarasate (1844–1908), à qui les deux œuvres étaient dédiées, le concerto pour violoncelle fut également dès le départ en lien étroit avec le soliste pour lequel il était écrit, le violoncelliste originaire de Belgique Adolphe Fischer (1847–91) à qui sera adressée la dédicace par la suite. C'est du moins ce qu'indique une lettre de Lalo à Sarasate datée du 24 novembre 1877: «Si je ne t'ai pas écrit plus tôt, c'est qu'il m'est arrivé un surcroît de travail; on m'a demandé l'ouverture du *Roi d'Ys* au Conservatoire; et j'ai dû abandonner mon concerto pour faire dans l'ouverture toutes les corrections que j'avais projetées après la dernière exécution et négligées depuis; [...] Ce travail terminé, j'ai repris le concerto et je viens d'écrire la dernière note de l'orchestration. Si le copiste est prêt, comme il me le promet, ce concerto sera joué le 9 chez Padeloup. Fischer le sait par cœur et le dit admirablement» (pour la correspondance, ici et plus loin cf. *Édouard Lalo. Correspondance*, réunie et présentée par Joël-Marie Fauquet, Paris, 1989, p. 117).

La création eut effectivement lieu le 9 décembre 1877 à Paris dans le cadre des *Concerts populaires* au fameux Cirque d'hiver sous la direction de Jules Padeloup avec Fischer comme soliste. Il demeure toutefois impossible d'éclaircir la question de savoir si Fischer, qui avait été l'élève du violoncelliste belge Adrien-François Servais entre 1862 et 1866 et qui vivait à Paris depuis 1868,

avait donné l'idée du concerto; il n'est pas possible non plus de définir la date exacte du début du travail de composition. Vu que, dans une lettre du 3 novembre 1877 adressée au compositeur Otto Goldschmidt (1829–1907), Lalo racontait son nouveau concerto, on est en droit de supposer que la composition était alors achevée (la citation exacte n'est pas connue, cf. *Correspondance*, p. 116). Pour l'instrumentation qui suivit, il s'est sans doute appuyé sur la première des sources conservées, à savoir l'autographe de la réduction pour piano malheureusement non daté. Lalo qui avait étudié la composition à Lille avec le violoncelliste Pierre Baumann et pour qui les bases du jeu du violoncelle étaient sans doute familières, avait selon toute vraisemblance au moins esquissé partiellement la partie de solo, sans qu'il n'en demeure de traces. La réduction pour piano présente, outre les corrections réalisées immédiatement après l'écriture, trois autres étapes de modifications (cf. *Bemerkungen* ou *Comments*) qui pourraient en partie avoir pour origine des suggestions de Fischer. L'expérience tirée des premières créations a-t-elle joué un rôle dans ces modifications et si oui dans quelle mesure, des corrections ont-elles encore été apportées à la partition; aucune certitude quant à la réponse à ces deux questions n'est établie.

Comme l'éditeur parisien Durand se montrait très réticent à publier le concerto malgré son succès, Lalo accepta volontiers la proposition de l'éditeur berlinois Bote & Bock obtenue par le truchement de Sarasate (cette intervention est clairement évoquée avec reconnaissance dans une lettre du compositeur à Sarasate datée du 31 décembre 1878; cf. *Correspondance*, p. 127). La date à laquelle Lalo envoya à Berlin les originaux disparus ayant servi à la gravure n'est pas connue avec précision. Il ressort d'une lettre adressée à Fischer le 6 février 1878 (une date à laquelle la publication chez Bote & Bock était déjà programmée) que des modifications étaient encore tout à fait envisageables: «Quant au changement que vous demandez dans le rythme du dessin du

concerto, faites-le, je ne m'y oppose pas, mais je crois que c'est inutile; songez donc que dans un Allegro 12/8, il y a 6 doubles croches par temps; comptez vous-même 6 en battant la mesure et vous verrez qu'une double croche est excessivement rapide et brève; si l'orchestre ne rend pas cette note brève, c'est sa faute et non la mienne, et c'est au chef d'orchestre à donner l'indication précise de la valeur; cependant, si vous croyez qu'une triple croche indique mieux mon intention à l'œil des musiciens, faites ce changement; je n'y vois aucun inconvénient» (*Correspondance*, p. 120). La modification décrite n'a de toute évidence pas été effectuée, il existe toutefois d'autres endroits de la réduction pour piano affichant une modification rythmique réalisée ultérieurement et qui pourrait donc être du fait de Fischer.

Comme l'autographe de la réduction pour piano (cotage 11623) ne porte aucune annotation du graveur, il est exclu qu'il ait servi de copie à graver pour l'édition mise sur le marché dès le mois de septembre 1878 (*Neue Berliner Musikzeitung*, 26 septembre 1878, p. 312). Le fait que ce ne soit qu'une copie qui ait été envoyée à Berlin ressort toutefois également de l'analyse philologique, les deux derniers trains de modifications n'étant pas pris en compte dans la réduction pour piano de Lalo (cf. *Bemerkungen* ou *Comments*). Tirer des conclusions quant à la présentation de la copie destinée à la gravure de la partition imprimée (cotage 11977) qui fut disponible au plus tard en décembre 1878 (cf. l'annonce dans le *Musikalischen Wochenblatt*, 6 décembre 1878, p. 613) en même temps que celle des parties d'orchestre (cotage 11978) est impossible puisque l'autographe de la partition a disparu; la question de savoir si c'est l'autographe lui-même ou juste une copie à graver doit donc rester en suspens. Il est toutefois indubitable que la partition et les parties d'orchestre ont été tirées d'une même source. Cette dernière a sans doute disparu lors de la destruction des archives de l'éditeur Bote & Bock en 1943, tout comme la copie à graver de la réduction pour piano et de la partie du soliste jointe.

La création, le 9 décembre 1877, obtint un tel succès que le nouveau concerto pour violoncelle fut rejoué une semaine plus tard, le 16 décembre. Faute d'avoir pu répéter suffisamment, l'orchestre était toutefois dépassé comme Lalo le décrit dans une lettre à Sarasate du 10 décembre 1877: «Selon ton désir amical, je t'ai envoyé hier soir un télégramme t'annonçant le succès dont la meilleure preuve est le réengagement immédiat de Fischer pour jouer une seconde fois le concerto dimanche prochain; Fischer l'a admirablement dit mais l'orchestre ne m'a pas laissé un moment de quiétude pendant toute l'exécution. Figure-toi que Padeloup a donné dans le même concert le *Roméo [et Juliette]* de Berlioz qu'il n'avait jamais exécuté; de sorte que cette œuvre difficile a pris la presque totalité des répétitions et mon concerto a passé sans aucune étude sérieuse; tu dois comprendre ce que cela peut donner; il n'y a pas eu de grosses boulettes, mais absence de précision, les rythmes tombant à faux, et le tout trop fort. Pour la 2^e exécution, on le dira une seule fois au cirque same-

di matin, tu connais ces répétitions générales, ce ne sera donc pas meilleur» (*Correspondance*, p. 118). Malgré ces conditions peu favorables, grâce à l'implication du violoncelliste Fischer, le concerto fut bientôt également présenté à l'étranger – comme à Vienne le 13 janvier 1878 sous la direction de Hans Richter et à Leipzig le 10 février 1878 sous celle de Carl Reinecke – et il trouva rapidement sa place dans le répertoire des concerts. Le nombre des arrangements et éditions par des violoncellistes de renom parmi lesquels il convient de relever celui de Louis Fournier (Éditions Durand, 1923) témoigne de sa popularité.

Dans les sources figurent des coups d'archets détaillés visiblement imputables au compositeur lui-même. C'est pourquoi ils sont repris dans la partie Urtext. Heinrich Schiff s'est servi de ces coups d'archets pour sa partie soliste. En certains endroits, il a complété les indications existantes afin d'éclaircir les intentions de Lalo, mais là où il diverge du compositeur, les coups d'archets initiaux ont été supprimés sans plus de

commentaire. Dans cette partie soliste, coups d'archets et doigtés alternatifs sont présentés entre crochets.

Afin de visualiser les nombreuses divergences dans les sources correspondantes de la partie soliste signalées dans les *Bemerkungen* ou *Comments*, un comparatif de ces sources peut être téléchargé gratuitement sur Internet.

Pour l'aimable mise à disposition des sources, il convient de remercier la Bibliothèque nationale de France (Paris), la Staatsbibliothek zu Berlin et la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Liège. Par ailleurs, j'adresse ma gratitude particulière à Peter François (Halle/Belgique), Philippe Gilson (Liège) et Fabian Kolb (Cologne/RFA) pour leurs précieux renseignements et leur soutien, ainsi qu'aux lecteurs des Éditions Breitkopf & Härtel et G. Henle pour leur remarquable coopération.

Buchloe, automne 2008
Peter Jost