

*The Romantic  
Piano Concerto ~ 27*



***Saint-Saëns***

*The complete works  
for piano and orchestra*



**Stephen Hough**

CITY OF BIRMINGHAM  
SYMPHONY ORCHESTRA

**Sakari Oramo**

*hyperion*

## CONTENTS

TRACK LISTING	☞	<i>page 3</i>
ENGLISH	☞	<i>page 4</i>
FRANÇAIS	☞	<i>page 11</i>
DEUTSCH	☞	<i>Seite 17</i>

*[www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)*

*Thank you for purchasing this  
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website  
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual  
property of our artists and writers—do not upload  
or otherwise make available for sharing  
our booklets, ePubs or recordings.*

*hyperion*

# CAMILLE SAINT-SAËNS (1835–1921)



	<b>Piano Concerto No 1 in D major</b> Op 17	[25'50]
1	Andante — Allegro assai	[11'32]
2	Andante sostenuto quasi adagio	[7'57]
3	Allegro con fuoco	[6'21]
	<b>Piano Concerto No 2 in G minor</b> Op 22	[21'36]
4	Andante sostenuto	[10'08]
5	Allegro scherzando	[5'23]
6	Presto	[6'05]
	<b>Piano Concerto No 3 in E flat major</b> Op 29	[25'33]
7	Moderato assai — Più mosso (Allegro maestoso)	[12'19]
8	Andante	[6'14]
9	Allegro non troppo	[7'00]
10	<b>Wedding Cake</b> Valse-Caprice for piano and strings, Op 76	[5'53]
	<b>Piano Concerto No 4 in C minor</b> Op 44	[24'33]
11	Allegro moderato	[11'16]
12	Allegro vivace	[13'17]
	<b>Piano Concerto No 5 in F major</b> Op 103	[26'51]
13	Allegro animato	[10'03]
14	Andante — Allegretto tranquillo quasi andantino — Andante	[11'05]
15	Molto allegro	[5'43]
16	<b>Rapsodie d'Auvergne</b> for piano and orchestra, Op 73	[9'02]
17	<b>Allegro appassionato</b> for piano and orchestra, Op 70	[5'00]
18	<b>Africa</b> Fantasie for piano and orchestra, Op 89	[9'42]

**STEPHEN HOUGH** piano

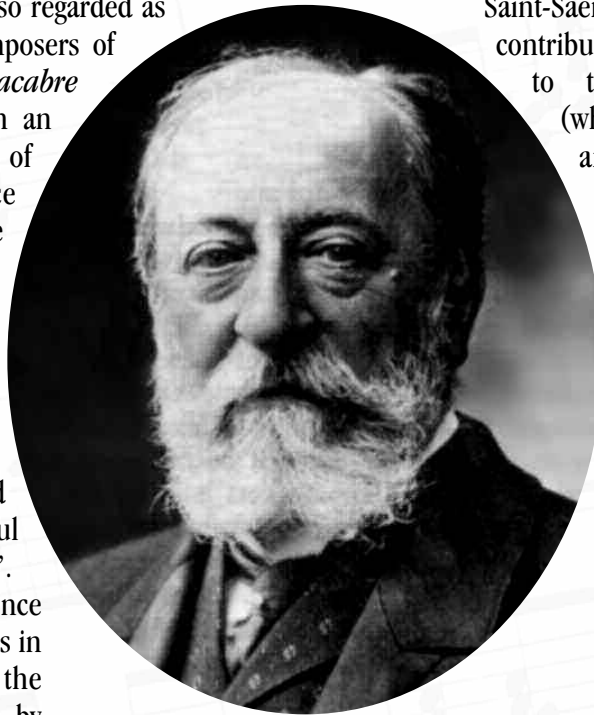
**CITY OF BIRMINGHAM SYMPHONY ORCHESTRA** PETER THOMAS leader

**SAKARI ORAMO** conductor



**A**S A YOUNG MAN Saint-Saëns boldly championed progressive and controversial figures such as Schumann, Liszt and Wagner, but it now seems surprising that he himself was also regarded as one of the more innovative composers of his time. Although his *Danse Macabre* may strike us as no more than an imaginative but innocuous piece of whimsy, an 1875 performance under Padeloup drew a barrage of catcalls and booing from the audience. The American composer Arthur Foote recalled in his autobiography that Saint-Saëns's music 'came to us as a stunning novelty', while the critic Georges Servières observed 'always something of the fanciful even in his most academic works'.

However, Saint-Saëns's reverence for tradition became more obvious in later years, contrasting with the increasingly radical paths taken by his progressive contemporaries. By now he was regarded as a pillar of national culture – the Grand Old Man of French Music – and he even witnessed the unveiling of a statue in his honour. The new musical developments of the late nineteenth and early twentieth centuries – as represented by Debussy and Stravinsky in particular – horrified him. His hostility towards these trends, virulently expressed in essays such as 'Anarchy in Music', marked him out for ridicule and contempt, while his own well-mannered, restrained musical style appeared outdated beside such revolutionary works as the *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Le Sacre du Printemps* and *Pierrot Lunaire*. As the composer and critic Alfred Bruneau remarked in a



CAMILLE SAINT-SAËNS

speech at his tomb: 'Tradition captivated him more than innovation. In defence of it, when he felt it threatened, he fought with vivacity, courage and extraordinary violence'.

Saint-Saëns's acerbic writings undoubtedly contributed to his fall from favour, and to the one-sided view of him (which prevails even today) as an old-fashioned and therefore uninteresting composer. If we are to assess fairly the importance of his contribution to nineteenth-century music, we must ignore his more belligerent essays and judge his numerous and diverse compositions on their own terms.

His principal aims were clarity, simplicity, conciseness, balance and freedom from exaggeration, and his success in combining these qualities must be acknowledged along with his versatility. He also typifies the avoidance of the portentous or pretentious which is generally characteristic of French music. As he wrote, in what amounts to his artistic creed: 'For me art is form. Expression and passion seduce the amateur ... for the artist it is different. An artist who is not fully satisfied by elegant lines, harmonious colours and beautiful harmonic progressions has no understanding of art'. He scorned those 'amateurs' with a passion for the obscure and outlandish, who turned up their noses if the instruments of the orchestra did not 'run in all directions like poisoned rats'. Similarly, he wrote on another occasion: 'Art is intended to create beauty and character. Feeling only comes afterwards, and art can very well do

without it. In fact it is very much better off when it does'. These statements are curiously reminiscent of Stravinsky's oft-quoted belief that music is essentially powerless to express anything. It is ironic that Saint-Saëns's music was criticised for its lack of emotion not long before neo-classicism – the perfect antidote to the excesses of Romanticism – enjoyed such a vogue.


Paradoxically, Saint-Saëns's own pioneering achievements were backward-looking, in the sense that he deliberately cultivated the classical forms such as symphony, concerto and sonata at a time when these genres were neglected in France in favour of the far more popular opera and operetta. It is well known that French composers generally have either avoided these classical forms altogether or, where they have attempted them, have been much less successful than their counterparts in the German tradition. Yet it was none other than Saint-Saëns, with ten concertos to his credit, who made the most extensive contribution to this particular form, not just in France but in the context of nineteenth-century music in general. In spite of considerable opposition (by 1904 the progressive faction in Paris was regularly causing a disturbance during any performance of a concerto in the Concerts Colonne), he was responsible for leading a determined revival of interest in these traditional forms, striking an unashamedly patriotic blow for French music in the face of German dominance. In February 1871, just before the end of hostilities with Prussia, the Société Nationale de Musique had been founded by Saint-Saëns, Fauré, Massenet, Duparc and others 'to aid the production and the popularisation of all serious musical works ... of French composers; to encourage and bring to light all musical endeavour ... on condition that there is evidence of high artistic aspiration on the part of the author'. The damage to French pride following eventual defeat by Prussia acted as an extra spur to restore some cultural and intellectual credibility.

The sheer number of Saint-Saëns's symphonies, concertos, sonatas and other chamber works is remarkable enough, but even more significant is the fact that so many of these works are among his finest and most representative achievements.

Saint-Saëns's five piano concertos span nearly forty years – more than half of his creative life. Remarkably diverse in character, they possess many features which justify his contemporaries' comments regarding his novelty or fancifulness. Although only the Second Concerto has a regular place in the repertoire, each of these works is revealing of the composer's strengths. One does not seek here the profundity, heroic tone or rigorous musical argument which are often found in the greatest concertos by the German Romantics. However, his five piano concertos are constantly diverting and characterful, and they represent an important link in the development of the form. Clearly, the composer's profound love of tradition did not preclude such striking originality of structure as we find in Concertos 2 and 4, or the slow movements of Nos 1 and 5. Indeed it is odd that his contribution to the development of the symphonic poem (amounting to four works) seems to have stimulated far more comment than the Fourth Concerto, a composition of far greater formal interest and idiosyncrasy.

Saint-Saëns's approach to the combination of piano and orchestra was to treat the two elements as equals, and the challenge of achieving this balance was one of the aspects of concerto-writing which most appealed to him. Interestingly, even though he had been a brilliant performer from a very early age, extravagant or flamboyant piano-writing for its own sake held little attraction for him. He wrote conspicuously fewer major works for solo piano than any other important composer-pianist in history. While he fully acknowledged the expressive potential of virtuosity ('a powerful aid to music, whose range it extends enormously' ... 'it gives the artist wings






to help him escape from the prosaic and commonplace' ... 'the conquered difficulty is itself a source of beauty'), his piano concertos are far from being exercises in bravura. Even at its most virtuosic, his keyboard-writing is colouristic in effect, and is usually characterised by warmth and elegance rather than brash posturing. While the influence of Liszt is indisputable, the Hungarian's more flamboyant style is tempered through its assimilation into Saint-Saëns's own musical language. Mendelssohn is another general influence of perhaps greater importance, as the two composers shared the same facility, urbanity and tastefulness.

Saint-Saëns's **First Piano Concerto**, composed in 1858, was the earliest work in this form by a major French composer. (His serious intentions regarding concerto form were underlined by the appearance of his first two violin concertos in 1858/9.) Saint-Saëns recalled at the end of his life that this piano concerto had been inspired by the Fontainebleau Forest, where he used to picnic with friends. The concerto is a delightful but sadly neglected work, its outer movements imbued with unclouded optimism and youthful vigour. It begins arrestingly with antiphonal horn calls. Both this rising theme and the woodwind melody heard soon afterwards are incorporated into the main body of the movement ('Allegro assai'), but perhaps the most attractive idea is that which is introduced by the violins with triplet accompaniment in the piano.


In the strikingly original second movement, in which the accompaniment is greatly reduced to strings, clarinet and bassoon, Saint-Saëns creates a haunting and rather improvisatory atmosphere with typical economy of means. In the cadenza-like solo passages (often notated without bar-lines), the wonderfully fluid, almost impressionistic writing, marked 'rapido e delicato', seems to anticipate Ravel by a good fifty years. Towards the end of the exuberant finale, the opening theme of which is



shared between piano and orchestra, the very first two melodic ideas in the work are recalled, now transformed in keeping with the irrepressible mood.

Saint-Saëns composed his **Second Piano Concerto** in 1868. One of its many original features is the tempo gradation of its three-movement plan – 'Andante sostenuto', 'Allegro scherzando', 'Presto'. The extended solo passage which opens the work – an obvious homage to Bach – originated in one of the composer's improvising sessions at the organ. (Saint-Saëns was widely recognised as the greatest organist of his day, and his skill at improvisation – an art which he valued highly – is clearly related to the abundance of cadenza-like passages in these concertos.) The principal theme of this movement is not actually by Saint-Saëns, but was borrowed from Fauré, who had decided against using it in an early *Tantum ergo*. A spirit of Mendelssohnian delicacy hovers over the second movement, while Saint-Saëns's individual and mischievous wit is evident in the timpani solos, soon imitated by the piano left hand. A bustling tarantella rhythm propels much of the finale, but the development section is dominated by a trill-obsessed figure from the second subject, while the woodwind intone a chorale-like melody.


The **Third Concerto** was composed in 1869, soon after No 2. A constantly engaging, original and fascinating work, it is undeserving of its reputation as the weakest of the five. At its premiere in the Leipzig Gewandhaus, the indeterminate tonality at the beginning of the slow movement caused a fracas among a rowdy element of the audience. The first movement opens with a simple but marvellously effective wash of piano arpeggios, apparently inspired by Alpine waterfalls. Against this background a majestic theme (superficially reminiscent of the opening of Schubert's Ninth Symphony) is heard, initially shared between horn, clarinet and bassoon. Such a description may well suggest a potent, typically Romantic atmos-



phere, but actually this opening is informed by Saint-Saëns's characteristic objectivity of tone. While broadly observing classical sonata-form structure, Saint-Saëns constantly modified its conventions. For instance, his fondness for cadenza-like passages contributes a more flexible and rhapsodic quality. Thus, in the opening movement of the Third Concerto, the inclusion of cadenzas both before and after the animated and inventive development section gives the structure an unorthodox twist.

The slow movement – after the initial instability – creates a poignantly beautiful atmosphere. Its second main theme is a bold striding melody for the soloist's left hand only, while the central section of the movement is characterised by tenderly poetic piano figuration. Following without a break, the finale begins with an anticipatory orchestral section, before the piano bursts in with a robust, swaggering theme. This movement has tremendous, infectious energy, with exuberant cascades of notes in the solo part. Nevertheless, one contemporary critic, presumably disturbed by the importance of the orchestral contribution, hailed it as signalling 'the death of virtuosity'!


The **Fourth Piano Concerto** is a one-off, a work of remarkable structural unity unparalleled in the context of the nineteenth-century concerto. It ranks among Saint-Saëns's finest and most original works. Completed in 1875, the concerto is superficially related to the composer's Third Symphony of 1886, the uniqueness of which he acknowledged in saying 'What I have done I shall never do again'. Both works are constructed in two main sections (subdivided) and demonstrate the skilful transformation of themes. Though much less frequently performed today (at one time it rivalled the popularity of No 2), the concerto is arguably more completely successful than the symphony, as it avoids the latter's grandiose, bombastic tendencies. Artfully constructed, it admirably



combines intellectual mastery and popular melodic appeal, while its themes are also remarkably varied in character. The first movement opens with a concise, understated theme divided into two distinct halves. The layout of the theme itself, and that of the variations which follow, epitomises the composer's equal treatment of piano and orchestra.

In the 'Andante' section a serene chorale melody, quietly introduced by the woodwind, is subsequently treated in the grandest manner. The reflective conclusion of the first part is preceded by a remarkable passage which is effectively an accompanied cadenza. The second part begins with a scherzo section based on a lively chromatic theme from the first part, and soon the very opening theme of the concerto is playfully recalled as a counter-melody. A new  $\text{♩}$  theme, splendidly uninhibited in its bounding rhythm, is introduced by the piano, and the triumphant concluding section of the work, following a fugal passage, is dominated by an affirmative triple-time version of the original chorale melody.

Saint-Saëns loved to escape from the unattractive Paris winters and travel to warmer locations such as Algeria, the Canary Islands or Egypt. (His equal affection for Spain, enhanced by his friendship with the virtuoso violinist Pablo Sarasate, is evident in occasional passages of Spanish influence throughout these concertos.) Nearly twenty years after Opus 44, he completed his **Fifth Piano Concerto** in Cairo in 1896. While many French composers of this period were under the pervasive influence of Wagner, Saint-Saëns displayed his independence of mind in this refreshingly sunny work, the orientalism of its central movement again revealing his taste for novelty. The name by which it is occasionally known – the 'Egyptian' – is unhelpful, as the central movement (the only one with any direct exotic influence) has at least as much Spanish flavour, while two solo passages with unusual chord-spacings are reminiscent of the sound of



gamelan music, casting doubt on the composer's reported lack of enthusiasm for the Javanese music performed at the 1889 Paris Exhibition. Indeed the varied influences in this wonderfully fascinating movement seem to reflect much more generally the composer's love of travel. (Other places which he visited include Russia, South America, the United States, Scandinavia and Indo-China.) However, definite Egyptian influence is heard in a beguiling G major section based on a Nubian love-song which the composer heard being sung by Nile boatmen. A subsequent oriental melody is accompanied by impressions of chirping crickets and croaking frogs (according to the composer), with subtle contributions from clarinet and gong, and again there is some impressionistic figuration which reminds us that Ravel was an admirer of Saint-Saëns's piano concertos.

The limpid opening movement exudes a warmth and serenity which suggest more generally the benign influence of the Middle Eastern climate. Its genial simplicity and charm are thoroughly characteristic of the composer's finest music. While the sheer volume of notes in the solo part creates extreme technical demands, the effect is of a sparkling brilliance like the sun's rays on a fountain.

Saint-Saëns remarked that the spirited finale expressed 'the joy of a sea-crossing, a joy that not everyone shares'. It includes simple pictorialism such as imitation of the thudding ship's engines in the opening bars, while the second main idea typifies Saint-Saëns's tendency to rhythmic obsessiveness. The composer adapted this movement as the final piece ('Toccatà') from



his *Second Book of Piano Studies*, Opus 111, completed in 1899.

The majority of Saint-Saëns's shorter concertante works – sixteen in all – are rarely performed. Of the four pieces for piano and orchestra the most colourful is the Fantasy **Africa**, begun in Cadiz in 1889 and completed in Cairo in 1891. In need of convalescence after serious illness and the death of his mother, Saint-Saëns embarked on a cruise which took him to Ceylon for nearly three months, and then, on the return journey, to Egypt. His study of North African folk music is reflected in this attractive pot-pourri, with its abundance of melodic material, much of it syncopated. The climax is based on a Tunisian folk-tune.

The **Valse-Caprice**, Opus 76, for piano and strings dates from 1886. Its 'Wedding Cake' nickname, while justifiable on account of its origin as a wedding present (for the composer's pianist friend Caroline de Serres), has unfortunate connotations. Far from being a glitzy confection, the piece is a captivating gem, beautifully written and wholly characteristic of the composer's art.

In 1884, soon after the premiere of his opera *Henry VIII*, Saint-Saëns completed both the **Allegro appassionato**, Opus 70 (not to be confused with a work of the same title for cello, Opus 43) and the **Rapsodie d'Auvergne**, Opus 73. The second of these pieces incorporates a tune which the composer heard a washer-woman singing in a mountain village, and is a rare example of his use of a melody from a region of his own country.

PHILIP BORG-WHEELER ©2001





© Christian Steiner

Recorded in Symphony Hall, Birmingham, on 22-24 January and 6-8 September 2000;  
and in Warwick Arts Centre on 3 July 2001 (Concerto No 3)  
Recording Engineers TONY FAULKNER, MIKE CLEMENTS (Concerto No 3)  
Recording Producer ANDREW KEENER  
Piano STEINWAY & SONS  
Executive Producers SIMON PERRY, MICHAEL SPRING  
© & © Hyperion Records Ltd, London, MMI

### **Stephen Hough**

Stephen Hough has emerged as a unique presence on the international concert scene. From highly acclaimed performances of standard repertoire, in recital and with the world's finest orchestras, to his interest in discovering unusual and neglected works, he combines the imagination and pianistic colour of the past with the scholarship of the present, illuminating the very essence of the music he plays.

Stephen divides his time between homes in Britain and the USA. Since winning First Prize in the Naumburg International Piano Competition in 1983 he has appeared regularly with most of the major American orchestras and with numerous European orchestras under conductors including Abbado, Dohnányi, Dutoit, Gergiev, Levine, Rattle, Salonen and Tilson Thomas.

He gives recitals regularly in major halls and series all over the world, and has been a frequent guest at many festivals including Aspen, Ravinia, Tanglewood, Blossom, Hollywood Bowl, Mostly Mozart, Edinburgh, Salzburg and the Proms.

He has made around thirty recordings, many of which have won international prizes such as the Diapason d'Or, the Deutscher Schallplattenpreis, *Classic CD* and *Gramophone* Awards. In 1996 his Hyperion CD of concertos by Scharwenka and Sauer was awarded a *Gramophone* Award in the concerto category, and also won the prestigious 'Record of the Year' Award. His subsequent recordings – covering a varied repertoire from Mendelssohn and Mompou to Liebermann, a disc called 'New York Variations' (including the first recordings of John Corigliano's *Étude Fantasy* and George Tsontakis' epic *Ghost Variations*), and a 'New Piano Album' – have further reinforced his status as an artist of the utmost distinction and individuality. He is also a keen writer and has provided booklet notes, widely praised as exemplary, for many of his recordings.

### **Sakari Oramo**

In September 1998 Sakari Oramo took up the post of Principal Conductor and Artistic Adviser of the City of Birmingham Symphony Orchestra. This highly successful appointment resulted in the new title of Music Director, a position which he has held since September 1999.

During his first two seasons with the CBSO Sakari Oramo took the orchestra on tour to Paris, Cologne, Amsterdam, Spain, the Schleswig Holstein Festival, Romania, Helsinki, Tallinn and Tartu. His programmes reflect his Finnish origins, as well as exploring the English tradition through composers such as Bax, Bridge, Britten, Elgar, Vaughan Williams, Walton and Constant Lambert.

An accomplished violinist, Sakari Oramo was concertmaster of the Finnish Radio Symphony Orchestra when he enrolled in Jorma Panula's conducting class at the Sibelius Academy in 1989. In 1993, one year after completing his course, Oramo replaced an ailing conductor at very short notice. The resulting concert was an unprecedented success and Oramo's appointment as Co-Principal Conductor of the Finnish Radio Symphony was announced shortly thereafter. From the 2003/4 season he will become Chief Conductor of the orchestra.

Since his conducting debut with the Finnish Radio Symphony, Oramo has conducted regularly in Finland and also throughout Scandinavia with many prestigious orchestras including the Royal Stockholm Philharmonic, Oslo Philharmonic, Danish Radio Symphony and the Helsinki Philharmonic orchestras. Appearances elsewhere include NDR-Hamburg, the Los Angeles Philharmonic, the Minnesota Orchestra, the Orchestre de Paris, the NHK Symphony Orchestra, Hessischer Rundfunk and the Berlin Philharmonic.

Sakari Oramo has a number of recordings to his credit, including music by early 20th-century Finnish composers, Klami and Pingoud, as well as more contemporary composers, Kaipainen and Lindberg.

## CAMILLE SAINT-SAËNS *Concertos pour piano*

**J**EUNE HOMME, Saint-Saëns défendit hardiment des figures progressistes et controversées comme Schumann, Liszt ou Wagner, mais il paraît aujourd'hui surprenant qu'il ait lui-même été considéré comme un des compositeurs les plus novateurs de son époque. Si sa *Danse macabre* nous fait l'effet d'une simple fantaisie, imaginative mais bien inoffensive, son exécution sous la direction de Padeloup en 1875 suscita un feu roulant de sifflets et de huées de la part du public. Dans son autobiographie, le compositeur américain Arthur Foote se souvint combien la musique de Saint-Saëns « [leur] paraissait d'une stupéfiante nouveauté », tandis que le critique Georges Servières relevait que ses ouvrages les plus académiques avaient toujours quelque chose de fantaisiste.

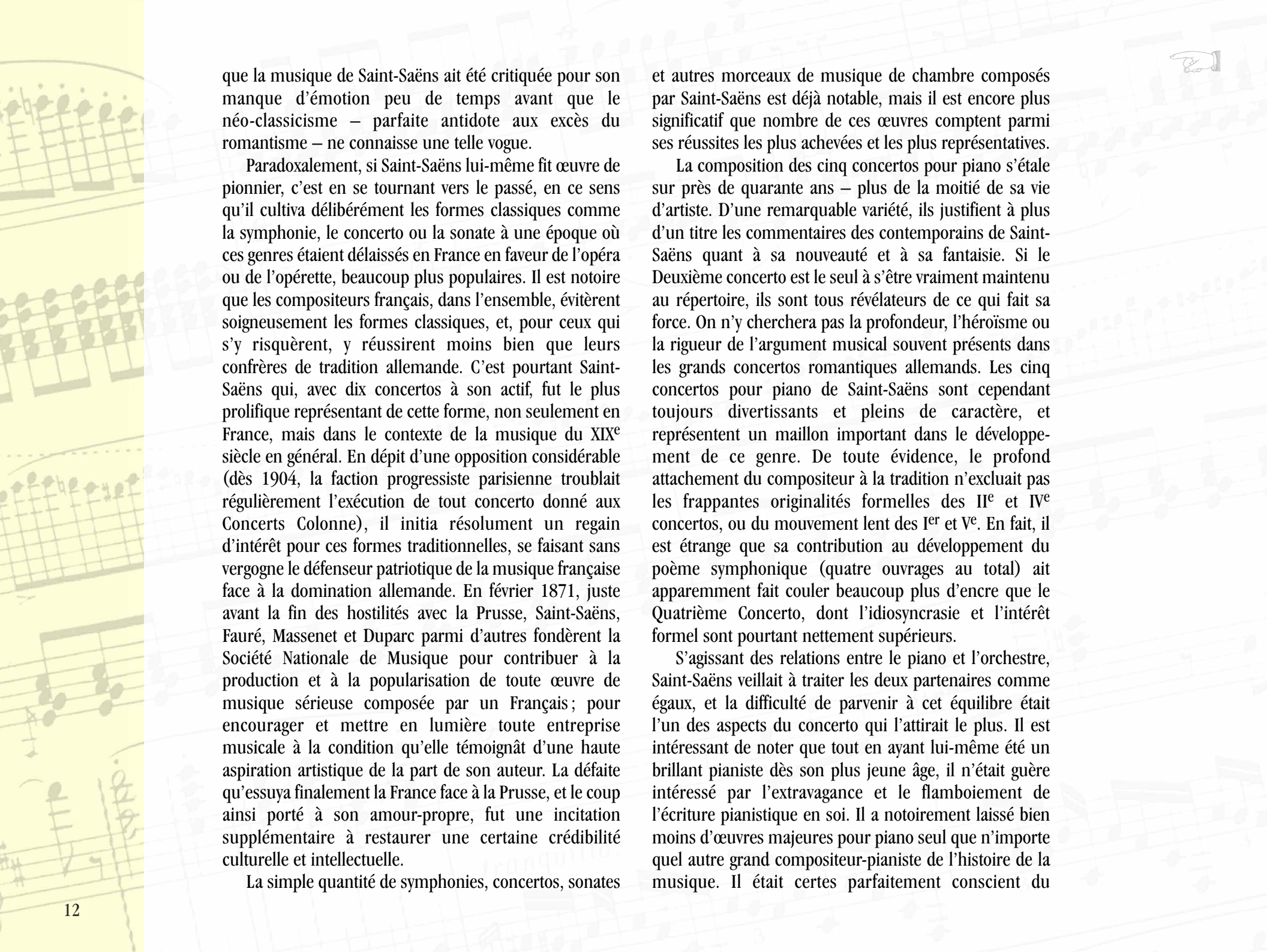
Par la suite, Saint-Saëns afficha néanmoins une révérence de plus en plus marquée à l'égard de la tradition, alors que ses contemporains progressistes empruntaient des voies de plus en plus radicales. Il fut alors considéré comme un pilier de la culture nationale, comme le grand et vieil homme de la musique française, et fut même convié à l'inauguration d'une statue en son honneur. Horrifié par les développements musicaux de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle – tels que les incarnaient notamment Debussy et Stravinsky – il exprima de manière virulente son hostilité à l'égard de ces nouvelles tendances dans des articles comme « L'Anarchie en musique », se condamnant ainsi au ridicule et au mépris. Parallèlement, son propre style musical, policé et retenu, semblait démodé au côté d'ouvrages révolutionnaires comme le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Le Sacre du printemps* ou le *Pierrot lunaire*. Comme le fit remarquer le compositeur et critique Alfred Bruneau dans l'hommage qu'il lui rendit à son enterrement, la tradition le captivait plus que

l'innovation ; et il la défendait avec vivacité, courage et une extraordinaire virulence lorsqu'il la sentait menacée.

Ses écrits au vitriol contribuèrent certainement à faire tomber Saint-Saëns en défaveur, et à encourager l'opinion partielle (toujours privilégiée aujourd'hui) selon laquelle il aurait été un compositeur vieux jeu et donc inintéressant. Pour estimer à sa juste valeur l'importance de sa contribution à la musique du XIX<sup>e</sup> siècle, il nous faut oublier ses essais les plus belligères et juger en elle-même une production abondante et diversifiée.

Saint-Saëns avait pour principaux objectifs la clarté, la simplicité, la concision, l'équilibre et le refus de toute exagération, et nous ne pouvons que reconnaître son talent à combiner ces diverses qualités, ainsi que sa polyvalence. Il incarne bien aussi cette défiance globalement caractéristique de la musique française à l'égard de tout ce qui est pompeux ou prétentieux. Il affirmait d'ailleurs, en une sorte de credo esthétique : « Pour moi, l'Art, c'est la forme. » Il estimait que l'expression et la passion pouvaient séduire l'amateur mais qu'il en allait autrement pour l'artiste. Si celui-ci n'était pas pleinement comblé par l'élégance des lignes, l'harmonie des couleurs et la beauté des progressions harmoniques, c'était selon lui qu'il ne comprenait rien à l'art. Il n'avait que dédain pour ces « amateurs » se délectant de tout ce qui est obscur ou excentrique, et prenant un air hautain lorsque les instruments de l'orchestre ne courent pas en tous sens comme des rats empoisonnés. De même affirmait-il que l'art avait pour fonction de créer de la beauté et du caractère, que le sentiment ne venait qu'ensuite, et que l'art pouvait fort bien s'en passer ; qu'en fait il se portait beaucoup mieux lorsqu'il s'en passait. Ces assertions rappellent curieusement l'opinion de Stravinsky souvent citée, selon laquelle la musique est par essence impuissante à exprimer quoi que ce soit. Il est ironique





que la musique de Saint-Saëns ait été critiquée pour son manque d'émotion peu de temps avant que le néo-classicisme – parfaite antidote aux excès du romantisme – ne connaisse une telle vogue.

Paradoxalement, si Saint-Saëns lui-même fit œuvre de pionnier, c'est en se tournant vers le passé, en ce sens qu'il cultiva délibérément les formes classiques comme la symphonie, le concerto ou la sonate à une époque où ces genres étaient délaissés en France en faveur de l'opéra ou de l'opérette, beaucoup plus populaires. Il est notoire que les compositeurs français, dans l'ensemble, évitèrent soigneusement les formes classiques, et, pour ceux qui s'y risquèrent, y réussirent moins bien que leurs confrères de tradition allemande. C'est pourtant Saint-Saëns qui, avec dix concertos à son actif, fut le plus prolifique représentant de cette forme, non seulement en France, mais dans le contexte de la musique du XIX<sup>e</sup> siècle en général. En dépit d'une opposition considérable (dès 1904, la faction progressiste parisienne troublait régulièrement l'exécution de tout concerto donné aux Concerts Colonne), il initia résolument un regain d'intérêt pour ces formes traditionnelles, se faisant sans vergogne le défenseur patriotique de la musique française face à la domination allemande. En février 1871, juste avant la fin des hostilités avec la Prusse, Saint-Saëns, Fauré, Massenet et Duparc parmi d'autres fondèrent la Société Nationale de Musique pour contribuer à la production et à la popularisation de toute œuvre de musique sérieuse composée par un Français ; pour encourager et mettre en lumière toute entreprise musicale à la condition qu'elle témoignât d'une haute aspiration artistique de la part de son auteur. La défaite qu'essuya finalement la France face à la Prusse, et le coup ainsi porté à son amour-propre, fut une incitation supplémentaire à restaurer une certaine crédibilité culturelle et intellectuelle.

La simple quantité de symphonies, concertos, sonates

et autres morceaux de musique de chambre composés par Saint-Saëns est déjà notable, mais il est encore plus significatif que nombre de ces œuvres comptent parmi ses réussites les plus achevées et les plus représentatives.

La composition des cinq concertos pour piano s'étale sur près de quarante ans – plus de la moitié de sa vie d'artiste. D'une remarquable variété, ils justifient à plus d'un titre les commentaires des contemporains de Saint-Saëns quant à sa nouveauté et à sa fantaisie. Si le Deuxième concerto est le seul à s'être vraiment maintenu au répertoire, ils sont tous révélateurs de ce qui fait sa force. On n'y cherchera pas la profondeur, l'héroïsme ou la rigueur de l'argument musical souvent présents dans les grands concertos romantiques allemands. Les cinq concertos pour piano de Saint-Saëns sont cependant toujours divertissants et pleins de caractère, et représentent un maillon important dans le développement de ce genre. De toute évidence, le profond attachement du compositeur à la tradition n'excluait pas les frappantes originalités formelles des II<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> concertos, ou du mouvement lent des I<sup>er</sup> et V<sup>e</sup>. En fait, il est étrange que sa contribution au développement du poème symphonique (quatre ouvrages au total) ait apparemment fait couler beaucoup plus d'encre que le Quatrième Concerto, dont l'idiosyncrasie et l'intérêt formel sont pourtant nettement supérieurs.

S'agissant des relations entre le piano et l'orchestre, Saint-Saëns veillait à traiter les deux partenaires comme égaux, et la difficulté de parvenir à cet équilibre était l'un des aspects du concerto qui l'attirait le plus. Il est intéressant de noter que tout en ayant lui-même été un brillant pianiste dès son plus jeune âge, il n'était guère intéressé par l'extravagance et le flamboiement de l'écriture pianistique en soi. Il a notoirement laissé bien moins d'œuvres majeures pour piano seul que n'importe quel autre grand compositeur-pianiste de l'histoire de la musique. Il était certes parfaitement conscient du

potentiel expressif de la virtuosité – ce puissant allié de la musique dont elle étend prodigieusement les possibilités, qui donne des ailes à l'artiste en l'aidant à échapper au prosaïsme et aux lieux communs – et reconnaissait qu'« en Art, une difficulté surmontée est objet de beauté », mais il ne fit pas pour autant de ses concertos pour piano des morceaux de bravoure. Même à son plus haut degré de virtuosité, son écriture pianistique privilégie la couleur, la chaleur et l'élégance plus que la poudre aux yeux. Si la référence au modèle lisztien est incontestable, Saint-Saëns tempère le style flamboyant du Hongrois en l'intégrant à son propre langage musical. L'influence de Mendelssohn est elle aussi générale et sans doute plus significative, dans la mesure où les deux compositeurs ont en commun une même facilité, une même urbanité, un même bon goût.

Le **Premier concerto pour piano** de Saint-Saëns, composé en 1858, fut la première contribution d'un grand compositeur français à ce genre. (La parution des deux premiers concertos pour violon en 1858–1859 vint souligner le sérieux de sa détermination.) Saint-Saëns se souvenait à la fin de sa vie que ce concerto lui avait été inspiré par la forêt de Fontainebleau où il avait l'habitude d'aller pique-niquer avec des amis. Il s'agit d'une œuvre délicieuse mais tristement négligée, dont les premier et dernier mouvements sont empreints d'un optimisme sans partage et d'une vigueur juvénile. Il commence de manière frappante par des appels de cor en antiphonie. Ce motif ascendant et la mélodie qui lui



CAMILLE SAINT-SAËNS


succède bientôt aux bois sont intégrés au corps du mouvement (*Allegro assai*), mais l'idée la plus séduisante est sans doute celle qu'introduisent les violons sur un accompagnement en triolets au piano.

Dans le deuxième mouvement, d'une saisissante originalité et dont l'accompagnement est en grande partie réduit aux cordes, clarinette et basson, Saint-Saëns crée une atmosphère prenante, proche de l'improvisation, avec une typique économie de moyens. Dans les passages en solo proches de la cadence (souvent notés sans barres de mesure), l'écriture d'une merveilleuse fluidité, quasi impressionniste, indiquée « *rapido e delicato* », semble anticiper Ravel d'une bonne cinquantaine d'années. Vers la fin de l'exubérant finale, dont piano et orchestre se partagent le thème initial, on retrouve les deux premières idées mélodiques de l'œuvre, adaptées à l'entrain

irrésistible de ce mouvement.

Le **Deuxième concerto pour piano** date de 1868. L'une des nombreuses originalités de l'œuvre est la gradation des tempi au fil des trois mouvements qu'elle comporte : *Andante sostenuto*, *Allegro scherzando*, *Presto*. La longue section dévolue au soliste sur laquelle s'ouvre ce concerto – évident hommage à Bach – trouva sa source dans une improvisation du compositeur à l'orgue. (Saint-Saëns était largement reconnu comme le plus grand organiste de son époque, et son talent d'improvisateur – art pour lequel il avait une grande admiration – est à mettre en relation avec l'abondance





des passages de type cadence dans ses concertos pour piano.) Le principal thème du premier mouvement n'est en fait pas de Saint-Saëns lui-même ; c'est un emprunt à Fauré, qui avait renoncé à l'utiliser dans une de ses premières compositions, un *Tantum ergo*. Le deuxième mouvement est nimbé d'une délicatesse toute mendelsohnienne, tandis que l'humour personnel et facétieux de Saint-Saëns transparaît dans les solos de timbales, bientôt imités par la main gauche au piano. Un rythme trépidant de tarentelle anime en grande partie le finale, mais le développement est dominé par une figure obsessionnelle de trille issue du deuxième thème, tandis que les bois entonnent une mélodie en forme de choral.

Le **Troisième concerto** fut composé en 1869, peu de temps après le deuxième. D'une constante séduction, originalité et fascination, il ne mérite pas d'être réputé le plus faible des cinq. Lors de sa création au Gewandhaus de Leipzig, la tonalité indéterminée du début du mouvement lent causa un esclandre de la part d'une faction au sein de l'auditoire. Le premier mouvement commence, de manière toute simple mais merveilleusement efficace, par un flot d'arpèges au piano, inspiré, semble-t-il, par le souvenir de cascades dans les Alpes. Sur cet arrière-plan se détache alors un thème majestueux (présentant une ressemblance superficielle avec le début de la Neuvième Symphonie de Schubert) d'abord confié aux cor, clarinette et basson. Une telle description pourrait suggérer une atmosphère chargée typiquement romantique, mais ce début en fait façonné par l'objectivité de ton caractéristique de Saint-Saëns. Tout en respectant dans les grandes lignes la forme sonate classique, Saint-Saëns s'affranchit constamment de ses conventions. Son goût pour les sections de type cadence confère par exemple à l'œuvre un caractère plus souple et plus rhapsodique. Ainsi, dans le premier mouvement de ce Troisième Concerto, le fait que le développement, animé et inventif, soit à la fois précédé et

suivi d'une cadence est une entorse à la forme classique.

Passé son instabilité initiale, le mouvement lent instaure une atmosphère d'une poignante beauté. Le deuxième thème principal est une mélodie hardie et vigoureuse confiée à la seule main gauche du pianiste, tandis que la section centrale de ce mouvement se distingue par une figuration tendrement poétique du piano. Il s'enchaîne sans interruption au finale, qui s'ouvre sur un préambule orchestral avant que le piano ne fasse irruption sur un thème énergique et plein de superbe. Ce mouvement est empreint d'une énergie extraordinaire et contagieuse, avec des cascades exubérantes de notes dans la partie soliste. Un critique de l'époque, sans doute imperméable à l'importance de la contribution orchestrale, y vit cependant l'annonce de « la mort de la virtuosité » !

Le **Quatrième concerto pour piano** est un cas unique, une œuvre d'une remarquable unité formelle sans parallèle dans le contexte du concerto du XIX<sup>e</sup> siècle. Il compte parmi les œuvres les plus originales et les plus remarquables de Saint-Saëns. Achievé en 1875, ce concerto présente une parenté superficielle avec la Troisième Symphonie de 1886, dont le compositeur reconnaissait le caractère unique en disant : « J'ai donné là tout ce que je pouvais donner. » Les deux œuvres sont constituées de deux grandes sections (subdivisées) et font preuve d'une habile transformation thématique. Beaucoup moins joué aujourd'hui (il fut une époque où il rivalisait de popularité avec le II<sup>e</sup>), le concerto s'affirme néanmoins comme une réussite plus absolue que la symphonie dans la mesure où il évite son penchant au grandiose et à la grandiloquence. D'une construction magistrale, il combine admirablement la maîtrise intellectuelle et une séduction mélodique populaire ; le matériau thématique est en outre d'un caractère très varié. Le premier mouvement s'ouvre sur un thème concis, discret, divisé en deux moitiés distinctes. La



présentation du thème lui-même, et des variations qui suivent, illustre bien le souci d'une égalité entre le piano et l'orchestre propre au compositeur.

Dans l'*Andante*, un thème de choral serein, discrètement introduit par les bois, est ensuite traité de la manière la plus imposante. La conclusion méditative de la première partie est précédée d'un passage remarquable qui n'est rien d'autre qu'une cadence accompagnée. La seconde partie débute par un scherzo basé sur un thème chromatique plein d'entrain issu de la première partie, et le tout premier thème du concerto est bientôt gaiement repris en contre-chant. Le piano introduit un nouveau thème à 6/8 d'une merveilleuse absence de retenue avec son rythme bondissant, et la conclusion triomphale de l'œuvre, précédée d'un passage fugué, est dominée par une réitération à trois temps du thème de choral initial.

Saint-Saëns adorait fuir les tristes hivers parisiens pour des destinations plus chaudes comme l'Algérie, les Canaries ou l'Égypte. (Son affection tout aussi grande pour l'Espagne, renforcée par son amitié avec le violoniste virtuose Pablo Sarasate, est clairement reflétée par divers passages d'influence espagnole tout au long de ces concertos.) Près de vingt ans après l'opus 44, il acheva son **Cinquième concerto pour piano** au Caire, en 1896. Alors que de nombreux compositeurs français de l'époque subissaient l'influence incontournable de Wagner, Saint-Saëns fit preuve de son indépendance d'esprit dans une œuvre appréciablement ensoleillée, où l'orientalisme du mouvement central révèle une fois encore son goût pour la nouveauté. Le sous-titre qu'on lui attribue parfois, « L'Égyptien », est inadéquat dans la mesure où le mouvement central (le seul révélant une quelconque influence exotique directe) est d'un caractère pour le moins aussi espagnol qu'égyptien, tandis que deux passages solistes, dont les accords sont répartis de

manière inhabituelle, évoquent la sonorité du gamelan, invitant à douter du soi-disant manque d'enthousiasme du compositeur à l'égard de la musique javanaise entendue pendant l'Exposition universelle de 1889 à Paris. De fait, la diversité des influences dans ce mouvement d'une extraordinaire fascination semble refléter beaucoup plus généralement sa passion des voyages (qui le menèrent notamment en Russie, en Amérique du Sud, aux États-Unis, en Scandinavie et en Indochine). Une influence indubitablement égyptienne se fait cependant entendre dans une séduisante section en *sol* majeur basée sur un chant d'amour nubien que le compositeur avait entendu chanter par des bateliers sur le Nil. Plus loin, une mélodie orientale est accompagnée par l'évocation des stridulations des grillons et des coassements des grenouilles (selon Saint-Saëns lui-même), avec de subtiles contributions de la clarinette et du gong; de nouveau, des figurations impressionnistes nous rappellent que Ravel admirait fort les concertos pour piano de Saint-Saëns.

Le premier mouvement, limpide, est empreint d'une chaleur et d'une sérénité qui suggèrent de manière générale l'influence bienfaisante du climat levantin. Par sa simplicité et son charme plaisants, il est absolument caractéristique des plus belles pages du compositeur. Si l'abondance de notes de la partie soliste est à elle seule d'une extrême exigence technique, l'effet est celui d'un brillant pétilllement, semblable aux rayons du soleil sur une fontaine.

Saint-Saëns fit observer que le finale animé exprimait la joie d'un voyage en mer, joie que tout le monde ne partage pas. On y trouve de simples effets picturaux comme l'imitation du bruit sourd des moteurs du bateau dans les premières mesures, tandis que la deuxième idée principale illustre la prédilection de Saint-Saëns pour les rythmes obsédants. Le compositeur arrangea ce mouve-

ment pour en faire la dernière pièce (« Toccata ») de son *Deuxième cahier d'études pour le piano*, op. 111, achevé en 1899.

La plupart des pièces concertantes de moindres dimensions de Saint-Saëns (seize au total) sont rarement jouées. Des quatre pièces pour piano et orchestre, la plus colorée est la Fantaisie **Africa**, commencée à Cadix en 1889 et achevée au Caire en 1891. Pour se remettre d'une grave maladie et de la mort de sa mère, Saint-Saëns embarqua pour une croisière qui le mena à Ceylan, où il passa près de trois mois, puis en Égypte lors du voyage de retour. Son intérêt pour la musique populaire nord-africaine est reflété par ce séduisant pot-pourri, composé d'un abondant matériau mélodique souvent syncopé. Le point culminant est basé sur un air populaire tunisien.

La **Valse-Caprice** op. 76, pour piano et cordes, date de 1886. Son surnom de « Wedding Cake » (Gâteau de

noces), s'il s'explique certes par le fait que ce morceau fut à l'origine écrit pour le mariage d'une pianiste amie du compositeur, Caroline de Serres, a de fâcheuses connotations. Loin de tout clinquant, cette pièce est un véritable joyau, captivant, magnifiquement écrit et entièrement caractéristique de l'art du compositeur.

En 1884, peu après la création de son opéra *Henry VIII*, Saint-Saëns acheva à la fois son **Allegro appassionato** op. 70 (à ne pas confondre avec son opus 43 pour violoncelle, qui porte le même titre) et la **Rhapsodie d'Auvergne** op. 73. Cette dernière, qui intègre un air emprunté par le compositeur à une lavandière d'un village auvergnat, représente un des rares cas d'utilisation par Saint-Saëns d'une mélodie régionale de son propre pays.

PHILIP BORG-WHEELER ©2001

Traduction JOSÉE BÉGAUD

## CAMILLE SAINT-SAËNS *Klavierkonzerte*

**A**LS JUNGER MANN setzte sich Saint-Saëns mutig für fortschrittliche und umstrittene Komponisten wie Schumann, Liszt und Wagner ein, doch aus heutiger Sicht mag es überraschen, daß auch er selbst als einer der eher innovativen Komponisten seiner Zeit galt. Auch wenn uns sein *Danse Macabre* höchstens als einfallsreiche, aber harmlose Kuriosität erscheint, rief doch eine Aufführung im Jahr 1875 unter der Leitung von Jules-Etienne Padeloup ein Sperrfeuer von Pfiffen und Buhrufen aus dem Publikum hervor. Der amerikanische Komponist Arthur Foote erinnerte sich in seiner Autobiographie, daß Saint-Saëns' Musik „uns als verblüffende Neuheit anmutete“, während der Kritiker Georges Servières „immer etwas Versponnenes“ festzustellen meinte, selbst in seinen akademischsten Werken.


Saint-Saëns' Verehrung der Tradition machte sich erst später deutlicher bemerkbar und hob sich von den zunehmend radikalen Wegen ab, die seine progressiven Zeitgenossen gingen. Inzwischen galt er als Stützpfeiler nationaler Kultur – als der große alte Mann der französischen Musik – und erlebte gar die Enthüllung eines Standbilds, das ihm zu Ehren aufgestellt wurde. Die musikalischen Neuentwicklungen des späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts – vertreten insbesondere durch Debussy und Strawinski – erfüllten ihn mit Schrecken. Seine Abneigung gegenüber diesen Trends, die er in Artikeln wie „Anarchie in der Musik“ heftig zum Ausdruck brachte, machten ihn zur Zielscheibe für Spott und Verachtung, während sein eigener manierlicher, zurückhaltender Kompositionsstil neben revolutionären Werken wie *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Le sacre du printemps* und *Pierrot lunaire* antiquiert wirkte. Der Komponist und Kritiker Alfred Bruneau bemerkte dazu in einer Rede an seinem Grab: „Tradition faszinierte ihn mehr als Innovation. Sie zu

verteidigen, wann immer er sie bedroht glaubte, darum kämpfte er mit Lebendigkeit, Mut und außerordentlicher Heftigkeit.“

Der scharfe Ton, den Saint-Saëns in seinen Schriften anschlug, trug dazu bei, daß er in Ungnade fiel und sich die (bis heute vorherrschende) einseitige Auffassung durchsetzte, er sei ein altmodischer und darum uninteressanter Komponist. Wenn wir die Bedeutung seines Beitrags zur Musik des neunzehnten Jahrhunderts einer gerechten Einschätzung unterziehen wollen, müssen wir seine streitlustigeren Artikel außer acht lassen und seine zahlreichen und verschiedenartigen Kompositionen nach ihren eigenen Kriterien beurteilen.

Seine Hauptziele waren Klarheit, Schlichtheit, Prägnanz, Ausgeglichenheit und Freiheit von jeglicher Übertreibung, und wie erfolgreich er diese Eigenschaften kombiniert hat, muß ebenso anerkannt werden wie seine Vielseitigkeit. Außerdem ist ein Musterbeispiel der Vermeidung alles Bedeutungsvollen, Prätentiösen, die für die französische Musik typisch ist. Er selbst hat sozusagen sein künstlerisches Credo wie folgt niedergeschrieben: „Für mich ist Kunst gleichzusetzen mit Form. Gefühlsausdruck und Leidenschaft verführen den Amateur ... für den Künstler ist das anders. Ein Künstler, den elegante Linien, harmonische Nuancen und schöne Klangfortschreitungen nicht vollkommen zufriedenstellen, hat die Kunst nicht verstanden.“ Er verschmähte „Amateure“ mit einer Neigung zum Obskuren und Ausgefallenen, die die Nase rümpfen, wenn die Instrumente des Orchesters nicht „wie vergiftete Ratten wahllos herumirren“. Bei anderer Gelegenheit schrieb er: „Kunst ist dazu da, Schönheit und Charakter zu erzeugen. Empfindung kommt erst danach hinzu, und die Kunst kann sehr gut ohne sie auskommen. Tatsächlich ist sie besser dran, wenn sie es tut.“ Diese Äußerungen erinnern auf



The background of the page features a faint, stylized musical score with notes and staves, rendered in a light yellow/green color. In the top right corner, there is a small, simple line drawing of a hand pointing towards the right.

seltene Weise an Strawinskis oft zitierte Überzeugung, daß Musik im Grunde unfähig ist, überhaupt etwas auszudrücken. Es ist eine Ironie, daß Saint-Saëns' Musik wegen ihres Mangels an Emotion kritisiert wurde, kurz bevor der Neoklassizismus – das perfekte Gegengift gegen die Exzesse der Romantik – solche Beliebtheit erlangte.


Paradoxe waren Saint-Saëns' bahnbrechende Leistungen insofern rückschrittlich, als er die klassischen Formen wie Sinfonie, Konzert und Sonate zu einer Zeit bewußt kultiviert hat, während der sie in Frankreich zugunsten der wesentlich populäreren Oper und Operette vernachlässigt wurden. Es ist wohl bekannt, daß französische Komponisten im allgemeinen diese klassischen Formen entweder ganz gemieden haben oder, so sie sich daran versuchten, viel weniger erfolgreich waren als ihre Kollegen der deutschen Tradition. Es war jedoch kein anderer als Saint-Saëns (der zehn Konzerte aufzuweisen hat), der den größten Beitrag zu dieser speziellen Form geleistet hat, und zwar nicht nur in Frankreich, sondern im Gesamtkontext der Musik des neunzehnten Jahrhunderts. Gegen erheblichen Widerstand (um 1904 sorgten die Anhänger der Progressiven in Paris regelmäßig für Störungen, wenn in den Concerts Colonne ein Konzert aufgeführt wurde) war er dafür verantwortlich, das Interesse an diesen traditionellen Formen mit Nachdruck neu zu beleben, und brach damit angesichts der deutschen Vorherrschaft eine unverhohlene patriotische Lanze für die französische Musik. Im Februar 1871, kurz vor dem Ende der Kampfhandlungen mit Preußen, hatten Saint-Saëns, Fauré, Massenet, Duparc und andere die Société Nationale de Musique gegründet, „um die Schaffung und Popularisierung aller ernsthaften Musikwerke ... französischer Komponisten zu unterstützen; um alle musikalischen Bemühungen ... unter der Voraussetzung, daß sie hohes künstlerisches Streben auf Seiten des Urhebers erkennen lassen, zu fördern und ans Licht zu bringen“. Der Schaden, den der französische

Nationalstolz nach der Niederlage gegen Preußen genommen hatte, diente als zusätzlicher Ansporn für die Wiederherstellung einer gewissen kulturellen und intellektuellen Glaubwürdigkeit.

Die schiere Zahl der Sinfonien, Konzerte, Sonaten und anderen Kammermusikwerke von Saint-Saëns ist für sich genommen schon bemerkenswert genug, doch noch bedeutsamer ist die Tatsache, daß so viele dieser Werke zu seinen gelungensten und repräsentativsten Leistungen zählen.

Saint-Saëns' fünf Klavierkonzerte decken einen Zeitraum von fast vierzig Jahren ab – mehr als die Hälfte seines schöpferischen Lebens. Sie sind vom Charakter her erstaunlich unterschiedlich und besitzen viele Eigenheiten, die die Bemerkungen seiner Zeitgenossen über seine Neigung zum gewollt Neuen, Überspannten rechtfertigen. Obwohl nur das Zweite Konzert ins gängige Repertoire aufgenommen wurde, verrät jedes dieser Werke die Stärken des Komponisten. Man sucht hier nicht nach der Tiefgründigkeit, dem heroischen Tonfall oder strengen musikalischen Diskurs, die oft in den bedeutendsten Konzerten der deutschen Romantiker zu finden sind. Doch seine fünf Klavierkonzerte sind durchgehend unterhaltsam und voller Charakter, und sie stellen in der Entwicklung der Gattung ein wichtiges Bindeglied dar. Die tiefe Verbundenheit des Komponisten zur Tradition hat ganz offensichtlich die auffallende Originalität der Struktur nicht verhindert, die wir in den Konzerten Nr. 2 und 4 oder in den langsamen Sätzen von Nr. 1 und 5 erkennen können. In der Tat ist es merkwürdig, daß sein Beitrag zur Weiterentwicklung der sinfonischen Dichtung (insgesamt vier Werke) wesentlich weniger Kommentare ausgelöst zu haben scheint als das Vierte Konzert, eine Komposition von wesentlich größerer formaler Bedeutung und Eigentümlichkeit.

Saint-Saëns' Herangehen an die Kombination von Klavier und Orchester bestand darin, die beiden Elemente



als gleichwertig zu behandeln, und die Herausforderung, diese gleiche Gewichtung zu erreichen, war ein Aspekt der Konzertkomposition, der ihn besonders reizte. Interessanterweise verlockte ihn, obwohl er von Jugend an ein brillanter Pianist gewesen war, der extravagante bzw. großspurige Klaviersatz nur wenig. Er schrieb deutlich weniger groß angelegte Werke für Soloklavier als jeder andere bedeutende Klavierkomponist der Geschichte. Zwar erkannte er das expressive Potential der Virtuosität durchaus an („ein wesentliches Hilfsmittel der Musik, deren Palette sie enorm erweitert“ ... „sie verleiht dem Künstler Flügel, um ihm die Flucht aus dem Prosaischen, Banalen zu ermöglichen“ ... „die bewältigte Schwierigkeit ist selbst eine Quelle der Schönheit“), doch sind seine Klavierkonzerte alles andere als Bravourstücke. Selbst wenn er besonders virtuos ausfällt, ist sein Klaviersatz von der Wirkung her klangfärberisch und gewöhnlich eher durch Wärme und Eleganz gekennzeichnet als durch dreistes Posieren. Der Einfluß von Liszt mag unbestreitbar sein, doch wird dessen extravaganter Stil dadurch gemäßigt, daß er in Saint-Saëns' eigene musikalische Sprache aufgenommen wird. Mendelssohn ist ein weiterer allgemeiner Einfluß, dem möglicherweise noch größere Bedeutung zukommt, da beiden Komponisten Gewandheit, Urbanität und Geschmackssicherheit eigen waren.


Saint-Saëns' 1858 komponiertes **Erstes Klavierkonzert** war das früheste Werk dieser Art eines bedeutenden französischen Komponisten. (Seine ersten Absichten bezüglich der Konzertform wurden durch die Heausgabe seiner ersten beiden Violinkonzerte in den Jahren 1858/59 unterstrichen.) Saint-Saëns erinnerte sich gegen Ende seines Lebens, daß dieses Klavierkonzert vom Wald von Fontainebleau angeregt worden war, wo er sich mit Freunden zum Picknick zu versammeln pflegte. Das Konzert ist ein reizvolles, aber leider vernachlässigtes Werk, dessen Ecksätze von ungetrübtem Optimismus und

jugendlicher Kraft durchdrungen sind. Es beginnt faszinierend mit antiphonischen Hornsignalen. Sowohl dieses ansteigende Thema als auch die Holzbläsermelodie, die bald darauf erklingt, werden in den Hauptteil des Satzes („Allegro assai“) einbezogen, aber die wohl attraktivste Idee ist jene, die mit Triolenbegleitung durch das Klavier von den Geigen eingeführt wird.

Im erstaunlich originellen zweiten Satz, in dem die Begleitung stark reduziert ist (auf Streicher, Klarinette und Fagott), schafft Saint-Saëns mit typisch sparsamen Mitteln eine sehnsüchtige, geradezu improvisiert wirkende Atmosphäre. In den kadenzialen Solopassagen (die oft ohne Taktstriche notiert sind) scheint die mit der Anweisung „rapido e delicato“ versehene wunderbar flüssige und fast schon impressionistische Stimmführung Ravel um gut fünfzig Jahre vorwegzunehmen. Gegen Ende des überschwenglichen Finales, dessen einleitendes Thema sich Klavier und Orchester teilen, werden die ersten beiden melodischen Ideen des Werks in Erinnerung gerufen, nun jedoch der unbändigen Stimmung entsprechend gewandelt.

Saint-Saëns hat sein **Zweites Klavierkonzert** 1868 komponiert. Eine seiner vielen Besonderheiten ist die Tempoabstufung seiner dreisätzigen Grundstruktur – „Andante sostenuto“, „Allegro scherzando“, „Presto“. Die längere Solopassage, die das Werk eröffnet, ist eine eindeutige Huldigung an Bach und entstammt einer Improvisationsübung des Komponisten an der Orgel. (Saint-Saëns galt weithin als der bedeutendste Organist seiner Zeit, und sein Improvisationstalent – eine Kunst, auf die er große Stücke hielt – steht in klarem Zusammenhang mit der Fülle kadenzialer Passagen in diesen Konzerten.) Das Hauptthema dieses Satzes stammt eigentlich gar nicht von Saint-Saëns, sondern ist bei Fauré entlehnt, der sich dagegen entschieden hatte, es in einem frühen *Tantum ergo* einzusetzen. Ein Hauch Mendelssohnschen Feingefühls schwebt über dem






zweiten Satz, wohingegen sich Saint-Saëns' individueller, spitzbübischer Geist in den Paukensoli bemerkbar macht, die bald darauf von der linken Hand des Pianisten nachgeahmt werden. Ein geschäftiger Tarantellarhythmus treibt große Teile des Finales voran, doch die Durchführung wird von einer geradezu zwanghaft mit Trillern versetzten Figur aus dem zweiten Thema beherrscht, während die Holzbläser eine choralartige Melodie anstimmen.

Das **Dritte Konzert** entstand 1869 kurz nach dem Zweiten. Das durchweg einnehmende, originelle und faszinierende Werk hat seinen Ruf als das schwächste der fünf Konzerte nicht verdient. Bei der Uraufführung im Leipziger Gewandhaus löste die unklare Tonalität zu Beginn des langsamen Satzes bei einer Gruppe von Krawallmachern im Publikum einen Tumult aus. Der erste Satz beginnt mit einem schlichten, aber wunderbar effektvollen Schwall von Klavierpeggen, der anscheinend von alpinen Wasserfällen angeregt wurde. Vor diesem Hintergrund ist ein majestätisches Thema zu hören, das flüchtig an die Eröffnung von Schuberts Neunter Sinfonie erinnert und zunächst gemeinsam von Horn, Klarinette und Fagott bestritten wird. Diese Beschreibung könnte eine gewichtige, typisch romantische Atmosphäre vermuten lassen, aber in Wahrheit ist diese Eröffnung von Saint-Saëns' typisch objektivem Tonfall geprägt. Saint-Saëns hielt sich zwar im wesentlichen an die klassische Sonatenstruktur, modifizierte jedoch ständig ihre Konventionen. Zum Beispiel sorgt seine Vorliebe für kadenziale Passagen für einen flexibleren, rhapsodischen Klang. So kommt es, daß im ersten Satz des Dritten Konzerts auf Grund der Einbeziehung von Kadenzen sowohl vor als auch nach der lebhaften und einfallsreichen Durchführung die Struktur unorthodoxe Züge annimmt.

Der langsame Satz erzeugt – nach der anfänglichen Instabilität – eine ergreifend schöne Atmosphäre. Sein




zweites Hauptthema ist eine kühn ausschreitende Melodie für die linke Hand des Solisten allein, und der Mittelteil des Satzes ist durch zärtlich poetische Klavierfiguration gekennzeichnet. Das Finale, das sich ohne Unterbrechung anschließt, beginnt mit einem antizipierenden Orchesterabschnitt, ehe das Klavier mit einem robusten, großspurigen Thema hereinplatzt. Der Satz hat eine ungeheure ansteckende Kraft mit überschäumenden Tonkaskaden im Solopart. Dessen ungeachtet begrüßte ihn ein zeitgenössischer Kritiker, den die Bedeutung des Orchesterbeitrags augenscheinlich unbeeindruckt ließ, als Signal für „den Tod der Virtuosität“!

Das **Vierte Klavierkonzert** ist einzigartig, ein Werk von bemerkenswerter struktureller Einheit, die für ein Konzert des neunzehnten Jahrhunderts beispiellos ist. Es zählt zu Saint-Saëns' schönsten und originellsten Werken. Das 1875 fertiggestellte Konzert ist oberflächlich mit der Dritten Sinfonie des Komponisten von 1886 verwandt, deren Einzigartigkeit er mit den Worten anerkannte: „Was ich getan habe, werde ich nie wieder tun.“ Beide Werke bestehen aus zwei (unterteilten) Hauptabschnitten und sind Musterbeispiele für die geschickte Verwandlung von Themen. Obwohl es heute wesentlich seltener aufgeführt wird (einst konnte das Vierte es an Popularität mit dem Zweiten Konzert aufnehmen), ist dieses Konzert womöglich noch vollendeter als die Sinfonie, da es deren Tendenz zum Grandiosen, Bombastischen meidet. In seinem kunstvollen Aufbau verbinden sich auf bewundernswerte Art intellektuelle Beherrschung und populär melodischer Reiz, und seine Themen sind zudem vom Charakter her erstaunlich abwechslungsreich. Der erste Satz beginnt mit einem kurzen, zurückhaltenden Thema, das in zwei deutlich unterschiedene Hälften zerfällt. Die Anlage des Themas und der nachfolgenden Variationen spiegelt die Gleichbehandlung von Klavier und Orchester durch den Komponisten wider.


Im „Andante“ überschriebenen Abschnitt wird eine





heitere Choralmelodie, die ruhig von den Holzbläsern eingeführt wird, anschließend im prunkvollsten Stil verarbeitet. Dem besinnlichen Schluß des ersten Abschnitts geht eine bemerkenswerte Passage voraus, die effektiv eine begleitete Kadenz ist. Der zweite Abschnitt beginnt mit einem Scherzo, das auf einem lebhaften chromatischen Thema aus dem ersten Abschnitt beruht, und bald darauf wird spielerisch in Form einer Gegenmelodie an das eigentliche Eröffnungsthema des Konzerts erinnert. Ein neues Thema im  $\frac{3}{8}$ -Takt, das durch seinen hüpfenden Rhythmus herrlich hemmungslos wirkt, wird vom Klavier vorgetragen, und der triumphale Schlußteil des Werks im Anschluß an eine fugale Passage wird von einer Variante der ursprünglichen Choralmelodie im bekräftigenden Dreiertakt beherrscht.

Saint-Saëns entfloß gern dem unangenehmen Pariser Winter und reiste in wärmere Gefilde, zum Beispiel nach Algerien, auf die Kanarischen Inseln oder nach Ägypten. (Seine ebenso große Vorliebe für Spanien, verstärkt durch seine Freundschaft mit dem Violinvirtuosen Pablo Sarasate, äußert sich in den Konzerten in Form gelegentlicher spanisch beeinflusster Passagen.) Fast zwanzig Jahre nach dem Opus 44 vollendete er 1896 in Kairo sein **Fünftes Klavierkonzert**. Während viele französische Komponisten der damaligen Zeit unter dem allumfassenden Einfluß von Wagner standen, bewies Saint-Saëns mit diesem erfrischend sonnigen Werk seine geistige Unabhängigkeit, und der orientalische Klangcharakter des Mittelsatzes offenbarte wieder einmal seine Lust auf das Ungewöhnliche. Der Name, unter dem das Konzert gelegentlich geführt wird – „das Ägyptische“ – ist nicht besonders hilfreich, da der Mittelsatz (der einzige mit direkt erkennbarem exotischem Einschlag) mindestens ebenso viel spanische Anklänge enthält; zwei Solopassagen mit ungewöhnlichen Akkordstellungen erinnern außerdem an Gamelanmusik und lassen Zweifel daran aufkommen, ob der Komponist der anläß-



lich der Pariser Weltausstellung von 1889 aufgeführten javanischen Musik wirklich so ablehnend gegenüberstand, wie man ihm nachsagte. Insgesamt hat man den Eindruck, daß die verschiedenen Einflüsse in diesem wunderbar faszinierenden Satz viel allgemeiner die Reiselust des Komponisten widerspiegeln. (Andere Orte, die er besuchte, waren Rußland, Südamerika, die USA, Skandinavien und Indochina.) Immerhin sind eindeutige ägyptische Einflüsse in einer berückenden G-Dur-Passage auf der Grundlage eines nubischen Liebeslieds herauszuhören, das der Komponist von Schiffen auf dem Nil gehört hatte. Eine später vorkommende orientalische Melodie wird (dem Komponisten zufolge) begleitet von Impressionen zirpender Grillen und quakender Frösche sowie sachten Einwüfen von Klarinette und Gong, und wieder stößt man auf impressionistische Figurationen, die uns ins Gedächtnis rufen, daß Ravel ein Bewunderer der Klavierkonzerte Saint-Saëns' war.

Der lichte Kopfsatz strahlt eine Wärme und Heiterkeit aus, die eher generell den wohltuenden Einfluß des nahöstlichen Klimas nahelegen. Seine liebenswerte Schlichtheit und seine Anmut sind ganz und gar bezeichnend für die beste Musik des Komponisten. Die schiere Menge der Noten im Solopart führt zwar zu extremen technischen Anforderungen, doch der Effekt ist eine funkelnde Brillanz ähnlich dem Licht der Sonne, das sich in der Fontäne eines Springbrunnens bricht.

Saint-Saëns hat ausgesagt, daß das temperamentvolle Finale „die Freude einer Seereise“ zum Ausdruck bringe, „eine Freude, die nicht jedermann teilt“. Es enthält simple Klangmalerei wie die Nachahmung der stampfenden Schiffsmotoren in den einleitenden Takten, und das zweite Hauptmotiv ist typisch für Saint-Saëns' Neigung zu rhythmischer Zwanghaftigkeit. Der Komponist hat diesen Satz als abschließendes Stück („Toccatà“) für den 1899 fertiggestellten zweiten Band seiner Klavieretüden op. 111 bearbeitet.

Die meisten der – insgesamt sechzehn – kürzeren konzertanten Werke von Saint-Saëns werden nur selten aufgeführt. Das klangvollste der vier Stücke für Klavier und Orchester ist die Fantasie **Africa**, die er 1889 in Cadix begann und 1891 in Kairo vollendete. Da er nach einer ernsthaften Erkrankung und dem Tod seiner Mutter Erholung nötig hatte, unternahm Saint-Saëns eine Kreuzfahrt, die ihn für nahezu drei Monate auf die Insel Ceylon führte und dann auf der Rückreise nach Ägypten. Seine Beschäftigung mit der nordafrikanischen Volksmusik kommt in diesem reizvollen Potpourri zum Ausdruck, das eine Fülle überwiegend synkopierten melodischen Materials enthält. Der Höhepunkt stützt sich auf eine tunesische Volksweise.

Der **Valse-caprice** op. 76 für Klavier und Streicher stammt aus dem Jahr 1886. Der Spitzname „Wedding Cake“ ist zwar höchstwahrscheinlich auf seinen Ursprung

als Hochzeitsgeschenk (für die Pianistin Caroline de Serres, eine Freundin des Komponisten) zurückzuführen, löst jedoch bedauerliche Assoziationen aus. Dabei ist dieses Stück keineswegs glitzernder Tand, sondern ein betörendes Juwel, wunderbar ausgeführt und absolut typisch für die Kunstfertigkeit des Komponisten.

Im Jahr 1884, kurz nach der Uraufführung seiner Oper *Henri VIII*, stellte Saint-Saëns sowohl das **Allegro appassionato** op. 70 (nicht zu verwechseln mit Opus 43, einem Cellostück gleichen Titels) als auch die **Rhapsodie d’Auvergne** op. 73 fertig. Im zweiten dieser Stücke ist eine Melodie enthalten, die der Komponist bei einer Wäscherin in einem Bergdorf gehört hatte – eines der wenigen Beispiele dafür, daß er auch Melodien aus einer Region seines eigenen Landes verarbeitet hat.

PHILIP BORG-WHEELER ©2001  
Übersetzung ANNE STEEB/BERND MÜLLER

