

Vorwort

Um der feuchten Kälte in Paris zu entgehen, verbrachte Camille Saint-Saëns (1835–1921) ab den späten 1880er-Jahren regelmäßig die Winter in milderen Klimazonen, bevorzugt auf den Kanarischen Inseln oder in Nordafrika. So entstand sein 5. und letztes Klavierkonzert F-dur op. 103 im Frühjahr 1896 in Ägypten. Die Niederschrift erfolgte unmittelbar nach der Komposition seiner 2. Violinsonate Es-dur op. 102, die er Mitte März in Luxor beendete.

Offenbar hatte er seinem Verleger Auguste Durand schon früher mitgeteilt, dass er im für Ende Mai/Anfang Juni geplanten Konzert zu seinem 50-jährigen Bühnenjubiläum (1846 hatte er als Elfjähriger sein erstes öffentliches Konzert in Paris gegeben) ein neues Klavierkonzert vorstellen wolle. Denn in Saint-Saëns' Brief vom 6. März 1896 aus Luxor, mitten in der Arbeit an seiner Violinsonate, heißt es: „Ich bin noch nicht am 5. Konzert, aber ich denke ernsthaft daran. Wer weiß, ob ich es nicht doch selbst in meinem Konzert zum 50-jährigen Ende Mai spielen werde. Wir haben schon Ungewöhnlicheres gesehen, wie etwa beim 2. Konzert, das innerhalb von 3 Wochen geschrieben und aufgeführt wurde“ (zitiert nach Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns 1835–1921. A Thematic Catalogue of his Complete Works*, Bd. 1: *The Instrumental Works*, Oxford 2002, S. 400; Briefe im Original Französisch).

Die fiebrige Eile, mit der Saint-Saëns die Niederschrift der Partitur nach seiner Ankunft in Kairo vornahm, ist in der Tat vergleichbar mit den Kompositions- und Uraufführungsumständen des Klavierkonzerts Nr. 2 g-moll op. 22 im Frühjahr 1868 (Klavierauszug bei G. Henle erschienen als HN 1355). Am 26. März 1896 schrieb er Durand folgende Nachricht aus Kairo: „Ich bin am Sonntagmorgen, den 22., hier angekommen, habe mich am Montag auf mein Notenpapier gestürzt, und das Konzert umfasst bereits 35 Partitur-

seiten“ (Ratner, *Thematic Catalogue*, S. 400). Drei Tage später meldete er die Vollendung von Satz I und machte zugleich den Vorschlag, der geplante Widmungsträger – der eng mit Saint-Saëns verbundene Pianist Louis Diémer (1843–1919) – solle doch das Arrangement des Orchesters für ein zweites Klavier im Klavierauszug übernehmen, um schneller mit der Veröffentlichung des neuen Werks voranzukommen. Die weiteren Briefe informieren über den Fortgang der Arbeit, aber auch über die Schwierigkeiten, namentlich mit dem Finale, das Saint-Saëns nicht ganz so schnell wie die beiden ersten Sätze von der Hand ging. Dennoch konnte der Komponist wie erhofft seine Partitur nach nur drei Wochen intensiver Arbeit abschließen: „Das Konzert ist seit gestern fertig“, heißt es im Brief vom 16. April an Durand (Ratner, *Thematic Catalogue*, S. 400). Das Thema des Schlusssatzes nahm Saint-Saëns übrigens wenig später als Grundlage für die *Tocatta d'après le final du 5^e Concerto*, das letzte Stück seiner *Six Études* op. 111 für Klavier (1899).

Bei der Komposition griff Saint-Saëns auf Skizzen zurück, von denen zwei erhalten geblieben sind (zu den Quellen und ihrer Bewertung siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition). Eine dieser beiden Skizzen, die er im Oktober 1896 dem befreundeten Autographensammler und späteren Bibliothekar der Pariser Oper Charles Malherbe überlassen hatte, enthält die Notiz des Empfängers, dass sie zwei Jahre zurück datiere. Demnach befasste sich Saint-Saëns nicht erst während seines Aufenthalts in Luxor im März 1896 mit dem Gedanken an ein neues Klavierkonzert, sondern bereits seit Anfang 1894, als er den Winter auf den Kanarischen Inseln verbrachte und dort, gestützt auf Aufzeichnungen arabischer Musik, die *Caprice arabe* op. 96 für zwei Klaviere komponierte.

Im schließlich auf den 2. Juni 1896 festgesetzten Jubiläumskonzert in der Pariser Salle Pleyel konnte Saint-Saëns mit zwei Neuheiten aufwarten. Neben der 2. Violinsonate, bei der er am Klavier Pablo de Sarasate begleitete, spielte

er selbst den Solopart im 5. Klavierkonzert mit dem von Paul Taffanel geleiteten Orchester des Conservatoire. Das Konzert war ein großer Erfolg, und namentlich das 5. Klavierkonzert wurde begeistert aufgenommen. Aufgeführt wurde das neue Werk aus handschriftlichem Material, denn trotz der Eile, mit der Saint-Saëns die fertigen Sätze aus Kairo direkt an Durand adressierte, verzögerte sich die Drucklegung bis in den Herbst und Winter des Jahres. Im Oktober 1896 erschienen die Orchesterstimmen sowie die von Diémer erstellte Bearbeitung für zwei Klaviere, im Dezember folgte die Veröffentlichung der Partitur (vgl. Ratner, *Thematic Catalogue*, S. 398).

In seinem Brief vom 10. Dezember 1897 kündigte Saint-Saëns seinem Verleger ein erleichtertes Arrangement des Orchesterparts für Klavier II im Klavierauszug an und nannte dafür folgenden Grund: „Ich kann die Bearbeitung von Diémer nicht spielen und vermute, dass einige andere sich in derselben Lage befinden“ (Ratner, *Thematic Catalogue*, S. 401). Diese neue Bearbeitung erschien knapp zwei Jahre später im Druck, allerdings lediglich als Stimme von Klavier II, dem die Solostimme nur gelegentlich als Stichnoten hinzugefügt war. Vermutlich sollte diese ungewöhnliche Form des Orchesterauszugs ohne Solopart nahelegen, dass der Komponist den selbst an Diémer abgetretenen Auszug nicht ersetzen, sondern mit seiner erleichterten Fassung nur alternativ ergänzen wollte.

Die folgenden Aufführungen von Opus 103 im Spätherbst und Winter 1896, in denen Diémer den Solopart übernahm, festigten den Ruf eines Meilensteins im Schaffen von Saint-Saëns. So urteilte Édouard Mangeot in *Le Monde musical*: „Nie haben wir ein farbenprächtigeres und atemberaubenderes Werk gehört; das ist wie Rubens, Raffael oder Michelangelo, findet man doch hier Fantasie, Anmut und Kraft. Der Hörer bewundert diese unvergleichliche Form, die der größte Musiker unserer Zeit meisterlich beherrscht, und zugleich diese wunderbare Einbildungskraft, die uns neue und einzigartig fes-

selnde künstlerische Eindrücke vermittelt“ (zitiert nach Arthur Dandelot, *La Vie et l'Œuvre de Saint-Saëns*, Paris 1930, S. 147 f.; im Original Französisch).

Nach Saint-Saëns' Tod geriet das Werk allerdings in Verruf, denn die Kritiker, darunter prominente Künstler wie Alfred Cortot, warfen ihm nun wenig inspirierende Gedanken und oberflächlichen Exotismus vor. Erst in jüngerer Zeit wurde das Konzert wiederentdeckt und in seiner Bedeutung als originelle Erneuerung der Gattung erkannt. Namentlich der Vorwurf des Pseudo-Orientalismus geht für Opus 103 ins Leere. Über das Andante soll Saint-Saëns später sogar gesagt haben: „Der zweite Satz ist eine Art Orientreise, die in der Episode in Fis sogar bis zum Fernen Osten vordringt. Die Passage in G ist ein nubisches Liebeslied, das ich von Schiffen auf dem Nil singen gehört habe“ (zitiert nach Dandelot, *Saint-Saëns*, S. 148). Der spätere Beinamen des Konzerts als „Ägyptisches“ bezieht sich demnach nicht nur auf den Entstehungsort, sondern auch auf Anleihen an die dortige Musik.

Allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken sei an dieser Stelle für die freundliche Bereitstellung der Quellenkopien herzlich gedankt.

München, Frühjahr 2018
Peter Jost

Preface

In order to escape from the damp cold of Paris, Camille Saint-Saëns (1835–1921) regularly spent his winters in warmer climes from the late 1880s onwards, preferably in the Canary Islands or North Africa. It was in Egypt in spring 1896 that he composed his

5th and last Piano Concerto in F major op. 103, immediately after having finished his 2nd Violin Sonata in E♭ major op. 102 in Luxor in mid-March.

Saint-Saëns had obviously already informed his publisher Auguste Durand that he wanted to present a new piano concerto at the concert planned for late May or early June of that year to celebrate his 50 years in the concert hall (he had given his first public concert in Paris in 1846 at the age of 11). For in a letter to Durand from Luxor on 6 March 1896, while still working on his Violin Sonata, Saint-Saëns wrote: “It’s not yet the 5th concerto, but I’m thinking seriously about it; who knows if I might play it myself at my 50th anniversary concert at the end of May! After all, we’ve seen more extraordinary things, such as the 2nd Concerto, which was written and performed in just three weeks” (as cited in Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns 1835–1921. A Thematic Catalogue of his Complete Works*, vol. 1: *The Instrumental Works*, Oxford, 2002, p. 400; letters originally in French).

The feverish haste with which Saint-Saëns set about writing down his Concerto after arriving in Cairo is indeed comparable with the circumstances of the composition and first performance of his Piano Concerto no. 2 in g minor op. 22 in spring 1868 (it has been published in piano reduction by G. Henle, HN 1355). On 26 March 1896, he wrote to Durand the following message from Cairo: “Arrived Sunday morning 22nd, on Monday I rushed to my manuscript paper and the concerto already has 35 pages of score” (Ratner, *Thematic Catalogue*, p. 400). Three days later, Saint-Saëns wrote that he had finished movement I, and also proposed that the intended dedicatee – his close friend, the pianist Louis Diémer (1843–1919) – should take on the task of arranging the orchestral part for a second piano in the piano reduction, so that they might make swifter progress with preparing the new work for publication. His subsequent letters tell Durand about the progress of the work, but also about the difficulties that he was having, namely

with the Finale, which Saint-Saëns was unable to compose as swiftly as the first two movements. Nevertheless, as he had hoped, Saint-Saëns was able to complete the Concerto after just three weeks of intensive work: “The concerto was finished yesterday”, he wrote in a letter to Durand of 16 April (Ratner, *Thematic Catalogue*, p. 400). Incidentally, Saint-Saëns used the theme of the final movement a little later as the basis for the *Toccata d’après le final du 5^e Concerto*, the last piece in his *Six Études* op. 111 for piano (1899).

For this Concerto, Saint-Saëns turned to sketches, two of which have survived (for information on the sources and their significance, see the *Comments* at the end of the present edition). On one of these two sketches, which Saint-Saëns gave in October 1896 to his friend Charles Malherbe, a manuscript collector and later librarian of the Paris Opera, the latter noted that it was two years old. That would mean Saint-Saëns did not just start planning his new Piano Concerto during his stay in Luxor in March 1896, but already back in early 1894, when he spent the winter on the Canary Islands and wrote his *Caprice arabe* op. 96 for two pianos, based on Arab melodies.

At his jubilee concert in the Salle Pleyel in Paris, which ultimately took place on 2 June 1896, Saint-Saëns was able to present two new works. In addition to accompanying Pablo de Sarasate in his 2nd Violin Sonata, he also played the solo part in his 5th Piano Concerto, with the orchestra of the Conservatoire under the baton of Paul Taffanel. The concert was a big success, and the 5th Piano Concerto in particular was received with much enthusiasm. The latter was performed from the manuscript. Despite the haste with which Saint-Saëns had sent the finished movements to Durand from Cairo, printing of the score and parts was delayed until the autumn and winter of that year. The orchestral parts and Diémer’s two-piano arrangement were issued in October 1896, and publication of the score followed in December (cf. Ratner, *Thematic Catalogue*, p. 398).

In a letter to Durand of 10 December 1897, Saint-Saëns announced that he had now made a simplified reduction of the orchestral score for Piano II, giving the following reason: “I can’t play Diémer’s version and I suspect that others might find themselves in the same position” (Ratner, *Thematic Catalogue*, p. 401). This new arrangement was published nearly two years later, though as a separate Piano II part, with only cue notes added occasionally for the solo part. This unusual form of orchestral reduction without a solo part was presumably intended to indicate that the composer did not desire to replace the version he had asked Diémer to make, but merely wanted to offer his own, simplified alternative.

The next performances of op. 103 took place in late autumn and winter 1896, with Diémer playing the solo part, and they confirmed the general opinion that this work was a milestone in Saint-Saëns’s oeuvre. In *Le Monde musical*, Édouard Mangeot wrote: “We have never before heard a work as colourful or more gripping: it’s like Rubens, Raphael or Michelangelo, for here we find fantasy, grace and power, and the listener can at the same time admire the incomparable form which the greatest musician of our time has so expertly mastered, along with his prodigious imagination that gives us new, uniquely captivating artistic impressions” (as cited in Arthur Dandelot, *La Vie et l’Œuvre de Saint-Saëns*, Paris, 1930, pp. 147 f.; original in French).

After Saint-Saëns’s death, however, this work fell into disrepute because its critics – including prominent artists such as Alfred Cortot – accused it of being uninspired in its material and guilty of superficial exoticism. It was only in recent times that this Concerto has been rediscovered and acknowledged as an original act of rejuvenation of the genre. The accusation of pseudo-orientalism in op. 103 misses the mark in particular; Saint-Saëns is even said to have spoken later of its Andante as follows: “The second movement is a kind of voyage to the Orient that even ventures as far as the Far East in the

episode in F \sharp . The passage in G is a Nubian love song that I heard sung by boatmen on the Nile” (as cited in Dandelot, *Saint-Saëns*, p. 148). The Concerto’s later nickname “The Egyptian” thus refers not just to the place where it was composed, but to its references to the local music.

We would like to thank all the libraries mentioned in the *Comments* for kindly providing copies of the sources.

Munich, spring 2018

Peter Jost

Préface

À partir de la fin des années 1880, Camille Saint-Saëns (1835–1921) fuit tous les ans l’hiver froid et humide de Paris pour aller se réfugier sous des climats plus cléments, de préférence aux îles Canaries ou en Afrique du Nord. C’est ainsi en Égypte qu’il compose son 5^e et dernier Concerto pour piano en Fa majeur op. 103 au printemps 1896, mis au propre immédiatement après la 2^e Sonate pour violon et piano en Mi \flat majeur op. 102 achevée au milieu du mois de mars à Louxor.

Une lettre qu’il envoie de Louxor le 6 mars 1896, alors qu’il est encore en plein travail sur sa Sonate pour violon et piano, à son éditeur Auguste Durand montre qu’il lui avait déjà annoncé son intention d’écrire un nouveau concerto pour piano. Il est même question de présenter l’œuvre au concert qui marquera le cinquantenaire de sa carrière de concertiste, fin mai/début juin (son premier concert officiel, à Paris, datait en effet de 1846, il avait onze ans): «Ce n’est pas encore le 5^{me} Concerto, mais j’y pense sérieusement, qui sait même si je ne le jouerai pas moi-même à mon

concert de cinquantenaire à la fin de Mai! On a vu des choses plus extraordinaires, ne fût-ce que le 2^{me} concerto écrit et joué en 3 semaines» (cité d’après Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns 1835–1921. A Thematic Catalogue of his Complete Works*, vol. 1: *The Instrumental Works*, Oxford, 2002, p. 400).

La précipitation fébrile avec laquelle Saint-Saëns jette sur le papier son 5^e Concerto dès son arrivée au Caire est en effet comparable à la vitesse avec laquelle la partition de son 2^e Concerto en sol mineur op. 22 avait été écrite puis donnée en première audition au printemps 1868 (la réduction pour piano est disponible chez G. Henle, HN 1355). Le 26 mars 1896, il écrit à Durand le message suivant du Caire: «Arrivé Dimanche matin 22 [au] C., le lundi j’étais lancé sur mon papier réglé, et le concerto a déjà 35 pages de partition» (Ratner, *Thematic Catalogue*, p. 400). Trois jours plus tard, Saint-Saëns annonce l’achèvement du mouvement I et propose par la même occasion que le futur dédicataire, le pianiste Louis Diémer (1843–1919) avec lequel il est très lié, fasse une réduction pour un second piano des parties orchestrales afin d’accélérer la publication de l’œuvre. Les lettres suivantes nous informent sur l’avancée du travail de composition et évoquent les difficultés rencontrées par Saint-Saëns dans le finale, qui lui vient moins facilement que les deux premiers mouvements. Ce qui ne l’empêche pas d’achever sa partition au bout de seulement trois semaines de travail intensif, comme il l’avait espéré: «Le Concerto est fini d’hier», lit-on dans une lettre du 16 avril à Durand (Ratner, *Thematic Catalogue*, p. 400). Par ailleurs, Saint-Saëns reprend le thème du mouvement final peu de temps après comme base de la *Toccata d’après le finale du 5^e Concerto*, le dernier morceau de ses *Six Études* op. 111 pour piano (1899).

Le compositeur est parti d’esquisses pour composer son Concerto, et deux d’entre elles ont été conservées (pour en savoir plus sur les sources et leur évaluation on se reportera aux *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente

édition). Sur l'une des deux, qu'il donna en octobre 1896 à son ami Charles Malherbe, collectionneur d'autographes et futur bibliothécaire de l'Opéra de Paris, une note du destinataire indique qu'elle date de deux ans plus tôt. Ainsi l'idée d'un nouveau concerto pour piano a-t-elle occupé l'esprit du compositeur non pas seulement lors de son séjour à Louxor, en mars 1896, mais dès le début de 1894. Passant alors l'hiver aux îles Canaries, il avait écrit son *Caprice arabe* op. 96 pour deux pianos s'appuyant sur des fragments de musique arabe qu'il avait pris en note.

Au concert du cinquanteaire, qui a finalement lieu à Paris le 2 juin 1896, Salle Pleyel, Saint-Saëns présente deux nouvelles œuvres. D'une part sa 2^e Sonate pour violon et piano, interprétée par Pablo de Sarasate et lui-même au piano, d'autre part son 5^e Concerto pour piano dont il joue la partie soliste, accompagné par l'Orchestre du Conservatoire dirigé par Paul Taffanel. Le succès est grand, le Concerto notamment est accueilli avec enthousiasme. Les musiciens se sont débrouillés avec des partitions manuscrites parce que malgré l'empressement avec lequel le compositeur avait envoyé à Durand les mouvements achevés depuis Le Caire, l'édition ne paraîtra pas avant plusieurs mois: en octobre 1896 sont publiées les parties orchestrales ainsi que la transcription pour deux pianos de Diémer, en décembre suit la partition d'orchestre

(cf. Ratner, *Thematic Catalogue*, p. 398).

Dans sa lettre du 10 décembre 1897, Saint-Saëns annonce à son éditeur «un arrangement simplifié pour le 2^d piano du 5^e Concerto; car je ne peux pas jouer celui de Diémer et je suppose que quelques autres doivent se trouver dans le même cas» (Ratner, *Thematic Catalogue*, p. 401). Cette nouvelle transcription paraît deux ans plus tard, mais la partition comporte seulement la partie de Piano II avec de temps à autre la partie soliste en petites notes. Cette présentation inhabituelle d'une réduction d'orchestre sans partie soliste signifiait probablement que le compositeur n'entendait pas remplacer la réduction de Diémer dont il avait été lui-même le commanditaire, mais simplement proposer une alternative plus facile.

Durant la fin de l'automne et l'hiver 1896, le 5^e Concerto est repris plusieurs fois en concert avec Diémer en soliste et ne tarde pas à être considéré comme un important jalon dans l'œuvre de Saint-Saëns. Édouard Mangeot écrit par exemple dans *Le Monde musical*: «Jamais nous n'avons entendu une œuvre plus colorée et plus saisissante: c'est du Rubens, du Raphaël, du Michel-Ange, car on y trouve la fantaisie, la grâce et la puissance, et l'auditeur admire en même temps cette facture incomparable, qualité maîtresse du plus grand musicien de notre époque, et cette imagination prodigieuse qui nous donne des

impressions artistiques nouvelles et singulièrement captivantes» (cité d'après Arthur Dandelot, *La Vie et l'Œuvre de Saint-Saëns*, Paris, 1930, pp. 147 s.).

Après la mort de Saint-Saëns, l'œuvre tombera en disgrâce. Ses détracteurs, parmi lesquels des interprètes de premier plan comme Alfred Cortot, lui reprocheront un manque d'inspiration et un exotisme superficiel. Ce n'est que récemment qu'elle a été redécouverte et réévaluée: on voit désormais en elle un renouvellement original du genre. Le reproche de pseudo-orientalisme ne tient d'ailleurs pas pour l'op. 103 si l'on en croit ce que Saint-Saëns aurait dit sur l'Andante: «La seconde partie est une façon de voyage en Orient qui va même, dans l'épisode en fa dièse [sic], jusqu'en Extrême-Orient. Le passage en sol est un chant d'amour nubien que j'ai entendu chanter par des bateliers sur le Nil» (cité d'après Dandelot, *Saint-Saëns*, p. 148). Le surnom d'«égyptien» donné plus tard à ce Concerto ne renvoie donc pas uniquement au pays de sa genèse mais aussi à des emprunts à la musique locale.

Nous aimerions remercier ici toutes les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* d'avoir aimablement mis des copies des sources à notre disposition.

Munich, printemps 2018
Peter Jost