

Vorwort

Wann genau Camille Saint-Saëns (1835–1921) mit der Komposition seines Klavierkonzerts Nr. 4 c-moll op. 44 begann, ist nicht bekannt. Die abschließende Datierung im Autograph der Partitur „Septembre 1875“ ohne genaue Tagesangabe deutet darauf hin, dass Beginn und Ende der Niederschrift im selben Monat stattfanden, mithin die Niederschrift nicht mehr als maximal vier Wochen in Anspruch nahm. Dieser relativ kurze Zeitraum ist keineswegs außergewöhnlich für Saint-Saëns, zumal er auf frühere Entwürfe und Skizzen zurückgegriffen haben dürfte. So verwendete er nachweislich als Intermezzo für Satz II die langsame Einleitung einer Fragment gebliebenen Symphonie von 1854 (Paris, Bibliothèque nationale de France, Signatur Ms. 909).

Auslöser für die Komposition eines neuen Werks mit Orchesterbeteiligung war für Saint-Saëns vermutlich die Ankündigung eines Gedenkkonzerts für seinen im Juni 1875 verstorbenen engen Freund Georges Bizet, das der Dirigent Édouard Colonne auf Ende Oktober zur Eröffnung seiner neuen Konzertsaison festlegte. Saint-Saëns hatte von Beginn an regen Anteil an Colones Unternehmungen genommen und auch die Gründung der „Association artistique des concerts Colonne“ (1874) sowohl durch seine Beteiligung als Pianist als auch durch Aufführungen eigener Werke unterstützt (wie etwa der Premiere der symphonischen Dichtung *Danse macabre* op. 40 im Januar 1875). Insofern war für den Komponisten die Beteiligung am Gedenkkonzert mit einem neuen Werk ein naheliegender Gedanke.

Dass Saint-Saëns sich erneut der Gattung des Klavierkonzerts zuwandte, könnte mit der insgesamt eher verhaltenen Aufnahme seines Klavierkonzerts Nr. 3 Es-dur op. 29 (1869) zu tun haben. Die Kritik an Opus 29 entzündete sich vor allem am Schwanken zwischen klassischer Konzertform und der freien Form einer Fantasie sowie der eher un-

dankbaren Rolle des Soloparts. Mit Opus 44 reagierte Saint-Saëns insofern darauf, als er vier Satzcharaktere nach klassischem symphonischem Vorbild in der üblichen Reihenfolge entwarf: Allegro-Kopfsatz, Andante als langsamer Satz, Allegro vivace als Scherzo und Allegro-Finale mit Andante-Einleitung. Allerdings verband er jeweils zwei Teile miteinander, sodass sich zwei in sich wiederum zweigeteilte Großsätze ergeben – eine originelle Formstruktur, die er später für seine berühmte Symphonie Nr. 3 c-moll op. 78 („Orgelsymphonie“) nochmals verwenden sollte. Vor dem Finale fügte er im Konzert zusätzlich noch ein kurzes Andante – eben jene Übernahme aus dem älteren Symphonieentwurf – als Intermezzo ein.

Der Eindruck einer festgefühten Form verstärkt sich noch durch enge motivisch-thematische Verbindungen zwischen den Einzelteilen. Jean Gallois zufolge soll Saint-Saëns sogar wie in den Klavierkonzerten von Franz Liszt einen pausenlosen Übergang aller Teile befürwortet haben (vgl. Jean Gallois, *Camille Saint-Saëns*, Sprimont 2004, S. 167), wozu sich aber keine Dokumente erhalten haben. Möglicherweise beruft sich Gallois hier auf eine Bemerkung von Alfred Cortot, der behauptete, das damals in seinem Besitz befindliche Autograph der Partitur „bestätige sein instinktives Gefühl, dass es sich bei diesem Konzert um einen einzigen Teil handle, der ohne Unterbrechung zu spielen sei“ (Alfred Cortot, *Saint-Saëns et le piano* [1930], in: *La musique française de piano*, Paris 1981, S. 320; dieses und alle nachfolgenden Zitate im Original auf Französisch). Am Ende von Satz I (S. 51) lässt sich im Autograph der ausdrücklich nach dem Doppelpunkt angezeigte Vorzeichenwechsel für den auf der nächsten Seite folgenden Satz II zwar so deuten, jedoch fehlt eine eindeutige Bezeichnung des pausenlosen Übergangs wie etwa „attaca“.

Der Verzicht auf die für Konzerte sonst übliche Dreisätzigkeit unterstreicht auch äußerlich die Nähe zur Symphonie mit obligatem Klavier. Hatte Saint-Saëns bereits in seinem Klavierkonzert Nr. 2 g-moll op. 22 (1868)

das Konzept des „symphonischen Konzerts“ verfolgt, so tritt dieses in Opus 44 noch wesentlich deutlicher hervor. Solist und Orchester sind gleichberechtigt am motivisch-thematischen Geschehen beteiligt, zugleich aber – um der erwähnten Kritik an Opus 29 zuvorzukommen – wird dem Pianisten genügend Gelegenheit zum brillant-virtuoson Spiel gelassen.

Auch wenn einige Musikkritiker hier und da Vorbehalte äußerten, wurde die Uraufführung am 31. Oktober 1875 mit Saint-Saëns am Klavier unter der Leitung von Colonne ein großer Erfolg. Unterstrichen wurde in der Presse vor allem der Aspekt des Symphonischen, der offenbar in dieser zugespitzten Form als neu empfunden wurde: „Herr Saint-Saëns macht in seinen Konzerten aus dem Klavier ein Instrument des Orchesters anstatt dieses auf die untergeordnete Rolle als Begleiter des Klaviers zu reduzieren“ (*L'Art musical* 14, 1875, Nr. 44). Oder: „Man findet hier sogar den Stil der reinen Symphonie“ (*Revue et Gazette musicale* 42, 1875, S. 342). Gewidmet ist das Konzert dem Czerny-Schüler Anton Door (1833–1919), der ab 1868 als Klavierprofessor am Wiener Konservatorium tätig war. Wie aus Doors Dankesbrief vom 30. Oktober 1875 hervorgeht, erfüllte Saint-Saëns damit ein Versprechen, das er dem Professor bei einem Zusammentreffen in Wien gegeben hatte (vgl. Briefabdruck in: Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns 1835–1921. A Thematic Catalogue of his Complete Works*, Bd. 1: *The Instrumental Works*, Oxford 2002, S. 372).

Anfang 1877 erschienen Partitur, Orchesterstimmen und Klavierauszug im Pariser Verlag Durand, mit dem Saint-Saëns zwei Jahre zuvor einen Exklusivvertrag geschlossen hatte. Den Auszug der Orchesterstimmen übernahm – vermutlich aus Zeitmangel auf Bitten des Komponisten – dessen langjähriger Schüler und enger Freund Gabriel Fauré (zur Quellenlage und deren Bewertung siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition).

Der Erfolg der Uraufführung festigte sich in den nachfolgenden Darbietun-

gen im In- und Ausland, wobei neben Saint-Saëns selbst weitere bekannte Pianisten wie Raoul Pugno oder Alfred Cortot das Werk in ihr Programm aufnahmen, sodass es bald zu einem seiner populärsten konzertanten Werke aufstieg.

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

München, Herbst 2020
Peter Jost

Preface

It is not known exactly when Camille Saint-Saëns (1835–1921) began work on his Piano Concerto no. 4 in c minor op. 44. The end date in the autograph of the score “Septembre 1875” without a precise day suggests that the notation was completed within the month, and that it therefore took no longer than four weeks at most. This relatively short period is in no way unusual for Saint-Saëns, particularly since he may have drawn on earlier drafts and sketches. For example, he evidently used the slow introduction from a symphony of 1854 that remained a fragment as the Intermezzo for movement II (Paris, Bibliothèque nationale de France, shelfmark Ms. 909).

The impetus for Saint-Saëns to compose a new work with orchestra was presumably the announcement of a memorial concert for his friend Georges Bizet, who had died in June 1875, which the conductor Édouard Colonne arranged for the end of October to open his new concert season. From the outset Saint-Saëns had taken an active interest in Colonne’s ventures, and supported

the founding of the “Association artistique des concerts Colonne” (1874) both by his participation as a pianist and through performances of his own works (such as the première of the symphonic poem *Danse macabre* op. 40 in January 1875). In this respect, contributing to the memorial concert with a new work was something which naturally appealed to the composer.

The fact that Saint-Saëns turned again to the genre of the piano concerto could have had something to do with the rather muted reception given to his 3rd Piano Concerto in E♭ major op. 29 (1869). Criticism of his op. 29 was sparked in particular by his fluctuating between classical concerto form and the free form of a fantasia, as well as the rather thankless role of the solo part. With op. 44 Saint-Saëns reacted to this by conceiving four different moods for the movements in the usual order of the classical symphonic model: an Allegro opening movement, Andante as the slow movement, Allegro vivace as a Scherzo and an Allegro Finale with Andante introduction. However, he combined two movements together each time, resulting in two larger movements both in two sections – an original formal structure which he was to use again later for his famous Symphony no. 3 in c minor op. 78 (the “Organ Symphony”). Before the Finale, he inserted an additional short Andante into the Concerto as an Intermezzo – borrowing it from the older symphonic sketch.

The impression of a firmly-established form was reinforced through the close motivic-thematic connections between the individual sections. According to Jean Gallois, Saint-Saëns is said to have even advocated a seamless transition between all the sections, as in the piano concertos of Franz Liszt (cf. Jean Gallois, *Camille Saint-Saëns*, Sprimont, 2004, p. 167), but no documents relating to this survive. Gallois may have been referring to a remark made by Alfred Cortot, who claimed that “we have found confirmation of this instinctive feeling [...] that this *Concerto* is one single movement and should be played without stopping” in the autograph of

the score then in his possession (Alfred Cortot, *Saint-Saëns et le piano* [1930], in: *La musique française de piano*, Paris, 1981, p. 320; this and all subsequent quotations are in French in the original). At the end of movement I (p. 51), the change of key signature for movement II which follows on the next page, explicitly indicated after the double bar line in the autograph, can be interpreted thus, but a clear indication for an immediate transition such as “attacca” is missing.

Forgoing the usual three-movement format otherwise typical for concertos also has the superficial effect of emphasising the closeness to a symphony with obbligato piano. Although Saint-Saëns had already pursued the concept of the “symphonic concerto” in his Piano Concerto no. 2 in g minor op. 22 (1868), this was even more prominent in his op. 44. Soloist and orchestra play an equal part in the motivic-thematic episodes, but at the same time – in order to forestall the criticism mentioned of op. 29 – the pianist is given sufficient opportunity for brilliant, virtuoso playing.

Even if a few music critics here and there expressed reservations, the première on 31 October 1875 with Saint-Saëns at the piano, conducted by Colonne, was a great success. The press particularly emphasised the symphonic aspect, which was apparently perceived as a novelty in this intensified form: “M. Saint-Saëns, in these concertos, makes an orchestral instrument out of the piano, instead of reducing it to a subordinate role as the accompanist to the piano” (*L’Art musical* 14, 1875, no. 44). Or: “We even find the style of the pure symphony here” (*Revue et Gazette musicale* 42, 1875, p. 342). The Concerto is dedicated to Czerny’s pupil Anton Door (1833–1919), who became a piano professor at the Vienna Conservatory in 1868. As emerges from Door’s letter of thanks of 30 October 1875, with this work Saint-Saëns fulfilled a promise he had made to the professor when they met in Vienna (cf. letter reprinted in: Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns 1835–1921. A The-*

matic Catalogue of his Complete Works, vol. 1: *The Instrumental Works*, Oxford, 2002, p. 372).

At the beginning of 1877 the score, orchestral parts and piano reduction were published in Paris by Durand, with whom Saint-Saëns had signed an exclusive contract two years earlier. Preparation of the piano reduction of the orchestral parts was undertaken by his pupil of many years and close friend Gabriel Fauré – presumably at the composer's request because of a shortage of time (for information on the source material and its evaluation, see the *Comments* at the end of this edition).

The success of the première was consolidated by subsequent performances both in France and abroad, when, as well as Saint-Saëns, other well-known pianists such as Raoul Pugno and Alfred Cortot included the work in their programmes, so that it rapidly became one of his most popular compositions in concerto form.

We would like to extend our heartfelt thanks to the libraries named in the *Comments* for kindly making copies of the sources available.

Munich, autumn 2020
Peter Jost

Préface

Le moment exact du début de la composition par Camille Saint-Saëns (1835–1921) de son Concerto pour piano n° 4 en ut mineur op. 44 ne nous est pas connu. La datation finale du manuscrit autographe de la partition, «Septembre 1875» sans autre précision de jour, indique que le début et la fin de la copie datent toutes deux du même mois, en considérant que cette copie n'ait pas exigé plus de quatre semaines de tra-

vail, au maximum. Cette durée relativement courte n'a rien d'exceptionnel pour Saint-Saëns, d'autant plus qu'il a pu recourir à des ébauches ou à des esquisses antérieures. C'est ainsi qu'il a manifestement utilisé, pour l'Intermezzo du mouvement II, la lente introduction d'une symphonie de 1854 restée à l'état de fragment (Paris, Bibliothèque nationale de France, cote Ms. 909).

Le déclenchement de la composition d'une nouvelle œuvre avec la participation d'un orchestre fut vraisemblablement pour Saint-Saëns l'annonce d'un concert à la mémoire de son proche ami Georges Bizet, décédé en juin 1875, et prévu par le chef d'orchestre Édouard Colonne pour la fin du mois d'octobre, à l'occasion du lancement de sa nouvelle saison de concerts. Saint-Saëns avait, dès le début, fortement contribué aux entreprises de Colonne, et apporté son soutien à la fondation de l'«Association artistique des concerts Colonne» (1874) en participant aussi bien comme pianiste qu'en faisant exécuter quelques-unes de ses œuvres (comme par exemple la première audition du poème symphonique *Danse macabre* op. 40, en janvier 1875). Dans ces conditions, pour le compositeur, l'idée de participer à un hommage musical avec une œuvre nouvelle dut lui paraître une évidence.

Que Saint-Saëns se soit de nouveau tourné vers la forme d'un concerto pour piano pourrait ne pas être sans rapport avec l'accueil somme toute plutôt réservé qui avait été fait à son Concerto pour piano n° 3 en Mi♭ majeur op. 29 (1869). La critique de cet opus 29 s'enflamma essentiellement autour de la question de l'indécision entre la forme d'un concerto classique et la forme libre d'une fantaisie, ainsi que du rôle plutôt ingrat de la partie de soliste. Avec son opus 44, Saint-Saëns réagit à ces critiques par un projet à quatre mouvements spécifiques conformes au modèle symphonique classique, dans leur succession habituelle: un Allegro en mouvement I, un Andante en mouvement lent, un Allegro vivace en Scherzo et un Allegro-Finale avec une introduction Andante. Il relia du reste ces différentes parties deux par deux, de manière à obtenir au

bout du compte deux grands mouvements à leur tour divisés chacun en deux parties – une structure formelle originale, qu'il réutilisera plus tard dans sa célèbre Symphonie n° 3 en ut mineur op. 78 («Symphonie avec orgue»). Avant le Finale, il rajouta au Concerto encore un court Andante – précisément cette reprise de l'ancien projet de symphonie –, en tant qu'Intermezzo.

L'impression de monobloc donnée par la forme est encore renforcée par les relations étroites de type monothématique entre les différentes parties. Selon Jean Gallois, Saint-Saëns, comme dans les concertos pour piano de Liszt, par exemple, préconisait d'enchaîner sans pause toutes les parties à la suite les unes des autres (cf. Jean Gallois, *Camille Saint-Saëns*, Sprimont, 2004, p. 167), ce dont cependant il n'est fait mention dans aucun document. Il se peut que Gallois fasse ici référence à une remarque de Cortot, selon laquelle: «Nous avons trouvé confirmation de ce sentiment instinctif, dans le manuscrit de l'auteur [...]. Ce Concerto est une seule partie et doit se jouer sans arrêt» (Alfred Cortot, *Saint-Saëns et le piano* [1930], dans: *La musique française de piano*, Paris, 1981, p. 320). À la fin du mouvement I (p. 51), dans le manuscrit autographe, le changement d'armature pour le mouvement II, qui succède sur la page suivante, est explicitement noté après la double barre, ce qui pourrait être interprété comme le signe d'un enchaînement, mais il n'existe aucune indication sans équivoque d'un enchaînement sans pause, comme par exemple une mention «attacca».

Le renoncement à la structure habituelle en trois mouvements des concertos vient également souligner de l'extérieur la parenté avec la symphonie avec piano obligé. Si Saint-Saëns avait déjà, dans son Concerto pour piano n° 2 en sol mineur op. 22 (1868), suivi le développement d'un concept de «concerto symphonique», cet opus 44 en est encore bien plus clairement représentatif. Le soliste et l'orchestre sont tous deux porteurs à équivalence des éléments thématiques et motiviques, mais en même temps – pour prévenir les cri-

tiques faites à l'opus 29 mentionnées ci-dessus –, le pianiste dispose d'occasions suffisantes pour la démonstration du brillant et de la virtuosité de son jeu.

Même si l'un ou l'autre des critiques musicaux ont pu exprimer çà et là quelques réserves, la création du 31 octobre 1875 avec Saint-Saëns au piano et sous la direction de Colonne fut un grand succès. La presse souligna avant tout l'aspect du symphonique, qui, manifestement, fut perçu comme une nouveauté sous cette forme acérée: «M. Saint-Saëns, dans ces concertos, fait du piano un instrument d'orchestre, au lieu de réduire celui-ci au rôle subalterne d'accompagnateur du piano» (*L'Art musical* 14, 1875, n° 44). Ou bien: «On y trouve même le style de la symphonie pure» (*Revue et Gazette musicale* 42, 1875, p. 342). Le Concerto est dédié à l'élève de Czerny Anton Door (1833–1919),

professeur de piano au Conservatoire de Vienne depuis 1868. Comme il ressort de la lettre de remerciements de Door, datée du 30 octobre 1875, Saint-Saëns accomplissait ainsi une promesse qu'il avait faite au professeur à l'occasion d'une rencontre à Vienne (cf. la reproduction de la lettre dans: Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns 1835–1921. A Thematic Catalogue of his Complete Works*, vol. 1: *The Instrumental Works*, Oxford, 2002, p. 372).

Au début de l'année 1877 parurent la partition, les parties d'orchestre et la réduction pour piano aux éditions parisiennes Durand, avec lesquelles Saint-Saëns avait signé un contrat d'exclusivité deux années auparavant. La réduction des parties d'orchestre – sans doute par manque de temps, à la demande du compositeur – fut confiée à son élève et proche ami de longue date Gabriel Fauré (pour la question des sources et de

leur évaluation, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition).

Le succès de la création se renforça au cours des concerts suivants en France comme à l'étranger, au cours desquels non seulement Saint-Saëns mais également d'autres pianistes renommés comme Raoul Pugno ou Alfred Cortot intégrèrent l'œuvre à leurs programmes, si bien qu'elle fit bientôt partie de ses œuvres concertantes les plus populaires.

Que toutes les bibliothèques nommées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* soient ici cordialement remerciées pour l'aimable mise à disposition des copies de leurs sources.

Munich, automne 2020
Peter Jost

Abkürzungen · Abbreviations · Abréviations

Bl.	Bläser / winds / vents
Blechbl.	Blechbläser / brass / cuivres
Fg.	Fagott / bassoon / basson
Fl.	Flöte / flute / flûte
Holzbl.	Holzbläser / woodwinds / bois
Hrn.	Horn / cor
Kb.	Kontrabass / double bass / contrebasse
Klar.	Klarinette / clarinet / clarinette
Ob.	Oboe / hautbois
Pk.	Pauke / timpani / timbales
Pos.	Posaune / trombone
Str.	Streicher / strings / cordes
Trp.	Trompete / trumpet / trompette
Va.	Viola / alto
Vc.	Violoncello / violoncelle
Vi.	Violine / violin / violon