

Edition Eulenburg
No. 1529

SAINT-SAËNS

SYMPHONY No. 3
C minor/c-Moll/Ut mineur
Op. 78
“Organ”



Eulenburg

CAMILLE SAINT-SAËNS

SYMPHONY No. 3

C minor/c-Moll/Ut mineur

Op. 78

“Organ”



Ernst Eulenburg Ltd

London • Mainz • Madrid • New York • Paris • Prague • Tokyo • Toronto • Zürich

CONTENTS

Preface	III
Vorwort	VII
Préface	XI
I. Adagio – Allegro moderato – Poco adagio	1
II. Allegro moderato – Presto – Maestoso – Allegro	71

© 2018 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

PREFACE

‘I heard officially yesterday that you were the composer of the symphony that was performed on Sunday – I had guessed it – but now that I am no longer in doubt, I would be remiss if I did not straightaway tell you all the pleasure it gave me ... – and remind you that Sunday, 18 October 1853, you acquired the obligation to become a great master ...’,¹ thus Charles Gounod wrote Camille Saint-Saëns (1835–1921) after the young composer’s première of his first “official” Symphony in E-flat major op. 2 – he whose name as composer initially still remained unmentioned at the concert. Saint-Saëns had been studying at the Paris Conservatoire since 1848, first organ, later also composition. The child prodigy’s first symphonic attempts were left unfinished. Yet, since his E flat-major symphony was anonymously premièred, his name was on everyone’s lips: The Paris audience was taken aback by the work’s maturity. Other works by the emerging composer followed, and Saint-Saëns’s organ playing at the Église de la Madeleine in Paris attracted the music greats of the time. Only the coveted Prix de Rome was not granted him. He won other prestigious awards, but with his works of various genres – in chamber music, symphonic and vocal music – Parisian audiences and critics increasingly had problems. Whilst initially Camille Saint-Saëns got a reputation as a revolutionary for his commitment to genres less popular in Paris, for adherence to the Liszt and Wagner oeuvre, with increasing age he came to be considered – owing to his style – first as a classicist, then as a reactionary. His compatriots’

ambivalent attitude contrasted with his increasing popularity abroad, both on the continent and also in England. In 1885, the *Philharmonic Society* in London toyed with the idea of commissioning a French master to compose a symphony: discussed were Gounod, Delibes or Massenet. But ultimately Saint-Saëns was invited to play a piano concerto and to perform a new symphonic work in one of Society’s events.² Beethoven with his Ninth Symphony and Mendelssohn with his “Italian” Symphony were already beneficiaries of Society commissions. The plans materialised for Saint-Saëns and he began composing a new symphony in August 1885. He wanted to dedicate it to Franz Liszt, whose work he appreciated and supported – as was also the case the other way around. Liszt agreed to the dedication. After Liszt’s death on 31 July 1886, Saint-Saëns changed the planned dedication text of his 3rd Symphony in C minor op. 78 to “À la Mémoire de Franz Liszt”.

Revisions still continued until the work’s final completion: In a letter to Francesco Berger of the *Philharmonic Society* the composer disclosed on 19 March 1886 that this “she-devil” of a symphony had climbed by a half tone from B minor to C minor. And, ‘that it will be a feast for me to conduct this symphony. Whether it will also be a feast for others to hear it? That is the question. But you did indeed want it that way, I wash my hands in innocence.’³

The composer personally conducted the première at the Society’s fifth concert in London on 19 May 1886 – he had played Beethoven’s Fourth Piano Concerto in G major in the first

¹ “J’ai appris hier d’une manière officielle que vous étiez l’auteur de la Symphonie exécutée dimanche – Je m’en doutais – Mais maintenant que je n’en doute plus, je m’en voudrais de ne pas vous dire de suite toute la joie que j’en ai ... – et souvenez-vous que vous avez contracté Dimanche 18 X^{bre} 1853 l’obligation de devenir un grand maître ...”, quoted from: Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns 1835–1921. A Thematic Catalogue of his Complete Works, Vol. I: The Instrumental Works* (Oxford, 2002), 264.

² Cf. Daniel Martin Fallon, *The Symphonies and Symphonic Poems of Camille Saint-Saëns*, PhD dissertation (Yale University, 1973), 361ff. – The most fundamental work in which a detailed genesis and analysis of the work can be found.

³ “Cette diablesse de Symphonie ... Ce sera une fête pour moi de diriger cette symphonie. Ce sera-t-il une fête pour les autres de l’entendre? That is the question. C’est vous qui l’avez voulu, je m’en lave les mains.” Quoted from: Ratner, 313.

half of the concert. He also personally penned, printed and distributed a thematic analysis of the symphony. The work was already published in November by Saint-Saëns's Paris publisher. The London première was to be a great success even though some German listeners felt obliged to hiss – probably as a result of a mood arising at the start of 1886, prompted by the composer's 'alleged utterances'⁴ in Germany 'critical of Wagner'. The London triumph got remarkably little response in Paris, even though the *Ménestrel* correspondent reported the event in detail, extolling, amongst other things, the novelty of the powerful orchestration; some English critics protested, though, against the novelties, as ruining the traditional, immutable plan of classical art.⁵ Other critics, on the other hand, praised the 'new departure' and 'his attempt to somewhat enlarge the bounds of modern orchestral resources'.⁶ Nevertheless, it was to be a while before the symphony would first be performed in the French metropolis: On 9 and again on 16 January 1887, Jules Garcin conducted the new symphony in a concert of the *Société des concerts du Conservatoire de Paris*. The English handbill had been translated into French and distributed. At the exit after the first Paris performance, an emotional Charles Gounod cried out to a friend, so loud that everyone could hear, 'Voilà le Beethoven français,' and pointed to Saint-Saëns.⁷ The composer himself judged

his opus, so his secretary and biographer Jean Bonnerot reported: 'I gave there' – he liked to repeat it – 'everything I could give... what I did then, I have not done again', and Bonnerot described the work as 'one of the pinnacles of his [Saint-Saëns's] oeuvre, a climax of his career'.⁸

The symphony played no major role in Paris at the start of the 19th century; this changed only in the course of the Beethoven-oeuvre reception. The works by Hector Berlioz, especially his *Symphonie fantastique* (1830), was a decisive point; nothing fundamentally changed at first after that,⁹ the few important symphonies remained the exception. Further development was determinedly influenced, for one thing, by confronting the German symphony's Romantic tradition, for the other, by deliberately abandoning traditional formal concepts. Here, Camille Saint-Saëns's Third Symphony undoubtedly constitutes a (first) peak. Even contemporaries recognised the novelty of this work, dominated by the departure from the traditional four-movements, the expansion of orchestral means and, in particular, by the technique of motif transformation. The scoring already caused a stir. The composer required an orchestra of 3 flutes (1 of them a piccolo), 2 oboes, English horn, 2 clarinets, bass clarinet, 2 bassoons, contrabassoon, 4 horns, 3 trumpets, 3 trombones and tuba, timpani, percussion and strings, an organ as well as piano (four-hand)! The use of the organ also then gave the work the nickname *Organ Symphony*.

Saint-Saëns replaced the classical four movements with a bipartite structure, always combining two movements into one part, the first movement to be understood, though, as introducing the second movement (within the first part of the symphony), the scherzo as introducing the finale, difficult nowadays for us to con-

⁴ Peter Jost, article, "Saint-Saëns", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd, newly revised edition, ed. Ludwig Finscher, *Personenteil 14* (Kassel, Basel, etc., 2005), col. 805.

⁵ "Il vantait la nouveauté de l'orchestration puissante ... Au contraire, certains critiques musicaux de l'Angleterre semblent s'être révoltés devant ces nouveautés qui ruinaient l'antique plan immuable de l'art soi-disant classique." Quoted from: Jean Bonnerot, *C. Saint-Saëns. Sa vie et son œuvre* (Paris, 1914), 119.

⁶ "fresh de parture ... his attempt to somewhat enlarge the bounds of modern orchestral resources ...", *The Musical Standard*, 29 May 1886, quoted from Ludwig Finscher, "The Symphony and the Artist's Creed. Camille Saint-Saëns and His Third Symphony" in: *Critica Musica. Essays in Honor of Paul Brainard*, ed. John Knowles (Amsterdam, 1996), 119f. The article incidentally provides an excellent analysis and music-historical ranking of the work, 97–124.

⁷ "... à la sortie, Gounod ému dit à un ami, en lui montrant Saint-Saëns et de façon à être entendu de tous: < Voilà le Beethoven français. >", quoted from: Jean Bonnerot, *C. Saint-Saëns. Sa vie et son œuvre* (Paris, 1914), 119.

⁸ "J'ai donné là, aime-t-il à répéter, tout ce que je pouvais donner ... ce que j'ai fait alors, je ne le referais plus." "un des sommets de son œuvre, une des cimes de sa carrière." Quoted from: Bonnerot, 120.

⁹ Cf. Ludwig Finscher, article, "Symphonie", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd, newly revised edition, ed. Ludwig Finscher, *Sachteil 9* (Kassel, Basel, etc., 1998), cols. 89f.

ceive.¹⁰ After a few atmospheric introductory bars to establish the gloomy mood of the first part, an *Allegro moderato* takes up a moving theme in the strings, rising and falling, gradually incorporating the winds. A calm idea contrasts, combines with a lively idea and evolves. These two themes contest the development in ever new combinations and further variants, in dynamic waves, with much rising and falling. The movement leads directly into the *Poco Adagio*. A sustained, organ-accompanied, almost chorale-like theme is intoned by the strings *unisono*. The *tutti* picks up the theme in a tightly woven movement before violins, lead in an inversion, take over a semiquaver figuration virtually canonically, subsequently adding violas and cellos in octaves and organ chords. A second theme idea in the low strings starts after a conclusion: It is a derivation of the semiquaver theme from the first movement. In a great intensification it is combined with the movement's basic theme and further developed until the movement and thus the first part dies away, *pianissimo*.

The *Allegro moderato* introducing the second part – designated as “scherzo” by Saint-Saëns in his printed notes – again takes up the theme of the opening movement's excited characteristic style – marked by strings and a timpani interjection starting with supporting closing fourths, accompanied by sustained winds. The fourths motif becomes more significant, another motif derived in turn from the symphony's core theme gains in importance in the woodwinds. The movement picks up speed, becomes denser, has a rhythmic impetus and merges into a *Presto* in the major, now also featuring the piano “brilliant” with resolved chords. The subject is in turn derived from the previous motif material and further developed. The music storms forward, taking up various motifs, before the movement merges after a Da Capo into a quieter *Allegro moderato* and fades away. After a general rest, a full-bodied C-major chord starts off the second part of the movement, a *Maestoso*. The fugato-like subject is in turn derived from

already known material. Accompanied in multiple metamorphoses, sometimes with four-hand piano arpeggios and sonorously widespread strings, sometimes in powerful chords in the strings and legato organ accompaniment, repeatedly interrupted by brass flourishes until the actual beginning of the movement, is a finale dominated by a fugally presented subject variation. After a quieter intermezzo, the fugal subject starts off again, is intensified, anthem-like, and then – after another contemplative interpolation – drives to an incredible climax of the “intoxicated” C-major finale, sonorously out of joint in orchestral “wide-screen-sound”.

The cyclical coherence of the monumental work is gained through the diverse thematic transformations: Everything seems to be related to everything else, themes change constantly, boldly as well as also subtly; their forms are repeatedly recombined and strongly contrasted. Clearly shown here is the preoccupation with Liszt and his symphonic poems, in which he had brought this formal principle to maturity. The composer also reinforced the inner affinity of the whole by tonal aspects. Of course, at times – with all stylistic independence – traditional patterns show through: the path from the opening in C minor to the radiant C major of the closing apotheosis is undoubtedly reminiscent of Beethoven's Fifth Symphony, as well as also the transition from scherzo to finale. Camille Saint-Saëns's *Organ Symphony* may be considered one of the most magnificent creations of French music in the second half of the 19th century. This assessment was shared by contemporary colleagues. As the composer Paul Dukas wrote, “this powerful and long-breathed work is undoubtedly one of the most remarkable creations of the French symphony”¹¹ – a judgement that is also still valid today.

Wolfgang Birtel

Translation: Margit McCorkle

¹⁰ Cf. Fallon, 460.

¹¹ „cette œuvre, puissante et de large souffle, est certainement une des plus remarquables productions de l'école symphonique française“, quoted from: Paul Dukas, Chronique Musicale, in: *La Revue Hebdomadaire*, 42 (1895), 310.

VORWORT

„Ich habe gestern offiziell erfahren, dass Sie der Autor der Sinfonie waren, die am Sonntag aufgeführt wurde – ich habe es vermutet – Aber jetzt, da ich nicht mehr daran zweifle, wäre ich nachlässig, wenn ich Ihnen nicht sofort all die Freude sagen würde, die ich habe ... – und denken Sie daran, dass Sie sich am Sonntag 18. Oktober 1853 verpflichtet haben, ein großer Meister zu werden ...“¹ schrieb Charles Gounod dem jungen Camille Saint-Saëns (1835–1921) nach der Uraufführung von dessen erster „offizieller“ Sinfonie Es-Dur op. 2 – der Name des Komponisten war im Konzert zunächst noch ungenannt geblieben. Seit 1848 hatte Saint-Saëns am Pariser Conservatoire, zunächst Orgel, später auch Komposition studiert. Erste sinfonische Versuche ließ das musikalische Wunderkind unvollendet. Doch seit der anonym erfolgten Uraufführung der Es-Dur-Sinfonie war sein Name in aller Munde: Das Pariser Publikum war ob der Reife des Werkes verblüfft. Weitere Opera des Nachwuchskomponisten folgten und Saint-Saëns' Orgelspiel an der Église de la Madeleine in Paris zog die Musikgrößen der Zeit an. Nur das ersehnte Stipendium des Rom-Preises war ihm nicht vergönnt. Er gewann andere renommierte Auszeichnungen, doch mit seinen Werken der verschiedensten Gattungen – mit Kammermusik, Sinfonischem und Vokalmusik – hatten Pariser Publikum und Kritik zunehmend Probleme. Haftete Camille Saint-Saëns zunächst für seinen Einsatz von in Paris wenig populären Gattungen, für die Opera von Liszt und Wagner der Ruf des Revolutionärs an, galt er – seines Stils wegen – mit zunehmendem

Alter erst als Klassiker, dann als Reaktionär. Der zwiespältigen Haltung seiner Landsleute stand die zunehmende Popularität im Ausland entgegen, auf dem Kontinent wie auch in England. Die *Philharmonic Society* in London spielte 1885 mit dem Gedanken, einen französischen Meister mit der Komposition einer Sinfonie zu beauftragen: Gounod, Delibes oder Massenet waren im Gespräch. Schließlich lud man aber Saint-Saëns ein, in einer Veranstaltung der Gesellschaft ein Klavierkonzert zu spielen und ein neues sinfonisches Werk aufzuführen.² Bereits Beethoven mit seiner 9. Sinfonie und Mendelssohn mit seiner *Italienischen Sinfonie* waren Nutznießer eines Auftrags der Gesellschaft geworden. Die Pläne konkretisierten sich für Saint-Saëns und ab August 1885 komponierte er an einer neuen Sinfonie. Er wollte sie Franz Liszt widmen, dessen Werk er schätzte und förderte – wie dies auch umgekehrt der Fall war. Liszt war mit der Widmung einverstanden. Nach dem Tod von Liszt am 31. Juli 1886 änderte Saint-Saëns den vorgesehenen Widmungstext seiner 3. Sinfonie in c-Moll op. 78 in „À la Mémoire de Franz Liszt“.

Bis zur Fertigstellung gab es noch einige Revisionen: In einem Brief an Francesco Berger von der *Philharmonic Society* teilte der Komponist am 19. März 1886 mit, dass diese „Teufelin“ von Sinfonie um einen halben Ton, von h-Moll nach c-Moll, geklittert sei. Und, „dass es für mich ein Fest sein wird, diese Sinfonie zu dirigieren. Ob es auch für die anderen ein Fest sein wird, sie zu hören? That is the question. Aber Sie haben es ja so gewollt, ich wasche meine Hände in Unschuld.“³

¹ „J'ai appris hier d'une manière officielle que vous étiez l'auteur de la Symphonie exécutée dimanche – Je m'en doutais – Mais maintenant que je n'en doute plus, je m'en voudrais de ne pas vous dire de suite toute la joie que j'en ai ... – et souvenez-vous que vous avez contracté Dimanche 18 X^{bre} 1853 l'obligation de devenir un grand maître ...“, zit. nach: Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns 1835–1921. A Thematic Catalogue of his Complete Works, Vol. I: The Instrumental Works*, Oxford 2002, S. 264.

² Vgl. Daniel Martin Fallon, *The Symphonies and Symphonic Poems of Camille Saint-Saëns*, Phil. Dissertation, Yale University 1973, S. 361ff. – die grundlegendste Arbeit, in der sich auch eine ausführliche Entstehungsgeschichte und Analyse des Werkes findet.

³ „Cette diablesse de Symphonie ... Ce sera une fête pour moi de diriger cette symphonie. Ce sera-t-il une fête pour les autres de l'entendre? That is the question. C'est vous qui l'avez voulu, je m'en lave les mains.“, zit. nach: Ratner, S. 313.

Im fünften Konzert der Gesellschaft am 19. Mai 1886 dirigierte der Komponist in London persönlich die Uraufführung – im ersten Teil des Konzerts hatte er Beethovens viertes Klavierkonzert in G-Dur gespielt. Eine thematische Analyse aus eigener Feder ließ der Komponist drucken und austeilten. Noch im November erschien das Werk beim Pariser Verleger von Saint-Saëns. Die Uraufführung in London sollte zu einem großen Erfolg werden, auch wenn einige deutsche Zuhörer sich bemüßigt fühlen zu pfeifen – wohl Folge einer Stimmung, die Anfang des Jahres 1886 wegen „angeblicher Wagner-kritischer Äußerungen“⁴ des Komponisten in Deutschland aufkam. Der Londoner Triumph fand merkwürdigerweise wenig Resonanz in Paris, auch wenn der Korrespondent des *Méneſtreſ* ausführlich über das Ereignis berichtete und u. a. die Neuheit der kraftvollen Instrumentation rühmte; gegen die Neuheiten lehnten sich allerdings einige englische Kritiker auf, da sie den überlieferten, unabänderlichen Plan klassischer Kunst ruinierten.⁵ Demgegenüber standen Kritiken, die den „neuen Aufbruch“ und den „Versuch, die Grenzen der modernen Orchestermöglichkeiten zu weiten“ rühmten.⁶ Doch bis zur Erstaufführung in der französischen Metropole sollte es noch eine Weile dauern: Am 9. und nochmals am 16. Januar 1887 dirigierte Jules Garcin die neue Sinfonie in einem Konzert der *Société des concerts du Conservatoire de Paris*. Der englische Handzettel war ins Französische übersetzt und aus-

geteilt worden. „Voilà le Beethoven français.“, rief ein aufgewühlter Charles Gounod einem Freund am Ausgang nach der ersten Pariser Aufführung zu, so laut, dass es alle hören konnten, und zeigte auf Saint-Saëns.⁷ Der Komponist selbst urteilte über sein Opus, so berichtete sein Sekretär und Biograph Jean Bonnerot: „Ich gab dort – er wiederholte es gerne – alles, was ich geben konnte ... was ich damals tat, habe ich nicht wieder getan.“, und Bonnerot bezeichnete das Werk als „einen der Gipfelpunkte seines [Saint-Saëns'] Œuvres, einen Höhepunkt seiner Karriere“.⁸

Die Sinfonie spielte zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Paris keine große Rolle; dies änderte sich erst im Zuge der Rezeption des Beethoven'schen Œuvres. Einen Einschnitt bildeten die Werke von Hector Berlioz, insbesondere seine *Symphonie fantastique* (1830); danach änderte sich zunächst nichts Grundlegendes⁹, wenige gewichtige Sinfonien blieben die Ausnahme. Die weitere Entwicklung war zum einen von der Auseinandersetzung mit der romantischen Tradition deutscher Sinfonik, zum andern vom bewussten Absetzen von überkommenen Formkonzepten bestimmt. Die 3. Sinfonie von Camille Saint-Saëns bildet hier zweifellos einen (ersten) Höhepunkt. Schon die Zeitgenossen erkannten das Neue dieses Werkes, das durch die Abkehr von der überkommenen Viersätzigkeit, die Ausweitung der orchestralen Mittel und insbesondere durch die Technik der Motivtransformation beherrscht ist. Schon die Besetzung erregte Aufsehen: Der Komponist fordert ein Orchester mit 3 Flöten (1 davon Piccolo), 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bass-Klarinette, 2 Fagotten, Kontrafagott, 4 Hörnern, 3 Trompeten, 3 Posaunen und Tuba, Pauken,

⁴ Peter Jost, Art. „Saint-Saëns“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil 14, Kassel, Basel usw. 2005, Sp. 805.

⁵ „Il vantait la nouveauté de l'orchestration puissante ... Au contraire, certains critiques musicaux de l'Angleterre semblent s'être révoltés devant ces nouveautés qui ruinaient l'antique plan immuable de l'art soi-disant classique.“, zit. nach: Jean Bonnerot, *C. Saint-Saëns. Sa vie et son œuvre*, Paris 1914, S. 119.

⁶ „fresh de parture ... his attempt to somewhat enlarge the bounds of modern orchestral resources ...“, *The Musical Standard* 29. Mai 1886, zit. nach Ludwig Finscher, „The Symphony and the Artist's Creed. Camille Saint-Saëns and His Third Symphony“ in: *Critica Musica. Essays in Honor of Paul Brainard*, hg. v. John Knowles, Amsterdam 1996, S. 119f. Der Aufsatz liefert im Übrigen eine vorzügliche Analyse und musikgeschichtliche Einordnung des Werkes, S. 97–124.

⁷ „... à la sortie, Gounod ému dit à un ami, en lui montrant Saint-Saëns et de façon à être entendu de tous : « Voilà le Beethoven français. »“, zit. nach: Jean Bonnerot, *C. Saint-Saëns. Sa vie et son œuvre*, Paris 1914, S. 119.

⁸ „J'ai donné là, aime-t-il à répéter, tout ce que je pouvais donner ... ce que j'ai fait alors, je ne le referais plus.“, „un des sommets de son œuvre, une des cimes de sa carrière.“, zit. nach: Bonnerot, S. 120.

⁹ Vgl. Ludwig Finscher, Art. „Symphonie“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Sachtteil 9, Kassel, Basel usw. 1998, Sp. 89f.

Schlagwerk und Streichern, einer Orgel sowie Klavier (vierhändig)! Die Verwendung der Orgel trug dem Werk dann auch den Beinamen *Orgel-Sinfonie* ein.

Die klassische Viersätzigkeit hat Saint-Saëns durch eine Zweiteiligkeit ersetzt, wobei er immer zwei Sätze zu einem Teil zusammenband, den ersten Satz allerdings als Einleitung zum zweiten (innerhalb des ersten Sinfonieteils) verstanden wissen wollte, das Scherzo als Introduction zum Finale, für uns heutzutage schwer vorstellbar.¹⁰ Nach einigen stimmungsvollen Einleitungstakten, die die düstere Grundstimmung des ersten Teils festlegen, hebt ein Allegro moderato mit einem bewegten Thema in den Streichern an, auf- und abebbend, nach und nach die Bläser miteinbeziehend. Ein ruhiger Gedanke setzt einen Kontrast, wird mit dem lebhaften Gedanken kombiniert und weiterentwickelt. Diese beiden Themen bestreiten die Entwicklung, in immer neuen Kombinationen und weiterführenden Varianten, in dynamischen Wellen, mit großen Steigerungen und Abschwüngen. Der Satz leitet unmittelbar in das Poco Adagio über. Ein Orgel-begleitetes getragenes, fast choralartiges Thema wird von den Streichern im Unisono intoniert. In dicht gewobenem Satz greift das Tutti das Thema auf, ehe in Umkehrung geführte Violinen eine 16tel-Figuration quasi kanonisch übernehmen, in der Folge oktaviert mit Violen und Violoncelli und Orgelakkorden ergänzt. Ein zweiter Themengedanke in den tiefen Streichern setzt nach einem Abschluss ein: Es ist eine Ableitung des 16tel-Themas aus dem ersten Satz. In einer großen Steigerung wird er mit dem Grundthema des Satzes kombiniert und weiterentwickelt, bis der Satz und damit der erste Teil, im Pianissimo ausklingt.

Das den zweiten Teil einleitende Allegro moderato – von Saint-Saëns in seinen gedruckten Hinweisen als „Scherzo“ bezeichnet – greift den aufgeregten Duktus des Themas des Eingangssatzes wieder auf – markant von Streichern und einem Paukeneinwurf mit bekräftigender

Schlussquarte begonnen, von ausgehaltenen Bläsern begleitet. Das Quartenmotiv wird wichtiger, ein weiteres Motiv, abgeleitet wiederum vom Kernthema der Sinfonie, gewinnt in den Holzbläsern an Bedeutung. Der Satz nimmt an Fahrt auf, wird dichter, rhythmisch vorantreibend und geht in ein Dur-Presto über, das nun auch das Klavier „brillante“ mit aufgelösten Akkorden auftreten lässt. Die Thematik ist wiederum aus dem vorhergehenden Motivmaterial abgeleitet und weiterentwickelt. Die Musik stürmt voran, verschiedene Motive aufgreifend, ehe nach einem Da Capo der Satz in ein ruhigeres Allegro moderato übergeht und ausklingt. Nach einer Generalpause hebt mit einem vollstimmigen C-Dur-Orgelakkord der zweite Teil des Satzes, ein Maestoso an. Das fugatoartige Thema ist wiederum aus bereits bekanntem Material abgeleitet. In mehrfacher Metamorphose, mal mit vierhändigen Klavierarpeggien und klanglich weit gespreizten Streichern begleitet, mal in kraftvollen Streicherakkorden und Legato-Organbegleitung, immer wieder von Blechbläserfanfaren unterbrochen bis zum eigentlichen Satzbeginn, einem Finale, das von einer in Fugenmanier vorgestellten Themenvariante beherrscht wird. Nach ruhigerem Intermezzo, hebt das Fugenthema wieder an, wird hymnisch gesteigert, um dann – nach einem wiederum besinnlichen Einschub – in einer unglaublichen Klimax zum C-Dur-„trunkenen“, klanglich aus den Fugen geratenen Finale in orchestralem „Breitwand-Sound“ zu treiben.

Der zyklische Zusammenhalt des monumentalen Werkes wird durch die vielfältige Thementransformation gewonnen: Alles scheint mit allem verwandt zu sein, Themen ändern sich permanent, plakativ wie auch subtil; ihre Formen, werden immer wieder neu kombiniert und in starken Kontrasten gegenübergestellt. Hier zeigt sich deutlich die Beschäftigung mit Liszt und seinen Sinfonischen Dichtungen, in denen er dieses formale Prinzip zur Reife geführt hatte. Die innere Verwandtschaft des Gesamten verstärkt der Komponist auch durch tonale Aspekte. Natürlich scheinen bisweilen – bei aller

¹⁰ Vgl. Fallon, S. 460.

stilistischen Unabhängigkeit – traditionelle Muster durch: Der Weg vom c-Moll des Beginns bis zum strahlenden C-Dur der Schluss-Apotheose erinnert zweifellos an Beethovens fünfte Sinfonie, wie auch der Übergang vom Scherzo zum Finale. Camille Saint-Saëns' *Orgel-Sinfonie* darf als eine der großartigsten Kreationen der französischen Musik in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts angesehen werden. Diese Ein-

schätzung teilten auch zeitgenössische Kollegen. So schrieb der Komponist Paul Dukas, dass „dieses kraftvolle und von weitem Atem getragene Werk zweifellos eine der bemerkenswertesten Schöpfungen der französischen Sinfonie“ sei¹¹ – ein Urteil, das auch heute noch uneingeschränkt Bestand hat.

Wolfgang Birtel

¹¹ „cette œuvre, puissante et de large souffle, est certainement une des plus remarquables productions de l'école symphonique française“, zit. nach: Paul Dukas, Chronique Musicale, in: *La Revue Hebdomadaire*, 42 (1895), S. 310.

PRÉFACE

« J'ai appris hier d'une manière officielle que vous étiez l'auteur de la Symphonie exécutée dimanche – Je m'en doutais – Mais maintenant que je n'en doute plus, je m'en voudrais de ne pas vous dire de suite toute la joie que j'en ai... – et souvenez-vous que vous avez contracté Dimanche 18 X^{bre} 1853 l'obligation de devenir un grand maître... », ¹ écrivait Charles Gounod au jeune Camille Saint-Saëns (1835–1921) après la création de sa première symphonie « officielle » en *mi* bémol majeur op. 2 – le nom du compositeur était tout d'abord resté secret lors du concert. Entré au conservatoire de Paris en 1848, Saint-Saëns y avait d'abord étudié l'orgue puis la composition sans aller jusqu'au bout de ses premières tentatives de musique symphonique. Cependant, depuis la création anonyme de la symphonie en *mi* bémol majeur, son nom était sur toutes les lèvres : le public parisien était subjugué par la maturité de l'œuvre. D'autres compositions de ce jeune prodige de la nouvelle génération suivirent tandis que les grandes personnalités musicales de son temps se rendaient à Paris pour l'écouter jouer de l'orgue à l'église de la Madeleine. Seul le prix de Rome tant désiré lui échappa. Cependant, alors même qu'il remportait de nombreuses autres distinctions prestigieuses, le public et la critique parisiens recevaient ses œuvres avec une réserve grandissante, quel qu'en soit le genre – musique de chambre, musique symphonique ou vocale. Si son engagement pour des genres musicaux peu en vogue à Paris, en particulier pour les œuvres de Liszt et Wagner, lui valut tout d'abord d'être considéré comme un révolutionnaire, avec l'âge, du fait de son style, Camille Saint-Saëns fut considéré dans un premier temps comme un classique, puis comme un réactionnaire. Cependant, la posture ambiguë de ses compatriotes fut contrebalancée par sa

popularité grandissante à l'étranger, sur le continent comme en Angleterre. En 1885 la *Philharmonic Society* de Londres envisagea de commander une symphonie à un maître français : Gounod, Delibes ou Massenet étaient pressentis. Finalement, ce fut Saint-Saëns que l'on invita à donner un concert de piano et à présenter une nouvelle œuvre symphonique à l'occasion d'une manifestation organisée par cette société.² Avant lui, Beethoven et Mendelssohn, respectivement pour la 9^e symphonie et la *Symphonie italienne*, avaient déjà bénéficié d'une commande de cette société musicale. Les projets de composition se concrétisèrent pour Saint-Saëns, si bien qu'à partir d'août 1885, il commença à écrire une nouvelle symphonie qu'il souhaita dédier à Franz Liszt dont il appréciait et diffusait le travail – et inversement. Liszt accepta cette dédicace, mais à sa mort le 31 juillet 1886, Saint-Saëns remplaça le texte initial de la dédicace de sa 3^e symphonie en *ut* mineur op. 78 en la dédiant : « À la Mémoire de Franz Liszt ».

La symphonie fit l'objet de quelques révisions avant d'être totalement achevée : dans une lettre du 19 mars 1886, le compositeur annonçait que cette « diablesse de symphonie » est montée d'un demi-ton, passant de *si* mineur à *ut* mineur. Et que « ce sera une fête pour moi de diriger cette symphonie. Ce sera-t-il une fête pour les autres de l'entendre ? That is the question. C'est vous qui l'avez voulu, je m'en lave les mains ». ³

Le 19 mai 1886, lors du cinquième concert de la société, le compositeur dirigea personnellement à Londres la création de la symphonie – après avoir joué en première partie le quatrième concerto pour piano en *sol* majeur de Beethoven. À cette occasion, le compositeur fit

¹ Cit. d'après Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns 1835–1921. A Thematic Catalogue of his Complete Works, Vol. I : The Instrumental Works*, Oxford 2002, p. 264.

² Cf. Daniel Martin Fallon, *The Symphonies and Symphonic Poems of Camille Saint-Saëns*, Phil. Dissertation, Yale University 1973, p. 361ss. – ouvrage le plus approfondi dans lequel figurent également une histoire de la genèse de l'œuvre ainsi qu'une analyse.

³ Cit. d'après Ratner, p. 313.

imprimer et distribuer une analyse thématique rédigée par ses soins. L'œuvre parut dès le mois de novembre chez l'éditeur parisien de Saint-Saëns. La création londonienne connut un grand succès même si quelques spectateurs allemands se sentirent autorisés à siffler – probablement la conséquence d'un climat né en Allemagne au début de l'année 1886 lié à de « prétendues prises de positions anti wagnériennes »⁴ du compositeur. Le triomphe londonien n'eut bizarrement que peu d'écho à Paris, même si le correspondant du *Ménestrel* en parla abondamment, vantant « la nouveauté de l'orchestration puissante ... Au contraire, certains critiques musicaux de l'Angleterre semblent s'être révoltés devant ces nouveautés qui ruinaient l'antique plan immuable de l'art soi-disant classique »,⁵ tandis que d'autres louaient ce « nouveau départ » et sa « tentative de repousser les limites des ressources orchestrales ».⁶

Pourtant, il se passa encore un certain temps avant la création de l'œuvre dans la métropole française. Le 9 janvier 1887 puis une seconde fois le 16, Jules Garcin dirigea la nouvelle symphonie lors de concerts organisés par la Société des concerts du Conservatoire de Paris. Traduite en français, l'analyse thématique anglaise y fut également distribuée. « ... à la sortie, Gounod ému dit à un ami, en lui montrant Saint-Saëns et de façon à être entendu de tous : Voilà le Beethoven français ».⁷ Au sortir de la création parisienne, le compositeur lui-même s'exprima sur son œuvre estimant, selon Jean Bonnerot, son secrétaire et biographe, avoir « donné là, aime-t-il à répéter, tout ce que je pouvais don-

ner... ce que j'ai fait alors, je ne le referais plus ». Quant à Bonnerot, il désigna cette symphonie comme « un des sommets de son œuvre, une des cimes de sa carrière ».⁸

Au début du 19^e siècle, la symphonie ne joua à Paris qu'un rôle mineur jusqu'à la réception des œuvres de Beethoven. Les compositions d'Hector Berlioz marquèrent un tournant, en particulier sa *Symphonie fantastique* (1830), mais ensuite, rien ne changea fondamentalement de prime abord,⁹ quelques rares symphonies significatives restant l'exception. Les évolutions ultérieures furent déterminées d'une part par la confrontation avec la tradition symphonique romantique allemande, et d'autre part, par l'abandon conscient de concepts formels hérités du passé. La 3^e symphonie de Camille Saint-Saëns constitue ici incontestablement un (premier) point culminant. Ses contemporains ne manquèrent pas d'en reconnaître la nouveauté, dominée par l'abandon de la forme quadripartite traditionnelle, par l'augmentation des effectifs orchestraux et en particulier, par la technique de transformation thématique utilisée. L'instrumentation à elle seule, fit sensation. Le compositeur y réclame un orchestre comportant 3 flûtes (dont 1 piccolo), 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, une clarinette basse, 2 bassons, contrebasson, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones et tubas, timbales, batterie et cordes, un orgue ainsi qu'un piano (à quatre mains) ! L'utilisation de l'orgue valut à l'œuvre son surnom de *Symphonie avec orgue*.

Camille Saint-Saëns remplaça les quatre mouvements de la structure classique par une structure en deux parties réunissant chacune deux mouvements dont il souhaitait que le premier soit considéré comme une introduction au second (à l'intérieur de la première partie de la symphonie), et le *Scherzo* comme introduction au *Finale*, ce qui semble difficile à imaginer pour nous aujourd'hui.¹⁰ Après quelques mesures

⁴ Peter Jost, Art. « Saint-Saëns », in : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2^e édition révisée, éd. Ludwig Finscher, Nom propres 14, Kassel, Bâle etc. 2005, col. 805.

⁵ Cit. d'après : Jean Bonnerot, *C. Saint-Saëns. Sa vie et son œuvre*, Paris 1914, p. 119.

⁶ « fresh de parture ... his attempt to somewhat enlarge the bounds of modern orchestral resources ... », *The Musical Standard* 29 mai 1886, cit. d'après Ludwig Finscher, « The Symphony and the Artist's Creed. Camille Saint-Saëns and His Third Symphony » in : *Critica Musica. Essays in Honor of Paul Brainard*, éd. John Knowles, Amsterdam 1996, p. 119s. Cet essai propose également une excellente analyse de l'œuvre en la situant dans l'histoire de la musique, p. 97–124.

⁷ Cit. d'après Jean Bonnerot, *C. Saint-Saëns. Sa vie et son œuvre*, Paris 1914, p. 119.

⁸ Cit. d'après Bonnerot, p. 120.

⁹ Cf. Ludwig Finscher, art. « Symphonie », in : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2^e édition révisée, éd. Ludwig Finscher, partie thématique 9, Kassel, Bâle etc. 1998, col. 89s.

¹⁰ Cf. Fallon, p. 460.

d'introduction évocatrices installant l'atmosphère générale ténébreuse de la première partie, un *Allegro moderato* au thème mouvementé s'élève aux cordes en un mouvement de houle auquel se joignent progressivement les vents. Une idée plus sereine apporte un élément de contraste puis se mêle au thème animé dans une évolution commune. Les deux thèmes rivalisent et se développent dans des combinaisons toujours renouvelées et des variantes les entraînant toujours plus loin, en grandes vagues dynamiques de flux et de reflux. L'enchaînement avec le *Poco Adagio* se fait directement. Accompagnées à l'orgue, les cordes à l'unisson entament un thème au tempo modéré de nature quasiment chorale. Le tutti reprend le thème dans une texture dense et enchevêtrée avant que les violons n'entreprennent des figurations renversées en doubles croches dans une sorte de canon auquel se joignent ensuite les altos et les violoncelles à l'octave ponctués d'accords à l'orgue. Après un passage conclusif, les cordes graves enchaînent sur une seconde idée thématique dérivée du thème en doubles croches du premier mouvement. Allié au thème principal, il est développé davantage et enfle progressivement jusqu'à ce que le mouvement, et avec lui la première partie, s'éteigne *pianissimo*.

L'*Allegro moderato* introduisant la seconde partie – désigné dans les indications imprimées de Saint-Saëns par « Scherzo » – est animé de la même agitation que le thème du mouvement d'introduction – et débute de manière marquante par les cordes ponctuées du coups de timbales, renforcé par une quarte finale et soutenu par les bois. Le motif de quartes prend de l'importance et un autre motif, à nouveau dérivé du thème central de la symphonie, s'élève aux bois. Le mouvement s'anime, se densifie, se fait pressant rythmiquement et se mue en un *Presto* en mode majeur dans lequel le piano « brillante » égrène des accords en chapelets. Là encore, les éléments thématiques dérivent du matériel précédent et sont développés sur cette base. S'emparant de différents motifs, la musique s'élance tumultueusement jusqu'à ce qu'à l'issue du *da capo*, le mouvement s'apaise

en un *Allegro moderato* plus calme puis s'éteigne. Après une pause, la deuxième partie du mouvement, un *maestoso*, démarre par un somptueux accord de *do* majeur à l'orgue. Le thème fugué est à nouveau dérivé de matériaux déjà connus. Ne cessant de se métamorphoser, accompagné tantôt d'arpèges à quatre mains au piano et des cordes largement déployées, tantôt d'accords puissants aux cordes et d'un accompagnement *legato* à l'orgue, régulièrement interrompu par des fanfares de cuivres jusqu'au véritable début du mouvement, le finale est dominé par une variante du thème présentée sous forme de fugue. Après un intermezzo plus calme, le thème fugué est repris, amplifié à la manière d'un hymne, pour ensuite – après une nouvelle parenthèse de recueillement – se plonger dans la déferlante sonore extraordinaire de l'apogée de ce finale « enivré » de *do* majeur, véritable « technicolor » orchestral.

La cohérence cyclique de cette œuvre monumentale est obtenue grâce aux nombreuses transformations thématiques : tout semble apparenté à tout. Les thèmes se transforment en permanence avec audace et subtilité, leurs formes font l'objet de combinaisons toujours nouvelles formant de puissants contrastes et révélant clairement l'intérêt du compositeur pour Liszt et ses poèmes symphoniques dans lesquels ce principe formel fut porté à maturité. La filiation intérieure de l'ensemble est également renforcée par des aspects liés à la tonalité. Bien-sûr, malgré son indépendance stylistique, transparaissent de temps à autres des modèles traditionnels : le cheminement de la tonalité initiale de *do* mineur jusqu'au *do* majeur rayonnant de la fin en apothéose évoque incontestablement la cinquième symphonie de Beethoven, tout comme le passage du *Scherzo* au *Finale*. Cependant, la symphonie avec orgue de Saint-Saëns doit être considérée comme l'une des créations les plus importantes de la musique française de la 2^e moitié du 19^e siècle. Ses pairs partageaient également cet avis. Ainsi le compositeur Paul Dukas écrivit-il que « cette œuvre, puissante et de large souffle, est certainement une des plus remarquables productions de l'école

XIV

symphonique française »¹¹ – un jugement
toujours parfaitement valable aujourd’hui.

Wolfgang Birtel
Traduction : Michaëla Rubi

¹¹ Paul Dukas, Chronique Musicale, in : *La Revue Hebdomadaire*, 42 (1895), p. 310.

SYMPHONY No. 3

À la Mémoire de Franz Liszt

Camille Saint-Saëns
(1835–1921)
Op. 78

I

Adagio 76 =

1^{re} Flûte
2^e Flûte
3^e Flûte (ou 1^{re} Flûte)
2 Hautbois
1 Cor Anglais
2 Clarinettes en Si \flat
1 Clarinette Basse en Si \flat
2 Bassons
1 Contrebasson
1^{er} et 2^e Cors en UT
3^e et 4^e Cors (chrom.) en FA
1^{er} et 2^e Trompettes en FA
3^e Trompette en UT
1^{er} et 2^e Trombones
3^e Trombone et Tuba
Timbales
Orgue
Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Cor Aug. *p* *pp* *All^o moderato 72=♩.*

Bous *p* *pp*

Timb. *pp*

All^o moderato 72=♩.

p

V^{lles} et C. B. *pizz.* *p* *arco*

p poco marcato

Cl. *p* *pp*

Bous *p*

1^{re} et 2^e Cors *pp*

Timb.

6

1^{re} Fl.

2^e Fl.

3^e Fl.

H¹ 1^{re}

Cor Ang.

Cl.

Cl. B. *p cresc.*

B^{ous}

C. B^{as}

Cors

Tromp.

Tromb.

Timb.

Col C. B.

p cresc.

f

mf

cresc.

f

mf

The musical score on page 4 features a complex arrangement of staves. The upper section includes staves for woodwinds and strings, with dynamic markings such as *p* and *dim.*. A section labeled **A** is indicated by a double bar line and a repeat sign. The lower section includes staves for piano and bass, with a marking *à 2* and *pp*. The score concludes with a section of dense rhythmic patterns in the piano and bass staves, also marked with **A**.

This page of musical notation is for a string quartet, consisting of four parts: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and sustained notes. Dynamics are indicated by 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), and 'ppp' (pianississimo). A 'pizz' instruction is present at the bottom right, indicating a pizzicato effect. The page number '5' is located in the top right corner.