

Edition Eulenburg
No. 1286

SAINT-SAËNS

PIANO CONCERTO No. 2

G minor/g-Moll/Sol mineur

Op. 22



Eulenburg

CAMILLE SAINT-SAËNS

PIANO CONCERTO No. 2

G minor/g-Moll/Sol mineur
Op. 22



Ernst Eulenburg Ltd

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

CONTENTS

Preface	III
Vorwort	VI
Préface	IX
I. Andante sostenuto	1
II. Allegro scherzando	27
III. Presto	61

© 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

‘... in the meantime, I have come to thank you for your second Concerto, which I warmly welcome. Its form is new and very happy; the interest in the three movements is growing, and you have taken the pianist’s effect into account without sacrificing the compositional ideas – an essential rule of this genre’,¹ writes Franz Liszt on 19 July 1869 to his pianist colleague Camille Saint-Saëns (1835–1921). The première of the Piano Concerto No. 2 in G minor, Op. 22, on 6 May 1868² had not been entirely satisfactory, though this was due less to the quality of the new work than to the circumstances: Saint-Saëns’s colleague and friend Anton Rubinstein, also a pianist and composer, was residing in Paris and had promised to organize a concert for him. Rubinstein wanted to make his first appearance there as conductor. The plan was delayed because the concert hall, the Salle Pleyel, where the composer’s first (of five) piano concertos had been premiered six years earlier, was not available for another three weeks. Without further ado, Saint-Saëns spanned the time by writing a piano concerto. It was composed – thus, Bonnerot – in only seventeen days and finished on 2 May; the plan for such a work had certainly been maturing for some time within the composer. Together with his Russian friend, he introduced the new work in the Salle Pleyel – but it was evidently not very well prepared. Saint-Saëns played

‘timidly’, reported his secretary and biographer Jean Bonnerot.³ Only the scherzo was convincing from the outset and had to be repeated. Saint-Saëns himself reported on the première of the concert: ‘Having not had time to practice it, I played it very badly, and except for the scherzo, which pleased right from the start, it had little success. It was agreed that the first movement was incoherent and that the finale completely failed.’⁴ But the only moderately successful première could not curb the concert’s triumph.

Following his child-prodigy years, Saint-Saëns’s name was on everyone’s lips at the latest after the performance of his 1st Symphony in E-flat major, Op. 2 (1853). Further *opera* followed and his 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 awarded him. He won other prestigious awards, but the Parisian public and critics increasingly had problems with his works of the most assorted genres – with chamber music, symphonic and vocal music. It was in this phase, ending with the outbreak of war in 1870 and his entry into the army, that the composition and première of the second Piano Concerto also fell. Saint-Saëns’s passion for experimentation became especially apparent in the area of concertos. Despite all freedom, adhering to a formal framework and “classical” symmetry remained a constant in his concerto work: ‘... but neither the formal nor the tonal balance serves an external effect; they correspond to

¹ ‘... en attendant, je viens vous remercier encore de votre deuxième Concerto que j’applaudis vivement. La forme en est neuve et très heureuse; l’intérêt des trois morceaux va croissant, et vous tenez un juste compte de l’effet du pianiste sans rien sacrifier des idées du compositeur, règle essentielle dans ce genre d’ouvrage’, quoted from La Mara, *Franz Liszt’s Briefe, II: Von Rom bis an’s Ende* (Leipzig, 1893), 146f.

² Given so far in the literature is 13 May. Peter Jost pointed out in 2016 that this goes back to incorrect information provided by the biographer Bonnerot: <http://www.henle.de/media/foreword/1355.pdf> (access on 16 May 2018). This is supported by contemporary reportage: Thus, the review of the première in *La France musicale* in the edition No. 19 of 10 May 1868.

³ Jean Bonnerot, *C. Saint-Saëns. Sa vie et son œuvre* (Paris, 1914), 51f.

⁴ ‘N’ayant pas eu le temps de le travailler au point de vue de l’exécution, je le jouai fort mal, et sauf le *scherzo*, qui plut du premier coup, il réussit peu; on s’accorda à trouver la première partie incohérente et le finale tout à fait manqué.’ Quoted from Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens 1870–1921*, ed. by Marie-Gabrielle Soret (Paris, 2012), 483.

the unity of the concept',⁵ noted contemporary Maurice Emmanuel. The love for the form, though, also earned him the accusation of being an eclectic. What is new, however, is undoubtedly his renunciation of the purely virtuosic concerto of his time in favour of an equal collaboration between soloist and orchestra: not only in mutual exchange and cooperation, but also in the development of musical ideas – a development that was critically noted by the Parisian audience. Saint-Saëns's aim was a piano part 'like a dramatic role'.⁶

Even the start confused the première's audience: For the composer opened with a large-scale improvisational section in the style of a Bach toccata before following with the actual first movement, an *Andante sostenuto* still generally in classical sonata-movement form. Alfred Cortot reported⁷ that the composer's main theme was based on a work by Gabriel Fauré, his young pupil and early friend: on a now-lost *Tantum ergo*, not identical with Fauré's traditional religious works. The opening movement is typical of Saint-Saëns's novel concerto style: for its virtuosic bearing, its always clear formal structure, its thematic work: musical thoughts do not just wander between the orchestra and the soloist, but are also finely subdivided (as, for example, at letter B) – entirely in the sense of a classical "durchbrochene Arbeit" [fragmenting the melody among various instruments]. The highlight of the movement is the recurrence of the theme accompanied by clattering scales and

chords accompanying *fortissimo* the return of the theme of the strings before the solo cadenza (letter E). The second movement, an *Allegro Scherzando*, already captured – as mentioned – the hearts of its listeners at its première: a witty, delicately orchestrated and effective scherzo flashing past with a splendidly-animated swaying second theme in the lower strings (cf. C). A *Presto* with an insistent triplet figure, in the style of a turbulent tarantella, closes the three-movement work – a highly virtuosic piece of music, an effectively rousing "last dance number".

After the première – Edvard Grieg's only piano concerto was written the same year – the composer once more played his work under Ferdinand David's direction at the Leipzig Gewandhaus on 15 October 1868 and already again on 13 December under Jules Pasdeloup in Paris. 'Much applauded', as the reviewer of the *Revue et gazette musicale* noted, who in turn emphasised the second movement as 'a pearl'.⁸ And a contemporary, Isidore Philipp, exuberantly praised the concerto: 'What originality, what life, what force, what brio and what colour in this work, which has rightly become the most played piece of its time.'⁹ The concerto appeared in print still within the year of its composition, dedicated 'À Madame A. de Villers née de Haber'. Georges Bizet arranged it for piano solo; the second movement of this arrangement was published in 1876, and the whole work then in 1894. Saint-Saëns's second Piano Concerto in G Minor, Op. 22, found, besides Liszt, still other admirers amongst composer colleagues: Gabriel Pierné took it as a model for his Piano Concerto in C minor, Op. 12, to such an extent, that – thus, Michael Stegemann

⁵ 'Mais ni les formes de la construction ni l'équilibre de la force sonore ne sont sacrifiés ... à une volonté extérieure. Saint-Saëns ramène tout à < l'unité > qu'il s'est d'abord fixée ...'. Quoted from *Bulletin des Amis de Maurice Emmanuel*, No. 3 Saint-Saëns (Printemps, 2007), 56. For the work in general, see also: Michael Stegemann, *Camille Saint-Saëns mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek bei Hamburg, 1988) and Michael Stegemann, *Camille Saint-Saëns und das französische Solokonzert von 1850 bis 1920* (Mainz, 1984).

⁶ 'Le solo d'un concerto est un rôle qui doit être conçu et rendu comme un personnage dramatique. ['The solo of a concerto is a role that must be conceived and rendered as a dramatic character.'] Quoted from Émile Baumann, *Les Grandes formes de la musique: L'Œuvre de Camille Saint-Saëns* (Paris, 1905), 223.

⁷ Alfred Cortot, *La musique française de piano*, Vol. II (Paris, 1932), 75.

⁸ *Revue et gazette musicale de Paris* 35 (1868), No. 51, of 20 December 1868, 406.

⁹ Isidore Philipp, quoted from J. G. Prod'homme, *Camille Saint-Saëns*, in: *Rivista musicale italiana* 29 (1922), 132: 'Quelle originalité, quelle vie, quelle force, quel brio, quelle couleur dans cette œuvre qui est devenue à juste titre le morceau le plus joué de ce temps.' But Prod'homme, incidentally, gives a wrong year (1864) for its genesis, commenting that after 50 years, the concerto would be as 'jeune et vivant comme au premier jour' [young and alive as on the first day].

– it could almost be spoken of as plagiarism.¹⁰
And Ravel confessed of his G major concerto,

that it was ‘composed in the spirit of the concertos of Mozart and Saint-Saëns’.¹¹

Wolfgang Birtel

Translation: Margit McCorkle

¹⁰ Stegemann, 1988, 105.

¹¹ Ravel in an interview with his friend Michel D. Calvo-coressi; quoted from Maurice Ravel, *Piano Concerto G major*, ed. by Arbie Orenstein (London, Mainz, etc., 2009), XI: ‘J’entends par là qu’il est écrit dans l’esprit de ceux de Mozart et de Saint-Saëns.’

VORWORT

„... und ich komme nun dazu, Ihnen noch für Ihr zweites Concerto zu danken, das ich lebhaft begrüße. Seine Form ist neu und sehr glücklich; das Interesse an den drei Sätzen wächst zunehmend, und Sie haben dem pianistischen Effekt Rechnung getragen, ohne die kompositorischen Ideen zu opfern – eine wesentliche Regel dieser Werkgattung“¹, schreibt Franz Liszt am 19. Juli 1869 seinem Pianistenkollegen Camille Saint-Saëns (1835–1921). Die Uraufführung des Klavierkonzertes Nr. 2 in g-Moll, op. 22, war am 6. Mai 1868² nicht ganz zufriedenstellend verlaufen, was allerdings weniger auf die Qualität des neuen Werkes, denn auf die Umstände zurückzuführen war: Saint-Saëns’ Kollege und Freund Anton Rubinstein, gleichfalls Pianist und Komponist, weilte in Paris und er hatte ihm versprochen, ein Konzert für ihn zu organisieren. Rubinstein wollte dabei erstmals als Dirigent auftreten. Der Plan verzögerte sich, denn die Konzerthalle, die Salle Pleyel, wo bereits sechs Jahre zuvor das erste (von fünf) Klavierkonzerten des Komponisten uraufgeführt worden war, stand für die nächsten drei Wochen nicht zur Verfügung. Kurzerhand überbrückte Saint-Saëns die Zeit und schrieb ein Klavierkonzert. Es entstand – so Bonnerot – in nur siebzehn Tagen und wurde am 2. Mai abgeschlossen; der Plan für ein solches Werk war sicherlich schon länger im Komponisten gereift. Mit seinem russischen

Freund führte er die Novität dann in der Salle Pleyel auf – aber offensichtlich nicht bestens vorbereitet. „Faiblement“ habe Saint-Saëns gespielt, berichte sein Sekretär und Biograph Jean Bonnerot³. Nur das Scherzo überzeugte von Anfang an und musste wiederholt werden. Saint-Saëns selbst berichtete von der Uraufführung des Konzertes: „Da ich keine Zeit gehabt hatte, für die Aufführung zu üben, spielte ich es sehr schlecht, und mit Ausnahme des Scherzos, das auf Anhieb gefiel, hatte es wenig Erfolg. Man war sich einig darin, dass der erste Satz zusammenhanglos und das Finale komplett verfehlt sei.“⁴ Den Siegeszug des Konzertes konnte die nur mäßig erfolgreiche Uraufführung aber nicht bremsen.

Nach den Wunderkindjahren war der Name Saint-Saëns spätestens nach der Aufführung seiner 1. Sinfonie in Es-Dur op. 2 (1853) in aller Munde. Weitere Opera folgten und sein 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. In diese Phase, die mit dem Kriegsausbruch 1870 und seinem Einzug in die Armee endete, fielen auch die Komposition und die Uraufführung des 2. Klavierkonzertes. Insbesondere auf dem Gebiet der Konzerte zeigte sich Saint-Saëns’ Lust am Experimentieren. Doch bei aller Freiheit blieb das Festhalten an einem formalen Gerüst und an „klassischer“ Symmetrie eine

¹ „.... en attendant, je viens vous remercier encore de votre deuxième Concerto que j’applaudis vivement. La forme en est neuve et très heureuse ; l’intérêt des trois morceaux va croissant, et vous tenez un juste compte de l’effet du pianiste sans rien sacrifier des idées du compositeur, règle essentielle dans ce genre d’ouvrage“, zit. nach La Mara, *Franz Liszt’s Briefe, II: Von Rom bis an’s Ende*, Leipzig 1893, S. 146f.

² In der Literatur wird bislang der 13. Mai angegeben. Peter Jost hat jedoch 2016 darauf verwiesen, dass dies auf eine falsche Information des Biographen Bonnerot zurückgeht: <http://www.henle.de/media/foreword/1355.pdf> (Zugriff am 16.05.2018). Dies wird durch die zeitgenössische Berichterstattung gestützt: So erschien die Uraufführungsbesprechung in *La France musicale* in der Ausgabe Nr. 19 vom 10. Mai 1868.

³ Jean Bonnerot, *C. Saint-Saëns. Sa vie et son œuvre*. Paris 1914, S. 51f.

⁴ „N’ayant pas eu le temps de le travailler au point de vue de l’exécution, je le jouai fort mal, et sauf le *scherzo*, qui plut du premier coup, il réussit peu ; on s’accorda à trouver la première partie incohérente et le finale tout à fait manqué.“, zit. nach Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens 1870–1921*, hg. v. Marie-Gabrielle Soret, Paris 2012, S. 483.

Konstante in seinem Konzertschaffen: „... aber weder die formale noch die klangliche Ausgewogenheit dient einem äußerlichen Effekt; sie entsprechen der Geschlossenheit des Konzepts“⁵, bemerkte der Zeitgenosse Maurice Emmanuel. Die Liebe zur Form brachte ihm allerdings auch den Vorwurf ein, ein Eklektiker zu sein. Neu ist dagegen zweifellos die Abkehr vom reinen Virtuosenkonzert seiner Zeit hin zu einem gleichberechtigten Zusammenwirken von Solist und Orchester: nicht nur im gegenseitigen Wechsel und Miteinander, sondern auch in der Entwicklung musikalischer Gedanken – eine Entwicklung, die von dem Pariser Publikum durchaus kritisch vermerkt wurde. Ziel von Saint-Saëns war dabei ein Klavierpart „wie eine dramatische Rolle“⁶.

Schon gleich der Beginn verwirrte das Uraufführungspublikum: Denn der Komponist eröffnete mit einem großangelegten improvisatorischen Teil im Stile einer Bach'schen Toccata, ehe der eigentliche erste Satz, ein noch durchaus in klassischer Sonatensatzform angelegtes Andante sostenuto, folgte. Alfred Cortot berichtete⁷, dass der Komponist beim Hauptthema auf ein Werk von Gabriel Fauré, seinem Jüngschüler und baldigen Freund, zurückgriff: auf ein *Tantum ergo*, das allerdings verschollen und nicht mit überlieferten geistlichen Werken Faurés identisch ist. Der Eingangssatz ist typisch für Saint-Saëns' neuartigen Konzertstil: für seinen durchaus virtuellen Habitus, seine stets klare formale Faktur, seine thematische Arbeit: musikalische Gedanken wandern nicht

nur zwischen Orchester und Solist hin und her, sie werden auch kleingliedrig aufgespalten (wie beispielsweise bei Buchstabe B) – ganz im Sinne einer klassischen „durchbrochenen Arbeit“. Höhepunkt des Satzes ist die von prasselnden Skalen und Akkorden begleitete Wiederkehr des Themas im Fortissimo der Streicher vor der Solo-Kadenz (Buchstabe E). Der zweite Satz, ein Allegro scherzando, eroberte – wie bereits erwähnt – die Herzen seiner Zuhörer bereits bei der Uraufführung im Sturm: ein geistreiches, delikates instrumentiertes und effektvoll vorüberhuschendes Scherzo mit einem herrlichen, fast zum Schunkeln animierenden zweiten Thema in den tiefen Streichern (Buchstabe C). Ein Presto mit einer insistierenden Triolenfigur, im Stile einer turbulenten Tarantella, schließt das dreisätzige Werk ab – ein höchst virtuos Stück Musik, ein wirkungsvoller „Rausschmeißer“.

Nach der Uraufführung – im gleichen Jahr entstand übrigens auch Edvard Griegs einziges Klavierkonzert – spielte der Komponist sein Werk unter Ferdinand Davids Leitung am 15. Oktober 1868 im Leipziger Gewandhaus ein weiteres Mal und bereits am 13. Dezember unter Jules Pasdeloup schon wieder in Paris. „Viel beklatscht“, wie der Rezensent der *Revue et gazette musicale* vermerkte, der wiederum den zweiten Satz hervorhob: „eine Perle“.⁸ Und ein Zeitgenosse, Isidore Philipp, lobte das Konzert überschwänglich: „Welche Originalität, welches Leben, welche Kraft, welches Brio und welche Farbigkeit in diesem Werk, das zu Recht zum derzeit meistgespielten Stück geworden ist.“⁹ Noch im Jahr der Entstehung erschien das Konzert im Druck, gewidmet „À Madame A. de Villers née de Haber“. Georges Bizet arrangierte es für Klavier solo; der zweite

⁵ „Mais ni les formes de la construction ni l'équilibre de la force sonore ne sont sacrifiés ... à une volonté extérieure. Saint-Saëns ramène tout à < l'unité > qu'il s'est d'abord fixée ...“. Zit. nach *Bulletin des Amis de Maurice Emmanuel*, Nr. 3 *Saint-Saëns* (Printemps 2007), S. 56, Übersetzung von Michael Stegemann, *Camille Saint-Saëns mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 101. Zum Werk generell siehe auch: Michael Stegemann, *Camille Saint-Saëns und das französische Solokonzert von 1850 bis 1920*, Mainz 1984.

⁶ „Le solo d'un concerto est un rôle qui doit être conçu et rendu comme un personnage dramatique.“, lautete des Komponisten eigenes Urteil. Zit. nach Émile Baumann, *Les Grandes formes de la musique: L'Œuvre de Camille Saint-Saëns*, Paris 1905, S. 223.

⁷ Alfred Cortot, *La musique française de piano*, Vol. II, Paris 1932, S. 75.

⁸ *Revue et gazette musicale de Paris* 35 (1868), Nr. 51 vom 20.12.1868, S. 406.

⁹ Isidore Philipp, zit. nach J. G. Prod'homme, Camille Saint-Saëns, in: *Rivista musicale italiana* 29 (1922), S. 132: „Quelle originalité, quelle vie, quelle force, quel brio, quelle couleur dans cette œuvre qui est devenue à juste titre le morceau le plus joué de ce temps.“ Prod'homme gibt übrigens ein falsches Entstehungsjahr (1864) an, vermerkt aber, dass das Konzert nach 50 Jahren „jeune et vivant comme au premier jour“ sei.

VIII

Satz dieser Bearbeitung wurde 1876 publiziert, das ganze Werk erst 1894. Saint-Saëns' zweites Klavierkonzert in g-Moll, op. 22, fand neben Liszt noch andere Bewunderer unter den Komponistenkollegen: Gabriel Pierné nahm es in seinem Klavierkonzert c-Moll, op. 12, dermaßen zum Vorbild, dass – so Michael Stegemann –

fast von einem Plagiat gesprochen werden könne¹⁰. Und Ravel bekannte von seinem G-Dur-Konzert, dass es „im Geiste der Konzerte von Mozart und Saint-Saëns komponiert“ wurde.“¹¹

Wolfgang Birtel

¹⁰ Stegemann, 1988, S. 105.

¹¹ Ravel in einem Interview mit seinem Freund Michel D. Calvocoressi; zit. nach: Maurice Ravel, *Piano Concerto G major*, ed. by Arbie Orenstein, London, Mainz usw. 2009, S. XI: „J'entends par là qu'il est écrit dans l'esprit de ceux de Mozart et de Saint-Saëns.“

PRÉFACE

« ... en attendant, je viens vous remercier encore de votre deuxième Concerto que j'applaudis vivement. La forme en est neuve et très heureuse ; l'intérêt des trois morceaux va croissant, et vous tenez un juste compte de l'effet du pianiste sans rien sacrifier des idées du compositeur, règle essentielle dans ce genre d'ouvrage »¹, écrivait Franz Liszt le 19 juillet 1869 à son collègue pianiste Camille Saint-Saëns (1835–1921). Pourtant, le 6 mai 1868², la création du concerto pour piano n° 2 en *sol* mineur op. 22 ne s'était pas passée de manière tout à fait satisfaisante, mais ceci davantage en raison des circonstances que de la qualité de la nouvelle œuvre. Également pianiste et compositeur, l'ami et collègue de Saint-Saëns Anton Rubinstein séjournait à Paris à ce moment-là et il lui avait promis de lui organiser un concert à l'occasion duquel Rubinstein souhaitait se produire pour la première fois en tant que chef d'orchestre à Paris. Le projet prit du retard, car la salle Pleyel où le premier concerto pour piano du compositeur (sur cinq) avait déjà été créé six ans auparavant n'était pas disponible pour les trois semaines suivantes. Sans plus attendre, Saint-Saëns mis ce temps à profit pour composer un concerto pour piano. Selon son secrétaire et biographe Jean Bonnerot, ce concerto fut composé en seulement dix-sept jours et achevé le 2 mai ; mais le projet d'une telle œuvre devait probablement déjà murir de longue date dans l'esprit du compositeur. Saint-Saëns donna ensuite cette nouveauté en concert à la salle Pleyel avec son ami russe – sans doute

sans préparation suffisante, car selon Bonnerot³, il aurait joué « faiblement ». Seul le scherzo réussit à convaincre d'emblée et fut redemandé. Saint-Saëns lui-même fit le récit de la création du concerto en ces termes : « N'ayant pas eu le temps de le travailler au point de vue de l'exécution, je le jouai fort mal, et sauf le *scherzo*, qui plut du premier coup, il réussit peu ; on s'accorda à trouver la première partie incohérente et le finale tout à fait manqué ».⁴ Cependant, le succès modéré de la création n'entraîna en rien la marche du concerto vers le succès.

Après ses années de jeune musicien prodige, le nom de Saint-Saëns fut à nouveau sur toutes les lèvres au plus tard après la création de sa 1^{re} symphonie en *mi* bémol majeur op. 2 (1853). D'autres œuvres suivirent tandis que ses prestations à l'orgue à l'église de La Madeleine attiraient tous les grands noms de la musique de son temps. Seul le prix de Rome pourtant tant désiré lui échappa. Il remporta d'autres distinctions de renom, mais le public et les critiques parisiens recevaient ses œuvres avec une réserve grandissante, quel qu'en soit le genre – musique de chambre, musique symphonique ou vocale. La composition et la création de son 2^e concerto pour piano se situent également dans cette phase qui s'acheva avec la déclaration de guerre de 1870 et son engagement dans l'armée. Le goût de Saint-Saëns pour l'expérimentation est particulièrement apparent dans ses concertos. Pourtant, malgré toute cette liberté, le respect d'une structure formelle et d'une symétrie « classique » restent une constante dans ses œuvres concertantes : « Mais ni les formes de la construction ni l'équilibre de la force sonore ne sont sacrifiés

¹ Cit. d'après La Mara, *Franz Liszt's Briefe, II: Von Rom bis an's Ende*, Leipzig 1893, p. 146 s.

² La littérature spécialisée indiquait jusqu'à présent la date du 13 mai. Cependant, en 2016, Peter Jost note que cette date repose sur une information erronée du biographe Bonnerot : <http://www.henle.de/media/foreword/1355.pdf> (page consultée le 16.05.2018). Ce fait est étayé par les comptes rendus d'époque : ainsi l'article de *La France musicale* relatif à la création du concerto parut-il dans le numéro 19 du 10 mai 1868.

³ Jean Bonnerot, *C. Saint-Saëns. Sa vie et son œuvre*. Paris 1914, p. 51 s.

⁴ Cit. d'après Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens 1870–1921*, éd. Marie-Gabrielle Soret, Paris 2012, p. 483.

[...] à une volonté extérieure. Saint-Saëns ramène tout à « l'unité » qu'il s'est d'abord fixée [...] »⁵, remarque son contemporain Maurice Emmanuel. Son attachement à la forme lui valut toutefois le reproche d'être un éclectique. Par contre, le passage du concerto de virtuose pur de son temps à une interaction à niveau égal entre soliste et orchestre est sans conteste une véritable nouveauté : non seulement dans les échanges ou les passages communs, mais aussi dans le développement de la pensée musicale – une évolution d'ailleurs aussitôt critiquée par le public parisien. Pour Saint-Saëns, la partie de soliste au piano était « un rôle qui doit être conçu et rendu comme un personnage dramatique »⁶.

L'œuvre dérouta le public assistant à sa création dès les premières notes. En effet, elle s'ouvre sur une grande partie d'improvisation dans le style d'une toccata de Bach qui précède le premier mouvement à proprement parler, un *Andante sostenuto* de forme sonate tout à fait classique. Selon Alfred Cortot⁷, pour le thème principal, le compositeur se serait inspiré d'une œuvre de Gabriel Fauré qui était son jeune élève et devint bientôt un ami : un *Tantum ergo* toutefois disparu et bien différent des autres œuvres conservées de musique sacrée de Fauré. Le premier mouvement est caractéristique du nouveau style concertant de Saint-Saëns : habitus très virtuose, facture formelle claire et traitement thématique où les pensées musicales ne circulent pas seulement entre l'orchestre et le soliste, mais sont également décomposées à plus petite échelle (ainsi à la lettre B) – tout à fait dans l'esprit d'un travail de « fragmentation thématique » classique. Accompagné de

gammes et d'accords crépitants, le retour du thème *fortissimo* aux cordes constitue le point culminant de ce mouvement avant la cadence du soliste (lettre E). Le second mouvement, un *Allegro scherzando*, conquiert immédiatement le cœur de ses auditeurs dès la création (ainsi que nous l'avons déjà évoqué) : il s'agit d'un scherzo plein d'esprit et d'effet orchestré avec délicatesse, dont le merveilleux second thème aux cordes graves inviterait presque à se balancer en rythme (lettre C). L'œuvre se termine par un presto à la manière d'une tarentelle agitée marquée par une figure insistante de triolet – un morceau particulièrement virtuose constituant une conclusion très efficace.

Après la création – notons que l'unique concerto pour piano d'Edward Grieg vit le jour la même année –, le compositeur joua une nouvelle fois son œuvre sous la direction de Ferdinand David le 15 octobre 1868 au Gewandhaus de Leipzig puis le 13 décembre à nouveau à Paris sous la direction de Jules Pasdeloup. « Beaucoup d'applaudissements » comme le note le rapporteur de la *Revue et gazette musicale*, mettant là encore le second mouvement en avant : « Une perle »⁸. Un autre contemporain, Isidore Philipp, vanta lui aussi le concerto avec enthousiasme : « Quelle originalité, quelle vie, quelle force, quel brio et quelle couleur dans cette œuvre, qui est devenue à juste titre la pièce la plus jouée de ce temps »⁹. Dédié « À Madame A. de Villers née de Haber », le concerto fut publié l'année même de sa composition. Georges Bizet arrangea l'œuvre pour piano seul. Le second mouvement de cet arrangement fut publié en 1876, mais l'œuvre ne parut dans sa totalité qu'en 1894. Le second concerto pour piano en *sol* mineur op. 22 de Saint-Saëns fit l'admiration non seulement de Liszt, mais aussi d'autres collègues compositeurs. Gabriel

⁵ Cit. d'après *Bulletin des Amis de Maurice Emmanuel*, n° 3 « Saint-Saëns » (printemps 2007), p. 56. De manière générale, à propos de l'œuvre, voir aussi : Michael Stegemann, *Camille Saint-Saëns und das französische Solokonzert von 1850 bis 1920*, Mainz 1984, et Michael Stegemann, *Camille Saint-Saëns mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, 1988.

⁶ Cit. d'après Émile Baumann, *Les Grandes formes de la musique : L'Œuvre de Camille Saint-Saëns*, Paris 1905, p. 223.

⁷ Alfred Cortot, *La musique française de piano*, Vol. II, Paris 1932, p. 75.

⁸ *Revue et gazette musicale de Paris* 35 (1868), n° 51 du 20.12.1868, p. 406.

⁹ Isidore Philipp d'après J. G. Prod'homme, Camille Saint-Saëns, in : *Rivista musicale italiana* 29 (1922), p. 132 : Prod'homme indique une date de composition erronée (1864), mais note cependant qu'après 50 ans, le concerto est toujours « jeune et vivant comme au premier jour ».

Pierné l'utilisa comme modèle pour son concerto pour piano en *ut* mineur op. 12 et, selon Michael Stegmann, s'y conforma si bien que l'on pourrait presque parler de plagiat¹⁰. De son

côté Ravel dit de son propre concerto en *sol* majeur qu'il avait été « écrit dans l'esprit de ceux de Mozart et Saint-Saëns ».¹¹

Wolfgang Birtel

Traduction : Michaëla Rubi

¹⁰ Stegmann, 1988, p. 105.

¹¹ Ravel dans un entretien avec son ami Michel D. Calvo-coressi ; d'après *Maurice Ravel, Piano Concerto G major*, éd. Arbie Orenstein, London, Mainz etc. 2009, p. XI : « J'entends par là qu'il est écrit dans l'esprit de ceux de Mozart et de Saint-Saëns. »

