

Saint-Saëns



Cello Concerto No 1 Op 33
Cello Concerto No 2 Op 119
La muse et le poète Op 132
Allegro appassionato Op 43

NATALIE CLEIN

BBC SCOTTISH
SYMPHONY ORCHESTRA
ANDREW MANZE



CAMILLE SAINT-SAËNS

(1835–1921)

Cello Concerto No 1 in A minor Op 33 (1872) [19'47]

- [1] Allegro non troppo [5'53]
- [2] Allegretto con moto – [5'02]
- [3] Tempo primo [8'53]

Cello Concerto No 2 in D minor Op 119 (1902) [17'53]

- [4] Allegro moderato e maestoso – Andante sostenuto [11'27]
- [5] Allegro non troppo – Cadenza – Tempo 1 – Molto allegro [6'26]

[6] **La muse et le poète** Op 132 (1910) [15'39]

[7] **Allegro appassionato** Op 43 (1873) [3'57]

[8] **Le cygne** (1886) from *Le carnaval des animaux* [2'31] for solo cello and two pianos (JULIA LYNCH, JUDITH KEANEY)

NATALIE CLEIN cello

ANTJE WEITHAAS violin (La muse et le poète)

BBC SCOTTISH SYMPHONY ORCHESTRA

LAURA SAMUEL leader

ANDREW MANZE conductor

The background of the page is a light blue musical score with various notes, rests, and clefs. A solid blue vertical bar is on the left side.

CONTENTS

ENGLISH

page 4

FRANÇAIS

page 10

DEUTSCH

Seite 13

THE LONG-HELD NOTION of Saint-Saëns as a rather stuffy, academic old soul has, mercifully, begun to fade. The relative conservatism of his musical language can now be heard as the counterweight to a continually enquiring mind in many other areas, such as orchestral colour, exoticism and form. It is worth mentioning that while cello concertos had existed in the eighteenth century, by composers such as Vivaldi, C P E Bach, Haydn and Boccherini, in the nineteenth Schumann had been the only notable composer to embrace the genre; Saint-Saëns's first concerto of 1872 was the earliest known one for cello by a major French composer.

Another misplaced idea has been that Saint-Saëns pursued music as an intellectual activity divorced from real life. To some extent, he himself was responsible for this view, always ready as he was to champion the cause of art for art's sake, especially when faced with the French Wagner mania of the 1880s and beyond. But any reader of his articles and letters will know the warm human heart that beat in that short, rotund figure, often mistaken for Edward VII.

Saint-Saëns's **Cello Concerto No 1 in A minor Op 33** was informed, certainly, by one friendship and possibly by another. As a student, he had been taught piano accompaniment by Auguste Franchomme, the cellist to whom Chopin had dedicated his cello sonata and who developed a particular light bowing technique usually described as 'French'. Another possible influence on the work was the death in January 1872 of his beloved great-aunt Charlotte at the age of ninety-one, after which he cancelled all engagements for a month. It is arguable that the tone of the work combines a lightness of touch with deep expressiveness, not least in what one biographer has called the 'haunting otherworldliness' of its melodies.

Yet a third factor in the work might well have been the incipient recovery of Paris after the Franco-Prussian war and the Commune. In February 1871 the new Société Nationale

de Musique, with Saint-Saëns as one of its founder members, had promoted its first concert under the banner 'Ars gallica', and the impetus was thereby given to young French composers to outdo the Germans in every way possible. It was partly pressure from the Société that pushed the staid Concerts du Conservatoire into accepting the premiere of Saint-Saëns's first concerto on 19 January 1873, but more the request from the established cellist Auguste Tolbecque—without which, the conductor kindly informed the composer, the work would not have had a hope.

The first cello concerto has always been one of Saint-Saëns's most popular pieces, Casals choosing it for his London debut in 1905. Tunes abound, but not in any disorderly way: the main themes of the outer movements move upwards, the second themes downwards; if, that is, the opening cello motif can be called a 'theme'—the composer's biographer Brian Rees refers to it as 'an artefact rather than a melodious outburst'. The central minuet is a movement of pure delight and, in those uncertain times, no doubt reassured Parisian audiences that French culture had after all survived, one critic remarking that here the composer was making up for a recent 'divergence from classicism'. The return of earlier material in the third movement may owe something to Saint-Saëns's study of the cyclic patterns found in Liszt, to whom he remained indebted all his life.

Before the founding of the Société Nationale, one of the mainstays of the Paris concert scene was Jules Padeloup's Concerts populaires, intended to bring good music to audiences at affordable prices. It was to the principal cellist of this organization, Jules Lasserre, that Saint-Saëns dedicated his **Allegro appassionato Op 43**, written for cello and piano in 1873 and orchestrated in 1876. It is an uncomplicated piece in scherzo form, with a main tune that has a gypsy feel to it revealing, in one writer's words, the 'dark edges that haunt so many of his melodies'.

Early in 1886, the fifty-year-old Saint-Saëns went to Austria on holiday and, as relaxation from his simultaneous work on his third symphony, embarked on a brief cello solo for the well-known performer Charles-Joseph Lebouc, who was about to retire. One thing led to another, and in a matter of days **Le cygne** had turned into a 'grande fantaisie zoologique' (though it has to be said that he had had this project vaguely in mind for some twenty years). Although *Le cygne* was duly published, the composer resolutely set his face against the other thirteen pieces being played during his lifetime outside a small circle of friends, and *Le carnaval des animaux* as a whole was not published until 1922, the year after his death. The reason was he was nervous about how such a work would be received in Germany, where he appeared regularly as a pianist. As mentioned above, the intention of the Société Nationale was to appear professional and serious, so jokes were out. In 1886 Saint-Saëns was also in a particularly delicate situation, since he had in the previous year published a series of articles on Wagner in which he resisted the notion that, 'until he arrived, Drama and Music were in their childhood and paved the way for his appearance', a wholly reasonable resistance that had brought all Valhalla crashing round his head. *Le carnaval* therefore led a quiet private life for over thirty years, brought out on the salon circuit for those who might appreciate it, such as Liszt on his last visit to Paris a few months before his death. The choreographer Mikhail Fokine, who used *Le cygne* for Pavlova's famous dance 'The Dying Swan', learnt it on the mandolin. The ballerina's dying words were 'Prepare my Swan costume!'

The most high-profile Parisian musical event of 1902 was undoubtedly Debussy's opera *Pelléas et Mélisande*, though it was not to the taste of Saint-Saëns who told a friend he was staying in Paris over the summer in order to say nasty things about it. But this was also the year Saint-Saëns wrote his **Cello Concerto No 2 in D minor** Op 119, which gives

the lie to any idea that he was resting on his laurels. The soloist for whom it was written, Joseph Hollman, was an energetic, muscular player and Saint-Saëns seems here to turn his back on the suave style of the first concerto and of *Le cygne* (we can find a similar volte-face decades later from Henri Dutilleux, between the predominantly lyrical cello of *Tout un monde lointain* and the more strident one of *Trois strophes sur le nom de SACHER*). When, in 1917, Saint-Saëns's pupil and friend Gabriel Fauré chose the concerto as a Conservatoire test piece, the composer was duly grateful, but admitted 'it will never be as well known as the first; it's too difficult'.

This it certainly is, with many solo passages, huge leaps and runs that require two staves to accommodate them, and a large amount of double-stopping. The French premiere of the piece at a Conservatoire concert on 5 February 1905 was the occasion for one critic to come up with the formula 'bad music well written' that was to dog the composer's work for years. The critic Jean Chantavoine even thought he detected a note of satire in the work, and was unimpressed by Hollman's disordered hair, tempestuous shoulders, furious brow and athletic double-stopping. With the wisdom of hindsight we can see that it is quite simply hard for any soloist to manage this concerto without expending a good deal of physical effort. At the same time, there are also passages of the most exquisite lyricism, notably in the *Andante sostenuto* that forms the second part of the first movement, where we can only admire the composer's delicate use of wind instruments, not to deliver solos, but to add discreet colour to a line or a chord. Who else (Ravel perhaps) could have written the miraculous ending of this *Andante*, using just ascending scales and descending fourths? Wildness sets in with the second movement, not just in rhythm and figuration but in harmony too. The cadenza embraces the traditional recitative that *Pelléas* was busy destroying and in the process stretches the instrument

to its upper limits, before the brief final section returns to a style we can recognize as typical of late nineteenth-century France.

Saint-Saëns's final work involving the cello was **La muse et le poète** Op 132, in which that instrument is joined by a violin to form what he referred to as a conversation between the two instruments instead of a debate between two virtuosos. The background to the work's composition has its bizarre side. A statue of the composer had been exhibited in the Paris Salon of 1907. A female admirer, Mme Caruette, wanted to present it to the town of Dieppe, but strictly a law forbade the erection of statues to the living. However, political intervention solved that problem and the statue duly found a place in the town's theatre, allowing Saint-Saëns to make one of his tart sallies, to the effect that

since he must be dead to have a statue of himself put up, he wouldn't need to make a speech. When the good Mme Caruette rejoined her ancestors in 1909, he wrote a one-movement piano trio in her memory which his publisher, Jacques Durand, insisted on giving the title it now bears, much to his fury. He then orchestrated it and the work was premiered in London in 1910 by Ysaÿe and Hollman. A critic of the Parisian premiere found in it tenderness, sombreness and pain as well as an inner drama. Beyond these qualities, listeners need not make an effort to discern a form for the piece: its improvisational structure was deliberate, as a hit against the Germans whose insistence on formal rigour was, he felt, destroying music's soul. A stuffy academic? Here he was truly speaking the language of the twentieth century, in which form would increasingly be decided by content.

ROGER NICHOLS © 2014

www.hyperion-records.co.uk

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

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

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

Also available in the
Romantic Cello Concerto series

Volume 1: Dohnányi, Enescu & Albert

ALBAN GERHARDT cello
BBC SCOTTISH SYMPHONY ORCHESTRA
CARLOS KALMAR conductor

Compact disc & download CDA67544

'Gerhardt's playing, with its richly hued tone, gets right to the heart of this music' (*The Daily Telegraph*) 'Consummate virtuosity and style' (*The Strad*)

Volume 2: Volkmann, Dietrich, Gernsheim & Schumann

ALBAN GERHARDT cello
RUNDFUNK-SINFONIEORCHESTER BERLIN
HANNU LINTU conductor

Compact disc & download CDA67583

'Alban Gerhardt's playing is rich-toned, impeccably judged even in the most obscure works, and completely assured ... the performances are both brilliant and committed. I can only look forward to Volume 3' (*International Record Review*) 'Gerhardt's impassioned, dulcet-toned performances are exemplary, rescuing fine music from undeserved neglect' (*The Sunday Times*)

Volume 3: Stanford

GEMMA ROSEFIELD cello, BBC SCOTTISH SYMPHONY ORCHESTRA / ANDREW MANZE conductor

Compact disc & download CDA67859

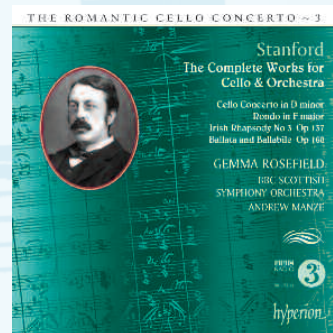
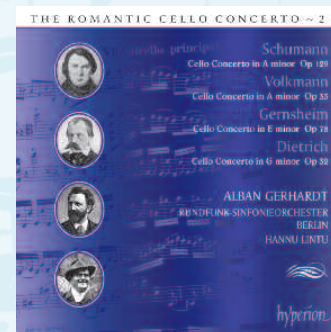
'[Rosefield] plays with disarming character and freshness; her technique, too, is enviably sure and tone beguilingly rounded ... Admirable sound and truthful balance; another Hyperion winner!' (*Gramophone*) 'The cello writing is superbly idiomatic, the orchestration deft and imaginatively coloured ... Gemma Rosefield obviously has technique to burn and is sensitive to mood and atmosphere' (*Classic FM Magazine*)

Volume 4: Pfitzner

ALBAN GERHARDT cello, RUNDFUNK-SINFONIEORCHESTER BERLIN / SEBASTIAN WEIGLE conductor

Compact disc & download CDA67906

'Alban Gerhardt is an unfailingly charismatic soloist, finding a sense of purpose where others might lapse into aimlessness, and the orchestral support is first-rate' (*Gramophone*) 'The three Cello Concertos ... reveal a warmer, more human side to Pfitzner's character' (*BBC Music Magazine*)



NATALIE *Clein*



© Sussie Ahlburg

Born in the United Kingdom Natalie Klein came to widespread attention at the age of sixteen when she won both the BBC Young Musician of the Year and the Eurovision Competition for Young Musicians. As a student she was awarded the Queen Elizabeth the Queen Mother Scholarship by the Royal College of Music before completing her studies with Heinrich Schiff in Vienna. She has performed with orchestras including the Philharmonia, Hallé, Royal Philharmonic, Vienna Chamber, Bournemouth Symphony, Academy of St Martin-in-the-Fields, City of Birmingham Symphony, Montreal Symphony, Orchestre de Lyon, New Zealand Symphony and Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, with conductors including Sir Charles Mackerras, Sir

Mark Elder, Gennadi Rozhdestvensky, Heinrich Schiff, Sir Neville Marriner and Mark Wigglesworth.

In recital Natalie has appeared at venues including Wigmore Hall, Concertgebouw, Lincoln Center, at the BBC Proms, Aldeburgh Proms, Manchester International Festival, and in Salzburg, Vienna, Tokyo, Sydney and Seoul. A dedicated chamber musician, she has collaborated with artists including Martha Argerich, Ian Bostridge, Simon Keenlyside, Melvyn Tan, Imogen Cooper, Lars Vogt, Isabelle Faust, Anthony Marwood and Pekka Kuusisto. Natalie's continuing commitment to the cello repertoire has included commissions and premieres of works by Thomas Larcher, Sir Peter Maxwell Davies, Sir John Tavener, Dobrinka Tabakova and Fyfe Dangerfield, as well as collaborations with the dancer Carlos Acosta and the writer Jeanette Winterson.

Natalie is a professor at the Royal College of Music in London. She plays the 'Simpson' Guadagnini cello of 1777.

ANTJE *Weithaas*

As one of the most sought-after soloists and chamber musicians of her generation, Antje Weithaas has a wide-ranging repertoire that includes the great concertos by Mozart, Beethoven and Schumann, new works such as the Violin Concerto by Jörg Widmann, modern classics by Shostakovich, Prokofiev, Ligeti and Gubaidulina, and lesser-played concertos by Korngold, Hartmann and Schoeck. She began playing the violin at the age of four and later studied with Professor Werner Scholz at the Hochschule für Musik 'Hanns Eisler' in Berlin, where she became a professor in 2004. She plays on a 2001 Peter Greiner violin.



© Georgia Bertazzi

ANDREW *Manze*



© Felix Broede

Over the last few years Andrew Manze has established a reputation as one of the most stimulating and inspirational conductors of his generation. He is driven by a passion for music from the baroque to the contemporary and his extensive repertoire knowledge coupled with his unique skills as a communicator have also marked him out as a particular favourite with both orchestral players and audiences.

As a guest conductor Manze has regular relationships with a number of leading orchestras including the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Munich

Philharmonic, Royal Stockholm Philharmonic, City of Birmingham Symphony Orchestra, Mahler Chamber Orchestra and the Scottish and Swedish Chamber Orchestras. Since September 2006 he has been Principal Conductor of the Helsingborg Symphony Orchestra in Sweden. In 2008 they made a successful tour of the USA with a programme which Manze had specially devised entitled 'The Eroica Effect'. In 2010–11 Manze also assumed the role of Associate Guest Conductor of the BBC Scottish Symphony Orchestra.

After reading Classics at Cambridge University, Manze studied the violin and rapidly became a leading specialist in the world of historical performance practice. He became Associate Director of The Academy of Ancient Music in 1996 and then Artistic Director of The English Concert from 2003 to 2007.

Manze has released an astonishing variety of CDs, many of them award-winning. They include Mozart violin concertos, Handel arias with Mark Padmore, Mozart's *Eine kleine Nachtmusik*, Vivaldi's little-known Viennese *La Cetra* and a recently unearthed Biber Mass, as well as concertos by Bach, Handel and Geminiani. Manze's long-standing collaboration with his duo partner Richard Egarr won great acclaim with their recordings of sonatas by Bach, Handel, Pandolfi, Rebel, Biber, Mozart and Schubert. These discs have won many prizes, among them two *Gramophone* Awards, three Edisons, the *Preis der Deutschen Schallplattenkritik*, a *BBC Music Magazine* Award and a 2003 Grammy nomination.

Manze is a fellow of the Royal Academy of Music and a visiting professor at the Oslo Academy and has contributed to new editions of sonatas and concertos by Mozart and Bach published by Bärenreiter and Breitkopf & Härtel. He also teaches, edits and writes about music, as well as broadcasting regularly on radio and television.

SAINT-SAËNS *Concertos pour violoncelle*

L'IDÉE PERSISTANTE faisant de Saint-Saëns un esprit académique, vieux jeu, assez guindé, commence heureusement à s'estomper. Le conservatisme relatif de son langage musical peut être aujourd'hui perçu comme le contrepoids d'un esprit toujours curieux dans de nombreux autres domaines, tels la couleur orchestrale, l'exotisme et la forme. On se doit de mentionner que si les concertos pour violoncelle existaient au XVIII^e siècle, sous la plume de compositeurs comme Vivaldi, C. P. E. Bach, Haydn et Boccherini, Schumann fut le seul compositeur important du XIX^e siècle à embrasser ce genre ; le premier concerto de Saint-Saëns (1872) est le concerto pour violoncelle le plus ancien attribué à un grand compositeur français.

Selon une autre idée reçue, Saint-Saëns se serait adonné à la musique comme à une activité intellectuelle détachée de la réalité. Dans une certaine mesure, il en fut lui-même responsable, étant toujours prêt à se faire le champion de la cause de l'art pour l'art, en particulier lorsqu'il fut confronté à la passion française pour Wagner à partir des années 1880. Mais tout lecteur de ses articles et lettres se rendra compte du cœur humain et chaleureux qui bat dans ce petit personnage replet, souvent pris à tort pour Édouard VII.

Le **Concerto pour violoncelle n° 1 en la mineur**, op.33, de Saint-Saëns repose sans aucun doute sur une amitié et peut-être sur une autre. Lorsqu'il était étudiant, il avait reçu des cours d'accompagnement pianistique d'Auguste Franchomme, le violoncelliste à qui Chopin avait dédié sa sonate pour violoncelle et piano et qui développa une technique d'archet légère particulière généralement qualifiée de « française ». Une autre influence possible pour cette œuvre fut la mort en janvier 1872 de sa bien-aimée grand-tante Charlotte à l'âge de quatre-vingt-onze ans, à la suite de quoi il annula tous ses engagements pendant un mois. On peut soutenir que le ton de l'œuvre allie légèreté

de toucher et profonde expressivité, entre autres dans ce qu'un biographe a appelé « le côté lancinant et détaché du monde » de ses mélodies.

Pourtant, dans cette œuvre, un troisième facteur pourrait bien avoir été la reconquête naissante de Paris après la guerre franco-prussienne et la Commune. En février 1871, la nouvelle Société Nationale de Musique, dont Saint-Saëns fut l'un des membres fondateurs, avait promu son premier concert sous la devise « Ars gallica », donnant par là un élan aux jeunes compositeurs français pour surpasser les Allemands de toutes les manières possibles. C'est en partie sous la pression de la Société Nationale de Musique que les Concerts du Conservatoire, connus pour leur côté guindé, acceptèrent de créer le Premier Concerto pour violoncelle de Saint-Saëns le 19 janvier 1873, mais plus encore à la demande du grand violoncelliste Auguste Tolbecque—pression sans laquelle, le chef d'orchestre en informa aimablement le compositeur, cette œuvre n'aurait eu aucune chance.

Le Premier Concerto pour violoncelle a toujours été l'une des œuvres les plus populaires de Saint-Saëns, Casals le choisissant pour ses débuts à Londres en 1905. Les airs abondent, mais pas de manière désordonnée : les thèmes principaux des mouvements externes s'élèvent dans l'aigu, les seconds thèmes descendant dans le grave ; encore faut-il savoir si le motif initial du violoncelle peut être qualifié de « thème »—le biographe du compositeur, Brian Rees, en parle comme d'« un artefact plutôt que d'un éclat mélodieux ». Le menuet central est un mouvement de pur plaisir et, en ces temps incertains, il rassura sûrement les auditoires parisiens : la culture française avait après tout survécu, un critique faisant remarquer qu'ici le compositeur était en train de compenser une récente « divergence d'avec le classicisme ». Le retour de matériel antérieur dans le troisième mouvement doit peut-être

quelque chose aux schémas cycliques de Liszt que Saint-Saëns avait étudiés ; Liszt auquel il resta redevable toute sa vie.

Avant la fondation de la Société Nationale, l'un des piliers de la scène de concerts parisienne étaient les Concerts populaires de Jules Pasdeloup, destinés à amener de la bonne musique à des auditoires à des prix abordables. C'est au premier violoncelle de cette organisation, Jules Lasserre, que Saint-Saëns dédia son **Allegro appassionato**, op.43, écrit pour violoncelle et piano en 1873 et orchestré en 1876. C'est une pièce peu compliquée en forme de scherzo, dont l'atmosphère tzigane du thème principal révèle, selon un auteur, les « côtés sombres qui hantent un si grand nombre de ses mélodies ».

Au début de l'année 1886, Saint-Saëns, qui avait alors cinquante ans, se rendit en vacances en Autriche et, pour se détendre de son travail simultané sur sa Troisième Symphonie, il se lança dans un court solo de violoncelle pour le célèbre interprète Charles-Joseph Lebouc, qui était sur le point de prendre sa retraite. Et, de fil en aiguille, en l'espace de quelques jours, **Le cygne** se transforma en « grande fantaisie zoologique » (mais il faut dire qu'il avait vaguement ce projet à l'esprit depuis une vingtaine d'années). Même si *Le cygne* fut dûment publié, le compositeur s'éleva résolument contre l'exécution des treize autres pièces de son vivant hors d'un petit cercle d'amis, et *Le carnaval des animaux* dans son ensemble ne parut qu'en 1922, un an après sa mort. La raison tenait à ce qu'il redoutait l'accueil qu'une telle œuvre recevrait en Allemagne, où il se produisait régulièrement comme pianiste. Comme il a été mentionné plus haut, l'intention de la Société Nationale était de paraître professionnelle et sérieuse ; les plaisanteries en étaient donc exclues. En 1886, Saint-Saëns se trouvait en outre dans une situation particulièrement délicate car, l'année précédente, il avait publié une série d'articles sur Wagner dans lesquels il

s'opposait à la notion selon laquelle « le Drame, la Musique étaient jusqu'à lui dans l'enfance et préparaient son avènement », une résistance tout à fait légitime qui avait suscité une levée de bouclier de tout le Valhalla. *Le carnaval* connut donc une vie privée calme pendant plus de trente ans, se produisant sur le circuit des salons pour ceux qui pouvaient l'apprécier, comme Liszt lors de son dernier voyage à Paris, quelques mois avant sa mort. Le chorégraphe Mikhaïl Fokine, qui utilisa *Le cygne* pour la célèbre danse de la Pavlova « La mort du cygne », l'apprit à la mandoline. Les derniers mots de la ballerine en mourant furent : « Préparez mon costume de cygne ! »

L'événement musical parisien le plus en vue de 1902 fut sans aucun doute l'opéra de Debussy *Pelléas et Mélisande*, mais il n'était pas du goût de Saint-Saëns qui confia à un ami qu'il restait à Paris durant l'été afin de dire des choses méchantes à son sujet. Mais c'est également l'année où Saint-Saëns écrivit son **Concerto pour violoncelle n° 2 en ré mineur**, op.119, qui infirma toute idée selon laquelle il se reposait sur ses lauriers. Le soliste pour qui il l'écrivit, Joseph Hollman, était un instrumentiste énergique, musclé, et Saint-Saëns semble tourner ici le dos au style onctueux du premier concerto et du *Cygne* (on trouve une volte-face analogue des dizaines d'années plus tard chez Henri Dutilleul, entre le violoncelle essentiellement lyrique de *Tout un monde lointain* et celui plus strident des *Trois strophes sur le nom de SACHER*). En 1917, lorsque l'élève et ami de Saint-Saëns, Gabriel Fauré, choisit ce concerto comme morceau de concours au Conservatoire, le compositeur lui en fut bien sûr reconnaissant, mais admit : « Il ne sera jamais aussi répandu que le premier ; il est trop difficile. »

Ce qui ne fait aucun doute, avec tant de passages solistes, d'énormes sauts et traits nécessitant deux portées pour les contenir, et beaucoup de doubles cordes. La création française de cette œuvre à un concert du Conservatoire, le

5 février 1905, donna à un critique l'occasion de trouver la formule de « la mauvaise musique bien écrite » ce qui allait coller à l'œuvre du compositeur pendant des années. Le critique Jean Chantavoine pensait même avoir détecté une note satirique dans ce concerto et ne fut guère convaincu par les cheveux en désordre de Hollman, ses épaules agitées, ses sourcils furieux et ses doubles cordes athlétiques. Avec la sagesse que procure le recul, on peut voir qu'il est tout simplement difficile pour un soliste quel qu'il soit de réussir à jouer ce concerto sans déployer beaucoup d'effort physique. En même temps, il comporte aussi des passages d'un lyrisme charmant, notamment dans l'*Andante sostenuto* qui constitue la seconde partie du premier mouvement, où l'on ne peut qu'admirer l'usage délicat que fait le compositeur des instruments à vent, non pas pour des solos, mais pour ajouter une discrète couleur à une ligne ou à un accord. Qui d'autre (Ravel peut-être) aurait pu écrire la fin prodigieuse de cet *Andante*, en utilisant seulement des gammes ascendantes et des quartes descendantes ? Une beauté sauvage survient dans le deuxième mouvement, pas uniquement sur le plan du rythme et de la figuration mais aussi de l'harmonie. La cadence embrasse le récitatif traditionnel que *Pelléas* s'employait à détruire et ce faisant pousse au maximum les possibilités de l'instrument, avant que la brève section finale revienne à un style que l'on peut reconnaître comme typique de la France de la fin du XIX^e siècle.

La dernière œuvre de Saint-Saëns qui fait appel au violoncelle est **La muse et le poète**, op.132, où cet instrument est associé à un violon pour former ce qu'il

appelait une conversation entre les deux instruments au lieu d'une discussion entre deux virtuoses. Le contexte de la composition de cette œuvre a quelque chose de bizarre. Une statue du compositeur avait été exposée au Salon de Paris de 1907. Une admiratrice, Mme Caruette, voulait la présenter à la ville de Dieppe, mais une loi interdisait strictement d'ériger des statues aux personnes vivantes. Toutefois, une intervention politique résolut ce problème et la statue trouva une place comme prévu dans le théâtre de la ville, ce qui permit à Saint-Saëns de faire l'un de ses traits d'esprit acerbes : puisqu'il devait être mort pour que sa propre statue soit érigée, il n'avait pas besoin de faire de discours. Lorsque la bonne Mme Caruette rejoignit ses ancêtres en 1909, il écrivit un trio avec piano en un mouvement à sa mémoire ; et son éditeur, Jacques Durand, insista pour qu'il porte son titre actuel, ce qui mit le compositeur dans une colère folle. Il l'orchestra ensuite et l'œuvre fut créée à Londres en 1910 par Ysaÿe et Hollman. Un critique de la première exécution parisienne y trouva de la tendresse, un côté sombre et de la douleur ainsi qu'un drame intime. Au-delà de ces qualités, les auditeurs n'ont pas besoin de chercher à trouver une forme à cette pièce : sa structure proche de l'improvisation était délibérée, comme un coup contre les Allemands dont l'insistance sur la rigueur formelle était, à son avis, en train de détruire l'âme de la musique. Un esprit académique, un homme guindé ? Ici, il parlait vraiment le langage du XX^e siècle, où la forme allait de plus en plus découler du fond.

ROGER NICHOLS © 2014
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

SAINT-SAËNS *Cellokonzerte*

DIE LANG VERTRETENE ANSICHT, dass Saint-Saëns eine biedere, praxisfremde Persönlichkeit gewesen sei, gilt inzwischen glücklicherweise weithin als überholt. Seine relativ konservative Tonsprache kann nun als Gegengewicht zu einem stets neugierigen Geist verstanden werden, der sich mit vielen verschiedenen Themen beschäftigte, wie etwa Orchesterklangfarben, Exotismus und Form. Es sollte auch darauf hingewiesen werden, dass zwar im 18. Jahrhundert Komponisten wie Vivaldi, C.Ph.E. Bach, Haydn und Boccherini Konzerte für Violoncello geschrieben hatten, im 19. Jahrhundert jedoch Schumann der einzige namhafte Komponist gewesen war, der sich mit dem Genre auseinandergesetzt hatte; Saint-Saëns' erstes Konzert aus dem Jahre 1872 ist das älteste bekannte Cellokonzert eines bedeutenden französischen Komponisten.

Eine andere weitverbreitete These, die sich ebenfalls als unzutreffend herausgestellt hat, war diejenige, dass Saint-Saëns die Musik als eine intellektuelle Tätigkeit verfolgte, die vom tatsächlichen Leben völlig losgelöst war. In gewisser Weise war er dafür selbst verantwortlich, da er ein Verfechter der *l'art pour l'art*-Auffassung war, insbesondere angesichts des Wagner-Wahns in Frankreich in den 1880er Jahren und darüber hinaus. Wer jedoch seine Aufsätze und Briefe gelesen hat, der weiß, dass die kurze, runde Gestalt, die oft für Eduard VII. von England gehalten wurde, warmherzig und menschlich war.

Saint-Saëns' **Konzert für Violoncello Nr. 1 in a-Moll** op. 33 war sicherlich von einer Freundschaft geprägt, und möglicherweise war der Einfluss einer weiteren Person ebenfalls von Bedeutung. Als Student hatte er Klavierbegleitung bei Auguste Franchomme gelernt—der Cellist, dem Chopin seine Cellosonate gewidmet hatte, und der eine besonders leichte Bogentechnik entwickelt hatte, die zumeist als „französische Technik“ bezeichnet wird. Die andere Person war seine geliebte Großtante Charlotte, die

im Januar 1872 im Alter von 91 Jahren starb, woraufhin Saint-Saëns für einen Monat alle Engagements absagte. Man kann behaupten, dass der Ton des Werks eine Leichtigkeit mit tiefer Expressivität kombiniert, nicht zuletzt in der „ergreifenden Jenseitigkeit“ der Melodien, wie in einer Biographie nachzulesen ist.

Ein dritter Faktor, der sich möglicherweise auf das Cellokonzert auswirkte, war die beginnende Genesung von Paris nach dem Deutsch-Französischen Krieg und der Kommune. Im Februar 1871 hatte die soeben ins Leben gerufene Société Nationale de Musique, zu deren Gründungsmitgliedern Saint-Saëns zählte, ihr erstes Konzert im Zeichen der „Ars gallica“ veranstaltet; in diesem Rahmen hatten die jungen französischen Komponisten einen Ansporn, die Deutschen zu übertreffen, wo sie nur konnten. Die biedereren Organisatoren der Concerts du Conservatoire erklärten sich bereit, die Uraufführung des ersten Cellokonzerts von Saint-Saëns am 19. Januar 1873 zu veranstalten; ausschlaggebend dabei war einerseits Druck von der Société und andererseits die Bitte des anerkannten Cellisten Auguste Tolbecque—ohne diese, so besaß der Dirigent die Freundlichkeit dem Komponisten mitzuteilen, hätte keinerlei Hoffnung für das Werk bestanden.

Das erste Cellokonzert ist stets eines der populärsten Werke von Saint-Saëns gewesen; Casals etwa wählte es für sein Londoner Debüt im Jahre 1905 aus. Melodien sind hier im Überfluss vorhanden, jedoch nicht in ungeordneter Weise: die Hauptthemen der Außensätze bewegen sich aufwärts, die jeweils zweiten Themen abwärts—wenn das Cellomotiv zu Beginn als Thema bezeichnet werden kann; nach Saint-Saëns-Biograph Brian Rees ist es eher „ein Artefakt und nicht so sehr ein melodioser Ausbruch“. Der Mittelsatz, ein Menuett, ist absolut entzückend und diente dem Pariser Publikum in jener Zeit der Ungewissheit sicherlich als Bestätigung, dass die französische Kultur trotz

allem überlebt hatte, wobei ein Kritiker bemerkte, dass sich hier ein Komponist zeige, der das „neuerliche Abweichen von der Klassik“ wieder wettmache. Die Rückkehr des zuvor präsentierten Materials mag auf Saint-Saëns' Studium der zyklischen Anlagen bei Liszt zurückgehen, dem er sein Leben lang verpflichtet blieb.

Bevor die Société Nationale gegründet wurde, waren die Concerts populaires von Jules Pacheloup, die dem Publikum gute Musik zu bezahlbaren Preisen versprachen, eine Hauptsäule des Pariser Konzertlebens. Der erste Cellist dieser Organisation, Jules Lasserre, wurde der Widmungsträger des **Allegro appassionato** op. 43 von Saint-Saëns, welches er 1873 für Violoncello und Klavier komponiert und 1876 für Orchester eingerichtet hatte. Es handelt sich dabei um ein unkompliziertes Stück, das als Scherzo angelegt ist und das eine zigeunerhafte Hauptmelodie hat, die einem Forscher zufolge die „dunklen Seiten, die so viele seiner Melodien begleiten“, aufzeigt.

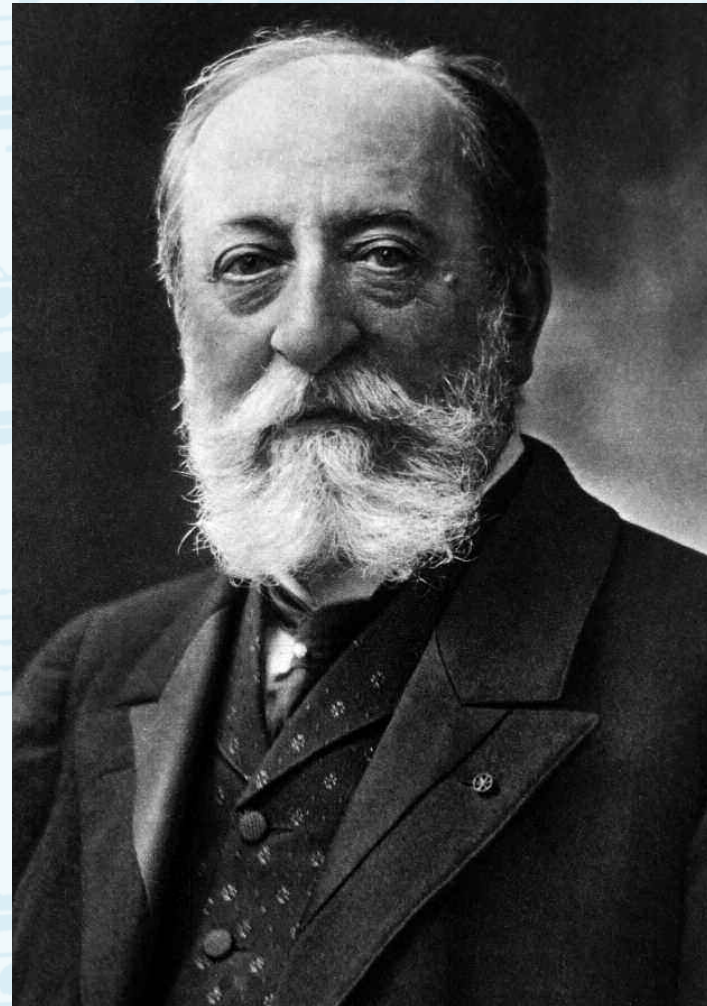
Zu Beginn des Jahres 1886 machte der 50-jährige Saint-Saëns Urlaub in Österreich; um sich zwischendurch von der gleichzeitigen Arbeit an seiner dritten Symphonie zu entspannen, fing er mit einem kurzen Solostück für Violoncello für den renommierten Cellisten Charles-Joseph Lebouc an, der kurz davor war, in den Ruhestand zu treten. Eins führte zum anderen und nur wenige Tage später hatte **Le cygne** (Der Schwan) sich in eine „grande fantaisie zoologique“ verwandelt (doch muss dazu gesagt werden, dass ihm ein solches Projekt bereits zwanzig Jahre lang vorgeschwebt war). Obwohl *Le cygne* entsprechend veröffentlicht wurde, stellte sich der Komponist vehement dagegen, zu seinen Lebzeiten die restlichen dreizehn Stücke außerhalb eines kleinen Freundeskreises öffentlich aufzuführen, so dass *Le carnaval des animaux* als Ganzes erst 1922, ein Jahr nach seinem Tod, herausgegeben wurde. Der Grund dafür bestand darin, dass er Bedenken hatte, wie ein solches Werk in Deutschland aufgenommen würde, wo er

regelmäßig als Pianist auftrat. Wie oben ausgeführt, war es die Absicht der Société Nationale, ein professionelles und ernstes Auftreten zu wahren—Scherze waren also nicht erlaubt. 1886 fand er sich zudem in einer äußerst delikaten Situation, da er im Jahr zuvor eine Reihe von Aufsätzen über Wagner veröffentlicht hatte, in denen er sich gegen die Auffassung gestellt hatte, dass sich „vor seiner Ankunft Drama und Musik in den Kinderschuhen“ befunden und ihm den Weg geebnet hätten. Es war dies ein völlig legitimer Einwand, auf den Walhalla allerdings überaus erzürnt reagierte. *Le carnaval* blieb daher über dreißig Jahre lang mehr oder minder in der Schublade und kam nur hin und wieder in den Salons zum Vorschein und wurde für solche dargeboten, die daran wohl Gefallen finden würden, wie etwa Liszt, als dieser einige Monate vor seinem Tod ein letztes Mal nach Paris kam. Der Choreograph Michel Fokine, der *Le cygne* in dem berühmten Tanz „Der sterbende Schwan“ für Anna Pawlowa verwendete, lernte das Stück auf der Mandoline. Die letzten Worte der sterbenden Ballerina waren: „Bereiten Sie mein Schwanenkostüm vor!“

Das am höchsten gehandelte Pariser Musikereignis im Jahre 1902 war zweifellos die Uraufführung von Debussys Oper *Pelléas et Mélisande*; Saint-Saëns konnte dieser allerdings nichts abgewinnen und sagte zu einem Freund, dass er den Sommer über in Paris bleiben würde, um sich abfällig darüber äußern zu können. Doch war dies auch das Jahr, in dem Saint-Saëns sein **Konzert für Violoncello Nr. 2 in d-Moll** op. 119 schrieb, was jegliche Gerüchte, er habe sich auf seinen Lorbeeren ausgeruht, aus der Welt schaffen dürfte. Der Solist, für den es entstand, Joseph Hollman, war ein energischer, muskulöser Interpret und Saint-Saëns scheint sich hier von dem verbindlichen Stil seines ersten Konzerts und von *Le cygne* abzuwenden (eine ähnliche Kehrtwendung ist einige Jahrzehnte später bei Henri Dutilleux zu beobachten, der zunächst in *Tout un monde lointain* einen lyrischen Cellopart komponierte

und dann in *Trois strophes sur le nom de SACHER* einen deutlich schärferen Stil wählte). Als Saint-Saëns' Schüler und Freund Gabriel Fauré 1917 das Konzert als Probestück für das Conservatoire auswählte, war der Komponist gebührend dankbar, gab jedoch zu, dass „es nie den Bekanntheitsgrad des ersten“ erreichen würde, da es „zu schwierig“ sei.

Das lässt sich nicht leugnen—es sind viele Solopassagen, große Sprünge und Läufe vorhanden, die auf zwei Notensystemen notiert werden mussten, um untergebracht werden zu können; zudem sind zahlreiche Doppelgriffe zu bewältigen. Die französische Premiere des Stücks fand im Rahmen eines Conservatoire-Konzerts am 5. Februar 1905 statt und war die Gelegenheit, bei der ein Kritiker das Diktum „schlechte Musik gut geschrieben“ auftischte, das das Werk des Komponisten noch jahrelang verfolgen sollte. Der Kritiker Jean Chantavoine glaubte sogar, eine satirische Note in dem Werk feststellen zu können und war wenig beeindruckt von Hollmans wildem Haar, seinen sich stark bewegenden Schultern, rasenden Brauen und athletischen Doppelgriffen. Rückblickend ist es deutlich, dass kaum ein Solist dieses Konzert ohne beträchtlichen Körpereinsatz bewältigen kann. Zugleich finden sich in dem Werk äußerst lyrische Passagen, insbesondere im *Andante sostenuto*—der zweite Teil des ersten Satzes, wo man den gekonnten Einsatz der Bläser nur bewundern kann; diese treten nicht mit Solopassagen auf, sondern reichern diskret die Klangfarbenpalette in melodischen Linien oder Akkorden an. Wer sonst (außer Ravel vielleicht) hätte dieses *Andante* in so zauberhafter Weise und nur mit aufsteigenden Tonleitern und absteigenden Quartan enden lassen können? Im zweiten Satz wird es wild, und nicht nur in Sachen Rhythmus und Figuration, sondern auch in der Harmonie. Die Kadenz macht sich das traditionelle Rezitativ zu eigen—welches in *Pelléas* zersetzt wird—und treibt das Instrument nach oben an seine äußersten Grenzen, bevor der



CAMILLE SAINT-SAËNS

kurze Schlussteil zu einem Stil zurückkehrt, der als typisch für die französische Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu bezeichnen ist.

Saint-Saëns' letztes Werk mit Solocello war **La muse et le poète** op. 132, wo an die Seite des Cellos eine Geige tritt und sich, wie er sich ausdrückte, ein Gespräch zwischen den beiden Instrumenten anstelle einer Diskussion

zwischen den beiden Virtuosen entspinnt. Der Entstehungshintergrund dieses Werks hat eine bizarre Seite. 1907 war im Pariser Salon eine Statue von Saint-Saëns ausgestellt worden. Eine Verehrerin des Komponisten, Mme Caruette, wollte diese Statue in der Stadt Dieppe aufstellen lassen, doch existierte ein Gesetz, wonach die Errichtung von Statuen lebender Menschen ausdrücklich verboten war. Durch politisches Eingreifen wurde dieses Problem jedoch gelöst und die Statue wurde im städtischen Theater untergebracht, was Saint-Saëns zu einem seiner scharfzüngigen Kommentare veranlasste, nämlich dass er, wenn eine Statue von ihm errichtet worden sei, tot sein und daher keine Rede halten müsse. Als die gute Mme Caruette sich 1909 zu ihren Vorfahren gesellte, schrieb er ein einsätziges Klaviertrio zu ihrem Andenken, dem sein Verleger Jacques Durand, sehr

zum Ärger des Komponisten, den Titel verlieh, den es noch heute trägt. Saint-Saëns richtete das Werk für Orchester ein und es wurde 1910 in London von Ysaÿe und Hollman uraufgeführt. Ein Kritiker, der die Pariser Premiere gehört hatte, fand in dem Werk Sanftheit, Düsterteit, Schmerz sowie innere Dramatik. Darüber hinaus braucht man sich als Hörer nicht darum zu bemühen, eine Form herauszuhören—die improvisatorische Struktur war beabsichtigt und als Angriff gegen die Deutschen gedacht, deren Beharren auf formaler Strenge seiner Meinung nach die Seele der Musik zerstöre. Ein biederer, praxisfremder Akademiker? Hier sprach er wahrhaftig die Sprache des 20. Jahrhunderts, deren Form zunehmend vom Inhalt bestimmt wurde.

ROGER NICHOLS © 2014
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

Recorded in City Halls, Candleriggs, Glasgow, on 12 & 13 June 2013
Recording Engineer ARNE AKSELBERG
Recording Producer SIMON KILN
Booklet Editor TIM PARRY
Executive Producer SIMON PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIV

All Hyperion and Helios recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

