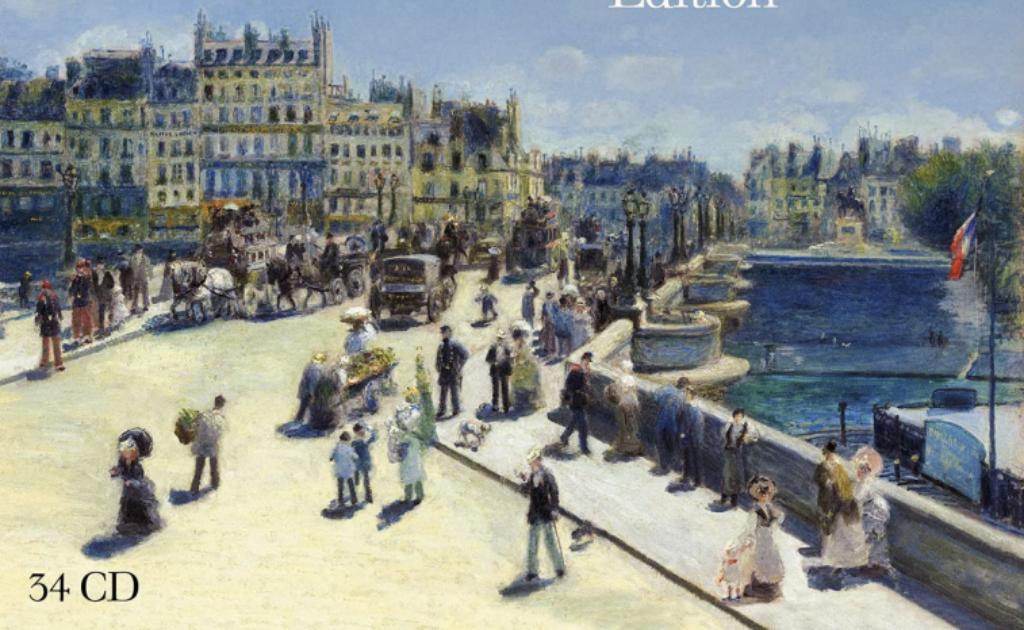


Camille Saint-Saëns

Edition





Camille Saint-Saëns 1835-1921

Few artists in the history of Western music have achieved a career as distinguished and productive as that of Camille Saint-Saëns. A dual career to boot, in his case, for not only was he a composer who wrote numerous masterpieces and achieved fame in every genre, he was also an exceptional performer – a pianist idolised by audiences and an incomparable organist – a fact too often forgotten these days. He displayed a remarkable precocity of talent and enjoyed an equally remarkable longevity. At his funeral in 1921, he was said to have had “the childhood of Mozart and the old age of Titian”.

Saint-Saëns lived an extraordinary life, despite his fragile health and the unhappy events that devastated his family. Active in many different domains, he was a dynamic player on the French music scene, and its best-known representative in the rest of the world. Today, his catalogue can still be likened to a “great shipwrecked vessel from which just a few masts can be glimpsed above the water-line” (to quote musicologist Michel Faure),

and there is much work to be done to bring the bulk of his works back into the light.

He wrote his first work, a little piano piece in C major, on 22 March 1839, when he was just three years old; he completed his last, an orchestral version of the *Valse nonchalante*, on 13 December 1921, three days before his death at the age of eighty-six. In the intervening eighty-plus years of artistic activity, he produced around six hundred compositions: a dozen operas, five symphonies, four symphonic poems, five piano concertos, three violin concertos, two cello concertos, instrumental and genre pieces, incidental music, some lovely chamber music, but also oratorios, a Mass, a requiem, odes, cantatas, choruses and a hundred or so songs with piano or orchestral accompaniment. No composer of his time can rival him for diversity of output.

The sheer quantity of works he wrote makes it tricky to evaluate his catalogue, created over eight turbulent decades during

a century riven by war and changes of political régime. How are we to make an objective assessment of the evolution of a composer who was a contemporary of both Berlioz and Ravel, Rossini and Stravinsky, who witnessed so many aesthetic upheavals, and about whom so many sometimes contradictory opinions have been voiced? So notorious did Saint-Saëns become that each of his works was analysed, dissected and subjected to criticism of varying degrees of partisanship. Though certain key threads run through his output, it is wrong to claim, as his detractors did in the early twentieth century, that he did not evolve and remained set in his ways. We have to look at his catalogue as a whole in order to appreciate the way in which his music continued to develop as the years went by. A man of powerful personality, he set a course to sail early on and did not deviate from it, pursuing “the chimera of stylistic purity and formal perfection” rather than yielding to the temptation of expressing superficial emotion or following the whims of fashion. It is difficult, however, to divide his works into clearly definable stylistic periods, or to discern in them the use of characteristic compositional techniques.

The huge range of works included in this anthology (even if it can only offer a small sample of his operatic and vocal music because of a lack of available recordings) will nevertheless enable us to embark on a long-distance journey through the most varied of musical landscapes.

Making his name as a composer: 1850-70

Saint-Saëns took his first compositional steps in the mid-nineteenth century, a time when his compatriots had abandoned such major genres as the symphony, concerto, sonata and quartet, all judged too dry and severe, in favour of the vocal music and operas (whether comic, grand or Italian) that would attract huge audiences. Only a few concert and chamber societies were continuing to perform the works of the Austro-German masters, for rather limited numbers of music-lovers. So what are we to make of a fifteen-year-old keen to try his hand at these difficult and supposedly austere genres? After a few very early attempts which he recognised as being “unimportant but at least well written”, Saint-Saëns would eventually compose five symphonies (although he himself included only three in his

catalogue). His first large-scale orchestral work was the unnumbered Symphony in A (1850), very much in the style of the Classical masters who had been his inspiration since childhood: Mozart and Haydn. His second, which entered the catalogue as Symphony No.1 (1853), attracted the attention of Berlioz and Gounod. Two more symphonies soon followed: the unnumbered “Urbs Roma” (1856), and then No.2 in A minor (1859). After this, thirty years were to pass before the appearance of his fifth – the famous Third or “Organ” Symphony in C minor. Nevertheless, from the 1850s onwards, Saint-Saëns was labelled a “symphonist”, a “dangerous” musician, infatuated with Liszt and Wagner, whose works may have fascinated him but were frowned upon at the time in Conservatoire circles.

Also dating from the 1850s are his Mass, op. 4, the Piano Quintet in A minor (1855) and the Second Violin Concerto (1858). We can already discern certain constants of his style – clarity; balance; a concern with form; a perfect mastery of orchestral and choral writing that enabled him to highlight different sections of voices or instruments; a sense of fluidity and uninterrupted line

thanks to a tendency to do away with the repeats and reprises of conventional structures. Rhythmic and melodic motifs run through his scores and are used as unifying devices. This is particularly noticeable in the Piano Quintet, which reveals just how skilful an architect Saint-Saëns had already become, with the use of a clearly stated harmonic element which then reappears throughout the work in an array of different guises. This work, written when he was still only nineteen, helped make his name and would find success as far afield as Austria in the 1870s. The same unifying principle can be heard in the Second Symphony.

The 1860s saw him add to the chamber repertoire with the Sérénade, op. 15, Suite, op. 16 and Piano Trio No. 1, op. 18. The First Violin Concerto in A major of 1859 (after No.2) was written at the request of the fifteen-year-old virtuoso Pablo de Sarasate, to whom Saint-Saëns also dedicated the celebrated *Introduction et rondo capriccioso* (1863), still one of his most popular works today. Other concertante works of this period include the first three piano concertos: No. 1 in D major (1858), No. 2 in G minor (1868) – a work Saint-Saëns himself performed

on numerous occasions throughout his pianistic career – and No. 3 in E flat major (1869). When the latter was premiered by the composer at the Leipzig Gewandhaus on 25 November 1869, it met with a hostile reception and was criticised for its “distinct futuristic aftertaste” – in other words, for having more than a hint of Liszt and Wagner about it. Another notable work of the late 1860s was the large-scale cantata *Les Noces de Prométhée*, for soloists, double chorus and orchestra, with which Saint-Saëns defeated 103 other candidates to win the prize at the 1867 Universal Exhibition. The cantata has never been recorded.

By this time, Saint-Saëns had earned his rightful place in the music world. His status as a virtuoso pianist and as organist first of the Church of St Merry and then, from 1857, of the Madeleine, had established his reputation as a performer, and this proliferation of new works did the same for his renown as a composer.

The new dawn of the 1870s

His career soared again after the collapse of the French Empire and the advent of the Third Republic, and the 1870s proved to be a particularly fertile decade in all respects. He saw the change of régime as an opportunity to express himself more freely and went on to write a large number of articles for the press. He also became involved in institutional change with a view to educating new audiences and developing the French music repertoire. In 1871 he was one of the founders of the Société nationale de musique, established to help give composers of his generation opportunities to have their works performed. This initiative left a lasting mark on his country's musical life, contributing to the renaissance of French instrumental music and allowing “contemporary” works to be regarded in a new light. Saint-Saëns was more active than ever and his contemporaries remembered him as a revolutionary and combative figure. His straight talking was both appreciated and feared, and as Alfred Bruneau would later recall, “Whether he liked it or not, twenty-five years ago he was the flagbearer of the ‘progressives’; the ‘old music-lovers’ of the day feared him as they

would a scourge.” In 1872, Saint-Saëns wrote a series of articles under the banner title *Harmonie et mélodie* which he later included in a collection of his writings of the same name that achieved a wide circulation.

The new decade brought with it a fresh batch of works, including several for the cello. The premiere of the dramatic, Beethovenian Cello Sonata No. 1, op. 32, was given on 7 December 1872 by August Tolbecque, the virtuoso performer to whom Saint-Saëns dedicated the First Cello Concerto in C minor, written that same year, immediately after the Sonata. Next came the *Allegro appassionato* (1875), dedicated to Jules Lasserre, a short but brilliant concert piece that has since become a favourite of cellists. Also dating from these especially productive years are the fiery *Variations on a Theme of Beethoven* for two pianos, op. 35, a work premiered in March 1874 by its dedicatees Alfred and Marie Jaëll, and which the composer himself performed many times with different partners. There were concertante works for horn and flute in the shape of the *Romances*, op. 36 and op. 37 respectively. The Six Études for piano, op. 52 were composed in 1872, while the Fourth Piano

Concerto appeared in 1875, followed that same year by *Le Déluge*, an oratorio in three parts for solo voices, chorus and orchestra. Particularly remarkable among the works he composed in this period, however, were the four symphonic poems. It was Saint-Saëns who introduced the then-new genre to France, following the model established by Liszt, and within a few years he had created his own distinguished examples of it: *Le Rouet d’Omphale* (1871), *Phaéton* (1873), *Danse macabre* (1874) and *La Jeunesse d’Hercule* (1877). The symphonic poem became a way for him to forge a path between “the ancient symphony and the venerable overture”. He saw it as a means for expressing an idea in music, allowing complete freedom when it came to manipulating themes and structure, but felt it should not become narrative in style. “In principle,” he said, “I am not in favour of pieces that tell a story. In *Danse macabre*, there are the terrors and ironies of death; in *Phaéton*, pride; in *La Jeunesse d’Hercule*, the struggle between heroism and sensual pleasure. Where there is no sentiment to express, I cannot see what purpose music serves.” This genre was also his means of aligning himself with the “music of the future” – spearheaded

by Liszt and Wagner in Germany – the kind of music still considered “algebraic”, complicated and incomprehensible by the critics and conservative press, wholly opposed to these “aberrations of the modern genre, which M. Saint-Saëns adores, and of which he is one of the high priests” (Henry Cohen). One critic even went as far as to say that Saint-Saëns “had in no way managed to convince [him] that he was destined by God to compose music” (Paul Scudo).

Saint-Saëns’s reputation was confirmed once and for all, however, by the premiere of *Samson et Dalila* in Weimar in 1877. This atypical work, whose unknown librettist had chosen a biblical subject, which cast an alto in the role of seductress, and which was written by a composer who was not only a disciple of Liszt and Wagner but had failed to win the prestigious Prix de Rome, was not an immediate draw for opera impresarios. Saint-Saëns had begun composing it back in 1859, and it was only with the encouragement of Pauline Viardot and wholehearted support of Liszt – who had committed himself to staging the work – that he finally completed the score. And it was only after the opera achieved success abroad

and in the French provinces that, in 1892, it finally reached the stage of the Opéra de Paris – the sole venue capable of bestowing an official blessing on a work.

Another opera dating from this decade is *La Princesse jaune*, a one-act *opéra comique* which was the first of the composer’s stage works to be produced. Written in 1872 in collaboration with Louis Gallet, it was only moderately successful, but its Overture, full of exotic colours, became part of the regular concert repertoire and provides early evidence of the composer’s interest in sonorities found in non-European musical idioms. There were plenty of trials and tribulations involved in bringing his next opera, *Le Timbre d’argent*, to the stage – it was finally premiered at Paris’s Théâtre Lyrique in 1877 after thirteen years of postponements and modifications. Some of its arias, including “Le bonheur est chose légère”, became popular with sopranos. As for *Étienne Marcel*, first staged in Lyon in 1879, it had been rejected by the Paris Opéra, which at the time would only accept new works. Its ballet music remains well-known, and was transcribed for two pianos by Debussy.

The paths of glory: 1880-90

Although his work as a concert pianist – his main source of income – made many demands on Saint-Saëns and took him away from Paris for long concert and recital tours, he continued to compose at a steady pace, producing an impressive number of scores. In 1880 he had accepted a commission from the Paris Opéra to write a grand opera. The resulting work, *Henry VIII*, was premiered with great success in March 1883 – up to this point Saint-Saëns had still been classed as a virtuoso performer and a symphonist, but *Henry VIII* cemented his reputation as an opera composer where his previous attempts in the genre had failed. Not long before this, however, he had received official recognition for his work as a whole, and for his efforts in promoting the development of French music when, in February 1881, he was elected to the Institut de France as successor to Henri Reber.

This decade saw him compose a series of particularly striking works. Added to the chamber repertoire were the original Septet with trumpet, op. 65, written for his friend Émile Lemoine and the La Trompette music

society; the First Violin Sonata in D minor, op. 75 of 1885; *Wedding Cake*, a caprice-waltz for piano and strings composed as a wedding present for the pianist Caroline de Serres; the famous *Polonaise* for two pianos, which Saint-Saëns premiered with Fauré in 1886 and performed frequently thereafter, notably at a legendary concert he gave with Paderewski in Vevey in 1913; and the *Caprice sur des airs danois et russes* for flute, oboe, clarinet and piano, dedicated to the Empress of Russia and first performed in 1887 by Paul Taffanel, Georges Gillet, Charles Turban and Saint-Saëns in St Petersburg. Other especially noteworthy works of this period are the *Allegro appassionato*, op. 70 and *Rhapsodie d’Auvergne* op. 73 for piano and orchestra, and the *Havanaise* for violin and orchestra.

It was not until 1886, in other words almost thirty years after he wrote his first four symphonies, that Saint-Saëns – in response to a commission from London’s Philharmonic Society – composed the masterpiece that is No. 3 in C minor, otherwise known as the “Organ” Symphony. At the start of that year he travelled to Germany on tour, but the German press had taken against him on the basis of the anti-Wagne-

rian sentiment they felt he had expressed in the preface of the recently published *Harmonie et mélodie*. Protests were staged at the concert halls where he was appearing and soon German theatres decided to ban his music. He had taken the manuscript of the new symphony on tour with him, and in March 1886 wrote to his publisher, "I'm hard at work on the symphony. I warn you, it will be terrible." Wearied by the protests and controversy, he withdrew to Chrudim, a little village near Prague and, putting the symphony to one side, devoted himself to something much more enjoyable: a "zoological fantasy" in fourteen movements, intended as a surprise gift for his cellist friend Charles Lebouc who traditionally hosted a private concert on Shrove Tuesday. *Carnaval des animaux* was first performed at Lebouc's home on 9 March 1886. Liszt heard it at Pauline Viardot's a few days later and the work was performed a dozen or so times. Anticipating the staggering success of this "musical joke", however, and fearing that it would damage not his reputation but the dissemination of his chamber music, Saint-Saëns banned public performances of *Carnaval* and ordained that it should only be published after his death, with the exception

of the penultimate movement, "Le Cygne", dedicated to Lebouc. The future proved him right, because although the work has helped bring his name to a wider public, it has also in the process cast a shadow over entire sections of his chamber output.

The Third Symphony, meanwhile, was premiered in London on 19 May 1886 under the baton of the composer himself. It was dedicated to Liszt, who died on 31 July that year, without having heard it performed. Saint-Saëns was well aware of having created a masterpiece – one whose success has never waned since. The fact that he worked on these two works simultaneously is further proof of just what an eclectic, prolific and inventive composer he was. His inclusion of both organ and piano in the Third Symphony, at the heart of the orchestra, reveals his understanding of timbral organisation and the originality of his orchestral writing.

Years of challenge

The end of the decade marked the end of a chapter in the composer's life. With the death of his mother in December 1888, Saint-Saëns lost the last of his family

ties. In 1875 he had married Marie-Laure Truffot with whom he had two sons: André and Jean-François. Both children died in 1878, just weeks apart and, unable to bear the tragedy, the couple separated, though they never divorced. Saint-Saëns then donated many of his belongings to the city of Dieppe, terminated his lease on his Paris apartment and disappeared, causing all kinds of speculation about his "flight" from the capital. He led a nomadic life for the next fifteen years or so, before once again setting down some roots in Paris in 1905. This somewhat unconventional way of life inevitably led to various unfounded rumours about the composer. While he embarked on his life of travel for health reasons, his decision to spend time in far-off places was also influenced by his fame and the endless demands made of him. Periods of isolation in warmer climes allowed him to compose in peace and quiet, and to the end of his life he continued to alternate spells in Paris with long trips abroad, his favourite locations including the Canary Islands, Egypt and Algeria.

Having taken refuge for a while in Spain in the challenging year of 1889, Saint-Saëns did however declare to his publisher,

"I am at the mercy of the unexpected: I had no intention at all of writing a Scherzo for two pianos [op. 87]. There are some strange things in this piece – you'll see." Although there are some new harmonic ideas in the Scherzo, that does not make it an experimental piece: the influences of Liszt and Chopin are clear, and if Saint-Saëns introduces anything new, he does so cautiously, pushing at conventional structures without attempting to do away with them.

As a new decade began, he continued to compose in all genres, his inspiration undiminished. The virtuosic *Valse canariote* for piano was written during a stay in the Canaries in 1890, and was followed by *Africa*, a fantasy for piano and orchestra, which he described as "made of African themes gathered here and there over several years; the national anthem of Tunisia is even to be found here, the remnants of a stillborn concerto. These materials had been drifting around in my memory for a long time without my being able to organise them when I was struck down by a fever one day in Cairo and it all came together with ease." The Piano Trio No. 2 in E minor, *Morceau de concert*, *Fantaisie* for harp and

Violin Sonata No. 2 all reveal his lifelong love for chamber music – during a stay in Cairo in 1896, he said, “I have lost myself in the embrace of my old friend chamber music and there enjoyed perfect happiness. She will be the comfort of my old age just as she was the teacher of my youth, we begin and end always with the innocence of virtue.” But that same visit to Egypt also suddenly inspired him to write a Fifth Piano Concerto, twenty years after the Fourth. When Saint-Saëns mentioned having used a boatman’s song he had heard on the Nile as one of his themes, his publisher christened No. 5 the “Egyptian”. The concerto was premiered by the composer on his return to Paris, during the celebrations organised at the Salle Pleyel on 2 May 1896 to mark the fiftieth anniversary of his pianistic career. He also composed a number of solo piano pieces during this period, including *Souvenir d’Ismailia* and a series of waltzes – *Valse mignonne*, *Valse nonchalante* (which he later recorded), *Valse langoureuse* and *Valse gaie*. It is also worth remembering here the significance of the three volumes of studies he wrote for his instrument. The last of the Six Études of 1877, the well-known and demanding “Étude en forme de valse”, was later arranged for

violin by Eugène Ysaÿe. The second volume, composed after a gap of twenty-two years, also sets a wide range of technical challenges requiring great virtuosity of the performer, but these are incorporated into some very beautiful music, including the astonishing *Les Cloches de Las Palmas*. The third volume, which dates from 1912, shows Saint-Saëns rising to the challenge of writing for the left hand alone.

A new century

At the turn of the twentieth century, he continued to produce new compositions on a regular basis, and although he had stated more than once that he had no desire to write any further works for the stage, he now composed several more in the space of a few years: *Les Barbares* (1901, a Paris Opéra commission), *Parysatis* (1902, for the Béziers Arena), *Hélène* (1904, for which he wrote both the libretto and the music), *L’Ancêtre* (1906) and *Déjanire* (1911) – some of which have only recently been recorded for the first time. This is not to say, however, that he neglected the realm of instrumental music. He waited until 1899 to compose his first string quartet: so intimidating did the genre remain that this

was a formidable challenge even for someone of his experience and expertise. As he wrote to his publisher, “Had I not written this quartet, the aestheticians would have drawn all sorts of conclusions about this omission from my catalogue; they would have found something in my nature to explain why I had not written a quartet and why I was incapable of writing one! No doubt about it – I know them. And while this essential task remained unaccomplished I was afraid of leaving this earth too soon, I was not at ease. But now it’s all a matter of indifference to me.” His String Quartet No. 1 in E minor was followed, twenty years later, by No. 2 in G major, of which he said, “Since my First Quartet is extremely difficult, I have tried this time to give performers and listeners less trouble. I have found it better than I thought, I hope it will be of interest. But I thought it would be easy and now I very much fear it will not be as easy as I should have liked!”

Other works of this period include the Cello Concerto No. 2, Cello Sonata No. 2 and *La Muse et le Poète* for violin, cello and orchestra, as well as several occasional pieces, such as *Cyprès et lauriers* for organ and orchestra (1919), written to celebrate the Armistice.

Saint-Saëns achieved a new milestone in 1908 when, at the age of seventy-three, he took up the challenge of writing the first film soundtrack in cinema history, for Henri Lavedan’s *L’Assassinat du Duc de Guise*. He made his debut recording in 1904 and was one of the first composers to be captured on disc by the Gramophone Company; he returned to the studio again in 1919. Recordings of a pianist-composer born in 1835 playing his own works are of course an invaluable resource for anyone researching the history of interpretation.

Saint-Saëns’s catalogue also contains a considerable number of sacred works. Although he seems to have lost his faith at quite a young age, he did not find this incompatible with his role as either church organist or composer of sacred music. As he explained, “Religions, incomparable sources of art, are in themselves works of art worthy of admiration; the Catholic liturgy is a marvel; I love it and take pleasure in writing sacred music. But admiration and faith are two different things.” Great sacred works therefore punctuate his career: the Mass, op. 4; the Requiem op. 54; psalm settings; and oratorios – such as *Le Déluge*, of whose

prelude he made several arrangements – as well as a significant number of motets and canticles. As he approached the end of his life, he composed the Seven Improvisations and Fantaisie No. 3 (op. 157) for organ, but it was to his beloved chamber music, and to wind instruments in particular, that he devoted the final flames of inspiration – in the months before his death he composed the Oboe Sonata in D major, Clarinet Sonata in E flat major and Bassoon Sonata in G major.

Orientalism or exoticism?

We cannot discuss Saint-Saëns's music without mentioning orientalism. This is not the place for an in-depth exploration of an area that has already been widely studied, but I would like to suggest that “exotic” seems a more appropriate term with which to qualify a certain body of his works. Long before he began his travels to far-off places, Saint-Saëns had a feel for modal music and for new rhythms and timbres, which he soon sought to integrate into his own musical idiom. Rather than adopting an ethnomusicologist's systematic approach to collection, he immersed himself in unfamiliar rhythms and sonorities, accumulating diffuse materials

which he then reconstituted in his works, only rarely revealing his sources. At most we learn that a boatman's song heard on the Nile provided a theme for the Fifth Concerto, or can identify the *ramal* mode (used in Algerian music) in the melodic oboe theme that introduces the Bacchanale in *Samson et Dalila* – a western ear would need to be very acutely tuned to make out the “cry of an orange seller on the Cairo waterfront” in *Africa*, and what elements of North African music can we really hear in the *Suite algérienne*? Saint-Saëns jokingly classed himself as an orientalist, but where do we draw the line? Could we not include the works inspired by Spain or the Canaries? If so, the list is long: *Samson et Dalila*, *Suite algérienne*, *Caprice arabe*, *Africa*, *Souvenir d'Ismailia*, *Nuit persane*, *Orient et Occident*, *Mélodies persanes*, *La Princesse jaune*, *Sur les bords du Nil*, the Egyptian- and Persian-inspired incidental music for *La Foi* and *Parysatis* respectively, not to mention songs such as *Désir de l'Orient* or *Lever de soleil sur le Nil*, to which we could also add *Caprice andalou*, *Valse canariote*, *Jota aragonese*, *Une nuit à Lisbonne*, and even the *Havanaise*. (By contrast, he seems to have brought nothing back from his trips to Sri Lanka, Saigon, or the island of Con Dao [Pulo Condor] in the South China Sea.)

Exotic – rather than oriental – themes and rhythms permeate many of Saint-Saëns's works, and indeed are what make them so special, but he was just as likely to add colour by, for example, borrowing from Renaissance music, as in the ballets he wrote for the operas *Henry VIII* or *Ascanio*.

And today...

At the start of the twentieth century, Saint-Saëns was by far the most-performed living composer, both in France and beyond its borders, which undoubtedly caused some envy among the representatives of an “avant-garde” keen to see this monument of French music leave the field free for them. Saint-Saëns was also the most popular composer of his day, as witness, among other things, the incredible number of transcriptions realised of his works – for all kinds of instrument, ensemble and occasion. Although much of his work fell into neglect after the 1940s, the general public's familiarity with certain pieces has ensured he has never been forgotten. Even today, his catalogue often supplies material for jingles and background music, even if the source is not always attributed; one famous example

is the use of “Aquarium” from *Carnaval des animaux* as the curtain-raiser for every film shown at the Cannes Festival.

If we can set aside the prejudices about Saint-Saëns's music that have accumulated over the years, some still firmly entrenched, and listen to his works with fresh ears, we shall be able to set him more clearly in context among his contemporaries and with regard to the aesthetics of his day. What will become clear in the process is that, far from having been an obstacle to modernity, he both mediated and anticipated it, depending on the period in question, and was a figure who successfully bridged different cultures and generations.

Marie-Gabrielle Soret, March 2021

Translation: Susannah Howe



Camille Saint-Saëns 1835-1921

Il y a peu d'exemples dans l'histoire de la musique occidentale d'un artiste ayant eu une carrière aussi riche et aussi prolifique que Camille Saint-Saëns. Une double carrière, car non content d'être un compositeur qui s'est illustré avec bonheur dans tous les genres en y produisant nombre de chefs d'œuvre, on oublie trop qu'il fut aussi un interprète d'exception, pianiste adulé du public et organiste hors pair. Le tout avec une précocité étonnante et une longévité qui ne l'est pas moins. À ses funérailles, en 1921, n'a-t-on pas dit qu'il avait eu « l'enfance de Mozart et la vieillesse de Titien » ?

Une vie hors normes, pour un artiste qui, malgré une santé fragile et une vie de famille marquée de douloureux événements, déploya une intense activité dans de nombreux domaines et fut par ailleurs un acteur dynamique de la vie musicale française, en même temps que son représentant le plus connu à l'étranger. Si aujourd'hui, l'œuvre de Saint-Saëns peut encore, selon le mot de Michel Faure, être comparée à

un « grand vaisseau naufragé dont seules quelques mâtures émergent encore », il faut bien cependant reconnaître qu'il y a fort à faire avec ce qui « reste ».

Sa première œuvre, une petite pièce pour piano en *ut* majeur, est écrite le 22 mars 1839 - le jeune compositeur n'a alors que trois ans et demi - ; sa dernière œuvre, une version orchestrée de sa *Valse nonchalante*, est achevée le 13 décembre 1921, trois jours avant sa mort, à l'âge de 86 ans. Et ce sont près de 600 compositions qui s'échelonnent tout au long de ces plus de 80 ans d'activité artistique : une douzaine d'opéras, 5 symphonies, 4 poèmes symphoniques, 5 concertos pour piano, 3 concertos pour violon, 2 pour violoncelle, des œuvres concertantes et pièces « de genre », des musiques de scène, une très belle production de musique de chambre, mais aussi des oratorios, messe, requiem, odes, cantates, chœurs, plus d'une centaine de mélodies avec piano ou orchestre. Aucun compositeur de son temps n'a proposé une telle diversité de production.

Ce foisonnement rend délicate l'appréciation de l'œuvre de Saint-Saëns produite sur huit décennies dans ce siècle mouvementé, traversé de guerres et de changements de régimes politiques. Comment évaluer avec objectivité l'évolution d'un compositeur qui fut à la fois le contemporain de Berlioz et de Ravel, de Rossini et de Stravinsky, qui connut en art tant de bouleversement des esthétiques, et sur lequel tant de critiques parfois contradictoires ont été émises. La notoriété de Saint-Saëns était devenue telle que chacune de ses œuvres était observée, disséquée, et faisait l'objet de commentaires plus ou moins partisans. Certaines lignes de force parcourent sa production et il est en tout cas faux de dire, comme le prétendent ses détracteurs au début du XX^e siècle, qu'il n'aurait pas évolué et qu'il serait resté campé sur ses positions. C'est en tout cas sur l'ensemble de son œuvre qu'il convient de se pencher pour en apprécier l'évolution constante. Cette forte personnalité s'est tôt forgé une ligne de conduite et l'a suivie, en poursuivant « la chimère de la pureté du style et de la perfection de la forme » plutôt que de céder à la facilité de l'émotion immédiate ou aux caprices de la mode. Il est cependant difficile de distinguer des

« périodes » nettement délimitées dans le style de Saint-Saëns, tout comme l'emploi de procédés d'écriture qui lui seraient caractéristiques.

Le très large éventail d'œuvres proposé par ce coffret, même s'il ne donne qu'un petit échantillon des ouvrages lyriques et de la musique vocale, faute d'enregistrements disponibles, permet cependant d'entreprendre un voyage au long cours à travers les paysages les plus variés.

Se faire reconnaître comme compositeur : 1850-1870

Ses premières armes, Saint-Saëns va les faire en ce milieu du XIX^e siècle, dans un paysage musical où les grands genres que sont la symphonie, le concerto, la sonate et le quatuor, jugés trop sévères et trop arides, ont été délaissés par les compositeurs français au profit de la musique vocale et de l'opéra (opéra-comique, grand-opéra et opéra italien) qui ont alors la faveur du public. Seules quelques sociétés de concerts et de musique de chambre affichent les œuvres des maîtres germaniques, devant un public encore quelque peu confidentiel. Que penser

alors d'un jeune homme de 15 ans, qui veut lui-même s'essayer à ces genres difficiles et réputés austères ? Dans le genre symphonique, après quelques essais de prime jeunesse, dont il reconnaît qu'ils étaient « sans importance mais tout du moins correctement écrits », Saint-Saëns va produire cinq symphonies (dont il ne comptera que trois à son catalogue). Sa première grande œuvre orchestrale est une Symphonie en *la* majeur (non numérotée), écrite en 1850 qui s'inscrit encore dans la filiation des maîtres classiques dont il se nourrit depuis l'enfance : Mozart et Haydn. La Symphonie n° 1 (1853) est la deuxième composée ; elle attire déjà l'attention de Berlioz et de Gounod. Deux autres vont suivre : *Urbs Roma*, non numérotée (1856), puis la Symphonie n° 2 (1859), - il faudra ensuite attendre plus de trente ans pour voir apparaître une cinquième symphonie, la célèbre Troisième symphonie en *ut* mineur, avec orgue. Mais dès les années 1850, Saint-Saëns est étiqueté comme un « symphoniste », un musicien « dangereux », entiché de Liszt et de Wagner dont les œuvres le fascinaient mais qui n'avaient alors pas bonne presse dans l'entourage du Conservatoire de Paris.

Au sein de la production de ces années 1850, il faut compter la Messe à quatre voix, le Quintette avec piano en *la* mineur (1855), le Concerto pour violon n° 2 (1858). L'écriture dénote déjà des constantes remarquables de clarté, d'équilibre, un travail sur la forme, une maîtrise parfaite de la distribution et de l'orchestration mettant en valeur les différents pupitres de voix et d'instruments, un style fluide et une ligne continue, qui tend à gommer les traditionnelles constructions avec reprises et répétitions. Des motifs rythmiques ou mélodiques irriguent toute la partition et sont utilisés comme procédés d'unification. Cela est particulièrement sensible dans le Quintette avec piano où Saint-Saëns se montre déjà comme un habile architecte, exploitant un élément harmonique fermement exposé, qui se retrouve tout au long de l'œuvre sous les aspects les plus variés. Cette œuvre d'un jeune homme de 19 ans fera son chemin et aura du succès jusqu'en Autriche dans les années 1870. Il y utilisera le même principe unificateur dans la Symphonie n° 2 en *la* mineur de 1859.

Dans la décennie des années 1860 on assiste à une floraison d'œuvres qui vont enrichir le répertoire de musique de

chambre : la Sérénade op. 15, la Suite op. 16, le Trio op. 18. Le Concerto pour violon n° 1 en *la* majeur est écrit en 1864 (après le n° 2) à la demande d'un jeune virtuose de 15 ans, Pablo de Sarasate, auquel Saint-Saëns dédie aussi le célèbre *Introduction et rondo capriccioso* qui demeure encore aujourd'hui l'une de ses œuvres les plus populaires. Le répertoire concertant n'est pas en reste et voit la naissance des trois premiers concertos pour piano : le n°1 op. 17 en *ré* majeur (1858), le n°2 en *sol* mineur (1868) – que Saint-Saëns va beaucoup interpréter tout au long de sa carrière de concertiste – et le n° 3 en *mi bémol* majeur (1869). Ce dernier, créé par Saint-Saëns lui-même le 25 novembre 1869 dans la salle du Gewandhaus de Leipzig, a été copieusement sifflé à cause d'un « arrière-goût décidé de musique de l'avenir », autrement dit sentant de trop près un parfum de Liszt et de Wagner. De ces années, il faut également noter la grande cantate *Les Noces de Prométhée*, pour soli, double chœur et orchestre, avec laquelle Saint-Saëns remporta le prix de l'Exposition universelle de 1867 devant 103 candidats. Elle n'a jamais fait l'objet d'aucun enregistrement.

La place de Saint-Saëns dans le monde musical est dès lors acquise. Sa position de pianiste virtuose et d'organiste, titulaire de l'orgue de Saint-Merri, puis dès 1857 du grand orgue de la Madeleine, avaient installé la réputation de l'interprète et cette floraison de nouvelles œuvres va affirmer sa position de compositeur.

L'ouverture des années 1870

À partir du changement de régime politique, la carrière de Saint-Saëns va prendre un autre essor et cette décennie va être particulièrement fertile à tous points de vue. Avec l'avènement de la Troisième République, Saint-Saëns voit en effet l'opportunité de s'exprimer plus librement et va publier un grand nombre d'articles dans la presse. Il mise aussi sur le changement des institutions pour favoriser l'éducation d'un nouveau public et le développement des répertoires. En 1871, il s'implique dans la fondation de la Société nationale de musique, afin d'offrir aux compositeurs de sa génération les moyens de faire entendre leurs œuvres. Cette initiative va marquer durablement la vie musicale française en aidant au développement de la musique instrumentale, et en

permettant de porter un regard neuf sur la création « contemporaine ». Saint-Saëns est plus actif que jamais et ses contemporains se souviennent qu'il faisait alors figure de révolutionnaire et de propagandiste. Son franc-parler est à la fois apprécié et redouté, et comme le rappellera plus tard Alfred Bruneau : « Qu'il le voulût ou non, il fut, il y a vingt-cinq ans, le porte-drapeau des "avancés" ; les "vieux amateurs" d'alors le craignaient à l'égal d'un fléau. » Saint-Saëns fait paraître en 1872 une série d'articles *Harmonie et mélodie* qu'il reprendra plusieurs années plus tard sous le même titre, dans un recueil d'écrits ensuite largement diffusé.

Cette nouvelle décennie apporte aussi son bouquet de nouvelles œuvres. Le répertoire pour le violoncelle s'enrichit d'une première Sonate pour violoncelle et piano, op. 32, encore dans la tradition beethovenienne. Cette œuvre passionnée fut créée par Auguste Tolbecque, le 7 décembre 1872, violoncelliste virtuose auquel est dédié le Concerto pour violoncelle n° 1 en *ut* mineur, composé la même année immédiatement après la Sonate. S'ajoute ensuite l'*Allegro appassionato* (1875) dédié à Jules Lasserre, brillante et courte pièce de concert dont

vont s'emparer les violoncellistes. De ces mêmes années particulièrement fécondes datent aussi les fogueuses *Variations sur un thème de Beethoven*, pour deux pianos op. 35, créées en mars 1874 par les dédicataires, Alfred et Marie Jaëll et que Saint-Saëns joua beaucoup lui-même avec de nombreux partenaires. Les Romances pour cor et orchestre, op. 36, pour flûte et orchestre op. 37 viennent s'ajouter au répertoire concertant pour ces instruments. Les Six Études pour piano op. 52 sont composées en 1872, et un quatrième Concerto pour piano voit le jour en 1875, suivi la même année d'un grand poème biblique en trois parties, pour soli, chœur et orchestre, *Le Déluge*. Mais parmi les nouveautés remarquables, il faut compter quatre poèmes symphoniques. Saint-Saëns introduit ce genre alors nouveau en France en suivant le modèle initié par Liszt, et s'y illustre en quelques années : *Le Rouet d'Orphée* (1871), *Phaéton* (1873), *Danse macabre* (1874) et *La Jeunesse d'Hercule* (1877). Avec le poème symphonique, Saint-Saëns a trouvé le moyen de se frayer une voie entre « l'antique symphonie et la vénérable ouverture ». Il y voit le véhicule d'une idée à mettre en musique, avec la liberté totale de pouvoir manipuler les thèmes et la structure. Pour

autant, le poème symphonique ne doit pas devenir narratif, ainsi qu'il le dit lui-même : « En principe, je ne suis pas pour les morceaux qui racontent une histoire. Dans la *Danse Macabre*, il y a les terreurs et les ironies de la mort ; dans le *Rouet d'Omphale*, la séduction, dans *Phaéton*, l'orgueil ; dans la *Jeunesse d'Hercule*, la lutte entre l'héroïsme et la volupté. Et là où il n'y a pas un sentiment à exprimer je ne vois pas ce que vient faire la musique. » Le poème symphonique est aussi pour Saint-Saëns le moyen de s'affirmer comme partisan de la « musique de l'avenir » – dont le drapeau est porté en Allemagne par Liszt et Wagner – cette musique encore jugée « algébrique », compliquée, incompréhensible pour les critiques et la presse conservatrice qui abhorre ces « aberrations du genre moderne, que M. Saint-Saëns adore, et dont il est un des grands pontifes » (Henry Cohen). Certains allant même jusqu'à dire que Saint-Saëns « n'était point parvenu à [les] convaincre qu'il soit destiné par Dieu à composer de la musique » (Paul Scudo).

Mais c'est surtout la création de *Samson et Dalila*, à Weimar en 1877, qui va conforter la réputation du musicien. Cet ouvrage atypique – un sujet biblique, un librettiste

inconnu, un rôle de séductrice dévolu à un contralto, un compositeur disciple de Liszt et de Wagner et de surcroît non titulaire du prestigieux Prix de Rome – était plutôt un repoussoir pour des directeurs d'opéras. Les prémisses remontent à 1859, et il fallut les encouragements de Pauline Viardot et l'entier soutien de Liszt qui s'était engagé à le produire, pour que Saint-Saëns achève son œuvre. Et ce n'est qu'après avoir triomphé à l'étranger et en province qu'elle atteindra enfin, en 1892, la scène de l'Opéra de Paris, la seule qui apporte une véritable consécration.

De ces mêmes années datent aussi *La Princesse jaune*, opéra-comique en un acte, première œuvre lyrique de Saint-Saëns portée à la scène. L'œuvre écrite en 1872 en collaboration avec Louis Gallet, n'aura que peu de succès mais son Ouverture en revanche, teintée d'exotisme, sera très souvent inscrite aux programmes des concerts. Elle marque déjà l'intérêt de Saint-Saëns pour de nouvelles sonorités tirées du vocabulaire des musiques extra-européennes. L'élaboration du *Timbre d'argent* avait connu bien des vicissitudes avant d'être représenté en 1877 au Théâtre Lyrique, après treize

années d'atermoiements et de modifications. Quelques airs étaient affectionnés des sopranos, comme « Le Bonheur est chose légère ». Quant à *Étienne Marcel*, ce nouvel opéra créé à Lyon en 1879, il avait été refusé à l'Opéra de Paris qui n'acceptait alors que les nouveautés. Les ballets sont des pages d'orchestre restées célèbres, et une transcription pour deux pianos en a été réalisée par Claude Debussy.

Les chemins la gloire : la décennie 1880-1890

Bien que la carrière de concertiste – elle constitue sa principale source de revenus – sollicite beaucoup Saint-Saëns et l'éloigne de Paris pour de longues tournées de concerts et récitals, il n'en compose pas moins un nombre imposant de partitions, à un rythme régulier. En 1880, il avait accepté une commande de l'Opéra de Paris pour l'écriture d'un grand opéra : *Henry VIII* y sera créé avec faste en mars 1883, assurant à son auteur, encore classé parmi les virtuoses et les symphonistes, une réputation de compositeur lyrique que ses précédentes tentatives n'avaient pu encore consolider. Son élection à l'Institut, en février 1881, au fauteuil d'Henri

Reber était cependant déjà venue marquer une reconnaissance pour l'ensemble de son œuvre et l'action menée en faveur du développement de la musique française.

Ces années se révèlent particulièrement riches en œuvres marquantes. Ainsi, au répertoire de musique de chambre viennent s'ajouter l'original *Septuor* avec trompette op. 65, promis à son ami Émile Lemoine pour sa société musicale *La Trompette* ; la Sonate pour piano et violon n° 1, en ré mineur op. 75, écrite en 1885 ; *Wedding Cake*, caprice-valse pour piano et cordes, offert en cadeau de mariage à la pianiste Caroline de Serres ; la fameuse *Polonoise* pour 2 pianos à 4 mains, que Saint-Saëns va créer en duo avec Gabriel Fauré en 1886 et qu'il jouera souvent, notamment lors d'un concert mémorable avec Ignaz Paderewski, à Vevey, en 1913. Le *Caprice sur des Airs danois et russes* pour flûte, hautbois, clarinette et piano, dédié à l'Impératrice de Russie, est créé en 1887 par Paul Taffanel, Georges Gillet, Charles Turban et Saint-Saëns, à Saint-Pétersbourg. Dans la littérature pour piano et orchestre de cette période, signalons l'*Allegro appassionato* op. 70, et la *Rhapsodie d'Auvergne* op. 73, ainsi que la *Havanaise* pour violon et orchestre.

Il a fallu attendre 1886, soit près de trente ans après la composition de ses quatre premières symphonies, pour que, répondant à la sollicitation de la Philharmonic Society de Londres, Saint-Saëns compose celle qui reste aujourd’hui son chef-d’œuvre : la Symphonie n° 3 en *ut* mineur, dite « avec orgue ». Il est en tournée de concerts dans les pays germaniques, et la presse allemande, voyant dans la préface du recueil *Harmonie et mélodie* qui vient de paraître, des attaques contre les wagnériens, monte contre lui une cabale qui aboutit à des huées dans les salles et l’interdiction de ses œuvres sur les scènes allemandes. Son manuscrit le suit dans ses déplacements, et en mars 1886 il écrit à son éditeur : « La symphonie est en pleine fabrication. Je vous préviens, ce sera terrible. » Mais, lassé de toutes ces attaques et controverses, Saint-Saëns se retire à Chrudim, petite ville proche de Prague ; laissant de côté la symphonie, il s’occupe à quelque chose de bien plus amusant : une « Fantaisie zoologique » en 14 pièces, dont il veut faire la surprise à son ami le violoncelliste Charles Lebouc pour les traditionnels concerts de Mardi-Gras donnés par sa société de concerts. Le *Carnaval des animaux* est créé chez Lebouc, le 9 mars 1886. Franz Liszt l’entendra chez

Pauline Viardot quelques jours plus tard et une douzaine d’auditions eurent lieu. Mais pressentant le succès foudroyant de cette « plaisanterie musicale » et craignant, non pas que cela nuise à sa réputation mais à la diffusion de sa musique de chambre, Saint-Saëns en interdira les exécutions, et n’en autorisera l’édition qu’après sa mort, à l’exception de l’avant-dernière pièce, *Le Cygne*, dédiée à Charles Lebouc. L’avenir lui a donné raison, car si le *Carnaval* a contribué à faire connaître le nom de Saint-Saëns à l’oreille du grand public, il a en effet jeté une ombre sur des pans entiers de son répertoire de musique de chambre.

La Symphonie n° 3, quant à elle, est créée à Londres, le 19 mai 1886 sous la direction de l’auteur. Elle est dédiée à Franz Liszt, qui meurt le 31 mai, sans avoir pu l’entendre. Saint-Saëns était bien conscient d’avoir produit là un chef-d’œuvre et dont le succès ne s’en est jamais démenti. La composition simultanée de ces deux œuvres est encore une preuve de l’éclectisme, de la fécondité et de l’inventivité de l’auteur. L’introduction de l’orgue et du piano dans la symphonie, au cœur même de l’orchestre, est la marque de sa recherche dans l’agencement

des timbres et de son travail original de la matière orchestrale.

Les années difficiles

La fin de la décennie marque une rupture dans la vie du compositeur. Avec le décès de sa mère en décembre 1888, Saint-Saëns perd sa dernière attache familiale. Il avait épousé en 1875 Marie-Laure Truffot et deux fils sont nés de cette union : André et Jean-François. Les deux enfants décèdent en 1878, à quelques semaines d’intervalle, et le couple ne supportant pas l’épreuve se sépare en 1881, sans pour autant divorcer. Saint-Saëns effectue alors une série de donations au profit de la Ville de Dieppe, rompt la location de son appartement et organise ce qui s’apparente presque à une fuite autour de laquelle les spéculations iront bon train. Dès lors, il mènera une vie nomade durant une quinzaine d’années avant de reprendre un point d’attache à Paris en 1905. Ce style de vie, peu conventionnel, laisse bien entendu la porte ouverte aux rumeurs les plus infondées. Rendue nécessaire pour des raisons de santé, cette vie de voyage et de séjours lointains est aussi conditionnée par la très grande notoriété de Saint-Saëns et par les

incessantes sollicitations auxquelles il est soumis. L’isolement et un climat accueillant lui sont indispensables pour composer en toute tranquillité, et jusqu’à la fin de sa vie, il alternera les passages à Paris et les longs séjours à l’étranger, en privilégiant les Canaries, l’Égypte, et l’Algérie.

Refugié un temps en Espagne en cette difficile année 1889, Saint-Saëns annonce pourtant à son éditeur : « Je suis à la merci de l’imprévu : je n’avais pas du tout l’intention de faire un Scherzo pour 2 pianos (op. 87). Vous verrez, il y a des étrangetés dans ce morceau. » On y sent en effet de nouvelles recherches dans l’harmonie, mais il ne faut pas en déduire qu’il s’agit là d’une œuvre expérimentale : les influences de Liszt et de Chopin sont évidentes et si Saint-Saëns introduit des nouveautés, c’est avec prudence, en s’inscrivant toujours dans les cadres traditionnels qu’il fait bouger, mais sans pour autant désirer les supprimer.

Après ce tournant des années 1890, l’inspiration ne tarit pas et Saint-Saëns continue de s’illustrer dans tous les genres. La virtuose *Valse canariote* pour piano est écrite pendant son isolement aux Canaries

en 1890, et suivie de la Fantaisie pour piano et orchestre, *Africa* : « faite de thèmes africains recueillis là et là pendant plusieurs années ; on y trouve même l'air national de la Tunisie, les débris d'un Concerto mort-né. Longtemps ces matériaux ont erré dans ma mémoire sans qu'il me fût possible de les coordonner, lorsqu'un jour, au Caire, je fus pris de la « fièvre » et la composition s'élabora facilement. » Le Trio avec piano en *mi* mineur, le *Morceau de concert* pour cor, la Fantaisie pour harpe, la Sonate pour violon et piano n° 2, sont autant de témoignages de son amour indéfectible pour la musique de chambre, ainsi qu'il le confesse lors d'un séjour au Caire en 1896 : « Je me suis plongé dans le sein de ma vieille amie la musique de chambre et j'y jouis d'un bonheur parfait. Elle sera la consolation de mes vieux jours comme elle a été l'éducatrice de ma jeunesse, on commence et on finit toujours par l'innocence de la vertu. » Mais ce même séjour en Égypte lui inspire soudainement un cinquième concerto pour piano, écrit à vingt ans de distance du précédent. Saint-Saëns ayant avoué avoir utilisé comme thème le chant d'un batelier entendu sur le Nil, ce Concerto n° 5 en *fa* majeur est baptisé « l'Égyptien » par son éditeur. Il

est créé par Saint-Saëns lui-même dès son retour à Paris, lors des festivités organisées salle Pleyel le 2 mai 1896, pour fêter les 50 ans de sa carrière de pianiste. Et ce sont encore le *Souvenir d'Ismailia*, et une série de valses : la *Valse mignonne*, la *Valse nonchalante* (que Saint-Saëns enregistra lui-même), la *Valse langoureuse* et la *Valse gaie*, qui viennent enrichir la littérature pianistique. Au sein de cette production pour le piano, il convient de reconstruire l'importance des trois volumes d'études. Le premier volume de *Six Études* composé en 1877 s'achève par la célèbre et difficile Étude en forme de valse, dont Eugène Ysaÿe fera un arrangement pour le violon. Le deuxième volume, écrit 22 ans après le précédent, rassemble aussi les difficultés techniques et exerce la virtuosité, il n'en contient pas moins de la très belle musique, comme ces étonnantes *Cloches de Las Palmas*. Le troisième volume, plus tardif (1912), relève le défi d'écriture pour la main gauche seule.

L'entrée dans le nouveau siècle

La composition de nouvelles œuvres continue à un rythme soutenu, et bien qu'ayant répété à plusieurs reprises qu'il

ne souhaitait plus composer d'ouvrages lyriques, Saint-Saëns va encore en écrire plusieurs au début du siècle : *Les Barbare* (1901, commande de l'Opéra), *Parysatis* (1902, musique de scène pour les arènes de Béziers), *Hélène* (1904, dont il compose les paroles et la musique), *L'Ancêtre* (1906), *Déjanire* (1911, version remaniée de la première créée à Béziers en 1898) – certains n'ont été enregistrés que très récemment. Mais la musique instrumentale n'est pas pour autant négligée. Saint-Saëns a attendu 1899 pour composer son premier quatuor à cordes ; une épreuve redoutée tant le genre reste intimidant, même pour un musicien de son métier ainsi qu'il le confie à son éditeur : « Si je n'avais pas fait ce quatuor, les esthéticiens auraient tiré de cette lacune un tas de déductions, ils auraient découvert dans ma nature pourquoi je n'en avais pas écrit et comment j'étais incapable d'en écrire ! n'en doutez pas, je les connais. Et tant que cette besogne nécessaire n'était pas effectuée, j'avais peur de partir trop tôt, je n'étais pas tranquille. Maintenant tout m'est indifférent. » Le Quatuor à cordes n° 1, en *mi* mineur, sera suivi, 20 ans après, du Quatuor n° 2 en *sol* majeur, dont il dit : « Comme mon premier Quatuor est extrêmement difficile, j'ai essayé, cette fois,

de donner moins de mal aux exécutants et aux auditeurs. Je l'ai trouvé mieux que je ne croyais, j'espère qu'il intéressera. Mais je pensais qu'il serait facile et je crains fort qu'il ne le soit pas autant que j'aurais voulu ! » Ces années 1900 voient aussi l'apparition du Concerto pour violoncelle n° 2, de la Sonate pour violoncelle et piano n° 2, en *fa* majeur, d'un duo pour violon, violoncelle et orchestre, *La Muse et le poète*, ainsi que de nombreuses œuvres de circonstances, comme *Cyprès et lauriers* pour orgue et orchestre (1919) pour commémorer la fin de la Première Guerre mondiale.

Mais c'est aussi un compositeur de 73 ans qui va relever le défi d'écrire en 1908 la première musique de film de l'histoire du cinéma, pour le film d'Henri Lavedan, *l'Assassinat du Duc de Guise*. Dès 1904, Saint-Saëns s'était prêté à l'expérience de l'enregistrement et fut l'un des premiers compositeurs gravés par la firme Gramophone ; il procédera à une deuxième séance d'enregistrement en 1919. Pouvoir entendre un pianiste-compositeur, né en 1835, jouer lui-même ses œuvres est un témoignage précieux pour documenter l'histoire de l'interprétation.

La musique religieuse tient aussi une place non négligeable dans le catalogue de Saint-Saëns. La perte de la foi, aventure semble-t-il assez jeune, n'était pas chez lui incompatible avec son métier d'organiste et la composition de musique sacrée, ainsi qu'il s'en explique : « Les Religions, sources d'art incomparables, sont elles-mêmes d'admirables œuvres d'art ; la liturgie catholique est une merveille ; aussi je l'aime et j'écris avec délices de la musique religieuse. Mais admirer et croire sont deux. » Toute sa production va ainsi être jalonnée de grandes œuvres de musique religieuse : la Messe solennelle op. 4, le Requiem op. 54, de grands psaumes et oratorios, comme *Le Déluge* dont le prélude fera l'objet de plusieurs arrangements, sans compter un nombre impressionnant de motets et de cantiques. C'est encore pour l'orgue qu'il va composer, dans les dernières années de sa vie les *Sept improvisations* et la 3^e Fantaisie. Mais c'est encore à sa chère musique de chambre qu'il confie les derniers feux de son inspiration quelques mois avant sa disparition, en dédiant trois sonates aux instruments à vent : pour hautbois et piano en *ré* majeur, pour clarinette et piano en *mi* bémol majeur, pour basson et piano en *sol* majeur.

Septembre 2009 - L'Egyptien - par son éditeur. Il

Orientalisme ou exotisme ?

On ne peut parler de la musique de Camille Saint-Saëns sans évoquer l'Orient. Il ne s'agit pas de développer ici ce sujet déjà bien étudié, mais de suggérer que le terme « exotisme » semble mieux approprié pour qualifier un corpus d'œuvres. Bien avant que d'entreprendre ses grands voyages, Saint-Saëns était déjà sensible à la musique modale, aux timbres et aux rythmes nouveaux et a tôt cherché à les intégrer à son propre langage musical. Il ne s'est pas livré à une démarche systématique de collectage comme aurait pu la mener un ethnomusicologue, mais procède davantage par imprégnation de rythmes et de sonorités nouvelles, par accumulation de matériaux diffus restitués ensuite dans les œuvres, en ne livrant que très rarement ses sources. Tout au plus apprend-t-on que le chant d'un bateleur entendu sur le Nil a servi de thème au 5^e Concerto, ou peut-on identifier le mode ramal (utilisé dans la musique algérienne) dans ce thème mélodique au hautbois qui introduit la Bacchanale de *Samson et Dalila*, mais il faudra sans doute beaucoup de perspicacité à une oreille occidentale pour déceler « le cri du marchand d'orange sur les quais

du port du Caire » dans *Africa*, et qu'entend-on vraiment comme marqueurs de la musique du Maghreb dans la *Suite algérienne* ? Par boutade, Saint-Saëns se classe lui-même parmi les orientalistes, mais où les frontières s'arrêtent-elles ? Ne peut-on inclure les œuvres inspirées par l'Espagne ou les Canaries ? Dans ce cas, la liste est longue : *Samson et Dalila*, *Suite Algérienne*, *Caprice arabe*, *Africa*, *Souvenir d'Ismailia*, *Nuit persane*, *Orient et Occident*, *Mélodies persanes*, *La Princesse jaune*, *Sur les bords du Nil*, la musique de scène pour *La Foi* inspirée de la mythologie égyptienne, celle de *Parysatis* d'inspiration persane, sans compter les mélodies, *Désir de l'Orient*, *Lever de soleil sur le Nil*... œuvres auxquelles s'ajoutent *Caprice andalou*, *Valse canariote*, *Jota aragonaise*, *Une nuit à Lisbonne*, ou encore la *Havaneise*. Rien ne semble en revanche avoir été rapporté des voyages à Ceylan, à Saïgon ou sur l'île de Poulou Condor en mer de Chine. Ces inclusions de thèmes et rythmes, exotiques plus qu'orientaux, irriguent une grande partie des œuvres de Saint-Saëns et en font aussi tout le sel ; mais tout autant que des musiques empruntées à la Renaissance se retrouvent dans les ballets de certains de ses opéras comme *Henry VIII* ou *Ascanio*.

Et aujourd'hui...

Au début du XX^e siècle, Saint-Saëns était de loin le compositeur vivant le plus joué, tant en France qu'à l'étranger, ce qui n'était certainement pas sans susciter certaines jalousies de la part des tenants d'une « avant-garde » pressée de voir ce monument de la musique française leur laisser le champ libre. Saint-Saëns était aussi le musicien contemporain le plus populaire ; l'une des preuves en est le nombre invraisemblable de transcriptions réalisées de ses ouvrages : pour tous les instruments, tous les effectifs, jouées dans toutes les circonstances et, bien qu'une grande partie de son œuvre ait connu une période de « purgatoire » à partir des années 1940, cette proximité avec le public a permis qu'il ne soit jamais oublié. Encore aujourd'hui, des « jingles », des musiques « d'ambiance », sont empruntés à Saint-Saëns sans qu'il soit toujours identifié : le plus célèbre d'entre eux étant certainement « l'Aquarium » du *Carnaval des animaux*, diffusé entre chaque projection de film au Festival de Cannes.

La réécoute des œuvres de Saint-Saëns, débarrassées du poids de nombreux préjugés accumulés au fil des ans et dont certains restent encore bien ancrés, permettra de mieux le resituer parmi ses contemporains et dans les esthétiques de son temps ; l'on se rendra ainsi compte que loin d'avoir été un obstacle à la modernité, il en aura été selon les époques, un modérateur ou un devancier, mais aussi un passeur entre les cultures et les générations.

Marie-Gabrielle Soret, mars 2021



Camille Saint-Saëns 1835-1921

Es gibt nur wenige Komponisten und Musiker in der westlichen Musikgeschichte, die eine ähnlich reiche und produktive Karriere erlebt haben wie Camille Saint-Saëns. Es war eine Doppelkarriere, denn Saint-Saëns gab sich nicht damit zufrieden, ein Komponist zu sein, der für alle Genres tätig war und zahlreiche Meisterwerke schuf – allzu leicht wird vergessen, dass er auch ein außergewöhnlicher Interpret war, ein allseits verehrter Pianist und ein hervorragender Organist. All dies mit einer erstaunlichen Frühreife und einer ebenso erstaunlichen Langlebigkeit. Bei seinem Begräbnis im Jahr 1921 wurde gesagt, er habe „die Kindheit eines Mozarts und das hohe Alter eines Tizian“ erlebt.

Ein Leben außerhalb der Norm für einen Künstler, der trotz eines angegriffenen Gesundheitszustands und eines Familienlebens, das von schmerzlichen Erlebnissen geprägt war, eine enorme Produktivität in zahlreichen Bereichen an den Tag legte und darüber hinaus eine

dynamische Persönlichkeit des französischen Musiklebens und gleichzeitig sein bekanntester Repräsentant im Ausland war. Heute kann man das Werk von Saint-Saëns den Worten des französischen Musikwissenschaftlers Michel Faure zufolge vergleichen mit einem „großen gekenterten Schiff, von dem nur noch wenige Masten herausragen“. Man muss jedoch einräumen, dass viel getan werden muss mit dem, was „übrig“ geblieben ist.

Sein erstes Werk, ein kleines Stück für Klavier in C-Dur, entstand am 22. März 1839 – der junge Komponist war zu dem Zeitpunkt erst dreieinhalb Jahre alt. Sein letztes Werk, eine Orchesterfassung seiner *Valse nonchalante*, vollendete er am 13. Dezember 1921, drei Tage vor seinem Tod, im Alter von 86 Jahren. Fast 600 Kompositionen verteilen sich über diese mehr als achtzig Jahre künstlerischer Tätigkeit: Ein Dutzend Opern, 5 Sinfonien, 4 sinfonische Dichtungen, 5 Klavierkonzerte, 3 Violinkonzerte, 2 Cellokonzerte, konzertante Werke

und „Genrestücke“, Bühnenmusiken, zahlreiche kammermusikalische Werke, aber auch Oratorien, eine Messe, ein Requiem, Oden, Kantaten, Chorwerke, mehr als hundert Lieder mit Klavier oder Orchester. Kein Komponist seiner Zeit hat in seinem Schaffen ein so großes Spektrum entwickelt.

Gerade diese Fülle macht die Wertschätzung des Werks von Saint-Saëns so schwierig. Es entstand über acht Jahrzehnte in einem bewegten Jahrhundert, geprägt von Kriegen und vom Wechsel politischer Systeme. Wie soll man die Entwicklung eines Komponisten objektiv einschätzen, der Zeitgenosse von Berlioz und Ravel war, von Rossini und Strawinsky, der in der Kunst so viele ästhetische Umbrüche erlebt und so viel zum Teil widersprüchliche Kritik geerntet hat? Die Bekanntheit von Saint-Saëns war so groß geworden, dass jedes seiner Werke genau beobachtet, auseinandergenommen und zum Gegenstand mehr oder weniger kleinlicher Kritik wurde. Es gab verschiedene Ausrichtungen in seinem Werk und es ist auf jeden Fall falsch zu sagen, wie seine Kritiker zu Beginn des 20. Jahrhunderts behaupteten, er habe sich nicht entwickelt und sei von seiner Linie

nie abgewichen. Man sollte sich über sein Werk als Ganzes beugen, um die kontinuierliche Entwicklung darin erkennen zu können. Diese starke Persönlichkeit fand bald zu einer konsequenten Linie, der er die Treue hielt, indem er „die Chimäre der Reinheit des Stils und der Perfektion der Form“ verfolgte, statt sich der Leichtigkeit des unmittelbaren Gefühls und den Launen der Mode hinzugeben. Es ist jedoch schwierig, im Stil klar voneinander abgrenzbare „Phasen“ oder eine typische Handschrift auszumachen, die charakteristisch für ihr wäre.

Das riesige Spektrum an Werken, die in diesem Box-Set enthalten sind, bietet zwar nur einen kleinen Einblick in sein Opernschaffen und seine Vokalwerke – was in erster Linie an einem Mangel an verfügbaren Aufnahmen liegt –, erlaubt aber eine umfassende Reise durch vielgestaltige musikalische Landschaften.

Fuß fassen als Komponist: 1850-1870

Seine ersten Erfahrungen sammelte Saint-Saëns in jenem Milieu des 19. Jahrhunderts, in jener musikalischen Land-

schaft, in der die großen Genres – Sinfonie, Konzert, Sonate und Streichquartett –

als zu streng und zu trocken galten und von den französischen Komponisten vernachlässigt wurden zugunsten der Vokalmusik und der Oper (Opéra comique, Grand Opéra und italienische Oper), die beim Publikum in der Gunst standen. Nur einige Konzert- und Kammermusikgesellschaften nahmen Werke deutscher Komponisten auf das Programm, das Publikum war dafür noch kaum aufgeschlossen. Was sollte man also von einem fünfzehn Jahre jungen Mann halten, der sich von sich aus diesen schwierigen und dem Vernehmen nach äußerts strengen Genres widmen wollte?

Im Bereich der Sinfonik schuf Saint-Saëns nach einigen Versuchen aus frühesten Jugend, von denen er später anerkannte, sie seien „bedeutungslos, aber immerhin korrekt geschrieben“, fünf Sinfonien (von denen er nur drei in seinen Werkkatalog aufnahm). Sein erstes großes Orchesterwerk war eine Sinfonie in A-Dur (die mit keiner Opuszahl versehen wurde), entstanden im Jahr 1850, die noch in der Nachfolge der klassischen Meister stand, von denen er seit seiner Kindheit zehrte: Mozart und

Haydn. Die Sinfonie Nr. 1 (1853) ist die zweite, die er komponiert hat. Sie erregte bereits die Aufmerksamkeit von Berlioz und von Gounod. Zwei weitere sollten folgen: *Urbs Roma* ohne Opuszahl (1856), dann die Sinfonie Nr. 2 (1859). Es vergingen mehr als dreißig Jahre, bis er eine fünfte Sinfonie schrieb, die berühmte dritte Sinfonie in c-Moll mit Orgel. Doch seit den 1850er-Jahren haftete Saint-Saëns der Ruf eines „Sinfonikers“ an, eines „gefährlichen“ Musikers, vernarrt in Liszt und Wagner, deren Werke faszinierten, zu der Zeit im Umfeld des Conservatoire de Paris aber keinen guten Leumund hatten.

Im Zentrum von Saint-Saëns' Schaffen in den 1850er-Jahren standen die Messe für vier Solostimmen, das Klavierquintett in a-Moll (1855) und das zweite Violinkonzert (1858). Seine Handschrift zeugte bereits von herausragenden Eigenschaften wie Klarheit, Ausgewogenheit, Arbeit an der Form, einer perfekten Besetzung und Orchestrierung, die die unterschiedlichen Stimmen und Instrumentengruppen sehr gut zur Geltung brachte, einem eleganten Stil und einer kontinuierlichen Linie, wobei er dazu tendierte, sich

über die traditionelle Form mit Reprisen und Wiederholungen hinwegzusetzen. Rhythmisches oder melodische Motive durchziehen die gesamte Komposition und werden als vereinende Elemente eingesetzt. Das wird insbesondere im Klavierquintett spürbar, bei dem Saint-Saëns sich bereits als geschickter Architekt erwies: Er nutzte ein markantes harmonisches Element, das in allen Sätzen des Werks in vielfältig varierter Form in Erscheinung tritt. Dieses Werk aus der Feder des 19-Jährigen sollte seinen Weg machen und in den 1870er-Jahren sogar in Österreich Anklang finden. Dasselbe verbindende Prinzip brachte er bei der zweiten Sinfonie in a-Moll aus dem Jahr 1859 zur Anwendung.

In den 1860er-Jahren konnte man eine Blütezeit von Werken erleben, die das Kammermusikrepertoire bereicherten: die Serenade op. 15, die Suite op. 16, das Trio op. 18. Das Violinkonzert Nr. 1 in A-Dur entstand im Jahr 1859 (nach dem zweiten Violinkonzert) auf Wunsch eines jungen Virtuosen von 15 Jahren, Pablo de Sarasate, dem Saint-Saëns auch die berühmte *Introduction et rondo capriccioso* widmete – bis heute eines seiner beliebtesten Werke. Das

Konzertrepertoire kam dabei ebenfalls nicht zu kurz. In der Zeit entstanden die drei ersten Klavierkonzerte: das erste op. 17 in D-Dur (1858), das zweite in g-Moll (1868) – das Saint-Saëns während seiner gesamten Karriere als Pianist häufig spielte – und das dritte in Es-Dur (1969). Letzteres, uraufgeführt von Saint-Saëns selbst am 25. November 1896 im Gewandhaus zu Leipzig, wurde heftig kritisiert, es „schmecke stark nach Zukunftsmusik“, anders gesagt, es habe einen Beigeschmack von Liszt und Wagner. Aus dieser Zeit ist auch die große weltliche Kantate *Les Noces de Prométhée* erwähnenswert, für Solisten, Doppelchor und Orchester. Saint-Saëns erhielt dafür vor 103 Mitbewerbern den ersten Preis bei der Pariser Weltausstellung 1867. Das Werk ist niemals aufgenommen worden.

Saint-Saëns hatte seinen Platz in der Musikwelt gefunden. Als Klaviervirtuose und Titularorganist an der Église Saint-Merri sowie ab 1857 an der Pfarrkirche La Madeleine war er ein hoch angesehener Interpret und die zahlreichen neuen Werke festigten seinen Ruf als Komponist.

Ouvertüre: die 1870er-Jahre

Nach dem Wechsel des politischen Regimes nahm die Karriere von Saint-Saëns eine andere Entwicklung und das neue Jahrzehnt sollte unter verschiedenen Gesichtspunkten besonders fruchtbar werden. Nach Beginn der Dritten Republik in Frankreich sah Saint-Saëns für sich die Möglichkeit, sich freier auszudrücken und publizierte zahlreiche Artikel in der Presse. Er setzte auch auf die Veränderungen der Institutionen und versprach sich davon die Erziehung einer neuen Öffentlichkeit und eine Weiterentwicklung des Repertoires. 1871 war er einer der Gründer der Vereinigung der Société Nationale de Musique, die Komponisten seiner Generation die Mittel zur Verfügung stellte, damit diese ihre Werke zu Gehör bringen konnten. Diese Initiative sollte das französische Musikleben langfristig prägen, indem sie die Entwicklung der Instrumentalmusik unterstützte und einen neuen Fokus auf das Schaffen „zeitgenössischer“ Werke richtete. Saint-Saëns war aktiver als je zuvor und seine Zeitgenossen erinnerten sich daran, dass er zu der Zeit als revolutionär und propagandistisch galt. Seine freimütigen Äußerungen wurden

gleichzeitig geschätzt und gefürchtet und der französische Komponist und Musikkritiker Alfred Bruneau erinnerte sich später: „Ob er wollte oder nicht, er wurde vor zwanzig Jahren zum Fahnenträger der ‚Fortschritten‘; die ‚alten Liebhaber‘ von damals fürchteten ihn wie eine Geißel.“ Saint-Saëns veröffentlichte 1872 eine Reihe von Artikeln unter der Überschrift *Harmonie et mélodie*, die er einige Jahre später unter gleichem Titel in einer vielbeachteten Sammlung von Schriften zusammenfasste.

In den 1870er-Jahren entstand auch ein Strauß neuer Werke. Das Cello-Repertoire erfuhr eine Bereicherung durch die erste Sonate für Violoncello und Klavier op. 32, die noch in der Beethoven'schen Tradition stand. Dieses ambitionierte Werk wurde am 7. Dezember 1872 von Auguste Tolbecque uraufgeführt, einem Cellovirtuosen, dem Saint-Saëns auch sein erstes Cellokonzert in c-Moll widmete, das im gleichen Jahr, direkt nach der Sonate, entstand. Hinzu kam das *Allegro appassionato* (1875), Jules Lasserre gewidmet, ein brillantes kurzes Konzertstück, auf das sich die Cellisten mit Begeisterung stürzten. Aus diesen überaus fruchtbaren Jahren datieren

auch die temperamentvollen *Variations sur un thème de Beethoven* für zwei Klaviere op. 35, die im März 1874 von den Widmungsträgern Alfred und Marie Jaëll uraufgeführt wurden und die Saint-Saëns selbst häufig und mit zahlreichen Partnern spielte. Die Romanzen für Horn und Orchester op. 36 sowie für Flöte und Orchester op. 37 ergänzten das konzertante Repertoire für diese beiden Instrumente. Die sechs Etüden für Klavier op. 52 entstanden im Jahr 1872 und ein vierter Klavierkonzert komponierte Saint-Saëns 1875. Im gleichen Jahr folgte das Oratorium *Le Déluge* in drei Teilen für Solisten, Chor und Orchester. Zu den besonders zukunftsweisenden Werken zählen die vier sinfonischen Dichtungen. Saint-Saëns führte das zur damaligen Zeit neue Genre in Frankreich ein, folgte dem Vorbild von Liszt und wurde damit innerhalb von wenigen Jahren berühmt: *Le Rouet d'Omphale* (1871), *Phaéton* (1873), *Danse macabre* (1874) und *La Jeunesse d'Hercule* (1877). Mit der sinfonischen Dichtung fand Saint-Saëns ein Mittel, um sich einen Weg zwischen „der antiken Sinfonie und der ehrwürdigen Ouvertüre“ zu bahnen. Er sah darin ein Vehikel, um eine Idee in Musik umzusetzen und dabei die Themen und Strukturen völlig frei

handhaben zu können. Dabei sollte jedoch die sinfonische Dichtung keinen erzählerischen Charakter haben, wie er selber sagte: „Eigentlich bin ich nicht für Stücke, die eine Geschichte erzählen. Im *Danse Macabre* gibt es den Schrecken und die Ironie des Todes; in *Le Rouet d'Omphale* finden wir die Verführung, in *Phaéton* den Hochmut; in der *Jeunesse d'Hercule* den Kampf zwischen Heldenmut und Wollust. Und wo es kein Gefühl auszudrücken gibt, sehe ich nicht, welche Aufgabe die Musik haben soll.“ Die sinfonische Dichtung war für Saint-Saëns ein Mittel, um sich als Anhänger der „Zukunftsmausik“ zu behaupten – deren Fahne in Deutschland von Liszt und Wagner hochgehalten wurde – dieser Musik, die von der Kritik und der konservativen Presse noch immer als „mathematisch“, kompliziert, unverständlich betrachtet wurde. Die französische Presse verabscheute diese „Verirrungen des modernen Genres, die Monsieur Saint-Saëns liebt und für die er einer der großen Verfechter ist“ (Henry Cohen). Einige gingen sogar so weit zu sagen, dass es Saint-Saëns „nicht gelungen sei, [sic] zu überzeugen, dass er von Gott dazu bestimmt wurde, Musik zu komponieren“ (Paul Scudo).

Vor allem die Uraufführung der Oper *Samson et Dalila* in Weimar im Jahr 1877 trug dazu bei, den Ruf von Saint-Saëns zu stärken. Dieses in jeder Hinsicht atypische Werk mit einem biblischen Hintergrund, einem unbekannten Librettisten, einem Alt in der Rolle einer Verführerin, einem Komponisten, der ein Anhänger von Liszt und Wagner und überdies kein Inhaber des renommierten Prix de Rome war, wirkte eher abschreckend für die Opernintendanten. Die Wurzeln dieser Oper reichen zurück bis in das Jahr 1859, es bedurfte der Ermutigung von Pauline Viardot, einer einflussreichen französischen Sängerin und Komponistin, und der Unterstützung von Liszt, der sich dafür engagierte, die Oper zu produzieren, damit Saint-Saëns sein Werk zum Abschluss brachte. Erst nachdem das Werk im Ausland und in der Provinz erfolgreich war, erreichte es endlich, im Jahr 1892, die Bühne der Opéra de Paris – die einzig maßgeblich war für die Anerkennung des Werks in Frankreich.

Wege zum Ruhm: 1880-1890

Obgleich seine Karriere als Konzertpianist, die seine Haupteinnahmequelle darstellte, Saint-Saëns stark beanspruchte

1872 in Zusammenarbeit mit dem Librettisten Louis Gallet entstand, erfuhr nur wenig Zuspruch, aber die Ouvertüre mit ihrer exotischen Stimmung ging erfolgreich in das Orchesterrepertoire ein. Sie steht bereits für Saint-Saëns' Interesse an neuen Klangwelten aus dem Vokabular der außereuropäischen Musik. Die Oper *Timbre d'argent* hatte eine wechselvolle Vorgeschichte bevor sie 1877 am Théâtre Lyrique aufgeführt wurde, nach dreizehn Jahren, nach langem Hin und Her und zahlreichen Veränderungen. Sopranistinnen habe eine Vorliebe für einige Arien aus dieser Oper, zum Beispiel „Le Bonheur est chose légère“. *Étienne Marcel*, eine neue Oper, die 1879 in Lyon ihre Uraufführung erlebte, wurde an der Opéra de Paris abgelehnt, die zur damaligen Zeit nur Novitäten aufnahm. Die Ballettmusiken aus der Oper sind als Orchesterwerke berühmt geworden und Claude Debussy fertigte davon eine Transkription für zwei Klaviere.

und ihn für lange Konzerttourneen und Recitals von Paris wegführte, komponierte er mit schöner Regelmäßigkeit eine Reihe imposanter Werke. Im Jahr 1880 nahm er einen Auftrag der Opéra de Paris an und schrieb eine Grand Opéra: *Henry VIII* wurde dort im März 1883 mit großem Prunk uraufgeführt und sicherte ihrem Schöpfer, der noch immer in erster Linie als Virtuose und Sinfoniker galt, einen Ruf als Opernkomponist, der durch seine früheren Opern nicht untermauert werden konnte. Seine Wahl ans Institut de France als Nachfolger von Henri Reber im Februar 1881 zeigte bereits die Anerkennung für sein Gesamtwerk und für seinen Beitrag zur Entwicklung der französischen Musik.

Diese Jahre waren besonders reich an bedeutenden Werken. So schuf er im Bereich der Kammermusik das originelle Septett mit Trompete op. 65, das er seinem Freund Émile Lemoine für dessen Kammerensemble „La Trompette“ versprochen hatte, die Sonate für Klavier und Violine Nr. 1 in d-Moll op. 75, entstanden 1885, die Caprice-Valse für Klavier und Streicher mit dem Beinamen *Wedding Cake* – ein Hochzeitsgeschenk für die Pianistin Caroline des Serres,

die berühmte Polonaise für zwei Klaviere zu vier Händen, die Saint-Saëns 1886 im Duo mit Gabriel Fauré zusammen uraufführte und noch oft zu Gehör brachte, insbesondere in einem denkwürdigen Konzert mit Ignaz Paderewski in Vevey im Jahre 1913. Das *Caprice sur des Airs danois et russes* für Flöte, Oboe, Klarinette und Klavier, das er der russischen Zarin widmetet, wurde 1887 von Paul Taffanel, Georges Gillet, Charles Turban und Saint-Saëns in St. Petersburg uraufgeführt. In der Literatur für Klavier und Orchester aus dieser Phase seien das *Allegro appassionato* op. 70 und die *Rhapsodie d'Auvergne* op. 73 erwähnt sowie die *Havaneise* für Violine und Orchester.

Nach der Komposition seiner ersten vier Sinfonien vergingen fast dreißig Jahre, bis Saint-Saëns 1886 im Auftrag der Philharmonic Society in London seine dritte Sinfonie in c-Moll, auch *Orgelsinfonie* genannt, komponierte, die bis heute als sein Meisterwerk gilt. Er begab sich auf Konzerttournee in die deutschsprachigen Länder und die deutsche Presse, die im Vorwort zu der Sammlung *Harmonie et mélodie*, die gerade veröffentlicht worden war, einen Angriff auf die Wagnerianer

sah, zettelte eine Intrige gegen ihn an, die zu Buhrufen in den Konzertsälen und zu einem Aufführungsverbot seiner Werke auf deutschen Bühnen führte. Das Manuskript seiner dritten Sinfonie begleitete ihn auf seinen Reisen, und im März 1886 schrieb er an seinen Verleger: „Die Sinfonie ist mitten im Entstehungsprozess. Ich warne Sie, es wird schrecklich.“ Ermüdet durch die Angriffe und Kontroversen zog Saint-Saëns sich nach Chrudim zurück, eine kleine Stadt in der Nähe von Prag. Er ließ die Sinfonie ruhen und kümmerte sich um etwas sehr viel Spaßigeres: eine „zoologische Fantasie“ in 14 kurzen Sätzen, mit der er seinen Freund, den Cellisten Charles Lebouc, überraschen wollte und die bei den alljährlichen Konzerten am Faschingsdienstag von Leboucs Ensemble aufgeführt werden sollte. Der *Karneval der Tiere* wurde zusammen mit Lebouc am 9. März 1886 uraufgeführt. Franz Liszt hörte das Werk einige Tage später bei Pauline Viardot und ein Dutzend Aufführungen fanden statt. Saint-Saëns sah den überwältigenden Erfolg dieses „musikalischen Scherzes“ voraus und fürchtete, dass dies nicht nur seinem Ruf, sondern auch der Verbreitung seiner Kammermusik schaden würde. So

verbot er die Aufführung des Werks und verfügte, dass es erst nach seinem Tod veröffentlicht werden sollte, mit Ausnahme des vorletzten Stücks, *Le Cygne* (Der Schwan), das er Charles Lebouc widmete. Die Zukunft sollte ihm recht geben, denn der *Carnaval* trug dazu bei, den Namen Saint-Saëns in der Öffentlichkeit bekannt zu machen, er warf aber auch einen Schatten auf weite Teile seines Kammermusikrepertoires.

Die dritte Sinfonie wurde am 19. Mai 1886 in London uraufgeführt, unter der Leitung des Komponisten. Er widmete sie Franz Liszt, der am 31. Juli starb, ohne dass er sie noch hören konnte. Saint-Saëns war sich bewusst, dass er hier ein Meisterwerk geschaffen hatte, dessen Erfolg bis heute ungebrochen ist. Das gleichzeitige Entstehen dieser beiden Werke stellte einmal mehr den Eklektizismus, die Produktivität und den Einfallsreichtum ihres Schöpfers unter Beweis. Der Einsatz der Orgel und des Klaviers in der Sinfonie, im Herzen des Orchesters, verdeutlicht seine Freude am Spiel mit Klangfarben und seinen originellen Umgang mit den verschiedenen Instrumentengruppen des Orchesters.

Schwierige Jahre

Das Ende der 1890er-Jahre markierte einen Bruch im Leben des Komponisten. Als seine Mutter im Dezember 1888 starb, verlor Saint-Saëns seine letzte familiäre Bindung. Er hatte im Jahr 1875 Marie-Laure Truffot geheiratet und zwei Söhne entstammten dieser Verbindung: André und Jean-François. Die beiden Kinder starben im Jahr 1878, im Abstand von wenigen Wochen. Das Paar konnte diesen Schicksalsschlag nicht verwinden und trennte sich 1881, ohne dass es jedoch zu einer Scheidung kam. Saint-Saëns veranlasste eine Reihe von Spenden, die der Stadt Dieppe zugutekamen, kündigte sein Appartement und organisierte einen Aufbruch, der fast einer Flucht gleichkam und um den sich verschiedene Mutmaßungen rankten. Von da an führte er etwa fünfzehn Jahre lang ein Nomadenleben, bevor er ab 1905 seinen Lebensmittelpunkt noch einmal in Paris hatte. Sein unkonventioneller Lebensstil gab Anlass zu völlig unbegründeten Gerüchten. Dieses Leben, geprägt von Reisen und Aufenthalten im Ausland, war aus gesundheitlichen Gründen notwendig geworden und wurde auch bedingt durch die große Bekanntheit von Saint-Saëns

und die permanenten Beanspruchungen, denen er ausgesetzt war. Abgeschiedenheit und ein angenehmes Klima waren für ihn unabdingbar, um in Ruhe komponieren zu können. Bis ans Ende seines Lebens wechselten sich Phasen in Paris mit langen Aufenthalten im Ausland ab, wobei er die Kanaren, Ägypten und Algerien bevorzugte.

In dem schwierigen Jahr 1889 weilte Saint-Saëns eine Zeitlang in Spanien und schrieb an seinen Verleger: „Ich bin der Willkür des Unvorhersehbaren ausgeliefert: Ich hatte überhaupt nicht vor, ein Scherzo für 2 Klaviere (op. 87) zu schreiben. Sie werden sehen, es gibt einige Sonderbarkeiten in diesem Stück.“ Man nimmt darin in der Tat eine neue Auseinandersetzung mit der Harmonik wahr, aber man muss daraus nicht folgern, dass es sich um ein experimentelles Werk handelt: Der Einfluss von Liszt und Chopin ist offensichtlich, Saint-Saëns war bei der Einführung von Neuerungen vorsichtig, er bewegte sich immer im traditionellen Rahmen, den er ausweitete, aber nicht abschaffen wollte.

Nach diesem Wendepunkt in den 1890er-Jahren versiegte die Inspiration nicht und Saint-Saëns komponierte weiterhin für alle Genres. Die virtuose *Valse canariote* für Klavier entstand während eines einsamen Aufenthalts auf den Kanaren im Jahr 1890, es folgte die Fantasie für Klavier und Orchester *Africa*: „Sie besteht aus afrikanischen Themen, die ich während einiger Jahre hier und da gesammelt habe; man findet darin sogar die Nationalmelodie von Tunesien, die Reste eines totgeborenen Konzerts. Lange Zeit sind diese Materialien in meiner Erinnerung umhergeirrt, ohne dass ich sie hätte in Einklang bringen können, bis ich eines Tages in Kairo vom ‚Fieber‘ heimgesucht wurde, und die Komposition ganz einfach Gestalt annahm.“ Das Klaviertrio in e-Moll, das Konzertstück für Horn, die Fantasie für Harfe, die Sonate für Violine und Klavier Nr. 2 zeugen alleamt von seiner unerschütterlichen Liebe zur Kammermusik, wie er während eines Aufenthalts in Kairo im Jahre 1896 gestand: „Ich stürzte mich in die Arme meiner alten Freundin, der Kammermusik, und ich erfuhr ein perfektes Glück. Sie wird der Trost meiner alten Tage sein, wie sie die Lehrmeisterin meiner Jugend war, man beginnt

und man endet immer mit der Unschuld der Tugend.“ Während des gleichen Aufenthalts in Ägypten wurde er auch unerwartet zu einem fünften Klavierkonzert inspiriert, das zwanzig Jahre nach dem vorherigen entstand. Saint-Saëns gestand, dass er als Thema den Gesang eines Schiffers verwendete, den er auf dem Nil gehört hatte – so erhielt dieses Klavierkonzert Nr. 5 in F-Dur von seinem Verleger den Beinahmen „Ägyptisches Konzert“. Saint-Saëns spielte die Uraufführung, sobald er nach Paris zurückgekehrt war, während der Festlichkeiten, die für den 2. Mai 1896 in der Salle Pleyel geplant wurden, um seine 50-jährige Karriere als Pianist zu feiern. Weitere Werke wie *Souvenir d'Ismailia* und eine Serie von Walzern – *Valse mignonne*, *Valse nonchalante* (Saint-Saëns selbst nahm diesen Walzer auf) *Valse langoureuse* und *Valse gaie* – sollten das Klavierrepertoire bereichern. Als Herzstück der Klavierliteratur kommt den drei Etüden-Bänden eine besondere Bedeutung zu. Der erste Band, *Six Études*, komponiert im Jahr 1877, wird von der berühmten und diffizilen *Étude en forme de valse* abgeschlossen, von der Eugène Ysaÿe eine Bearbeitung für Violine anfertigte. Der zweite Band entstand 22 Jahre nach dem ersten, er versammelt alle technischen

Schwierigkeiten und verlangt einiges an Virtuosität, enthält aber sehr schöne Musik wie die erstaunlichen *Cloches de Las Palmas*. Bei dem späten dritten Band (1912) stellt sich Saint-Saëns der Herausforderung, für die linke Hand allein zu schreiben.

Der Eintritt in ein neues Jahrhundert

Mit beachtlichem Tempo komponierte Saint-Saëns neue Werke, und obwohl er immer wieder betont hatte, dass er keine Opern mehr schreiben wolle, sollte er zu Beginn des neuen Jahrhunderts noch mehrere verfassen: *Les Barbares* (1901, auf Bestellung der Opéra de Paris) *Parysatis* (1902, für die Arena von Béziers), *Hélène* (1904, Saint-Saëns schrieb dafür Text und Musik), *L'Ancêtre* (1906), *Déjanire* (1911, umgestaltete Version der Produktion in Béziers). Einige dieser Opern wurden erst kürzlich eingespielt. Doch auch die Instrumentalmusik wurde von Saint-Saëns nicht vernachlässigt. Saint-Saëns hatte bis zum Jahr 1899 gewartet, um sein erstes Streichquartett zu komponieren; eine gefürchtete Bewährungsprobe, so einschüchternd war das Genre, selbst für einen Komponisten mit seiner Erfahrung, wie er seinem Verleger anvertraute. „Wenn ich dieses Quartett nicht gemacht hätte, hätten die Ästhetiker aus dieser Lücke eine Menge Rückschlüsse gezogen, sie hätten in meiner Natur ausgemacht, warum ich keines geschrieben habe und dass ich dazu unfähig sei! Zweifeln Sie nicht daran, ich kenne sie. Und solange diese notwendige Aufgabe nicht erfüllt war, hatte ich Angst, sie zu früh in Angriff zu nehmen, ich war unruhig. Jetzt ist mir alles gleichgültig.“ Auf das Streichquartett Nr. 1 in e-Moll folgte zwanzig Jahre später das Quartett Nr. 2 in G-Dur, über das er sagte: „Da mein erstes Quartett extrem schwierig ist, habe ich dieses Mal versucht, den Ausführenden und den Zuhörern weniger Mühe zu machen. Ich finde es besser als ich dachte, ich hoffe, dass es auf Interesse stößt. Doch ich dachte, es sei einfach, und ich befürchte sehr, dass es nicht so einfach ist, wie ich wollte!“ In diesen Jahren nach 1900 entstand auch das Cellokonzert Nr. 2, die Sonate für Violoncello und Klavier Nr. 2 in F-Dur, ein Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester, *La Muse et le Poète* sowie zahlreiche Gelegenheitswerke wie *Cyprès et lauriers* für Orgel und Orchester (1919) zum Gedenken an das Ende des Ersten Weltkriegs.

Der 73-jährige Saint-Saëns nahm im Jahr 1908 die Herausforderung an, die erste Filmmusik der Filmgeschichte zu schreiben, für den Film *l'Assassinat du Duc de Guise* von Henri Lavedan. Bereits 1904 hatte sich Saint-Saëns auf das Experiment der Tonaufzeichnung eingelassen und gehörte zu den ersten Komponisten, die von der Firma Gramophone aufgenommen wurden. 1919 nahm er dann an einer zweiten Aufnahmesitzung teil. Tondokumente eines Komponisten und Pianisten, der 1835 geboren wurde und seine eigenen Werke spielte, sind wertvolle Zeugnisse für die Interpretationsgeschichte.

Die geistliche Musik hat ebenfalls einen wichtigen Platz im Werkkatalog von Saint-Saëns. Dass er offenbar bereits in jungen Jahren seinen Glauben verlor, war für ihn nicht unvereinbar mit seinem Beruf als Organist und dem Komponieren geistlicher Musik, wie er erläuterte: „Die Religionen, Quellen unvergleichlicher Kunst, sind selbst bewundernswerte Kunstwerke; die katholische Liturgie ist ein Wunderwerk; ich liebe sie und ich schreibe mit Freuden geistliche Musik. Aber bewundern und glauben sind zwei verschiedene Dinge.“ Sein

gesamtes Schaffen war geprägt von großen geistlichen Werken: Die Messe solennelle op. 4, das Requiem op. 54, große Psalmen und Oratorien wie *Le Déluge*, dessen Prélude häufig bearbeitet wurde, auch die Zahl der Motetten und Kirchenlieder ist eindrucksvoll. In den letzten Jahren seines Lebens komponierte er noch einmal für die Orgel, die *Sept improvisations* und die Fantaisie Nr. 3. Seiner geschätzten Kammermusik, insbesondere den Blasinstrumenten, widmete er das letzte Aufflackern seiner Inspiration, wenige Monate vor seinem Tod, und schrieb drei Sonaten für verschiedene Blasinstrumente: die Sonate für Oboe und Klavier in D-Dur, die Sonate für Klarinette und Klavier in Es-Dur und die Sonate für Fagott und Klavier in G-Dur.

Orientalismus oder Exotismus?

Man kann über die Musik von Camille Saint-Saëns nicht sprechen, ohne den Orient zu erwähnen. Es geht nicht darum, hier dieses bereits gut erforschte Thema zu vertiefen, vielmehr soll dazu angeregt werden, den Begriff „Exotismus“ für eine Reihe von Werken zu verwenden, bei denen er passend erscheint. Lange

bevor Saint-Saëns seine großen Reisen unternahm, war er empfänglich für die modale Musik, für neue Klangfarben und Rhythmen, und strebte bald danach, sie in seine eigene musikalische Sprache zu integrieren. Er hat sich keiner systematischen Sammeltätigkeit unterzogen, wie ein Musikethnologe vielleicht verfahren wäre, sondern ließ sich eher von neuen Rhythmen und Klängen inspirieren, durch das Ansammeln von diffusen Material, das in seinen Werken Verwendung fand, wobei er nur selten die Quellen angab. Allenfalls erfährt man, dass der Gesang eines Schiffers auf dem Nil als Thema des fünften Klavierkonzerts diente, oder man kann das Thema der Oboe identifizieren, das das Bacchanal in *Samson et Dalila* einleitet, aber für westliche Ohren braucht es wohl einiges an Schaffsinn, um „den Ruf des Orangenhändlers am Kai des Hafens von Kairo“ in *Africa* wahrzunehmen, und was hört man wirklich als Anhaltspunkt für die Musik des Maghreb in der *Suite algérienne*? Scherhaft zählte Saint-Saëns sich selbst zu den Orientalisten, doch wo liegen die Grenzen? Kann man hier auch die Werke dazurechnen, die von Spanien und den Kanaren inspiriert wurden? In dem Fall ist die Liste lang:

Und heute ...

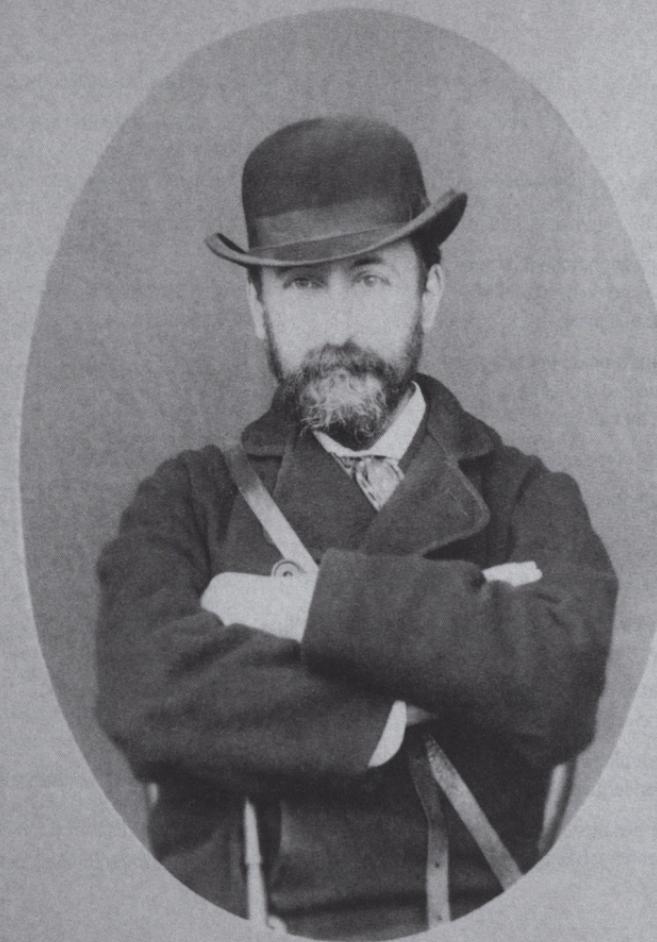
Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war Saint-Saëns der bei Weitem am häufigsten gespielte lebende Komponist, ebenso in

Frankreich wie im Ausland, was sicherlich nicht zum Neid der Verfechter einer „Avantgarde“ führte, die daran interessiert waren, dass ihnen dieses Monument der französischen Musik möglichst schnell das Feld überließ. Saint-Saëns war auch der populärste zeitgenössische Komponist. Einer der Beweise dafür ist die unglaubliche Anzahl von Transkriptionen, die von seinen Werken angefertigt wurden: für alle erdenklichen Instrumente und Besetzungen, gespielt unter allen möglichen Umständen. Und obwohl ein großer Teil seines Werks ab den 1940er-Jahren in der Versenkung verschwand, sorgte diese Nähe zum Publikum dafür, dass er nie ganz vergessen wurde. Noch heute werden die Hits der „Stimmungsmusik“ bei Saint-Saëns ausgeliehen, ohne dass er jedes Mal erkannt wird: Der berühmteste dieser Hits ist sicherlich das „Aquarium“ aus dem *Karneval der Tiere*, das bei den Filmfestspielen in Cannes zwischen den Filmvorführungen gespielt wird.

Das Werk von Saint-Saëns neu zu hören, befreit von der Last zahlreicher Vorurteile, die sich im Laufe der Jahre angehäuft haben und von denen einige sehr

hartnäckig sind. Das neue Hören erlaubt es, ihn zwischen seinen Zeitgenossen und in der Ästhetik seiner Zeit besser einzuordnen. Man wird sich auf diese Weise bewusst, dass er alles andere war als ein Hindernis für die Moderne, vielmehr war er je nach Epoche ein Moderator oder ein Wegbereiter, aber auch ein Vermittler zwischen den Kulturen und den Generationen.

Marie-Gabrielle Soret, März 2021
Übersetzung: Dorle Ellmers



INDEX

Africa , Fantasy, for piano and orchestra, Op. 89	Concertante Music	CD 6
Africa , Op. 89: Improvised cadenza	Instrumental Music	CD 27
Allegro appassionato in B minor, Op. 43		
for cello and orchestra	Concertante Music	CD 10
for cello and piano	Chamber Music	CD 11
Allegro appassionato in C-sharp minor, Op. 70		
for piano and orchestra	Concertante Music	CD 9
version for solo piano	Instrumental Music	CD 16
L'Attente , for voice and piano (Victor Hugo)	Vocal Music	CD 21
Bassoon Sonata in G major, Op. 168	Chamber Music	CD 12
Bénédiction nuptiale in F major, Op. 9	Instrumental Music	CD 20
Berceuse in B-flat major, for violin and piano, Op. 38	Chamber Music	CD 11
Le bonheur est chose légère (from <i>Le Timbre d'argent</i>), for soprano, violin and piano, R 289	Vocal Music	CD 33
Caprice andalou in G major, for violin and orchestra, Op. 122	Concertante Music	CD 7
Caprice pour piano sur les airs de ballet d'Alceste de Glück (transcription for two pianos by Claude Debussy)	Instrumental Music	CD 18
Caprice sur des airs danois et russes , for flute, clarinet, oboe and piano, Op. 79	Chamber Music	CD 13

Cavatine , for trombone and piano, Op. 144	Chamber Music	CD 13
Le Carnaval des Animaux , grande fantaisie zoologique, R 125		
for 2 pianos, 2 violins, viola, cello, double bass, flute (& piccolo), clarinet, harmonica & xylophone orchestral version	Chamber Music	CD 16
	Orchestral Works	CD 4
Cello Concerto No. 1 in A minor, Op. 33	Concertante Music	CD 10, CD 29
Cello Sonata No. 1 in C minor, Op. 32	Chamber Music	CD 11
Cello Sonata No. 2 in F major, Op. 123	Chamber Music	CD 12
Clair de lune , for voice and piano (Catulle Mendès)	Vocal Music	CD 21
Clarinet Sonata in E-flat major, Op. 167	Chamber Music	CD 12
La Cloche , for voice and piano (Victor Hugo)	Vocal Music	CD 21
Les Cloches de la mer , for voice and piano (Camille Saint-Saëns)	Vocal Music	CD 21
Cyprès et lauriers , for organ and orchestra, Op. 156	Concertante Music	CD 9
excerpt: I. Cyprès: Poco adagio	Instrumental Music	CD 20
Danse macabre , Symphonic Poem, Op. 40	Orchestral Works	CD 3, CD 32
Danse macabre , for voice and piano (Henri Cazalis)	Vocal Music	CD 21
El Desdichado (Bolero), for two voices and piano (Jules Barbier)	Vocal Music	CD 21
Élégie No. 1 , for violin and piano, Op. 143	Chamber Music	CD 11, CD 27
Élégie No. 2 , for violin and piano, Op. 160	Chamber Music	CD 11
Élévation or Communion in E major, Op. 13	Instrumental Music	CD 20

Étienne Marcel, airs de ballet, R 290 (transcription for two pianos by Claude Debussy)	Instrumental Music	CD 18
Extase, for voice and piano (Victor Hugo)	Vocal Music	CD 21
Fantaisie for harp, Op. 95	Instrumental Music	CD 16
Fantaisie, for violin and harp, Op. 124	Chamber Music	CD 11
Fantaisie in C major, for organ, Op. 157	Instrumental Music	CD 19
Fantaisie in D-flat major, for organ, Op. 101	Instrumental Music	CD 19
Fantaisie in E-flat major, for organ, R 78	Instrumental Music	CD 19
La Foi, Three Symphonic Pictures, Op. 130	Orchestral Works	CD 3
Havaneise in E major, Op. 83 for violin and orchestra transcription for violin and piano	Concertante Music	CD 8, CD 29
Henry VIII, opera in four acts, R 291 (Léonce Détrayat & Armand Sylvestre): Air de Catherine d'Argon: « Ô cruel souvenir ! » (Act IV)	Opera	CD 22
Introduction et Rondo capriccioso in A minor, Op. 28 for violin and orchestra transcription for two pianos by Claude Debussy	Concertante Music	CD 8, CD 29
La Jeunesse d'Hercule, Symphonic Poem, Op. 50	Orchestral Works	CD 3
Le Lever de la lune, for voice and piano (after Ossian)	Vocal Music	CD 21
Marche religieuse in F major, Op. 107	Instrumental Music	CD 19
Marquise, vous-en souvenez-vous ? for voice and piano	Vocal Music	CD 33

Mazurka No. 1 in G minor, Op. 21	Piano, Op. 51	Instrumental Music	CD 27
Mazurka No. 3, for piano, Op. 66		Instrumental Music	CD 17, CD 27
Mélodies persanes, Op. 26 No. 6: Tournoiement (« Songe d'opium »), for voice and piano (Armand Renaud)		Vocal Music	CD 21
Messe à quatre voix, pour soli et chœur avec accompagnement d'orchestre, grand orgue d'accompagnement obligé, Op. 4 (Réduction pour grand orgue et petit orgue par Léon Roques)		Choral Music	CD 22
Morceau de concert in F minor, for horn and orchestra, Op. 94		Concertante Music	CD 9
Morceau de concert in G major, for harp & orchestra, Op. 154		Concertante Music	CD 9
Morceau de concert in G major, for violin and orchestra, Op. 62		Concertante Music	CD 7
La Muse et le poète, for violin, cello and orchestra, Op. 132		Concertante Music	CD 8
Oboe Sonata in D major, Op. 166		Chamber Music	CD 12
Odelette in D major, for flute and orchestra, Op. 162		Concertante Music	CD 9
Le Pas d'armes du roi Jean, for voice and piano (Victor Hugo)		Vocal Music	CD 21
Pastorale, for two voices and piano (Philippe Destouches)		Vocal Music	CD 21

Phaéton, Symphonic Poem, Op. 39	Orchestral Works	CD 3, CD 32
Piano concerto No. 1 in D major, Op. 17	Concertante Music	CD 5, CD 30
Piano Concerto No. 2 in G minor, Op. 22 excerpt	Concertante Music	CD 5, CD 30
	Instrumental Music	CD 27
Piano Concerto No. 3 in E-flat major, Op. 29	Concertante Music	CD 6, CD 30
Piano Concerto No. 4 in C minor, Op. 44	Concertante Music	CD 5, CD 29, CD 31
Piano Concerto No. 5 in F major "L'Égyptien", Op. 103	Concertante Music	CD 6, CD 31
Piano Quartet in B-flat major, Op. 41	Chamber Music	CD 15
Piano Quintet in A minor, Op. 14	Chamber Music	CD 15
Piano Trio No. 1 in F major, Op. 18	Chamber Music	CD 13
Piano Trio No. 2 in E minor, Op. 92	Chamber Music	CD 13
Prélude pour "Le Déluge" in D major, Op. 45 for violin and orchestra transcription for violin and piano	Concertante Music	CD 7
	Chamber Music	CD 27, CD 28
Prière, Op. 158, for cello and piano,	Chamber Music	CD 11
La Princesse jaune, opéra-comique, Op. 30: Overture	Orchestral Works	CD 28
Rêverie, for voice and piano (Victor Hugo)	Vocal Music	CD 21
Rhapsodie d'Auvergne in C major, Op. 73 for piano and orchestra	Concertante Music	CD 9, CD 27
Le Rouet d'Omphale, Symphonic Poem, Op. 31	Orchestral Works	CD 3, CD 28
Romance in C major, for violin and orchestra, Op. 48	Concertante Music	CD 7

Romance in D major, for cello and piano, Op. 51	Chamber Music	CD 11
Romance in D-flat major, Op. 37 for flute and orchestra for violin and orchestra for violin and piano (original for violin & orchestra)	Concertante Music	CD 9
	Concertante Music	CD 7
	Chamber Music	CD 11
Romance in F major, Op. 36 for cello and piano for horn and orchestra	Chamber Music	CD 11
	Concertante Music	CD 9
Le Rossignol et la rose (from Parysatis, R 312), for voice and orchestra (Jane Dieulafoy)	Vocal Music	CD 21, CD 33
Une flûte invisible, for voice, flute and piano (Victor Hugo)	Vocal Music	CD 21
Une nuit à Lisbonne, barcarolle, Op. 63	Orchestral Works	CD 4
Saltarelle for four voices men's chorus a capella, Op. 74 (Émile Deschamps)	Choral Music	CD 21
Samson et Dalila, Op. 47 (Ferdinand Lemaire) Complete opera in 3 acts « Printemps qui commence » (Act 1) « Samson, recherchant ma présence... Amour ! viens aider ma faiblesse ! » (Act 2) « Mon cœur s'ouvre à ta voix » (Act 2) « L'as-tu donc oublié, celui dont la puissance » (Act 1) « Vois ma misère, hélas ! vois ma détresse ! » (Act 3) Improvisation (piano)	Opera	CD 23-24, CD 33-34
	Opera	CD 22
	Opera	CD 22
	Opera	CD 22
	Opera	CD 33
	Opera	CD 33
	Instrumental Music	CD 27

Scherzo , for two pianos, Op. 87	Instrumental Music	CD 18
Sept Improvisations , for organ, Op. 150	Instrumental Music	CD 20
Septet in E-flat major , for trumpet, 2 violins, viola, cello, double bass and piano, Op. 65	Chamber Music	CD 16, CD 31
Sérénade , No. 2 Andantino from Suite Op. 16, for cello and piano	Chamber Music	CD 12
Si vous n'avez rien à me dire , for voice and piano (Victor Hugo)	Vocal Music	CD 21
Six Études , for piano, Op. 52 VI. Étude en forme de valse	Instrumental Music	CD 17
Six Études , for piano, Op. 111 VI. Toccata	Instrumental Music	CD 28
Six Études pour la main gauche seule , for piano, Op. 135	Instrumental Music	CD 17
Sonnet , for voice and piano (Camille Saint-Saëns)	Vocal Music	CD 21
String Quartet No. 1 in E minor , Op. 112	Chamber Music	CD 14
String Quartet No. 2 in G major , Op. 153	Chamber Music	CD 14
Suite algérienne in C major, Op. 60	Orchestral Works	CD 32
Suite algérienne , Op. 60, for piano	Instrumental Music	CD 27
Suite for orchestra , Op. 49	Orchestral Works	CD 4
Spartacus , Overture, R 166, after the tragedy by Alphonse Pagès	Orchestral Works	CD 4

Symphony No. 1 in E-flat major , Op. 2	Orchestral Works	CD 1
Symphony No. 2 in A minor , Op. 55	Orchestral Works	CD 1
transcription for two pianos by Claude Debussy	Instrumental Music	CD 18
Symphony No. 3 in C minor "Organ Symphony", Op. 78	Orchestral Works	CD 2, CD 32
Symphony in A major , R 159	Orchestral Works	CD 1
Symphony in F major "Urbs Roma", R 163	Orchestral Works	CD 2
Tarentelle in A minor , for flute, clarinet and orchestra, Op. 6	Concertante Music	CD 9
Trio: Tecum principium (from <i>Oratorio de Noël</i> , Op. 12, transcription for piano, violin and cello)	Chamber Music	CD 28
Trois Préludes et fugues , for organ, Op. 99 (Book I)	Instrumental Music	CD 19
Trois Préludes et fugues , for organ, Op. 109 (Book II)	Instrumental Music	CD 20
Trois Rhapsodies , for organ, Op. 7, sur des cantiques bretons (Pèlerinage au Pardon de Sainte-Anne-la-Palud)	Instrumental Music	CD 19
Two choruses , for mixed chorus a capella, Op. 68 (Camille Saint-Saëns)	Choral Music	CD 21
Valse-caprice , for violin and orchestra, after Étude en forme de valse, Op. 52 No. 6, arr. Eugène Ysaÿe	Concertante Music	CD 8
Valse gaie , for piano, Op. 139	Instrumental Music	CD 17
Valse mignonne in E-flat major, for piano, Op. 104	Instrumental Music	CD 17, CD 27

Valse nonchalance in D-flat major,
for piano, Op. 110 CD 16, CD 27

Le Vent dans la plaine (« C'est l'extase langoureuse »)
for voice and piano (Paul Verlaine) CD 21

Violin Concerto No. 1 in A major, Op. 20 Concertante Music CD 7

Violin Concerto No. 2 in C major, Op. 58 Concertante Music CD 7

Violin Concerto No. 3 in B minor, Op. 61 Concertante Music CD 8, CD 28

Violin Sonata No. 1 in D minor, Op. 75 Chamber Music CD 10

Violin Sonata No. 2 in E-flat major, Op. 102 Chamber Music CD 10

Violons dans le soir,
for voice, violin and piano (Comtesse de Noailles) Vocal Music CD 21

Wedding Cake,
Caprice-valse, for piano and orchestra, Op. 76 Concertante Music CD 6

ARRANGEMENTS BY CAMILLE-SAINT-SAËNS

J.S. BACH: Partita for Solo Violin No. 1 in B minor, BWV 1002: VII. Tempo di bourrée

arr. for piano CD 25

arr. for harp CD 25

TRANSCRIPTIONS & ARRANGEMENTS BY OTHER COMPOSERS

Le Carnaval des Animaux, grande fantaisie zoologique, R 125 CD 26
(Orchestral version, with additional songs by Carl Davis & Hiawyn Oram)

Cello Concerto No. 1 in A minor, Op. 33, transc. for flugelhorn and orchestra by Mikhail Nakariakov CD 26

Les Cloches du soir, Op. 85, arr. for cello and piano by F. Ronchini CD 25

Le Cygne (from Le Carnaval des animaux)

arr. for cello and harp CD 25

arr. for cello and orchestra by Paul Vidal CD 25

arr. for piano by Leopold Godowsky CD 25

transc. for trumpet and piano by Mikhail Nakariakov CD 26

transc. for violin and piano by Jascha Heifetz CD 25

Danse des prêtresses de Dagon (from Samson & Dalila),
arr. for cello and piano by A. Samm CD 25

Danse macabre, Symphonic Poem, Op. 40, arr. for organ by Edwin Lemare CD 25

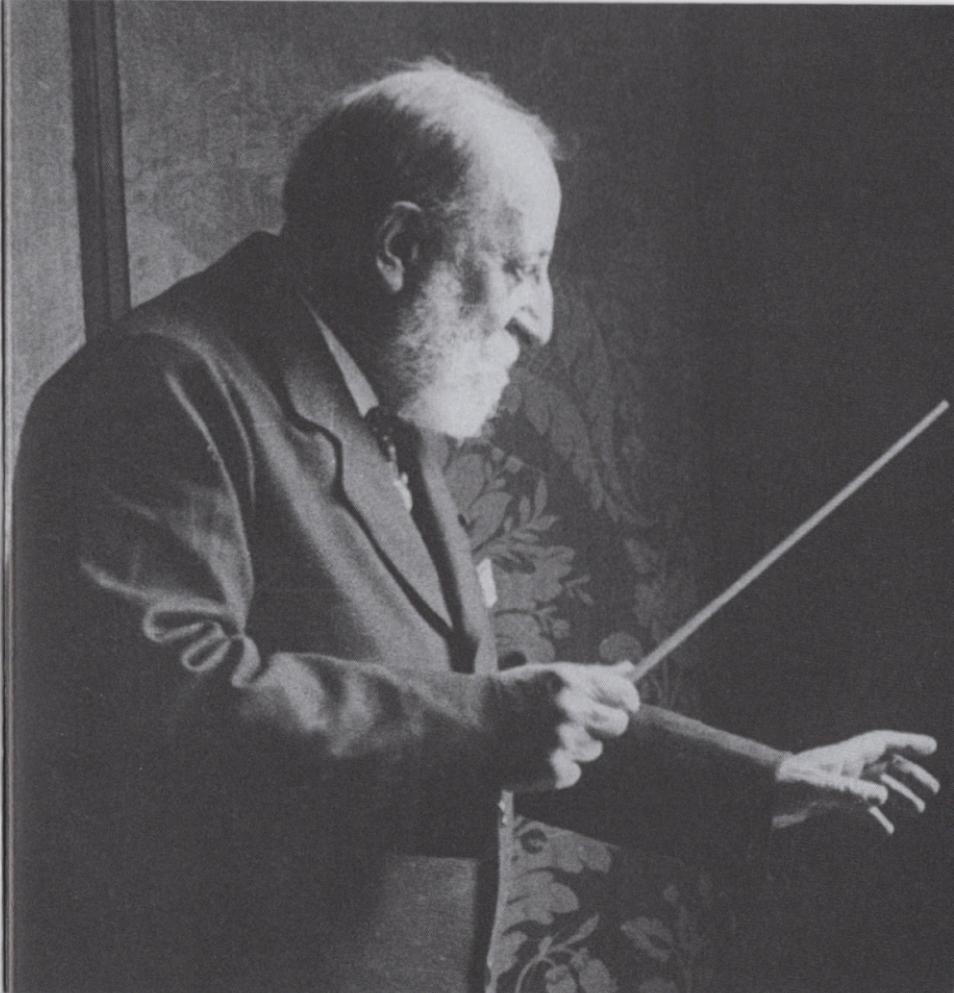
Introduction et Rondo capriccioso in A minor, Op. 28:
arr. for trumpet and orchestra by Mikhail Nakariakov CD 26
arr. for violin and piano by Georges Bizet CD 25

Havaneise in E major, Op. 83, transc. for violin and piano CD 25

« Mon cœur s'ouvre à ta voix » (from Samson & Dalila),
arr. for cello and piano by Georges Papin CD 25

Pavane (from Étienne Marcel), arr. for cello and piano by Jules Delsart CD 25

Violin Concerto No. 3 in B minor, Op. 61: Andantino quasi allegretto,
transc. for cello and piano by Th. Vautier CD 25



Compilation producer: Philippe Pauly

Mastering: Christophe Hénault, Art & Son Studio, Annecy

Box cover:

Pierre-Auguste Renoir 1841-1919

Pont-Neuf 1872

Walet covers:

Gustave Caillebotte 1848-1894

CD 2 *L'Homme au balcon, boulevard Haussmann* ca.1880 ; CD 5 *Le Pont de l'Europe* 1876 ; CD 7 *L'Yerres, pluie* 1875 ; CD 9 *Roses, jardin du Petit Gennevilliers* 1886 ; CD 11 *Voiliers à Argenteuil* ca.1888 ; CD 13 *Les Périsoles* 1877 ; CD 15 *Fruits sur un étalage* 1881-2 ; CD 16 *Les Dahlias, jardin au Petit Gennevilliers* 1893 ; CD 20 *Jeune homme à la fenêtre* 1876 ; CD 21 *Portraits à la campagne* 1876 ; CD 23 *Homme portant une blouse* 1848 ; CD 25 *Périsoles sur l'Yerres* 1877 ; CD 27 *Les Orangers* 1878 ; CD 29 *Les Périsoles* 1878 ; CD 30 *Villas à Trouville* 1884 ; CD 33 *Baigneur s'apprêtant à plonger* 1878

Edgar Degas 1834-1917

CD 4 *Le Champ de courses* 1876-1887 ; CD 12 *L'Orchestre de l'Opéra* ca.1870 ; CD 14 *Femme assise à côté d'un vase de fleurs* 1865 ; CD 17 *Les petites modistes* 1882 ; CD 18 *La Classe de danse* 1874 ; CD 32 *Danseuses dans une salle d'exercice* 1873 ; CD 34 *Au Café-concert : La Chanson du chien* 1875-7

Claude Monet 1840-1926

CD 1 *Jardin à Sainte-Adresse* 1857 ; CD 3 *La Manneporte (Étretat)* 1883 ; CD 8 *Meule, crépuscule* 1890-1 ; CD 10 *La Grenouillère* 1869 ; CD 19 *Champ de coquelicots près de Vétheuil* ca.1879 ; CD 22 *Le Port de Trouville* 1870 ; CD 26 *Le Pont d'Argenteuil* 1874 ; CD 31 *La Promenade* 1875

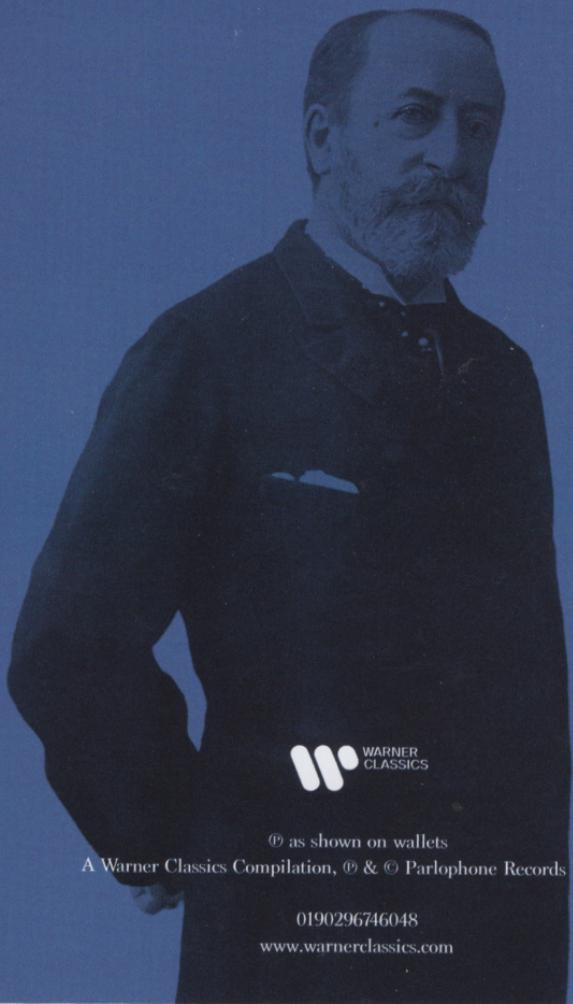
Camille Pissarro 1830-1903

CD 28 *Le Boulevard Montmartre un matin d'hiver* 1897

Henri Regnault 1843-1871

CD 6 *Un chef de l'Abyssinie* 1870 ; CD 24 *Salomé* 1870

Booklet photos: p. 2, Library of Congress, Washington ; p. 16, photo by Nadar ; pp. 34, 47 & 59 unknown ; p. 60 photo by Reutlinger



® as shown on wallets

A Warner Classics Compilation, ® & © Parlophone Records Limited

0190296746048

www.warnerclassics.com