

A close-up portrait of pianist Louis Lortie, looking slightly to the left of the camera with a thoughtful expression. He has short dark hair and a light beard. He is wearing a dark, textured jacket over a dark shirt. The background is dark and out of focus.

CHANDOS

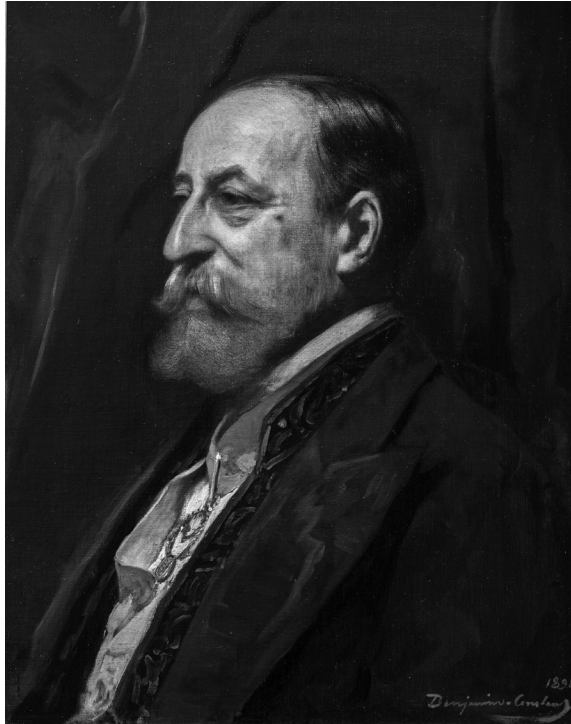
Saint-Saëns

Piano Concertos
Nos 3 and 5 'Egyptian'
Allegro appassionato
Rhapsodie d'Auvergne

Louis Lortie
piano

Edward Gardner

BBC *Philharmonie*



Painting by Jean-Joseph Benjamin-Constant (1845–1902), now at the Cité de la Musique, Paris / Bernard Bonnifon / AKG Images, London

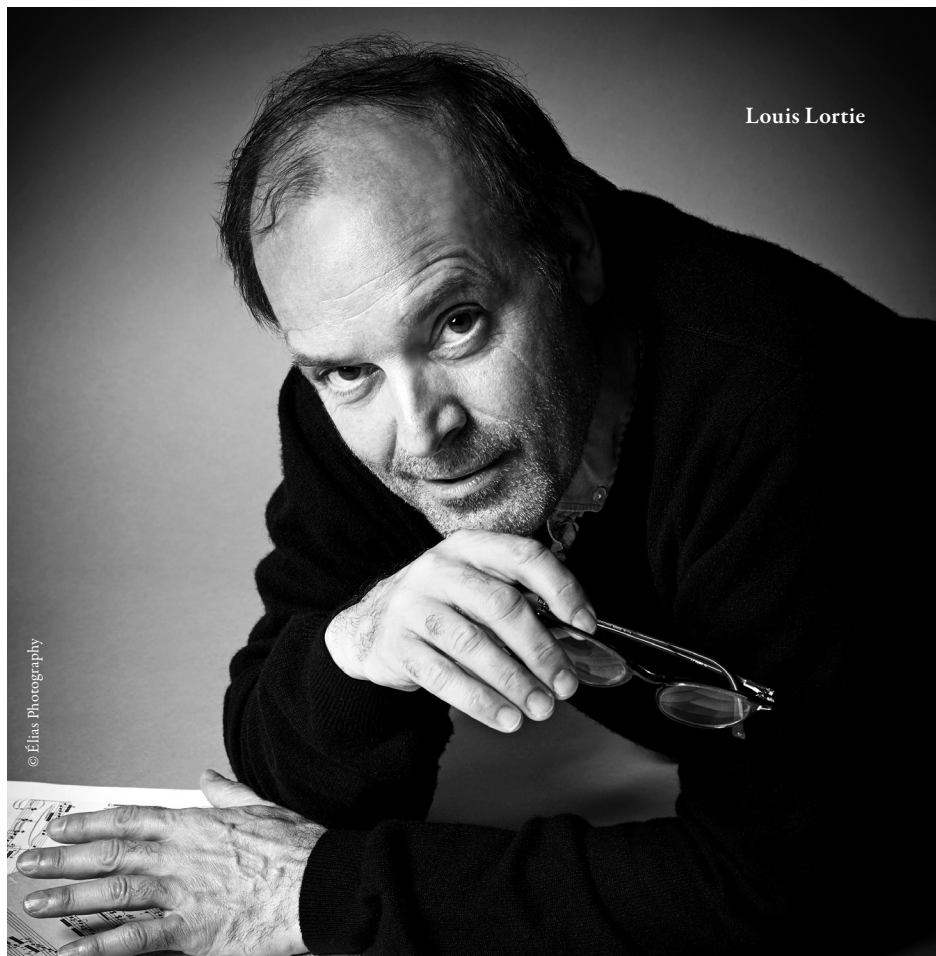
Camille Saint-Saëns, 1898

Camille Saint-Saëns (1835 – 1921)

- | | | |
|----------|---|--------------|
| 1 | Rhapsodie d'Auvergne, Op. 73 (1884)
in C major • in C-Dur • en ut majeur
for Piano and Orchestra
À Monsieur Louis Diémer
Lento (piano ad libitum) – Andantino espressivo –
Allegretto – A tempo allegretto –
Allegro molto – Animato –
Andantino (Tempo I) – Presto | 9:25 |
| | Concerto No. 3, Op. 29 (1869)
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur
for Piano and Orchestra
À Élie-Miriam Delaborde | 25:42 |
| 2 | I Moderato assai – Più mosso (Allegro maestoso) – Moderato assai –
A piacere quasi cadenza – Più mosso – Molto allegro –
Allegro animato – Cadenza sempre in tempo –
Allegro maestoso – Animato | 12:12 |
| 3 | II Andante – | 6:24 |
| 4 | III Allegro non troppo | 6:59 |

5	<p>Allegro appassionato, Op. 70 (1884) 5:39 in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur for Piano and Orchestra Allegro – [Cadenza] – Tempo I – Andantino – Molto tranquillo – Allegro</p>
	<p>Concerto No. 5, Op. 103 'Egyptian' (1896) 25:39 in F major • in F-Dur • en fa majeur for Piano and Orchestra À Monsieur Louis Diémer</p>
6	<p>I Allegro animato – Quasi cadenza – A tempo (allegro) – Senza rigore – A tempo allegro – Agitato – A tempo poco meno mosso – A tempo I – A tempo, allegro – Senza rigore – A tempo ma tranquillo 9:36</p>
7	<p>II Andante – Quasi recitativo – Allegretto tranquillo quasi andantino – Poco più mosso – Andante – Più mosso – Quasi cadenza – A tempo 10:31</p>
8	<p>III Molto allegro 5:27</p>
	TT 66:51

Louis Lortie piano
BBC Philharmonic
Yuri Torchinsky leader
Edward Gardner



Louis Lortie

© Elias Photography

Saint-Saëns: Piano Concertos Nos 3 and 5 / Allegro appassionato / Rhapsodie d'Auvergne

Introduction

Our view these days of Camille Saint-Saëns (1835 – 1921) as an impeccable classicist, fighting with all his might against the vulgar inroads of modernity, is only part of the story, and perhaps not the most interesting one. It is easy to forget that in the 1860s he was in the forefront of musical change, in his classes at the École Niedermeyer introducing the young Gabriel Fauré to dangerous stuff by Schumann, Liszt, and Wagner. Liszt himself was warm in his praises of the Second Piano Concerto, of 1868, especially of Saint-Saëns's skill in showing

the pianistic effects to good advantage
without sacrificing any compositional
principles, a basic rule in this genre.

It seems likely that Saint-Saëns took that encouragement to heart in composing his Third Concerto only a year later, and incorporating a number of Lisztian features.

Piano Concerto No. 3

One feature which he did not adopt was that of cyclic themes, appearing in more than one movement. Instead, in the first movement,

he experimented precisely with the balance mentioned above by inserting two quite sizeable cadenzas in places where they do not normally occur. These have the effect of turning this first movement, which otherwise obeys the basic outline of sonata form, into something more like a fantasia. Another 'modern' idea, possibly taken from Liszt, was to ignore the usual sonata key structure by answering the first theme, in E flat, with a second not in B flat, as the text books recommended, but in D. Thirdly, the very opening of the work consists of low E flat arpeggios in the piano, apparently going nowhere – might we think of the opening bars of *Das Rheingold*? Saint-Saëns by now knew Wagner quite well and had impressed him with his playing. Of course, the arpeggios *do* lead to something, namely the piano's triumphantly joining the orchestra in the first theme – but only after some two minutes.

All of this may have fed into the hostile reception which the concerto received when Saint-Saëns gave the first performance, at the Leipzig Gewandhaus, on 25 November 1869. But what really upset the audience, to the

point of inciting punch-ups in the corridors, took place at the start of the slow movement. Not only is this, too, in the ‘wrong’ key of E major, but it is approached chromatically from an initial E flat, which has given false assurance. Then a held B on strings is attacked by A minor chords from the piano. And there is no resolution: the piano just gives up, leaving the strings to go peacefully on their way. I mean, what is going on? From here, in fact, the movement is more beautiful than challenging, though Saint-Saëns cannot resist, shortly before the end, referencing the movement’s chromatic opening with an inversion of it: where at the start it expanded outwards, now it contracts inwards. A little private joke, no doubt.

There are no problems for an audience in the finale, which radiates a rumbustious good humour, the large upward leaps followed by small downward steps in the opening theme possibly looking back to the finale of Beethoven’s ‘Emperor’ Concerto. In 1906, when a Festival Saint-Saëns celebrated the sixtieth anniversary of the composer’s first public concert (see below), Fauré took the opportunity of reminding the world of this Third Concerto, which ‘especially deserves to emerge from the shadows where it has been left to slumber’. Some years later, Saint-Saëns

thanked Marguerite Long for playing what he called ‘this extremely difficult work’. Is that all that has been holding it back? More recently, Angela Brownridge, who has recorded all his piano concertos, while referring to the virtuosity in the Third as ‘relentless’, has explained that she loves it nonetheless. Perhaps the lesson is simply that Saint-Saëns is a more versatile and adventurous composer than is generally accepted?

Allegro appassionato

So agile once, my fingers now are stiff.
Thus Saint-Saëns in a verse lament as middle age approached. ‘Do not believe a word of it,’ retorted Fauré in the letter quoted above, his sensitive, supple fingers, his clear, vigorous, charming touch and his style – the very essence of nobility and sobriety – are in as good shape as they have ever been.

It was for those fingers that he composed the *Allegro appassionato* in C sharp minor in 1884, to judge from the opus number shortly before the *Rhapsodie d’Auvergne*. It is not a profound piece (several biographies fail to mention it), but for sheer fun it takes some beating; and one effect of its speed is that we, almost, do not notice the boldness of several

of the modulations. The imposing start is a blind, as levity soon takes control and, finally, the minor becomes E major: not now a troublesome interloper, but a respectable relative major.

Rhapsodie d'Auvergne

The name 'Paris' conjures up for the modern traveller 'the city of light', a metropolis of unparalleled elegance, a haven of succulent delights. But this had not always been its reputation. In 1867 the journalist Louis Veuillot published *Les Odeurs de Paris*, giving a decidedly disenchanted view of its underbelly and its concomitant squalor. Even without this polemic, many artists felt their lives compressed by the noise, smells, and, not least, bitter rivalries of the city, and they stayed only because their lives and reputations depended on doing so. For such people the French countryside, 'la France profonde', retained its charms and a kind of innocence which, as the story of *Manon Lescaut* amply demonstrated, was all too likely to be destroyed by the monster that was Paris.

Saint-Saëns's *Rhapsodie d'Auvergne*, of 1884, partakes of this mindset, cheerfully refusing to recognise the countryside's defects of mud, poverty, and inadequate plumbing. The opening theme, which also reappears in

the final bars, was one that Saint-Saëns had heard sung by a peasant washing her clothes in a stream in the Auvergne. As such, it is possibly the only folksong from France that he ever included in his music, as opposed to the many more exotic examples, and it is slightly surprising that it should appear mostly adorned with intervals of the sixth, which lend it a rather Brahmsian flavour. A piquant oboe tune provides contrast, and throughout we may, if we choose, hear the sound of the running stream in the piano's fluent decorations.

Piano Concerto No. 5 'Egyptian'

On 6 May 1846, the eleven-year-old Camille Saint-Saëns gave his first public concert, in the Salle Pleyel in Paris, including Beethoven's C minor Concerto and Mozart's Concerto in B flat, KV 238 (the latter with his own cadenzas). Exactly fifty years later he returned to the hall, again playing Mozart's B flat Concerto, and now introducing his own Second Violin Sonata, with Sarasate, and taking the solo part in his new Fifth Piano Concerto.

In the twenty-one years since the appearance of his Fourth Piano Concerto, in 1875, much had changed in the French musical world. The giant shadow of Wagner

now loomed over composers young and old, and in 1894 the premiere of Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune* had already signalled a new path for French music. Although he admitted to admiring Wagner, Saint-Saëns confessed at the same time to being less than an idolater, and was certainly alive to the dangers which the Wagnerian style posed to the traditional French virtues of clarity, polish, and elegance. In the Fifth Concerto, Wagner is nowhere to be heard, and the work can almost be taken as a hint to Saint-Saëns's compatriots that there were plenty of other sources of inspiration available – even if, for Saint-Saëns, the path of Debussy was not one to be recommended. On his way to the keyboard that evening in 1896, he halted, took a piece of paper out of his pocket, adjusted his pince-nez, and read out a little poem of his own, looking back to the time when as a 'frail, delicate, sallow little boy' he had dared to take on Beethoven and Mozart. The message: I have been around a long time, and I know a thing or two...

One of the things he knew was to keep material in reserve. The opening of the first movement is simplicity itself, a kind of chorale that only slowly is expanded and animated, the pianist given plenty of opportunities to show off scales and

arpeggios, often introduced by six chugging repeated notes on the orchestra. The development section introduces a darker tone and the piano writing becomes weighty and almost Lisztian. In structure, the movement retains some traces of sonata form, but the impression of the ten sections that compose it is rather of a fantasia.

The same applies to the eight sections of the central movement. But whereas the composer had made sketches for the first movement in 1894, the last two movements date entirely from his stay in Egypt during the winter of 1895 and spring of 1896. It is from the second movement that the work's title of 'Egyptian' emanates, Saint-Saëns evoking the sound of croaking frogs and quoting a Nubian love song that he had heard sung by boatmen on the Nile.

Another thing he knew was the importance of variety. After two movements with continually varying tempi, we come to a finale that is 'molto allegro' from start to finish. Saint-Saëns said that the regular thumps in the left hand were those of a ship's propellers; others have heard in them, and in the right-hand figuration, pre-echoes of Scott Joplin. Whatever the source, the whole movement is full of tunes and excitement; according to the composer, 'the joy of a sea

crossing’ – even if this was a joy ‘that not everyone shares’: in the concert hall, free from threats of *mal de mer*, we can sit back and relish the virtuosity of both composer and pianist.

© 2020 Roger Nichols

For over three decades, the French-Canadian pianist **Louis Lortie** has appeared worldwide, his performances and award-winning recordings attesting to his remarkable musical range. A student of Yvonne Hubert (a pupil of the legendary Alfred Cortot) in Montreal, the Beethoven specialist Dieter Weber in Vienna, and the Schnabel disciple Leon Fleisher, he won First Prize in the Ferruccio Busoni International Piano Competition in 1984 and the same year was a prize winner at the Leeds International Piano Competition. He has established long-term partnerships with orchestras such as the BBC Symphony Orchestra, BBC Philharmonic, Orchestre national de France, and Dresdner Philharmonie in Europe, the Philadelphia Orchestra, Dallas Symphony Orchestra, San Diego Symphony, and St Louis Symphony Orchestra in the US, and the symphony orchestras in Toronto, Vancouver, Montreal, Ottawa, and Calgary in Canada. Further

afield, he has collaborated with the Shanghai Symphony Orchestra, where he has also served as artist-in-residence, as well as the Hong Kong Philharmonic Orchestra, National Symphony Orchestra, Taiwan, and Adelaide and Sydney symphony orchestras. He enjoys regular partnerships with conductors such as Yannick Nézet-Séguin, Edward Gardner, Sir Andrew Davis, Jaap van Zweden, Simone Young, Antoni Wit, and Thierry Fischer.

As a recitalist and chamber musician, Louis Lortie has appeared at venues and festivals across Europe and North America. He is co-founder and Artistic Director of the LacMus International Music Festival on Lake Como and a Master in Residence at the Queen Elisabeth Music Chapel in Brussels. A thirty-year relationship with Chandos Records has produced a catalogue of more than forty-five recordings, covering repertoire from Mozart to Stravinsky and including a complete Beethoven sonata cycle and Liszt’s complete *Années de pèlerinage*, which *The New Yorker* named one of the top ten recordings of 2012. His recording of Lutosławski’s Piano Concerto with Edward Gardner and the BBC Symphony Orchestra has received high praise, as have his Chopin recordings (an ongoing project to record all

Chopin's solo piano music), one of which *The New York Times* named among the Recordings of the Year in 2012, while *Fanfare* described another, of the composer's Waltzes, as offering 'Chopin playing of sublime genius'. Louis Lortie and his fellow pianist Hélène Mercier have recorded *Le Carnaval des animaux*, with Neeme Järvi and the Bergen Philharmonic Orchestra, as well as Vaughan-Williams's Concerto for Two Pianos and Rachmaninoff's complete works for two pianos.

Based in Salford, Greater Manchester and having earned worldwide recognition as one of the most adventurous, innovative, and versatile orchestras in Europe, the **BBC Philharmonic** brings a rich and diverse variety of classical music to the broadest range of listeners. While performing more than 100 concerts a year for broadcast on BBC Radio 3, it undertakes its flagship season at Manchester's Bridgewater Hall every year from September to June – a residency that features world and UK premieres alongside the performance of landmark classics and little-heard repertoire rarities. One of the BBC's six orchestras and choirs, it also appears annually at the BBC Proms, performs across the North of England, tours frequently

to Europe and beyond, and records regularly for Chandos, its catalogue now extending to more than 250 recordings and more than one million albums sold.

In October 2018 the orchestra appointed the Israel-born Omer Meir Wellber, internationally recognised as one of the most exciting young conductors working today, as its new Chief Conductor – a move that Richard Morrison (*The Times*) hailed as 'arguably the most inspired musical appointment the BBC has made for years'. The orchestra maintains strong relationships with the Finnish conductor and violinist John Storgårds, its Chief Guest Conductor, the brilliant young maestro Ben Gernon, its Principal Guest Conductor, and the former BBC Young Musician of the Year Mark Simpson, its Composer in Association. Making bold moves to re-imagine the orchestral experience, the BBC Philharmonic enthusiastically explores new ways of making classical music accessible to the widest audiences. Working with the BBC's Salford-based Research and Development team, it records many of its concerts in Binaural Sound – creating high quality three-dimensional audio for headphone listeners – and has brought new technology into the concert hall through its Notes web-app, which beams free digital programme

notes to smartphones during concerts.
www.bbc.co.uk/philharmonic

Chief Conductor of the Bergen Philharmonic Orchestra since October 2015, **Edward Gardner** has led the musicians on multiple international tours, which have included performances in Berlin, Munich, and Amsterdam, and at the BBC Proms and Edinburgh International Festival. He was recently appointed Principal Conductor Designate of the London Philharmonic Orchestra, his tenure commencing in September 2021. In demand as a guest conductor, during the previous two seasons he made his debut with the New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, and Wiener Symphoniker, as well as at The Royal Opera, Covent Garden in a new production of *Kát'a Kabanová*, praised by *The Guardian* as a 'magnificent interpretation'. He returned to the Gewandhausorchester Leipzig, Philharmonia Orchestra, and Orchestra del Teatro alla Scala di Milano. In April 2019, he conducted the London Philharmonic Orchestra at the Lincoln Center in New York.

During the 2019/20 season he will conduct a revival of *Werther* at The Royal Opera and return to the Metropolitan Opera

for performances of *La Damnation de Faust*. In London he will conduct four concerts with the London Philharmonic Orchestra and bring the Bergen Philharmonic Orchestra to the Royal Festival Hall with their acclaimed *Peter Grimes*. He will finish the season by taking the latter orchestra on its first ever tour to China. Further, he will appear as guest conductor with the San Francisco Symphony, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Finnish Radio Symphony Orchestra, and Montreal Symphony Orchestra. He will continue his longstanding collaboration with the City of Birmingham Symphony Orchestra, of which he was Principal Guest Conductor from 2010 to 2016, and BBC Symphony Orchestra, whom he has conducted at both the First and Last Night of the BBC Proms.

Music Director of English National Opera for ten years (2006–15), Edward Gardner has an ongoing relationship with The Metropolitan Opera, New York, where he has conducted productions of *Carmen*, *Don Giovanni*, *Der Rosenkavalier*, and *Werther*. He has also conducted at Teatro alla Scala, Milan, Lyric Opera of Chicago, Glyndebourne Festival Opera, and Opéra national de Paris. A passionate supporter of young talent, he founded the Hallé Youth

Orchestra in 2002 and regularly conducts the National Youth Orchestra of Great Britain. He has a close relationship with The Juilliard School, and with the Royal Academy of Music which appointed him its inaugural Sir Charles Mackerras Conducting Chair in 2014. He is an exclusive Chandos artist, whose recording projects with the Bergen Philharmonic Orchestra have included music by Sibelius, Grieg, Janáček, Bartók, and Schoenberg. With the BBC Symphony Orchestra he has focused on Elgar and Walton and released acclaimed discs of works by Lutosławski and Szymanowski. With the City of Birmingham Symphony

Orchestra he has recorded numerous works by Mendelssohn, including the symphonies and overtures.

Born in Gloucester in 1974, he was educated at Cambridge and the Royal Academy of Music. He went on to become Assistant Conductor of The Hallé and Music Director of Glyndebourne Touring Opera. Among many accolades, Edward Gardner was named Conductor of the Year by the Royal Philharmonic Society in 2008, won an Olivier Award for Outstanding Achievement in Opera in 2009, and received an OBE for Services to Music in the Queen's Birthday Honours in 2012.



© Benjamin Ealovega Photography

Edward Gardner



© BBC Philharmonic

**BBC Philharmonic,
with its Principal
Guest Conductor,
Ben Gernon,
26 January 2019**

Saint-Saëns: Klavierkonzerte Nr. 3 und 5 / Allegro appassionato / Rhapsodie d'Auvergne

Einführung

Unsere heutige Sicht von Camille Saint-Saëns (1835 – 1921) als makellosem Klassizisten, der mit aller Macht gegen das vulgäre Vordringen der Modernität ficht, ist nur ein Teil der Wahrheit, und womöglich nicht der interessanteste. Man vergisst leicht, dass er in den 1860er-Jahren an vorderster Front des musikalischen Wandels stand, indem er in seinen Klassen an der École Niedermeyer den jungen Gabriel Fauré mit gefährlichem Material von Schumann, Liszt und Wagner bekanntmachte. Liszt selbst war großzügig in seinem Lob des Zweiten Klavierkonzerts von 1868, insbesondere in Bezug auf Saint-Saëns' Können im Herausstellen

der pianistischen Effekte, ohne
kompositorische Prinzipien
aufzugeben, eine Grundregel dieses
Genres.

Es ist wohl wahrscheinlich, dass Saint-Saëns sich diese Ermunterung zu Herzen nahm, als er nur ein Jahr später sein Drittes Konzert komponierte und darin eine Reihe Lisztscher Besonderheiten übernahm.

Klavierkonzert Nr. 3

Eine Besonderheit, die er nicht übernahm, war die zyklischer Themen, die in mehr als einem Satz erscheinen. Stattdessen experimentierte er im Kopfsatz mit eben jener oben erwähneter Ausgewogenheit, indem er zwei recht umfangreiche Kadenzen an Stellen einfügte, wo sie üblicherweise nicht vorkommen. Die bewirken, dass dieser erste Satz, der ansonsten den wesentlichen Umrissen der Sonatensatzform gehorcht, zu einer Art Fantasie wird. Ein weiterer "moderner" Einfall, möglicherweise von Liszt übernommen, war es, die übliche Tonartstruktur des Sonatensatzes zu ignorieren, indem er dem Hauptthema in Es-Dur nicht ein zweites in B-Dur folgen ließ, wie es die Lehrbücher empfahlen, sondern ein Seitenthema in D-Dur. Drittens besteht die Eröffnung des Werks aus tiefen Arpeggien in Es auf dem Klavier, die anscheinend nirgends hinführen – ob wir da wohl an die einleitenden Takte des *Rheingold* denken mögen? Saint-Saëns kannte Wagner damals schon recht gut und hatte ihn mit seinem Klavierspiel beeindruckt. Natürlich führen

die Arpeggien *doch* weiter, nämlich zum triumphalen Zusammenkommen des Klaviers mit dem Orchester im Hauptthema – aber erst nach etwa zwei Minuten.

All das mag zu der feindseligen Aufnahme beigetragen haben, die dem Konzert zuteilwurde, als Saint-Saëns am 25. November 1869 am Leipziger Gewandhaus die Uraufführung gab. Doch was das Publikum wirklich so aufregte, dass es zu Prügeleien in den Korridoren kam, ereignete sich am Beginn des langsamen Satzes. Nicht nur steht auch der in der "falschen" Tonart E-Dur, doch wird sie chromatisch vom einleitenden Es angegangen, das falsches Vertrauen einflößt. Danach wird ein ausgehaltenes H der Streicher von a-Moll-Akkorden im Klavier attackiert. Und es folgt keine Auflösung: Das Klavier gibt einfach auf und überlässt es den Streichern, friedlich ihres Weges zu gehen. Also, was geht da vor? Von hier an ist der Satz im Grunde eher schön als schwierig, auch wenn sich Saint-Saëns nicht enthalten kann, kurz vor Schluss auf die chromatische Eröffnung des Satzes mit einer Inversion davon zurückzugreifen: während es sich am Anfang ausdehnte, zieht es sich nun zusammen. Zweifellos ein kleiner privater Scherz.

Das Publikum dürfte keine Probleme mit dem Finale haben, das gutmütige

Ausgelassenheit ausstrahlt, wobei auf große Sprünge aufwärts im einleitenden Thema kleine Abstufungen nach unten folgen, die womöglich auf das Finale von Beethovens Fünftem Klavierkonzert zurückblicken. Im Jahre 1906, als ein Festival Saint-Saëns den sechzigsten Jahrestag seines ersten öffentlichen Konzerts feierte (siehe unten), ergriff Fauré die Gelegenheit, die Welt an dieses Dritte Konzert zu erinnern, das "besonders verdient, aus dem Schatten hervortreten, in dem man es schlummern ließ". Einige Jahre später dankte Saint-Saëns Marguerite Long dafür, dass sie das Werk, von ihm als "ausgesprochen schwierig" bezeichnet, aufgeführt hatte. Ist das der einzige Grund, warum es vernachlässigt worden ist? In jüngerer Zeit erklärte Angela Brownridge, die sämtliche Klavierkonzerte von Saint-Saëns eingespielt hat, dass die Virtuosität des Dritten zwar "unerbittlich" sei, sie es aber trotzdem liebe. Vielleicht ist daraus zu lernen, dass Saint-Saëns als Komponist einfach vielseitiger und abenteuerlustiger ist, als allgemein angenommen wird?

Allegro appassionato

Meine einst so gewandten Finger sind
nun steif.

So erklärte Saint-Saëns in einem Klagegedicht, als er ins mittlere Alter kam. "Man darf kein

Wort davon glauben“, erwiderte Fauré in dem oben zitierten Brief,

Seine empfindsamen, geschmeidigen
Finger, seine klare, kraftvolle, charmante
Meisterhand und sein Stil – der wahre
Inbegriff von Vornehmheit und
Ernsthaftigkeit – sind nach wie vor so
erhalten, wie sie es von jeher waren.

Diese Finger waren es, für die er 1884 sein *Allegro appassionato* in cis-Moll komponierte, wenn man nach der Opuszahl knapp vor der *Rhapsodie d’Auvergne* geht. Es ist kein tiefeschürfendes Stück (in mehreren Biographien kommt es nicht vor), aber für den schieren Spaß ist es kaum zu überbieten, und eine Auswirkung seiner Rasanz ist, dass wir die Kühnheit mehrerer Modulationen beinahe nicht bemerken. Der imposante Beginn blendet uns, denn bald setzt Leichtfertigkeit ein, und schließlich wird aus dem Moll ein E-Dur: nun kein ärgerlicher Eindringling, sondern eine seriöse Durparallele.

Rhapsodie d’Auvergne

Der Name “Paris” beschwört für den modernen Reisenden die Stadt der Liebe und des Lichts herauf, eine Metropole unvergleichlicher Eleganz, eine Oase lustvoller Genüsse. Aber diesen Ruf genoss

die Stadt nicht immer. Im Jahre 1867 veröffentlichte der Journalist Louis Veuillot *Les Odeurs de Paris*, mit einer entschieden desillusionierten Sicht ihrer Schattenseiten und dem einhergehenden Elend. Sogar ohne diese Polemik fühlten viele Künstler ihr Leben von dem Lärm, den Dünsten und nicht zuletzt den bitteren Rivalitäten der Stadt bedrückt, und lebten dort nur, weil ihr Lebensunterhalt und ihr Ruf davon abhängig waren. Für solche Menschen behielt das ländliche Frankreich, “la France profonde”, seinen Charme und eine gewisse Unschuld, die, wie die Erzählung von *Manon Lescaut* klar demonstrierte, höchstwahrscheinlich von dem Moloch Paris zerstört würde.

Saint-Saëns’ *Rhapsodie d’Auvergne* von 1884 teilt diese Denkweise, indem sie sich fröhlich weigert, die ländlichen Defekte wie Schlamm, Armut und mangelnde Sanitäreinrichtungen zur Kenntnis zu nehmen. Das einleitende Thema, das in den abschließenden Takten wiederkehrt, hatte Saint-Saëns gehört, wie es eine Bäuerin sang, während sie in einem Bach in der Auvergne ihre Kleider wusch. Dementsprechend ist es womöglich das einzige französische Volkslied, das er jemals in seine Musik übernahm, im Gegensatz zu den vielen exotischeren Beispielen, und es kommt ein

wenig überraschend, dass es größtenteils mit Sextintervallen verkleidet daherkommt, wodurch es ein wenig an Brahms gemahnt. Eine pikante Oboenmelodie bietet Kontrast, und durchweg können wir, wenn uns daran gelegen ist, in den flüssigen Verzierungen des Klaviers den Klang des fließenden Bächleins hören.

Klavierkonzert Nr. 5 “L’Égyptien”

Am 6. Mai 1846 gab der elfjährige Camille Saint-Saëns sein erstes öffentliches Konzert im Pariser Salle Pleyel mit Beethovens c-Moll-Konzert und Mozarts Konzert in B-Dur KV 238 (letzteres mit seinen eigenen Kadenzten). Genau fünfzig Jahre später kehrte er in den Saal zurück, spielte erneut Mozarts B-Dur-Konzert und stellte nun mit Sarasate seine eigene Zweite Violinsonate vor und übernahm die Solopartie in seinem neuen Fünften Klavierkonzert.

In den einundzwanzig Jahren seit dem Erscheinen seines Vierten Klavierkonzerts im Jahre 1875 hatte sich in der Musikwelt Frankreichs vieles verändert. Der riesige Schatten Wagners ragte nun über jungen wie alten Komponisten auf, und 1894 hatte die Uraufführung von Debussys *Prélude à l’après-midi d’un faune* bereits eine neue Richtung der französischen Musik angedeutet. Obwohl

er zugab, Wagner zu bewundern, gestand Saint-Saëns zugleich, dass er ihn nicht gerade kritiklos anbetete und sich jedenfalls der Gefahren bewusst war, die der Wagner-Stil für die traditionellen französischen Tugenden von Klarheit, Glanz und Eleganz bedeutete. Im Fünften Konzert ist Wagner nirgends zu hören, und das Werk kann beinahe als Andeutung an Saint-Saëns’ Landsleute verstanden werden, dass eine Menge anderer Inspirationsquellen verfügbar waren – auch wenn für Saint-Saëns die Richtung von Debussy nicht empfehlenswert erschien. Unterwegs zum Instrument an jenem Abend im Jahre 1896 hielt er inne, nahm ein Blatt Papier aus der Tasche, rückte seinen Zwicker zurecht und verlas einen selbst verfassten kleinen Vers, in dem er auf eine Zeit zurückblickte, da er als “schwacher, zarter, blasser kleiner Junge” gewagt hatte, es mit Beethoven und Mozart aufzunehmen. Die Botschaft: Ich bin schon lange bei der Sache, und ich kenne mich aus ...

Eines der Dinge, mit denen er sich auskannte, war es, Material in der Hinterhand zu behalten. Die Einleitung des Kopfsatzes ist ganz schlicht, eine Art Choral, der nur allmählich erweitert und belebt wird, wobei der Pianist viel Gelegenheit erhält, Tonleitern und Arpeggien darzubieten,

oft vorbereitet durch sechs schleppende wiederholte Noten im Orchester. Die Durchführung stellt einen dunkleren Tonfall vor, und die Klavierführung wird gewichtig, beinahe im Sinne Liszts. Von der Struktur her behält der Satz einige Spuren der Sonatensatzform bei, doch der Eindruck der zehn Abschnitte ist eher der einer Fantasie.

Das gleiche gilt für die acht Abschnitte des Mittelsatzes. Doch während der Komponist 1894 Entwürfe für den ersten Satz erstellt hatte, stammen die letzten beiden Sätze ganz und gar von seinem Aufenthalt in Ägypten im Winter 1895 und Frühjahr 1896. Der zweite Satz ist es, der dem Werk den Titel *L'Égyptien* gab, wenn Saint-Saëns den Klang quakender Frösche heraufbeschwört und ein nubisches Liebeslied zitiert, das er von Bootsleuten auf dem Nil gehört hatte.

Etwas anderes, mit dem er sich auskannte, war die Bedeutung von

Abwechslungsreichtum. Nach zwei Sätzen ständig abwechselnder Tempi erreichen wir ein Finale, das von Anfang bis Ende "molto allegro" gehalten ist. Saint-Saëns erklärte, die regelmäßigen Schläge der linken Hand seien die von Schiffspropellern; andere haben in ihnen und in der Figuration der rechten Hand vorgreifende Anklänge an Scott Joplin gehört. Was auch immer die Quelle gewesen sein mag, jedenfalls ist der ganze Satz voller Melodik und Erregung, dem Komponisten zufolge "die Freude einer Seereise" – auch wenn das eine Freude sei, "die nicht jedermann teilt". Im Konzertsaal, ungefährdet von Seekrankheit, können wir uns zurücklehnen und die Virtuosität sowohl des Komponisten als auch des Pianisten genießen.

© 2020 Roger Nichols
Übersetzung: Bernd Müller

Saint-Saëns: Concertos pour piano nos 3 et 5 / Allegro appassionato / Rhapsodie d'Auvergne

Introduction

De nos jours, l'image de Camille Saint-Saëns (1835 – 1921) représentant l'incarnation du plus parfait classicisme, s'opposant de toutes ses forces aux avancées de mauvais goût du modernisme, n'est qu'une facette de l'histoire, peut-être pas la plus intéressante. On oublie aisément que, dans les années 1860, il était au premier plan des changements musicaux, faisant découvrir au jeune Gabriel Fauré, dans ses cours à l'École Niedermeyer, des choses dangereuses de Schumann, Liszt et Wagner. Liszt lui-même fit un éloge chaleureux du Concerto pour piano no 2 (1868), notamment à propos de l'aptitude de Saint-Saëns à montrer qu'il tenait un juste compte de l'effet du pianiste sans rien sacrifier des idées du compositeur – règle essentielle dans ce genre d'ouvrage.

Il semble probable que Saint-Saëns ait pris cet encouragement à cœur en composant son Concerto no 3 juste un an plus tard et en y incorporant plusieurs caractéristiques lisztziennes.

Concerto pour piano no 3

L'une des caractéristiques qu'il délaissa fut

celle des thèmes cycliques qui apparaissent dans plusieurs mouvements. À la place, dans le premier mouvement, il fit avec précision l'expérience de l'équilibre ci-dessus mentionné en insérant deux cadences assez importantes en des endroits où elles ne figurent pas normalement. Ces cadences ont pour effet de changer ce premier mouvement, qui se conforme par ailleurs au plan de base de la forme sonate, en quelque chose qui se rapproche davantage d'une fantaisie. Une autre "idée moderne", peut-être empruntée à Liszt, consista à ignorer la structure tonale habituelle d'une sonate en répondant au premier thème, en mi bémol majeur, avec un second thème non pas en si bémol majeur, comme le recommandaient les manuels, mais en ré majeur. Troisièmement, le commencement même de cette œuvre se compose d'arpèges de mi bémol dans le grave au piano, qui ne vont apparemment nulle part – pourrait-on penser aux premières mesures de *Das Rheingold* (L'Or du Rhin)? À ce moment-là, Saint-Saëns connaissait bien Wagner qu'il avait impressionné par son jeu. Bien sûr, les arpèges *mènent* à quelque chose,

à savoir le piano qui se joint triomphalement à l'orchestre dans le premier thème – mais seulement deux minutes plus tard.

Tout ceci contribua peut-être à l'accueil hostile que reçut ce concerto lorsque Saint-Saëns en donna la première exécution, au Gewandhaus de Leipzig, le 25 novembre 1869. Mais ce qui dérangea surtout le public, au point d'entraîner des bagarres dans les couloirs, se trouve au début du mouvement lent. Non seulement il est, aussi, dans la "mauvaise" tonalité de mi majeur, mais il est approché chromatiquement à partir d'un mi bémol initial, qui a donné une fausse assurance. Puis un si tenu aux cordes subit l'attaque d'accords en la mineur du piano. Et il n'y a pas de résolution: le piano se retire tout bonnement, laissant les cordes poursuivre paisiblement leur chemin. Que se passe-t-il donc? En fait, à partir de là, le mouvement est plus beau que difficile, même si Saint-Saëns ne peut pas résister, peu avant la fin, à faire référence au début chromatique du mouvement avec un renversement de celui-ci: là où au début il semblait s'épanouir, il se replie maintenant sur lui-même. Une petite plaisanterie pour initiés sans doute.

Le finale ne pose pas de problème à l'auditoire; il rayonne d'une bonne humeur exubérante, les larges sauts ascendants suivis

de petits pas descendants dans le thème initial se référant peut-être au finale du Concerto l'"Empereur" de Beethoven. En 1906, à l'occasion d'un Festival Saint-Saëns organisé pour le sixantième anniversaire du premier concert public du compositeur (voir ci-dessous), Fauré saisit l'occasion pour rappeler au monde ce Troisième Concerto, qui "mériterait particulièrement de sortir de l'ombre où on le laisse sommeiller". Quelques années plus tard, Saint-Saëns remercia Marguerite Long de jouer ce qu'il appelait "cette œuvre extrêmement difficile". Est-ce tout ce qui l'entrava? À une date plus récente, Angela Brownridge, qui a enregistré tous ses concertos pour piano, expliquait, à propos de la virtuosité "implacable" du Troisième, qu'elle l'aimait néanmoins. La leçon qu'il faut en tirer est peut-être simplement que Saint-Saëns est un compositeur aux talents plus variés et plus aventureux qu'on l'admet généralement.

Allegro appassionato

Naguère si légers, mes pauvres doigts
sont lourds.

Ainsi écrivit Saint-Saëns dans une plainte poétique à l'approche de la cinquantaine. "Il n'en faut rien croire" répliqua Fauré dans la lettre citée plus haut,

ses doigts nerveux et souples, son jeu clair, vigoureux ou charmant et son style – la noblesse et la sobriété mêmes – valent aujourd'hui ce qu'ils furent toujours.

C'est pour ces doigts-là qu'il composa *L'Allegro appassionato* en ut dièse mineur en 1884, peu avant la *Rhapsodie d'Auvergne*, à en juger par le numéro d'opus. Ce n'est pas une pièce profonde (plusieurs biographies la passent sous silence), mais pour le plaisir, elle en fait voir de toutes les couleurs; et sa vitesse produit un tel effet que l'on ne remarque presque pas l'audace de plusieurs modulations. Le début imposant est une feinte, car la désinvolture prend vite le contrôle et, en fin de compte, le mineur devient mi majeur: pas un intrus gênant, mais un respectable relatif majeur.

Rhapsodie d'Auvergne

Pour un voyageur moderne, le nom de "Paris" évoque "la ville lumière", une métropole d'une élégance sans égal, un havre de plaisirs succulents. Mais cette ville n'a pas toujours eu cette réputation. En 1867, le journaliste Louis Veuillot publia *Les Odeurs de Paris*, qui donne une idée désenchantée de son côté peu reluisant et de son caractère sordide concomitant. Même en dehors de cette

polémique, beaucoup d'artistes sentaient que leur vie était altérée par le bruit, les odeurs et en particulier les rudes rivalités de la ville, et ils n'y restaient que parce que leur vie et leur réputation en dépendaient. Pour eux, la campagne française, "la France profonde", conservait son charme et une sorte d'innocence qui, comme le démontra largement l'histoire de *Manon Lescaut*, avait de grandes chances d'être détruite par le monstre qu'était Paris.

La *Rhapsodie d'Auvergne* de Saint-Saëns (1884) relève de cette façon de penser, refusant allègrement de reconnaître les problèmes de boue, de pauvreté et de plomberie défaillante de la campagne. Le thème initial, qui réapparaît dans les dernières mesures, est un air que Saint-Saëns avait entendu chanter par une paysanne en train de laver ses vêtements dans un ruisseau en Auvergne. En tant que tel, c'est peut-être la seule chanson traditionnelle française qu'il inclut jamais dans sa musique, par opposition aux nombreux exemples plus exotiques, et il est un peu surprenant qu'elle soit surtout ornée d'intervalles de sixte, qui lui prêtent un parfum assez brahmsien. Un air piquant de hautbois apporte un contraste et, si l'on veut, on peut entendre du début à la fin le son d'un ruisseau dans les décorations fluides du piano.

Concerto pour piano no 5 “Égyptien”

Le 6 mai 1846, à l'âge de onze ans, Camille Saint-Saëns donna son premier concert public, à la Salle Pleyel à Paris, avec le Concerto en ut mineur de Beethoven et le Concerto en si bémol majeur, KV 238, de Mozart (ce dernier avec ses propres cadences). Exactement cinquante ans plus tard, il retourna dans cette salle où il joua le Concerto en si bémol majeur de Mozart et présenta sa propre Sonate pour violon et piano no 2, avec Sarasate, et tint la partie soliste dans son nouveau Concerto pour piano no 5.

Au cours des vingt-et-un ans qui s'étaient écoulés depuis la parution de son Concerto pour piano no 4, en 1875, beaucoup de choses avaient changé dans l'univers musical français. L'ombre gigantesque de Wagner planait maintenant sur les compositeurs, jeunes et âgés, et en 1894, la création du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy avait déjà ouvert une nouvelle voie pour la musique française. Même s'il admettait admirer Wagner, Saint-Saëns avouait en même temps n'avoir rien d'un idolâtre, et il était certainement conscient des dangers que représentaient le style wagnérien face aux qualités traditionnelles françaises de clarté, de raffinement et d'élégance. Dans le Cinquième Concerto, Wagner ne s'entend nulle part

et cette œuvre peut presque être considérée comme une allusion aux compatriotes de Saint-Saëns pour qui il y avait beaucoup d'autres sources d'inspiration possibles – même si, pour Saint-Saëns, la voie de Debussy n'était pas recommandée. En se dirigeant vers le piano, ce soir de 1896, il s'arrêta, sortit un morceau de papier de sa poche, ajusta son pince-nez et lut un petit poème de sa main, revenant à l'époque où “petit garçon frêle, délicat, au teint cireux”, il avait osé aborder Beethoven et Mozart. Le message était clair: il y a longtemps que je roule ma bosse et je sais une chose ou deux...

L'une des choses qu'il savait, c'était garder du matériel en réserve. Le début du premier mouvement est la simplicité même, une sorte de choral qui ne s'étend et ne s'anime que lentement, le pianiste ayant beaucoup de possibilités pour se mettre en valeur avec des gammes et des arpèges, souvent introduits par six notes répétées haletantes à l'orchestre. Le développement introduit un ton plus sombre et l'écriture pianistique devient plus nourrie, presque lisztienne. En ce qui concerne sa structure, ce mouvement conserve quelques traces de forme sonate, mais l'impression laissée par les dix sections qui le composent est plutôt celle d'une fantaisie.

Il en va de même des huit sections du mouvement central. Mais alors que le

compositeur avait fait des esquisses pour le premier mouvement en 1894, les deux derniers mouvements datent entièrement de son séjour en Égypte au cours de l'hiver 1895 et du printemps 1896. C'est au deuxième mouvement que ce concerto doit son surnom d'"Égyptien", Saint-Saëns évoquant le son des coassements de grenouilles et citant une chanson d'amour nubienne qu'il avait entendu un batelier chanter sur le Nil.

Il savait encore une autre chose: l'importance de la variété. Après deux mouvements où le tempo change sans cesse, on arrive à un finale qui est "molto allegro" du début à la fin. Saint-Saëns dit que les bruits

sourds réguliers à la main gauche étaient ceux des hélices de bateau; d'autres y ont entendu, et dans la figuration de la main droite, des pré-échos de Scott Joplin. Quelle qu'en soit la source, l'ensemble du mouvement regorge de mélodies et de moments palpitants; selon le compositeur, "la joie d'une traversée en mer" – même si c'était une joie "que tous ne partagent pas": dans la salle de concert, à l'abri de tout risque de mal de mer, on peut se caler dans son fauteuil et savourer la virtuosité du compositeur comme du pianiste.

© 2020 Roger Nichols
Traduction: Marie-Stella Pâris

Also available



CHAN 20031

Saint-Saëns
Piano Concertos Nos 1, 2, and 4



Also available



CHSA 5162

Saint-Saëns
Cello Concertos Nos 1 and 2 and other works



You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.



The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

Executive producer Ralph Couzens

Recording producers Mike George and Brian Pidgeon

Sound engineer Stephen Rinker

Assistant engineers Celia Hutchinson (*Rhapsodie d'Auvergne*) and Philip Halliwell (other works)

Editors Rosanna Fish (*Rhapsodie d'Auvergne*) and Jonathan Cooper (other works)

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue MediaCityUK, Salford; 13 January 2018 (*Rhapsodie d'Auvergne*) & 20 and 25 February 2019 (other works)

Front cover Photograph of Louis Lortie © Élias Photography

Back cover Photograph of Edward Gardner © Benjamin Ealovega Photography

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2020 Chandos Records Ltd

© 2020 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20038

Camille Saint-Saëns (1835 – 1921)

- | | | |
|-------|--|----------|
| 1 | Rhapsodie d'Auvergne, Op. 73 (1884) | 9:25 |
| | <small>in C major · in C-Dur · en ut majeur
for Piano and Orchestra</small> | |
| 2 - 4 | Concerto No. 3, Op. 29 (1869) | 25:42 |
| | <small>in E flat major · in Es-Dur · en mi bémol majeur
for Piano and Orchestra</small> | |
| 5 | Allegro appassionato, Op. 70 (1884) | 5:39 |
| | <small>in C sharp minor · in cis-Moll · en ut dièse mineur
for Piano and Orchestra</small> | |
| 6 - 8 | Concerto No. 5, Op. 103 'Egyptian' (1896) | 25:39 |
| | <small>in F major · in F-Dur · en fa majeur
for Piano and Orchestra</small> | |
| | | TT 66:51 |

Louis Lortie piano
BBC Philharmonic
Yuri Torchinsky leader
Edward Gardner



90 – 99FM
The BBC word mark and logo are
trade marks of the British Broadcasting
Corporation and used under licence.
BBC Logo © 2011

SAINT-SAËNS: PIANO CONCERTOS NOS 3 AND 5, ETC. – Lortie/BBC Phil./Gardner

CHANDOS
CHAN 20038

SAINT-SAËNS: PIANO CONCERTOS NOS 3 AND 5, ETC. – Lortie/BBC Phil./Gardner

CHANDOS
CHAN 20038