

# KONZERT

*A Monsieur Auguste Tolbecque*

Eschbönen 1873

Allegro non troppo

Opus 33

Violoncello

Klavier

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a Violoncello staff (bass clef) and a Klavier staff (grand staff with treble and bass clefs). The time signature is common time (C). The first system starts with a dynamic of *f* in the piano right hand, which then changes to *p*. The second system features a dynamic of *fp* in the piano right hand. The third system begins at measure 11 and continues with the *fp* dynamic. The Violoncello part features a melodic line with slurs and ties, while the Klavier part provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

poco animato

Holzbl.

*p*

*p*

rall.

*p*

A  
Tempo I

Klar. + Fl.

*p*

R.H.

VI.

*p cresc.*

*sf*

*p cresc.*

*sf*

Musical score for measures 37-40. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a continuous eighth-note pattern in the bass line and a more complex melodic line in the treble line, including some chords with vibrato markings.

Musical score for measures 41-45. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. A section marker 'B' is placed above the treble staff at measure 41. The treble staff contains chords with a 'dim.' (diminuendo) marking and a 'p' (piano) dynamic marking. The bass staff continues with a rhythmic pattern. An '8va' marking is present above the treble staff in measure 41.

Musical score for measures 46-50. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature changes to two sharps (D major). The treble staff features chords with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The bass staff continues with a rhythmic pattern.

Musical score for measures 51-54. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The treble staff features a melodic line with a 'VI.' (Vivace) marking above it. The bass staff continues with a rhythmic pattern.

Musical score for measures 55-58. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The treble staff features chords with a 'dim.' (diminuendo) marking and a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The bass staff continues with a rhythmic pattern.

# KONZERT

A Monsieur Auguste Tolbecque

Erschienen 1873

C. Saint-Saëns  
Opus 33

Violoncello

Allegro non troppo

mf

3

3

4

1

V

3

5

0

4

9

2

0

2

12

3

3

1

0

4

3

16

poco animato

4

1

2

1

2

18

2

4

2

22

rall. - V - - Tempo I

2

2

2

2

28

V

3

(cresc.)

(p cresc.)

8

\*) L.] Lesart der Quellen siehe Cellostimme im Klavierauszug.

\*) L.] See cello part in piano reduction concerning reading in sources.

\*) L.] Pour la lecture des sources, voir partie de violoncelle de la réduction pour piano.

Violoncello

2

43 B

47

51

54

58

65

73

80

83

87

91 C Animato

*p* *sf* *dim.* *pp* *cresc.* *accelerando* *f* *f* *p*

Violoncello

97 *cresc.*

101 *f*

105 II

Allegro molto

109 25 Holzbl.

Tempo I 139 *p* IV

143 III V

147 V

152

157

161 *cresc.*

164 *f*

## Vorwort

In den 1870er Jahren bezeugte Camille Saint-Saëns (1835–1921) eine besondere Vorliebe für das Violoncello, das er zuvor nur in der *Suite* op. 16 (1862) als Solo-Instrument eingesetzt hatte. Rasch aufeinander folgend entstanden das erste Cellokonzert a-moll op. 33 sowie die erste Cellosonate c-moll op. 32 (Herbst/Winter 1872), drei Jahre später das *Allegro appassionato* h-moll op. 43 sowie 1877 die *Romance* D-dur op. 51 für Klavier und Violoncello. Über die Entstehung des ersten Cellokonzerts, dem erst 30 Jahre später ein Schwesterwerk in d-moll op. 119 folgen sollte, ist wenig bekannt. Die entsprechenden Skizzen sind nicht datiert, lediglich die Vollen- dung des Partiturautographs, das unter- halb der Orchestersysteme auch den Klavierauszug enthält, ist auf der letz- ten Seite mit *Novembre 1872* vermerkt. Möglicherweise geht die Anregung zu dem Konzert auf die Bekanntschaft mit dem Cellisten Auguste Tolbecque zu- rück, dem damaligen Professor am Kon- servatorium in Marseille, der den Solo- part bei der Uraufführung am 19. Janu- ar 1873 in Paris spielte und dem die Komposition auch gewidmet ist. Die Erstausgabe des Klavierauszugs er- schien nach Sabina Teller Ratner (*Camille Saint-Saëns 1835–1921: A Thematic Catalogue of his Complete Works*, vol. I: *The Instrumental Works*, Oxford 2002) im September 1873, die- jenige der Partitur 1874 beim Pariser Verlag Durand. Da der gedruckte Kla- vierauszug Zusätze für die Solo-Stimme enthält, die nicht in die Stimme der Par- titur eingegangen sind, wurde er für die vorliegende Urtextausgabe der Cello- Stimme neben dem Autograph und dem Partiturdruk als gleichrangige Quelle berücksichtigt.

Mit der Uraufführung des Konzerts konnte Saint-Saëns eine Serie von Miss- erfolgen als Komponist und Pianist be- enden, die er 1872 erleben musste. Zwar hatte die Kritik einiges an der neuen Komposition auszusetzen, insge- samt jedoch wurde sie mit Zustimmung aufgenommen (Michael Stegemann, Ca-

*mille Saint-Saëns mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1988, S. 36) und erreichte im Laufe der Zeit sogar eine gewisse Beliebtheit. Die deut- sche Erstaufführung bestritt offenbar der Pariser Cellist Adolphe Fischer bei einem von ihm mitveranstalteten Son- derkonzert am 24. November 1875 in Dresden. Wenig später fasste Richard Pohl anlässlich einer Aufführung in Hannover am 21. Mai 1877 bei der Ton- künstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins die Vorzüge des Werks wie folgt zusammen: „Das Con- cert ist knapp und elegant in der Form, pikant im Detail, wirksam für den Solis- ten – was will man mehr?“ (*Neue Zeit- schrift für Musik*, Bd. 73, 1877, S. 270). Heute gehört das Konzert zum festen Repertoire aller namhaften Cellisten. Seine Popularität gründet, wie bereits Pohl erkannte, nicht nur auf dem – im besten Sinne des Wortes – dankbaren Solopart, sondern auch auf der Origina- lität der musikalischen Form. Mit der Einsätzigkeit, die in sich deutlich drei- geteilt ist und die sich insofern doch auf die traditionellen drei Sätze des Solo- konzertes bezieht, schließt der Kompo- nist unverkennbar an die bereits in sei- nem Violinkonzert A-dur op. 20 (1859) praktizierte Anlage an. Die mehrfache, zum Teil verkürzte Wiederkehr des Hauptthemas aus dem ersten Teil in den beiden nachfolgenden Abschnitten sorgt dabei für den Eindruck großer Ge- schlossenheit und Einheitlichkeit.

Eingeklammerte Zeichen sind Her- ausgeberzusätze, die sich in den Quellen nicht finden. Der Bibliothèque nationale de France (Paris) sei für die Überlas- sung von Kopien der musikalischen Quellen sowie Frau Dr. Sabina Teller Ratner (Montreal) für ihre wertvollen Auskünfte hiermit herzlich gedankt.

München, Frühjahr 2002  
Peter Jost

## Preface

Camille Saint-Saëns (1835–1921) showed a particular fondness for the

cello in the 1870s, his *Suite* op. 16 (1862) being the only other work in which he had previously used it as a solo instrument. In quick succession he wrote the first cello concerto in a minor op. 33 and the first cello sonata in c minor op. 32 (autumn/winter 1872), three years later the *Allegro appassionato* in b minor op. 43, and in 1877 the *Romance* in D major op. 51 for piano and cello. Little is known about the origins of the first cello concerto, which was not to see a sister work in d minor op. 119 until a full 30 years later. The original sketches for it bear no date, and it is only the completion of the autograph score, which also contains the piano re- duction below the orchestral staves, that is mentioned on the last page as *Novem- bre 1872*. Saint-Saëns might have been prompted to write the concerto through his acquaintanceship with the cellist Auguste Tolbecque, professor at the conservatoire in Marseilles at that time, who played the solo part at the première in Paris on 19<sup>th</sup> January 1873, and to whom the work is also dedicated. Ac- cording to Sabina Teller Ratner (*Camille Saint-Saëns 1835–1921: A Thematic Catalogue of his Complete Works*, Vol. I: *The Instrumental Works*, Oxford, 2002) the first edition of the pi- ano reduction appeared in September 1873, and that of the score in 1874 at the Durand publishing house in Paris. As the printed piano reduction contains additions for the solo cello part which were not included in the part of the score, it has been regarded as a source of the same importance as the autograph and the score edition for the purposes of this urtext edition of the cello part.

The first performance of the concerto brought to an end a series of failures which Saint-Saëns suffered as a com- poser and pianist in 1872. Although the critics voiced their displeasure with sev- eral aspects of the new work, it did, however, meet with general approval (Michael Stegemann, *Camille Saint- Saëns mit Selbstzeugnissen und Bilddo- kumenten*, Reinbek 1988, p. 36) and even attained a certain popularity in the course of time. The première perform- ance in Germany was evidently given by

the Parisian cellist Adolphe Fischer at a special concert he helped to organise in Dresden on 24<sup>th</sup> November 1875. A short while afterwards on the occasion of a performance in Hanover on 21<sup>st</sup> May 1877 at the musicians' meeting of the *Allgemeiner deutscher Musikverein* (German Music Society), Richard Pohl summarised the merits of the work as follows: "The concerto is concise and elegant in form, refreshingly interesting in detail, effective for the soloist – what more can one want?" (*Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. 73, 1877, p. 270). Today, the concerto belongs to the standard repertoire of all the leading cellists. Its popularity is based, as Pohl recognised, not only on the – in the best sense of the word – rewarding solo part, but also on the originality of the musical structure. With its one-movement form, which is clearly divided into three and which as such does then have its roots in the traditional three movements of the solo concerto, the composer unmistakably follows on from the structure he had already employed in his violin concerto in A major op. 20 (1859); and with the main theme from the first part, at times in a shortened form, recurring several times in both of the following sections, the concerto leaves an impression of great unity and homogeneity.

Parenthesized marks are editor's additions and do not appear in the sources. We would take this opportunity to express our most sincere gratitude to the Bibliothèque nationale de France (Paris) for providing us with copies of the musical sources, and to Dr Sabina Teller Ratner (Montreal) for the valuable information she was able to provide.

Munich, spring 2002  
Peter Jost

## Préface

Camille Saint-Saëns (1835–1921) témoigne dans les années 1870 d'une pré-

dilection particulière pour le violoncelle, instrument qu'il n'avait utilisé auparavant comme instrument soliste que pour la *Suite* op. 16 (1862). C'est ainsi qu'on voit se succéder à un rythme rapide le Concerto pour violoncelle N° 1 en la mineur op. 33 et la Sonate pour violoncelle et piano N° 1 en ut mineur op. 32 (automne/hiver 1872), puis, trois ans plus tard, l'*Allegro appassionato* en si mineur op. 43 ainsi que, en 1877, la *Romance* en Ut majeur op. 51 pour piano et violoncelle. On sait peu de choses sur la genèse du 1<sup>er</sup> concerto pour violoncelle, qui sera suivi, 30 ans plus tard seulement, de son pendant, le Concerto pour violoncelle en ré mineur op. 119. Les esquisses correspondantes ne sont pas datées, et seul l'achèvement de l'autographe de la partition, qui comporte aussi la réduction pour piano au-dessous des portées instrumentales de l'orchestre, est consigné par le compositeur par la mention *Novembre 1872*. Il est possible que l'idée d'écrire ce concerto soit liée à la rencontre de Saint-Saëns avec le violoncelliste Auguste Tolbecque, ex-professeur au Conservatoire de Marseille, qui joue la partie soliste lors de la création de l'œuvre, le 19 janvier 1873, à Paris, et auquel le concerto est aussi dédié. La première édition de la réduction pour piano est, selon Sabina Teller Ratner (*Camille Saint-Saëns, 1835–1921: A Thematic Catalogue of his Complete Works*, vol. 1: *The Instrumental Works*, Oxford, 2002), publiée en septembre 1873, celle de la partition d'orchestre en 1874, aux Éditions Durand, à Paris. Comme la réduction pour piano éditée comporte des ajouts sur la partie soliste, absents de la partie notée dans la partition d'orchestre, l'éditeur de la présente édition Urtext de la partie de violoncelle a retenu ladite réduction pour piano, à côté de l'autographe et de la partition, comme source de même rang.

La création du Concerto permet à Saint-Saëns de clore une série d'échecs, essayés au cours de 1872 comme compositeur et comme pianiste. Certes la critique émet un certain nombre de réserves à propos de la nouvelle composi-

tion, mais celle-ci reçoit dans l'ensemble un accueil plutôt positif (Michael Stegemann, *Camille Saint-Saëns mit Selbstzeugnissen und Dokumenten*, Reinbek, 1988, p. 36), atteignant même avec le temps une certaine popularité. En Allemagne, c'est semble-t-il le violoncelliste parisien Adolphe Fischer qui crée le concerto, lors d'un concert, dont il avait assuré conjointement l'organisation, donné le 24 novembre 1875 à Dresde. Quelque temps plus tard, Richard Pohl résume comme suit les mérites de l'œuvre à l'occasion de son exécution à Hanovre, le 21 mai 1877, dans le cadre de l'assemblée des membres du *Allgemeiner deutscher Musikverein*: «Le Concerto est concis et élégant dans sa forme, piquant dans le détail, gratifiant pour le soliste – que veut-on de plus?» (*Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 73, 1877, p. 270). Aujourd'hui, le Concerto est inscrit au répertoire de tous les violoncellistes de renom. Sa popularité repose non seulement, comme le signalait déjà Pohl, sur le côté gratifiant – au meilleur sens du terme – de la partie du soliste, mais aussi sur l'originalité de la forme musicale. Par la composition en un seul mouvement, nettement subdivisé en trois parties et se référant ainsi à la coupe traditionnelle en trois mouvements du concerto de soliste, le compositeur se rattache manifestement à la structure déjà utilisée pour son Concerto pour violon en La majeur op. 20 (1859). La répétition à plusieurs reprises du thème principal de la première partie, raccourci partiellement, dans les deux parties suivantes donne l'impression d'un tout homogène.

Les signes placés entre parenthèses sont des rajouts de l'éditeur, absents donc des sources. Nous adressons nos meilleurs remerciements à la Bibliothèque nationale de France (Paris) pour les copies des sources mises à notre disposition ainsi qu'à Sabina Teller Ratner (Montréal) pour ses précieuses informations.

Munich, printemps 2002  
Peter Jost