

## Vorwort

In den solistischen Kompositionen für Horn von Camille Saint-Saëns (1835–1921) spiegelt sich die ganz besondere Geschichte des Instruments und seiner Bauweise im 19. Jahrhundert wider. Trotz der immer stärkeren Verbreitung des voll chromatisch spielbaren Ventilhorns ab den 1820er Jahren, dessen neue Möglichkeiten durch Komponisten wie Schumann, Wagner, Halévy oder Meyerbeer sogleich ausgenutzt wurden, hielt man in Frankreich sehr lange am Ideal des reinen Naturhornklangs fest – noch 1910 vertraute Maurice Ravel in seiner Orchesterfassung der *Pavane pour une infante défunte* das berühmte Hornsolo einem „Cor simple en Sol“ an. Auch Saint-Saëns besetzte in seinen Orchesterwerken bis hin zur 3. Sinfonie op. 78 Naturhörner (in der Regel zusammen mit Ventilhörnern). Seine beiden Romanzen op. 36 und op. 67 für Horn und Klavier sind ebenfalls ganz auf das Naturhorn zugeschnitten, bei dem der Spieler wie zu Zeiten Mozarts die Töne außerhalb der Naturtonreihe mithilfe der Handposition im Becher und seinem Ansatz „zurechtbiegen“ musste.

Saint-Saëns' umfangreichstes Solowerk für Horn, das vorliegende *Morceau de Concert* op. 94, kann dagegen als ein regelrechtes Vorführstück für das Ventilhorn angesehen werden. Es entstand höchstwahrscheinlich genau mit dieser Absicht auf Anregung des französischen Hornisten Henri Chaussier (1854–1914). Der Absolvent des Pariser Conservatoire, der seine Abschlussprüfung 1880 als Jahrgangsbester mit dem „Premier Prix“ bestanden hatte, war international als Solist und Orchesterhornist tätig und hatte so Erfahrung auf unterschiedlichen Hornmodellen sammeln können. Im Bestreben, die Vorteile von Natur- und Ventilhorn zu vereinen, entwarf Chaussier ein „Cor omnitonique“, das um 1886/87 vom Pariser Instrumentenbauer Milereau hergestellt wurde (zur genauen

Bau- und Spielweise dieses „omnitonischen Horns“ und der in Frankreich lebhaft geführten Debatte über die Vorzüge und Nachteile von Ventil- und Naturhorn vgl. die detailreiche Studie von Claude Maury, *Le cor Chaussier*, in: *Actes du colloque «Paris, un laboratoire d'idées. Facture et répertoire des cuivres entre 1840 et 1930»*, Kongressbericht Paris 2007, S. 75–102).

Saint-Saëns, der Chaussier gut kannte und ihm bereits seine 1885 erschienene *Romance* op. 67 gewidmet hatte, verfasste im November 1886 einen unterstützenden Artikel zu dessen Neuentwicklungen und zugunsten einer klingenden Notation des Horns in C (*La suppression des transpositeurs dans les instruments à vent de l'orchestre*, in: *Le Ménestrel*, 21. November 1886, S. 408); im Jahr darauf komponierte Saint-Saëns schließlich für Chaussier das *Morceau de Concert* op. 94 für Horn mit Begleitung des Klaviers oder Orchesters. Aus den Quellen geht hervor, dass Saint-Saëns zuerst die Fassung für Horn und Klavier komponierte und diese anschließend orchestrierte: Das Autograph der Klavierpartitur trägt die Datierung Oktober 1887, für die Fertigstellung der Orchesterfassung vermerkte Saint-Saëns im Manuskript den 2. November 1887. Bereits im Partiturautograph findet sich die Widmung an Henri Chaussier, der auch Solist der Uraufführung war; diese fand am 7. Februar 1891 in einem Konzert der Société nationale in der Salle Pleyel statt.

Mit der Drucklegung des *Morceau de Concert* ließ Saint-Saëns sich einige Jahre Zeit. Im April 1893 erschien die Fassung für Horn und Klavier bei seinem Hauptverleger Durand, Partitur und Orchesterstimmen wurden sogar erst im Januar 1905 veröffentlicht (Datierungen nach: Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns. A Thematic Catalogue of his Complete Works*, Bd. 1: *The instrumental works*, Oxford 2002, S. 390 f.). Vermutlich hatte Chaussier mit dem Komponisten ein zeitweiliges Exklusivrecht vereinbart, um als einziger mit seinem Paradestück auftreten zu können. Interessanterweise geht aus zeitgenössischen Berichten hervor,

dass Chaussier die Aufführung des *Morceau de Concert* gerne mit einem theoretischen Vortrag über sein Horn und seine technischen Neuentwicklungen verknüpfte – nicht immer zum Vergnügen der Zuhörer: „In einem sehr interessanten Vortrag, der jedoch ein wenig trocken für das anwesende Publikum war, stellte uns Herr Chaussier sein System der tonartlichen Vereinheitlichung für die [Blas-]Instrumente vor und spielte anschließend auf seinem omnitonischen und chromatischen Horn eine *Fantaisie* von Saint-Saëns; mit ihr bewies er die brillante Virtuosität... eines Flötisten“ (*Le Ménestrel*, 25. März 1894, S. 93). Die hier verwendete Bezeichnung „Fantaisie“ war der ursprüngliche Werktitel, den Saint-Saëns auf den Titelblättern der Autographie notierte, aber vor der Drucklegung 1893 änderte; offenbar kündigte Chaussier „sein“ Stück auch nach Erscheinen der Erstausgabe weiter mit dem alten Titel „Fantaisie“ an.

In formaler Hinsicht ist das Konzertstück als lockere Variationenfolge angelegt. Das Thema wird nach seiner Vorstellung in zwei Variationen vom Horn in immer virtuoserer Umspielungen verziert; nach einem lyrischen Adagio-Einschub greift das Orchester das Thema – nun geradtaktig – kurz wieder auf, bevor das Horn mit raschen Akkordbrechungen und Triolenfiguren die Geläufigkeit des Solisten auf die Probe stellt. Ein Grund für diese in Saint-Saëns' Konzertsätzen sonst unübliche Variationenform könnte gerade in der effektvollen Vorführung der neuen virtuoseren Möglichkeiten des Chaussier'schen Horns liegen. Während der Variationspart mit seinem barock-punktierten Gestus des Themas und dem durchsichtigen Satz die bekannte Vorliebe Saint-Saëns' für französische Musik des 17./18. Jahrhunderts durchscheinen lässt (wie sie zur gleichen Zeit auch etwa in Werken wie dem Septett op. 65, der Klaviersuite op. 90 oder der historischen Oper *Ascanio* zutage tritt), erinnert der abschließende Alla-breve-Teil eher an Schumann (besonders ab Probeziffer 10), dessen *Konzertstück für vier Hörner* op. 86 Saint-Saëns sicher bekannt war.

Das *Morceau de Concert* ist im Übrigen eines der ganz wenigen konzertanten Hornwerke des 18. und 19. Jahrhunderts, das in Moll steht. Aufgrund der Charakteristik der Naturtonreihe waren Hornkompositionen in einer Molltonart ohnehin erst mit Einführung der Ventile wirklich sinnvoll (auch C. M. von Webers *Concertino* e-moll op. 45 wechselt nach einer kurzen Moll-Einleitung ins vertraute E-dur). Man darf daher auch hinter Saint-Saëns' Wahl der Tonart die bewusste Absicht vermuten, die Überlegenheit des „Cor omnitonique“ zur Geltung zu bringen.

Details zu den verwendeten Quellen und einigen abweichenden Lesarten finden sich in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition.

Den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken sei für freundlich zur Verfügung gestellte Quellenkopien herzlich gedankt.

München, Frühjahr 2016  
Dominik Rahmer

## Preface

The solo compositions for horn by Camille Saint-Saëns (1835–1921) reflect the particular history of the instrument and its construction in the 19<sup>th</sup> century. The fully chromatic valve horn became increasingly widespread from the 1820s onwards, and its new possibilities were immediately exploited by composers such as Schumann, Wagner, Halévy and Meyerbeer. However, the ideal of the pure sound of the natural horn was cherished for a very long time in France – as late as 1910 Maurice Ravel entrusted the famous horn solo in the orchestral version of his *Pavane pour une infante défunte* to

a “Cor simple en Sol”. Saint-Saëns, too, called for natural horns (usually together with valve horns) in his orchestral works up to the 3<sup>rd</sup> Symphony op. 78. His two Romances op. 36 and op. 67 for horn and piano are likewise tailor-made for the natural horn on which the tones outside the natural harmonic series had to be “bent into place” by the player with the aid of his embouchure and his hand placed in the bell of the instrument.

On the other hand, Saint-Saëns's most extensive solo work for horn, the present *Morceau de Concert* op. 94, can be considered a real showpiece for the valve horn. It was most likely written exactly with this intention at the suggestion of the French horn player Henri Chaussier (1854–1914). A graduate of the Paris Conservatoire who passed his final examination in 1880 as the best of his class with the “Premier Prix”, Chaussier was internationally active as a soloist and orchestral horn player, and therefore able to gain experience on horns of different kinds. With the aim of combining the advantages of the natural and valve horns, Chaussier designed a “cor omnitonique” which was produced in around 1886/87 by the Parisian instrument maker Millereau (for the exact construction and manner of playing of this “omnitonic horn” and the lively debate in France about the advantages and disadvantages of valve and natural horns, see the detailed study by Claude Maury, *Le cor Chaussier*, in: *Actes du colloque “Paris, un laboratoire d'idées. Facture et répertoire des cuivres entre 1840 et 1930”*, Conference Proceedings, Paris, 2007, pp. 75–102).

Saint-Saëns knew Chaussier well and had already dedicated the *Romance* op. 67 to him (published in 1885). In November 1886 Saint-Saëns authored an article in support of Chaussier's new development, and in favour of notating horn parts in C at sounding pitch (*La suppression des transpositeurs dans les instruments à vent de l'orchestre*, in: *Le Ménestrel*, 21 November 1886, p. 408); a year later, Saint-Saëns composed the *Morceau de Concert* op. 94 for Chaussier, for horn with piano or

orchestral accompaniment. The sources show that Saint-Saëns first wrote the version for horn and piano, and subsequently orchestrated it: the autograph of the piano score bears the date October 1887; for the completion of the orchestral version, Saint-Saëns noted 2 November 1887 in the manuscript. The dedication to Henri Chaussier, who was also the soloist at the première, is already found in the autograph score; the première took place on 7 February 1891 in a concert of the Société nationale in the Salle Pleyel.

Saint-Saëns waited several years before publishing the *Morceau de Concert*. The version for horn and piano was issued in April 1893 by his principal publisher, Durand. The score and orchestral parts were not published until January 1905 (datings according to Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns. A Thematic Catalogue of his Complete Works*, vol. 1: *The instrumental works*, Oxford, 2002, pp. 390 f.). Chaussier had presumably made an arrangement with the composer for temporary exclusive rights so that he alone could appear with his showpiece. Interestingly, according to contemporary reports, Chaussier liked to combine the performance of the *Morceau de Concert* with a lecture on the theoretical aspects of his horn and his new technical developments – not always to the delight of his listeners: “In his very interesting lecture, which was however a bit dry for the audience in attendance, Mr Chaussier presented his system of tonal standardisation for [wind] instruments and subsequently played on his omnitonic and chromatic horn a *Fantasia* by Saint-Saëns; with it he displayed the brilliant virtuosity... of a flautist” (*Le Ménestrel*, 25 March 1894, p. 93). The designation “Fantasia” used here was the work's original title which Saint-Saëns wrote on the title pages of the autograph, but changed before its publication in 1893; Chaussier apparently continued to announce “his” piece with the old title “Fantasia” even after the appearance of the first edition.

In terms of form, the concert piece is fashioned as a loose series of variations.

After its introduction, the theme is embellished with increasingly virtuoso ornamentation by the horn in two variations; after a lyrical Adagio intermezzo, the orchestra again takes up the theme – now in duple meter – for a short time before the horn part puts the soloist's dexterity to the test with rapid arpeggios and triplet figures. A reason for this variation form, which is otherwise unusual in Saint-Saëns's concerto movements, could lie precisely in the effective demonstration of the new virtuoso possibilities of Chaussier's horn. Whilst the variation section, with its Baroque dotted gestures in the theme and its transparent texture, allows Saint-Saëns's predilection for the French music of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries to shine through (as also comes to light at around the same time in works such as the Septet op. 65, the Piano Suite op. 90 or the historical opera *Ascanio*), the concluding alla-breve section is more reminiscent of Schumann (particularly from rehearsal number 10 onwards), whose *Konzertstück für vier Hörner* op. 86 was certainly known to Saint-Saëns.

The *Morceau de Concert* is incidentally one of the very few concertante horn works of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries that is in a minor key. Due to the characteristics of the natural harmonic series, horn compositions in a minor key were in any case only really practical after the introduction of valves (even C. M. von Weber's *Concertino* in e minor op. 45 shifts into the familiar E major after a short introduction in the minor). We can therefore assume also behind Saint-Saëns's choice of key the conscious intention of highlighting the superiority of the "cor omnitonique".

Details about the sources and a number of variant readings are to be found in the *Comments* at the end of the present volume.

We would like to thank the libraries mentioned in the *Comments* for kindly placing copies of the sources at our disposal.

Munich, spring 2016  
Dominik Rahmer

## Préface

Les œuvres pour cor soliste de Camille Saint-Saëns (1835–1921) reflètent l'histoire particulière de cet instrument et de sa facture au XIX<sup>e</sup> siècle. Malgré la diffusion grandissante du cor chromatique à pistons ou à palettes à partir des années 1820, dont les nouvelles possibilités furent aussitôt exploitées par des compositeurs comme Schumann, Wagner, Halévy ou Meyerbeer, l'idéal de la couleur et du timbre du cor naturel resta longtemps très tenace en France – en 1910, Maurice Ravel confiait d'ailleurs encore le célèbre solo de cor de sa version pour orchestre de la *Pavane pour une infante défunte* à un «Cor simple en Sol». Quant à Saint-Saëns, il continua jusqu'à sa 3<sup>e</sup> Symphonie op. 78 à inscrire des cors naturels à la nomenclature de ses œuvres orchestrales (généralement en parallèle avec des cors à pistons). Ses deux Romances op. 36 et op. 67 pour cor et piano sont également conçues pour cor naturel et l'interprète, comme au temps de Mozart, doit générer les sons n'appartenant pas au registre naturel du cor en s'aidant de la position de la main dans le pavillon pour «infléchir» correctement le son.

Œuvre la plus importante de Saint-Saëns pour cor soliste, le *Morceau de Concert* op. 94 peut par contre être parfaitement considéré comme une œuvre destinée à faire valoir les qualités du cor d'harmonie. Il est d'ailleurs fort probable qu'il fut écrit exactement dans cet objectif, à la demande du corniste français Henri Chaussier (1854–1914). Premier Prix du Conservatoire de Paris en 1880, ce dernier menait une carrière internationale de soliste et de corniste d'orchestre et avait eu ainsi l'occasion d'expérimenter différents modèles de cors. Dans sa volonté d'allier les avantages du cor naturel et du cor à pistons, Chaussier imagina un «cor omnitonique» fabriqué vers 1886/87 par le facteur d'instruments parisien Milleureau (à propos de la conception exacte et du mode de jeu de ce «cor omnito-

nique» et du débat sur les avantages et les inconvénients comparés du cor naturel et du cor à pistons qui agitaient la France à cette époque, se reporter à l'étude détaillée de Claude Maury, *Le cor Chaussier*, dans: *Actes du colloque «Paris, un laboratoire d'idées. Facture et répertoire des cuivres entre 1840 et 1930»*, Paris, 2007, pp. 75–102).

Saint-Saëns, qui connaissait bien Chaussier et lui avait déjà dédié sa *Romance* op. 67 parue en 1885, écrivit en novembre 1886 un article de soutien à ses nouvelles inventions où il défendait également la notation en sons réels du cor en Ut (*La suppression des transpositeurs dans les instruments à vent de l'orchestre*, dans: *Le Ménestrel*, 21 novembre 1886, p. 408). L'année suivante, Saint-Saëns composa pour Chaussier le *Morceau de Concert* op. 94 pour cor avec accompagnement du piano ou de l'orchestre. Les sources font apparaître que Saint-Saëns écrivit d'abord la version pour cor et piano avant de l'orchestre: le manuscrit autographe de la partition de piano porte la date d'octobre 1887, alors que celui de la version pour orchestre est daté du 2 novembre 1887. Le manuscrit autographe de la partition contient déjà la dédicace à Henri Chaussier qui créa l'œuvre le 7 février 1891 lors d'un concert de la Société nationale à la Salle Pleyel.

Saint-Saëns attendit quelques années avant de faire imprimer l'œuvre. La version pour cor et piano parut en avril 1893 chez Durand, son éditeur principal, tandis que la partition et les parties séparées ne furent publiées qu'en janvier 1905 (datations d'après Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns. A Thematic Catalogue of his Complete Works*, vol. 1: *The instrumental works*, Oxford, 2002, pp. 390 s.). Chaussier avait probablement négocié auprès du compositeur un droit d'exclusivité d'une durée déterminée afin d'être le seul à pouvoir se produire avec cette pièce de bravoure pendant cette période. Il est intéressant de noter que comme le rapportent certains commentaires d'époque, Chaussier alliait volontiers l'interprétation du *Morceau de Concert* à une conférence qui lui permettait de

présenter son cor et ses nouvelles évolutions techniques – pas toujours pour le plus grand plaisir de l'auditoire: «Dans une conférence très intéressante, mais un peu aride pour le public de l'endroit, M. Chaussier nous a exposé son système d'unification tonale appliquée aux instruments [à vent] et il a exécuté ensuite sur son cor omnitonique et chromatique une fantaisie de M. Saint-Saëns qui lui a permis de faire briller une virtuosité... de flûtiste» (*Le Ménestrel*, 25 mars 1894, p. 93). La désignation de «Fantaisie» employée ici était le titre original de l'œuvre noté par Saint-Saëns sur les pages de titre des manuscrits autographes, qu'il modifia cependant avant la publication en 1893. Chaussier continua manifestement à présenter «son» morceau par l'ancien titre de «Fantaisie», même après la parution de la première édition.

Du point de vue formel, le *Morceau de concert* se présente sous la forme d'une suite de variations relativement libre. Après sa présentation, le thème est orné au cor dans deux variations à la virtuosité croissante; puis, faisant suite à une parenthèse adagio

lyrique, l'orchestre s'empare brièvement du thème – cette fois en binaire – avant que l'agilité de l'interprète soit mise à l'épreuve par l'exécution d'accords brisés et de triolets à un rythme rapide. L'une des raisons de la présence de cette forme de variations habituellement rare dans les concertos de Saint-Saëns pourrait justement résider dans sa volonté de démontrer les nouvelles possibilités virtuoses du cor de Chaussier. Tandis que dans la partie consacrée aux variations le traitement pointé du thème et son écriture transparente témoignent du goût bien connu de Saint-Saëns pour la musique baroque française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (comme elle apparaît également à la même époque dans des œuvres telles que le Septuor op. 65, la Suite pour piano op. 90 ou l'opéra historique *Ascanio*), la partie alla breve qui conclut la pièce évoque davantage Schumann (en particulier à partir du repère 10) dont Saint-Saëns connaissait certainement le *Konzertstück für vier Hörner* op. 86.

Par ailleurs, le *Morceau de Concert* est l'une des très rares œuvres concertantes pour cor des XVIII<sup>e</sup>

et XIX<sup>e</sup> siècles écrite dans le mode mineur. En raison des spécificités du cor naturel et ses sons ouverts, les compositions pour cor en mode mineur ne prirent vraiment tout leur sens qu'à partir de l'introduction des pistons (même le *Concertino* en mi mineur op. 45 de Carl Maria von Weber module vers le ton plus usité de Mi majeur après une brève introduction en mineur). Ainsi l'utilisation par Saint-Saëns du mode mineur permet-elle de penser qu'il s'agit d'un choix visant sciemment à mettre en valeur la supériorité du «cor omnitonique».

Les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition proposent des informations détaillées quant aux sources utilisées et à leurs différentes variantes.

Nous remercions chaleureusement les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour l'aimable mise à disposition des copies des sources.

Munich, printemps 2016  
Dominik Rahmer