

## Vorwort

Die Entstehungsgeschichte des Septetts op. 65 für Trompete, zwei Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass und Klavier von Camille Saint-Saëns' (1835–1921) wurde vom Widmungsträger, dem Mathematiker und Amateurmusiker Émile Lemoine (1840–1912), eigenhändig in das ihm überlassene Autograph der Partitur notiert. Dort heißt es (im Original Französisch):

„Hier ist die Geschichte dieses Stückes. Mehrere Jahre lang quälte ich meinen Freund Saint-Saëns, indem ich ihn bat, mir für unsere Konzertabende von La Trompette ein seriöses Werk in der Zusammenstellung von Trompete mit Streichinstrumenten und mit Klavier, worüber wir normalerweise verfügten, zu komponieren. Er neckte mich zunächst mit dieser seltsamen Kombination von Instrumenten und antwortete, dass er eher ein Stück für Gitarre und 13 Posaunen schreiben würde usw. Offenbar als Neujahrgabe überbrachte er mir 1879 (am 29. Dezember) ein Stück für Trompete, Klavier, Streichquartett und Kontrabass mit dem Titel Préambule, und ich ließ es bei unserem nächsten Abendkonzert am 6. Januar 1880 aufführen. Der Versuch gefiel Saint-Saëns offensichtlich, denn beim Gehen sagte er mir: ‚Du bekommst dein vollständiges Stück, das Préambule wird den 1. Satz bilden.‘ Er hielt Wort, und das vollständige Septett (dessen Autograph ich jetzt der Bibliothek des Konservatoriums übergebe) wurde zum ersten Mal am 28. Dezember 1880 gespielt (Beginn unserer Abendkonzerte in der Saison). Die Künstler waren: Herr Teste (Trompete), der Komponist (Klavier), das Quartett mit den Herren Marsick, Rémy, van Waefelghem und Delsart, verstärkt durch ein weiteres Quartett mit den Herren Mendels, Austruy, Wolff und Hegyesi, am Kontrabass Herr Dereul. Dieses Septett kann man natürlich auch nur mit einem Instrument pro Streicherstimme spielen, aber (nach Empfehlung des Komponis-

ten) klingt es effektvoller, wenn das Quartett verdoppelt ist. Es klingt auch sehr schön mit Orchester, wie ich es bei den Concerts Colonne gehört habe. | Paris, den 2. April 1894 | E. Lemoine.“

Als Student der Pariser *École polytechnique* nutzte Lemoine seine Freizeit, um mit Freunden in Duo- oder Trio-Formationen Musik zu machen. Um 1867 gründete er dort ein Streichquartett, in dem er die Viola übernahm. Dessen Mitglieder wurden einst von einem Kommilitonen liebevoll-spöttisch mit den Worten „Ah, da sind sie wieder mit ihrer Trompete“ begrüßt (Lucien Augé de Lassus, *La Trompette. Un demi-siècle de musique de chambre*, Paris 1911, S. 8), wobei „Trompete“ möglicherweise auf den einige Mitstudenten störenden „Musiklärm“ der Quartettspieler anspielen sollte. Lemoine übertrug den Spottnamen auf seine Musikveranstaltungen von Amateuren, vielleicht gerade deshalb, weil diese auf zunehmendes Interesse stießen. Mit der Zeit wurden daraus Musikabende in öffentlichen Sälen mit professionellen Musikern, bei denen neue Kammermusikwerke vorgeführt wurden, und „La Trompette“ etablierte sich als Forum für zeitgenössische Musik.

Ausschlaggebend dafür war nach Darstellung des Gründers die Bekanntheit mit Saint-Saëns, der es Lemoine ermöglichte, zahlreiche Musikerfreunde für die nun regelmäßig stattfindenden Konzertabende zu verpflichten (vgl. Émile Lemoine, *La Trompette. Histoire d'une société de musique de chambre*, in: *La Revue musicale*, 3/1903, S. 577). Dem prägnanten Namen der Gesellschaft verpflichtet, gab der Gründer bei mehreren Komponisten Werke in Auftrag, in denen die Trompete eine herausragende Rolle spielen sollte, wobei aber kein anderes einen vergleichbaren Erfolg hatte wie das Septett von Saint-Saëns.

Im Autograph ist die geschilderte Entstehung des Werks in zwei getrennten Etappen gut nachzuverfolgen: Das Titelblatt war zunächst nur mit „Préambule“ überschrieben, erhielt dann aber, als die weiteren Sätze Menuet, Marche funèbre und Gavotte et Final

hinzukamen, die Bezeichnung „Suite“, bevor sich Saint-Saëns für den endgültigen Titel „Septuor“ entschied. Am Ende der letzten Seite von Préambule findet sich die Datierung „Décembre 1879“, während das Schlusstück, Gavotte et Final, mit „Décembre 1880“ datiert ist. Erst nachträglich, im Januar 1881, wurde Marche funèbre zu Intermède umbenannt. Die Erstausgabe – die Hauptquelle unserer Edition – erschien wenige Wochen später, im März 1881, im Pariser Verlag Durand, Schœnewerk & C<sup>ie</sup>. Dort sind auf dem Titelblatt bereits Bearbeitungen des Werks für Klaviertrio vom Autor selbst sowie für Klavier vierhändig von Gabriel Fauré angeführt, die im Herbst 1881 herauskamen.

Auslöser für diese Arrangements, denen sich später im Verlagsauftrag noch zahlreiche weitere anschließen sollten, dürfte der enorme Erfolg gewesen sein, den das Septett sowohl bei der Premiere am 28. Dezember 1880 als auch in den nachfolgenden Konzerten hatte. Bereits um 1900 gehörte es zu Saint-Saëns' bekanntesten Werken und hatte sich in ganz Europa durchgesetzt. Nicht zuletzt der Komponist selbst nahm es, wo immer sich eine Gelegenheit dazu bot, in seine Konzertprogramme auf. Dabei akzeptierte er nicht nur – wie schon von Lemoine geschildert – über den kammermusikalischen Rahmen hinausgehende Verstärkungen der Streicher, sondern förderte sie sogar (vgl. dazu die Aufführungsliste in Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns 1835–1921. A Thematic Catalogue of his Complete Works*, Bd. 1: *The Instrumental Works*, Oxford 2002, S. 177 f.).

Ungewöhnlich ist nicht nur die Besetzung dieses Septetts, sondern auch seine musikalische Konzeption. Ganz bewusst versuchte Saint-Saëns hier, das damals gängige Modell der französischen Kammermusik, die vom Vorbild deutscher Komponisten wie Beethoven oder Schumann geprägt war, durch den Rückgriff auf Formen und Gattungen der Barockzeit – durchaus unter nationalem Vorzeichen – aufzubrechen. Damit verbunden ist nicht nur eine Ab-

kehr von jeglicher Motiv- und Themenentwicklung zugunsten von Sequenzen und blockartigen Reihungen, sondern auch eine geradezu provozierende Schlichtheit in Stimmführung und Harmonik, die damals völlig neuartig war und nachfolgend eine ganze Reihe von Werken anderer Komponisten „dans le style ancien“ zeitigte. Von bloßer Imitation „alter“ Musik hebt sich das Septett jedoch ganz entscheidend ab: Subtile thematische Verbindungen zwischen den Sätzen und kleine Verschiebungen zwischen Melodik und Harmonik machen das Werk aus heutiger Sicht zu einem Vorläufer des Neoklassizismus.

Für die freundliche Bereitstellung der Quellen sei der Bibliothèque nationale de France in Paris gedankt.

München, Frühjahr 2015  
Peter Jost

## Preface

The story of the genesis of Camille Saint-Saëns' (1835–1921) Septet op. 65 for trumpet, two violins, viola, violoncello, double bass and piano was personally committed to paper by the dedicatee, the mathematician and amateur musician Émile Lemoine (1840–1912), in the autograph of the score that he had been given. Lemoine wrote (original in French):

“Here is the history of this work. For many years I tormented my friend Saint-Saëns by begging him to write me a serious work that would include a trumpet with stringed instruments and piano, as is customary with us, for our musical soirées of *La Trompette*. At first, he jested with me about this rare combination of instruments and replied that he would rather write a piece for

guitar and 13 trombones etc. In 1879 (on 29 December) he brought me – apparently as a New Year's gift – a piece for trumpet, piano, string quartet and double bass entitled *Préambule*, and I had it performed at our next soirée on 6 January 1880. Saint-Saëns obviously seemed pleased with this essay, for when he left, he said to me: ‘You will get your complete piece, of which the *Préambule* will constitute the first movement’. He kept his word and the complete Septet (I shall hand over the autograph to the library of the Conservatoire) was given its first performance on 28 December 1880, at the beginning of our concert season. The artists were: Monsieur Teste (trumpet), the composer (piano), the quartet with Messieurs Marsick, Rémy, van Waefelghem and Delsart, reinforced by a further quartet with Messieurs Mendels, Austruy, Wolff and Hegyesi, with Monsieur Dereul on the double bass. Of course, the Septet can be played with only one instrument per string part, but – in the composer's own opinion – it makes a stronger impact when the quartet is doubled! It also sounds very lovely with orchestra, which is how I heard it at the Concerts Colonne. | Paris, 2 April 1894 | E. Lemoine.”

While he was studying at the *École polytechnique* in Paris, Lemoine spent his free time making music with friends, playing in duos or trios. Around 1867 he founded a string quartet ensemble there in which he played the viola. Its members were once greeted in a cheery mocking way by a fellow student with the words: “Ah, there they are again with their trumpet” (Lucien Augé de Lassus, *La Trompette. Un demi-siècle de musique de chambre*, Paris, 1911, p. 8); here the word “trumpet” was possibly intended to be an allusion to what some other students considered the disturbing “musical noise” of the quartet players. Lemoine adopted this nickname for his amateur musical events maybe precisely because it attracted people's interest. Over time these transformed into musical soirées in public venues with professional musicians at which new chamber music works were performed and thus “*La Trompette*” es-

tablished itself as a forum of contemporary chamber music.

According to the founder, a major role was played here by Lemoine's acquaintanceship with Saint-Saëns, which enabled Lemoine to engage many musician friends for the soirées that had now begun to take place regularly (see Émile Lemoine, *La Trompette. Histoire d'une société de musique de chambre*, in: *La Revue musicale*, 3/1903, p. 577). Obligated to the society's striking name, the founder commissioned from several composers works that showcase the trumpet; no other piece, however, enjoyed as great a success as Saint-Saëns' Septet.

In the autograph, it is easy to divide the genesis of the piece into two different stages as described above: the title page initially bore only the heading “*Préambule*”, but later – when the additional movements Menuet, Marche funèbre and Gavotte et Final were added – was designated “*Suite*” before Saint-Saëns ultimately decided on the final title “*Septet*”. At the end of the last page of the “*Préambule*” is the date “*Décembre 1879*”, while the closing piece Gavotte et Final was dated “*Décembre 1880*”. Only later, in January 1881, did the composer rename the Marche funèbre to Intermède. The first edition – which was the primary source for our edition – was printed by the Paris publishing house Durand, Schœnewerk & C<sup>ie</sup> a few weeks later, in March 1881. The title page already lists arrangements of the work for piano trio by the composer himself, as well as for piano four-hands by Gabriel Fauré, which were issued in autumn 1881.

These arrangements – many more of which were to later follow commissioned by the publisher – were most likely triggered by the enormous success garnered by the Septet at its première on 28 December 1880 and also at the subsequent concerts. It was already one of Saint-Saëns' most popular works around 1900, and its fame had already spread throughout Europe. Indeed, the composer often included it in his own concert programmes whenever he had the opportunity. He not only acknowl-

edged the reinforcement of the strings beyond the traditional chamber-musical framework (as described above by Lemoine) but even encouraged this (see the list of performances in Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns 1835–1921. A Thematic Catalogue of his Complete Works*, vol. 1: *The Instrumental Works*, Oxford, 2002, pp. 177 f.).

Next to the scoring of the Septet, it is its musical concept that is particularly unusual. Saint-Saëns deliberately tried here to crack open the familiar model of French chamber music by incorporating elements inspired by German composers such as Beethoven and Schumann, by reprising forms and genres of the Baroque era – by all means under national auspices. This is intertwined with a rejection of any kind of motif and thematic elaboration in favour of sequences and block-like rows, and it also aims at nothing less than provoking simplicity in linear writing and harmony, which was completely innovative at the time and brought forth a whole series of works by other composers “dans le style ancien” in its wake. The Septet distinguishes itself very decisively from mere imitations of “early” music: subtle thematic connections between the movements and slight shifts between melody and harmony transform the work, from today’s perspective, into a precursor of Neo-Classicism.

We are grateful to the Bibliothèque nationale de France in Paris for kindly supplying the source material.

Munich, spring 2015  
Peter Jost

## Préface

Le Septuor op. 65 pour trompette, deux violons, alto, violoncelle, contrebasse et piano de Camille Saint-Saëns (1835–1921) est dédié au mathématicien et musicien amateur Émile Lemoine (1840–1912). Dans le manuscrit autographe ayant appartenu à celui-ci, on peut lire le récit de la genèse de l’œuvre qu’il a noté de sa propre main:

«Voici l’historique de ce morceau. Depuis longues années je tracassais mon ami S<sup>t</sup> Saëns en lui demandant de me composer, pour nos soirées de la trompette, une œuvre sérieuse où il y ait une trompette mêlée aux instruments à cordes et au piano que nous avons ordinairement; il me plaisait d’abord sur cette combinaison bizarre d’instruments répondant qu’il ferait avant un morceau pour guitare et treize trombones etc. En 1879 il me remit (le 29 Décembre), sans doute pour mes étrennes, un morceau pour trompette, piano, quatuor et contrebasse, intitulé Préambule et je le fis jouer le 6 Janvier 1880 à notre première soirée. L’essai plut sans doute à Saint-Saëns car il me dit en sortant: “Tu auras ton morceau complet, le Préambule en sera le 1<sup>er</sup> mouvement[.]” Il a tenu parole et le septuor complet (dont je donne le manuscrit autographe à la bibliothèque du Conservatoire[.]) a été joué pour la première fois le 28 Décembre 1880 (Début de nos soirées de la saison). Les artistes étaient: M. Teste (trompette)[,] l’auteur (piano); le quatuor MM. Marsick, Rémy, van Waefelghem et Delsart doublé d’un second quatuor: MM. Mendels, Austruy, Wolff et Hegyesi, Contrebasse M. Dereul. Ce septuor peut naturellement se jouer avec un seul instrument pour chaque partie des cordes mais il fait (de l’avis de l’auteur) meilleur effet si le quatuor est doublé! Il est très beau avec l’orchestre, je l’ai entendu ainsi aux Concerts Colonne. | Paris le 2 avril 1894 | E. Lemoine.»

À l’École polytechnique de Paris où il poursuit ses études, Lemoine utilise

son temps libre pour faire de la musique avec des camarades en duo ou en trio. Vers 1867, il fonde un quatuor à cordes où il tient la partie d’alto. Un jour, un camarade salue les quartettistes avec les mots: «Les voilà encore à leur trompette!» (Lucien Augé de Lassus, *La Trompette. Un demi-siècle de musique de chambre*, Paris, 1911, p. 8). Sans doute voulait-il se moquer gentiment du «bruit» qu’ils faisaient. Lemoine reprend la moquerie à son compte et baptise ses réunions musicales «La Trompette», peut-être parce qu’elles suscitent un intérêt grandissant. De fil en aiguille, elles deviennent des soirées de musiciens professionnels où sont interprétées en public de nouvelles œuvres – ainsi naît une société de musique de chambre dédiée à la musique contemporaine.

Comme le raconte Lemoine, le fait qu’il connaissait Saint-Saëns a été déterminant dans ce succès car il a pu engager pour ces soirées de nombreux amis musiciens du compositeur (cf. Émile Lemoine, *La Trompette. Histoire d’une société de musique de chambre*, dans: *La Revue musicale*, 3/1903, p. 577). Pour rendre justice au nom de l’association, Lemoine commande à plusieurs compositeurs des œuvres qui font la part belle à la trompette. Aucune d’entre elles n’aura néanmoins un succès comparable au Septuor de Saint-Saëns.

Dans le manuscrit autographe, la genèse du Septuor en deux étapes racontée par Lemoine apparaît clairement: la page de titre ne comportait au départ que le mot «Préambule»; puis l’œuvre fut qualifiée de «Suite», lorsque furent ajoutés les trois mouvements suivants – Menuet, Marche funèbre, Gavotte et Final; enfin, Saint-Saëns choisit comme titre définitif «Septuor». À la fin de la dernière page du Préambule est noté «Décembre 1879», tandis que le dernier mouvement, Gavotte et Final, est daté «Décembre 1880». En janvier 1881, la Marche funèbre sera rebaptisée Intermède. La première édition – principale source de notre édition – paraît quelques semaines plus tard, en mars, chez Durand, Schœnewerk & C<sup>ie</sup> à Paris. Sur la

page de titre sont déjà mentionnées des transcriptions de l'œuvre: l'une, de l'auteur, pour trio avec piano; l'autre, de Gabriel Fauré, pour piano à quatre mains. Elles seront publiées à l'automne 1881.

C'est sans doute le succès phénoménal que remporte le Septuor lors de la première audition, le 28 décembre 1880, et les concerts suivants qui ont motivé ces transcriptions auxquelles s'en ajouteront bien d'autres, commandées par l'éditeur. Dès 1900, l'œuvre fait partie des pages de Saint-Saëns les plus connues et s'est imposée dans toute l'Europe. Le compositeur est le premier à l'inscrire à ses programmes de concert lorsque l'occasion se présente. Il accepte qu'elle sorte du strict cadre de la musique de chambre et encourage même un renforcement des cordes, comme l'a écrit Lemoine dans le ma-

nuscrit autographe (cf. à ce sujet la liste des concerts dans Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns 1835–1921. A Thematic Catalogue of his Complete Works*, vol. 1: *The Instrumental Works*, Oxford, 2002, pp. 177 s.).

Non seulement l'instrumentation de ce Septuor est inhabituelle, mais aussi sa conception musicale. Saint-Saëns y a délibérément tourné le dos au modèle allemand de compositeurs tels que Beethoven ou Schumann, qui, en musique de chambre, était la norme en France à cette époque, pour revenir aux formes et aux genres de l'époque baroque – notamment du style français. Ainsi s'abstient-il de tout développement thématique ou motivique au profit de séquences, ou de successions d'épisodes, et il adopte une simplicité presque provocatrice dans la conduite

des voix et l'harmonie, une simplicité alors complètement nouvelle qui allait susciter toute une série d'œuvres «dans le style ancien» de divers compositeurs. Le Septuor n'est cependant pas une simple imitation de musique «ancienne»: avec le recul, on peut voir dans ses subtils liens thématiques entre les mouvements et ses petits décalages entre mélodie et harmonie des signes avant-coureurs du néoclassicisme.

Nous aimerions remercier ici la Bibliothèque nationale de France d'avoir aimablement mis les sources à notre disposition.

Munich, printemps 2015  
Peter Jost