

Vorwort

Camille Saint-Saëns (1835–1921) hinterließ ein umfangreiches kompositorisches Œuvre, darunter auch zahlreiche Gelegenheitswerke, die heute vergessen sind. Eine Ausnahme bildet ausgerechnet sein unterhaltsamer *Carnaval des animaux* (Karneval der Tiere) für Kammerensemble mit der ungewöhnlichen Besetzung zwei Klaviere, Streichquintett mit Kontrabass, Flöte (mit Piccolo), Klarinette, Glasharmonika und Xylophon. Der Komponist stand nämlich diesem bis heute ungemein populären Werk zunehmend reserviert gegenüber, sah er sich doch vor allem als ernsthafter Komponist von Kammermusik und Symphonik.

Der junge Saint-Saëns war von 1861–65 Lehrer an der Pariser École Niedermeyer, einer Musikschule, die sich der Pflege der Gregorianik und der historischen geistlichen Musik verschrieben hatte. Seine Schüler, darunter Gabriel Fauré, Eugène Gigout und André Messager, bezeugten später, dass der junge Klavierprofessor den an sich trockenen Unterricht durch musikalische Parodien und Karikaturen aufzulockern pflegte und solche humoristischen Einfälle, wie sie sich im *Carnaval* finden, auch niederschrieb. Zu einer planvollen Ausarbeitung kam es vielleicht deshalb nicht, weil die Schule in der Folge von organisatorischen Veränderungen bald auf Saint-Saëns als Lehrer verzichten musste.

Erst gut zwanzig Jahre später brachte er die Ideen seiner jungen Jahre in die heute bekannte musikalische Gestalt. Während einer Konzerttournee Anfang 1886 in Deutschland, auf der er sein 4. Klavierkonzert c-moll op. 44 spielte, warf man ihm unberechtigter Weise deutschfeindliche Äußerungen vor. Auch der Teilnahme am Pariser Boykott gegen Richard Wagners *Lohengrin* verdächtigte man ihn völlig grundlos. Saint-Saëns, der bis dahin in Deutschland sehr erfolgreich war, brach die Tournee verärgert ab. Nach anschließenden Konzer-

ten in Wien und Prag zog er sich in ein kleines, nicht näher bekanntes österreichisches Dorf zurück. Dort schrieb er in wenigen Tagen die Partitur der heiteren zoologischen Parade nieder, vielleicht auch als bewusste Befreiung von den unerfreulichen Anfeindungen. Bereits am 9. März, dem „Mardi gras“ (Fastnachtsdienstag), fand die äußerst erfolgreiche Uraufführung in dem traditionellen Fastnachtskonzert des Cellisten Charles-Joseph Lebouc in Paris statt. Die Leitung hatte der Flötist Paul Taffanel; der Komponist selbst und Louis Diémer übernahmen die beiden Klaviere. Zwei weitere Aufführungen schlossen sich in rascher Folge an, zunächst in einem Konzert der Kammermusikvereinigung „La Trompette“, für die Saint-Saëns bereits sein Septett op. 65 geschrieben hatte, danach auf Betreiben Franz Liszts, der keines der beiden Konzerte besuchen konnte, in einer privaten Aufführung am 2. April im Salon der Sängerin Pauline Viardot-Garcia.

Der große Erfolg und die wachsende Beliebtheit des *Carnaval* waren jedoch nicht im Sinn des Komponisten. Er untersagte ab etwa Mitte der 1890er-Jahre weitere Aufführungen und gab das Werk auch nicht zur Veröffentlichung frei. Lediglich die Nr. 13 *Cygne* (Schwan), eine ausdrucksvolle Kantilene von seriöser Musikalität, erschien 1887 als Einzelausgabe in einer Fassung für Cello und Klavier. Zahllose Bearbeitungen dieser Nummer für die unterschiedlichsten Besetzungen folgten. Saint-Saëns gestattete 1905 sogar der russischen Tänzerin Anna Pawlowa, das mittlerweile sehr bekannte Stück in Michail Fokins Ballettchoreographie *La Mort du cygne* (Der sterbende Schwan) zu verwenden.

In den meisten der anderen Teile der „Grande Fantaisie Zoologique“, wie sie Saint-Saëns im Autograph nennt, dominiert nicht nur der humoristisch unterhaltende Charakter, vielmehr finden sich auch etliche parodistische Anspielungen auf Komponisten des 19. Jahrhunderts. Was rasch für eine konkrete Fastnachtsveranstaltung entworfen war, musste nicht unbedingt zur Veröffentlichung geeignet sein. Dennoch war sich

Saint-Saëns der Qualität seines *Carnaval* durchaus bewusst. So gestattete er in seinem Testament die Veröffentlichung nach seinem Tode, was er für andere Manuskripte seines Nachlasses ausschloss: „Ausdrücklich untersage ich die Publikation aller ungedruckten Werke, mit Ausnahme des *Carnaval des animaux*, der von meinen üblichen Verlegern, den Herren Durand et Cie, veröffentlicht werden kann“ (zitiert nach Jean Bonnerot, *C. Saint-Saëns (1835–1921). Sa vie et son œuvre*, Neuausgabe, Paris 1922, S. 221). Postwendend erschien der Zyklus bereits im März 1922, nur drei Monate nach dem Tod des Komponisten, und wurde zu einem großen Erfolg. Da Saint-Saëns nicht mehr an der Drucklegung beteiligt war, bildet das Partiturautograph die Hauptquelle unserer Edition (zu den Quellen und ihrer Bewertung siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition).

In einer vorangestellten „Notice“ der Erstausgabe werden die Umstände der Entstehung und die Besonderheiten des Werks wie auch die Zitate aus der Musik anderer Komponisten erläutert. In der Nr. 4 *Tortues* (Schildkröten) tritt Jacques Offenbach mit populären Melodien aus *Orpheus in der Unterwelt* auf. Nr. 5 *Éléphant* (Elefant) greift auf Hector Berlioz (*Ballett der Sylphen* aus *Fausts Verdamnis*) und Felix Mendelssohn Bartholdy (Scherzo aus dem *Sommernachtstraum*) zurück. Nr. 12 *Fossiles* (Fossilien) verwendet französische Volkslieder, Auszüge aus Gioachino Rossinis Cavatine in *Der Barbier von Sevilla* und Eigenzitate des Komponisten (aus *Danse macabre* op. 40). Manche dieser Parodien sind sarkastisch zugespitzt. So lässt sich in *Tortues* in der quälenden Langsamkeit der Melodie aus Offenbachs berühmtem, rasend schnellem „Cancan“ eine gutmütige Verspottung des Komponisten nicht überhören.

Bereits kurz vor Erscheinen der Erstausgabe, am 25. Februar 1922, leitete Gabriel Pierné die erste postume Gesamtdarbietung des *Carnaval* im Rahmen eines Konzerts der Concerts Colonne. Während hier die Streicher laut Konzertberichten solistisch besetzt wa-

ren, wurden sie bei späteren Aufführungen gerne mehrfach besetzt – eine Praxis, die Saint-Saëns zwar ursprünglich nicht vorgesehen, die er aber vermutlich ähnlich wie bei seinem Septett op. 65 gebilligt hätte.

Der Herausgeber dankt der Pariser Bibliothèque nationale de France für freundlich zur Verfügung gestellte Quellenkopien.

München, Herbst 2020
Ernst-Günter Heinemann

Preface

Camille Saint-Saëns (1835–1921) left a large corpus of works, including numerous occasional compositions which are now forgotten. One exception is his entertaining *Carnaval des animaux* (Carnival of the Animals) for chamber ensemble, scored for the unusual combination of two pianos, string quintet including double bass, flute (doubling piccolo), clarinet, glass harmonica and xylophone. This work remains extremely popular today, though the composer himself harboured increasing reservations about it, as he regarded himself primarily as a serious composer of chamber music and symphonies.

The young Saint-Saëns taught from 1861–65 at the École Niedermeyer in Paris, a musical institution devoted to promoting Gregorian chant and historic sacred music. His pupils, who included Gabriel Fauré, Eugène Gigout and André Messager, later confirmed that the young piano professor was in the habit of breaking up the dry lessons with musical parodies and caricatures and also jotted down humorous ideas such as are found in the *Carnaval*. But these were not systematically written up, perhaps because organisational changes meant

that the institution soon had to manage without Saint-Saëns's services as a teacher.

Only a good twenty years later did he shape the ideas from his youthful years into the musical format which is now so well-known. During a concert tour in Germany at the beginning of 1886, where he was performing his 4th Piano Concerto in c minor op. 44, he was unjustly accused of making anti-German statements. He was also suspected for no reason of taking part in the Paris boycott of Richard Wagner's *Lohengrin*. Saint-Saëns had until then been extremely successful in Germany, but he now angrily broke off his tour. After subsequent concerts in Vienna and Prague, he withdrew to a small Austrian village (we do not know where exactly). There, in the space of a few days, he wrote the score of his cheerful zoological parade, perhaps as a conscious act of freeing himself from the unpleasant animosity he had experienced. On 9 March, "Mardi gras" (Shrove Tuesday), the extremely successful première of the work was given in the traditional Shrovetide concert by the cellist Charles-Joseph Lebouc in Paris. The conductor was the flautist Paul Taffanel; the composer himself and Louis Diémer played the two piano parts. Two further performances took place in quick succession. The first was in a concert by the chamber music society "La Trompette", for which Saint-Saëns had earlier written his Septet op. 65, while the second was a private performance on 2 April in the salon of the singer Pauline Viardot-Garcia at the instigation of Franz Liszt, who was unable to attend either of the concerts.

However, the great success and growing popularity of the *Carnaval* were not what the composer had in mind. From about the mid-1890s he forbade further performances and would not allow the work to be published. Only no. 13, *Cygne* (Swan), an expressive cantilena of serious musicality, was published separately in 1887 in a version for cello and piano. Numerous arrangements of this number followed for a great variety of scorings. In 1905

Saint-Saëns even allowed the Russian dancer Anna Pavlova to use the piece – it was by then very well-known – in Mikhail Fokin's choreography *La mort du cygne* (The dying swan).

In most of the other numbers of the "Grande Fantaisie Zoologique", as Saint-Saëns entitled it in the autograph, it is not just the humorous, entertaining character that dominates, but also the many parody-like references to 19th-century composers. A work that had been quickly put together for a specific Shrove Tuesday event might not necessarily have been suitable for publication. Nevertheless, Saint-Saëns was well aware of the quality of his *Carnaval*. And so in his will, he stated that it might be published after his death – something which he ruled out for other works among his papers: "I explicitly forbid the publication of all unpublished works, except for the *Carnaval des animaux*, which can be published by my usual publishers, Messrs Durand et C^{ie}" (as cited in Jean Bonnerot, *C. Saint-Saëns (1835–1921). Sa vie et son œuvre*, new edition, Paris, 1922, p. 221). The cycle was promptly published in March 1922, just three months after the composer's death, and enjoyed great success. As Saint-Saëns was not involved in the publication of the work, the autograph score forms the primary source for our edition (for information on the sources and their evaluation, see the *Comments* at the end of this edition).

A "Notice" at the beginning of the first edition explained the circumstances surrounding the work's composition and its special features as well as its quotations from other composers' music. In no. 4, *Tortues* (Tortoises), Jacques Offenbach makes an appearance with popular melodies from *Orpheus in the Underworld*. No. 5, *Éléphant* (Elephant), quotes from Hector Berlioz (the *Ballett des sylphes* from *La Damnation de Faust*) and Felix Mendelssohn Bartholdy (the Scherzo from *A Midsummer Night's Dream*). No. 12, *Fossiles* (Fossils), uses French folk songs, excerpts from Gioachino Rossini's Cavatine from *Il barbiere di Siviglia*, and quotations from the composer's own

work (from *Danse macabre* op. 40). Some of these parodies are pointedly sarcastic. In *Tortues*, for example, it is impossible to miss the good-natured mocking of Offenbach in the excruciating slowness of the melody from his famous breakneck “Cancan”.

Shortly before the publication of the first edition, on 25 February 1922, Gabriel Pierné conducted the first posthumous complete performance of the *Carnaval* in a concert at the Concerts Colonne. According to reports of the concert, the string parts were performed by single players, whereas in later performances they were often played by several. Although Saint-Saëns had not envisaged this, he would presumably have allowed it, as he did with his *Septet* op. 65.

The editor wishes to thank the Bibliothèque nationale de France in Paris for kindly supplying copies of the sources.

Munich, autumn 2020
Ernst-Günter Heinemann

Préface

Camille Saint-Saëns (1835–1921) laissa derrière lui une œuvre compositionnelle d’une grande abondance, comprenant également de nombreuses pièces de circonstance oubliées aujourd’hui. À cet égard, son très divertissant *Carnaval des animaux*, écrit pour un ensemble de chambre à la nomenclature très inhabituelle composé de deux pianos, quintette à cordes avec contrebasse, flûte (avec petite flûte), clarinette, harmonica de verre et xylophone, constitue une exception. Et le compositeur éprouva de fait une réserve croissante à l’égard de cette œuvre, dont l’extrême popularité ne fut jamais démentie jusqu’à nos jours, car il se considérait

avant tout comme un compositeur sérieux de musique de chambre et de musique symphonique.

De 1861 à 1865, le jeune Saint-Saëns fut enseignant à l’École Niedermeyer à Paris, une école de musique qui s’était vouée à l’étude de la tradition musicale grégorienne et de la musique sacrée historique. Ses élèves, parmi lesquels Gabriel Fauré, Eugène Gigout et André Messager, ont rapporté plus tard que le jeune professeur de piano avait coutume de se détendre de la sécheresse du cours grâce à des parodies et des caricatures musicales, ou même en écrivant des pièces d’inspiration humoristique comme celles qui figurent dans le *Carnaval*. Et si les choses ne prirent pas la forme d’une mise en œuvre plus construite, ce fut peut-être parce que l’école, pour des raisons de réorganisation interne, dut bientôt se passer de Saint-Saëns en tant qu’enseignant.

Ce n’est que vingt bonnes années plus tard qu’il fit prendre aux idées de sa jeunesse la forme musicale connue aujourd’hui. Lors d’une tournée en Allemagne, début 1886, au cours de laquelle il jouait son 4^e Concerto pour piano en ut mineur op. 44, il fut reproché, à tort, d’avoir exprimé des sentiments anti-allemands. On alla jusqu’à le soupçonner d’avoir participé au boycott parisien du *Lohengrin* de Richard Wagner, ce qui était dénué de tout fondement. Saint-Saëns, qui était jusqu’alors très populaire en Allemagne, mit fin à la tournée avec colère. Après avoir enchaîné avec des concerts à Vienne et à Prague, il se retira dans un petit village autrichien pas mieux connu pour autant. Et c’est là qu’il écrivit en quelques jours la partition de sa joyeuse parade zoologique, ce qui lui permit peut-être également de se libérer des pénibles attaques qu’il avait subies. Dès le 9 mars, jour du Mardi gras, la création mondiale en eut lieu à Paris, avec un succès extrême, à l’occasion du concert traditionnellement organisé pour la soirée de Mardi gras par le violoncelliste Charles-Joseph Lebouc. La direction musicale était confiée au flûtiste Paul Taffanel; le compositeur lui-même ainsi que Louis Diémer étaient

chargés des deux parties de piano. Deux autres exécutions s’y rajoutèrent en hâte, tout d’abord dans le cadre d’un concert de la Société de musique de chambre «La Trompette», pour laquelle Saint-Saëns avait déjà composé son *Septuor* op. 65, puis, à la demande de Franz Liszt qui ne pouvait assister à aucun des deux concerts, au cours d’une exécution privée présentée le 2 avril dans le salon de la chanteuse Pauline Viardot-Garcia.

Le grand succès et la popularité grandissante du *Carnaval* n’avaient d’aucune manière été dans le sens du compositeur. Vers le milieu des années 1890, il en interdit toute nouvelle exécution, et n’en autorisa non plus aucune publication. Seul le n° 13, *Cygne*, expressive cantilène relevant d’une musicalité sérieuse, fit en 1887 l’objet d’une édition séparée dans une version pour violoncelle et piano. Cette parution fut suivie par nombre d’arrangements de ce numéro pour toutes sortes de formations plus différentes les unes que les autres. Saint-Saëns, en 1905, donna même son autorisation à la danseuse russe Anna Pavlova d’utiliser ce désormais très célèbre morceau pour servir de base à la chorégraphie du ballet de Mikhaïl Fokine *La Mort du cygne*.

Dans la plupart des autres parties de la «Grande Fantaisie Zoologique», ainsi que Saint-Saëns la nomme dans son manuscrit autographe, ce n’est pas seulement le caractère de divertissement humoristique qui domine, car on y rencontre aussi, de fait, un certain nombre d’allusions parodiques à des compositeurs du XIX^e siècle. Or ce qui avait été rapidement élaboré pour le cadre concret d’une soirée de Mardi gras ne devait pas pour autant être forcément destiné à la publication. Saint-Saëns était pourtant parfaitement conscient du niveau qualitatif de son *Carnaval*. C’est donc ainsi que, dans son testament, il en autorisa la publication posthume, ce qu’il exclut pour d’autres manuscrits de sa succession: «J’interdis formellement la publication de toute œuvre inédite, à l’exception du *Carnaval des animaux* qui pourra être édité par mes éditeurs ordinaires MM. Du-

rand et Cie» (cité d'après Jean Bonnerot, *C. Saint-Saëns (1835–1921). Sa vie et son œuvre*, nouvelle édition, Paris, 1922, p. 221). En réaction immédiate, le cycle fut publié dès mars 1922, seulement trois mois après la mort du compositeur, et avec un succès immense. Comme Saint-Saëns n'avait pas participé à la préparation de l'édition, c'est la partition autographe qui constitue la source principale de notre édition (pour la question des sources et de leur évaluation, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition).

Dans une «Notice» précédant la première édition figurent des explications sur les circonstances de composition et les particularités de l'œuvre, ainsi que sur les citations de la musique d'autres compositeurs. Dans le n° 4 (*Tortues*), c'est Jacques Offenbach, avec ses mélo-

dies bien connues d'*Orphée aux enfers*, qui se présente. Le n° 5, *Éléphant*, renvoie à Hector Berlioz (*Ballet des Sylphes* de *La Damnation de Faust*) et à Felix Mendelssohn Bartholdy (Scherzo du *Songe d'une nuit d'été*). Le n° 12, *Fossiles*, utilise des mélodies populaires françaises, des extraits de la Cavatine du *Barbier de Séville* de Gioachino Rossini ainsi que des autocitations du compositeur (tirées de la *Danse macabre* op. 40). Nombre de ces parodies sont accentuées de manière sarcastique. C'est ainsi que, dans *Tortues*, l'insoutenable lenteur de la célèbre et très rapide mélodie du «Cancan» d'Offenbach ne peut pas s'entendre autrement que comme une aimable moquerie à l'égard du compositeur.

Très peu de temps avant la parution de la première édition, le 25 février

1922, Gabriel Pierné dirigeait la première exécution intégrale posthume du *Carnaval* dans le cadre d'un concert des Concerts Colonne. Tandis que les cordes, selon les témoignages des critiques, étaient jouées ici en solistes, elles furent, au cours des exécutions ultérieures, volontiers confiées à des pupitres – une pratique que Saint-Saëns n'avait certes pas prévue à l'origine, mais qu'il aurait vraisemblablement admise comme ce fut le cas pour son Septuor op. 65.

L'éditeur remercie la Bibliothèque nationale de France à Paris pour son aimable mise à disposition des copies de ses sources.

Munich, automne 2020
Ernst-Günter Heinemann

Studien-Edition zu dieser Ausgabe / Study score for this edition: HN 9939



Diese Ausgabe ist auch in der „Henle Library“-App erhältlich /

This edition is also available in the Henle Library app:

www.henle-library.com