

Sonate

à Monsieur Léon Letellier

Erschienen 1921

Fagott

Allegretto moderato

Opus 168

The musical score is written for Bassoon (Fagott) in 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto moderato'. The score is divided into systems of five measures each, with measure numbers 5, 11, 16, 20, 24, 30, 33, 38, 42, and 47 indicated at the start of their respective lines. The piece concludes with a double bar line at the end of the 50th measure.

Dynamics and articulation include:

- p* (piano) at measures 1, 10, 19, 42, and 49.
- cresc.* (crescendo) at measures 10 and 19.
- dim.* (diminuendo) at measures 10 and 33.
- mf* (mezzo-forte) at measure 16.
- f* (forte) at measure 20.
- pp* (pianissimo) at measure 42.

Articulation includes slurs, accents, and phrasing slurs throughout the piece.

Sonate

à Monsieur Léon Letellier
Erschienen 1921

Opus 168

Allegretto moderato

Fagott

Klavier

p legato

p

cresc. *dim.*

cresc. *dim.*

1 2 3 4 5

3 4 1 2

5 5 2

5 1 1

10

10 11

p

4

1

Detailed description: This system contains measures 10 and 11. The top staff has a melodic line with a slur over both measures. The middle staff has a piano accompaniment with a slur and a fingering '1' above the final note. The bottom staff has a bass line with a slur and a fingering '4' below the first note. The dynamic marking *p* is present.

12

12 13

5 2 4

5 4

Detailed description: This system contains measures 12 and 13. The top staff has a melodic line with slurs and fingerings '5', '2', and '4'. The middle staff has a piano accompaniment with slurs and fingerings '5' and '4'. The bottom staff has a bass line with a slur and a fingering '4' below the first note.

14

14 15

cresc.

cresc.

4

Detailed description: This system contains measures 14 and 15. The top staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking *cresc.*. The middle staff has a piano accompaniment with slurs and a dynamic marking *cresc.*. The bottom staff has a bass line with a slur and a fingering '4' below the first note.

16

16 17

mf

mf

marcato

3 3 2 1

Detailed description: This system contains measures 16 and 17. The top staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking *mf*. The middle staff has a piano accompaniment with slurs, a dynamic marking *mf*, and a *marcato* marking. The bottom staff has a bass line with a slur and fingerings '2' and '1' below the first two notes.

18

18 19

3 2 5 3 1

Detailed description: This system contains measures 18 and 19. The top staff has a melodic line with a slur and fingerings '3', '2', '5', '3', and '1'. The middle staff has a piano accompaniment with slurs and fingerings '3', '2', '5', '3', and '1'. The bottom staff has a bass line with a slur and a fingering '1' below the first note.

Vorwort

Camille Saint-Saëns (1835–1921) hat eine ganze Reihe von Kammermusik-Kompositionen in ungewöhnlichen oder zumindest unüblichen Besetzungen geschrieben. Erinnert sei nicht nur an die berühmten Zusammenstellungen des Septetts op. 65 (1890) für Trompete, Streichinstrumente und Klavier und des *Carnaval des animaux* (1886) für Streichinstrumente, Flöte, Klarinette, Harmonika, Xylophon und zwei Klaviere, sondern auch an zahlreiche Duowerte wie die beiden *Romances* op. 67 (1866) und op. 36 (1874) für Horn und Klavier, die *Fantaisie* op. 124 (1907) für Violine und Harfe oder die *Cavatine* op. 144 (1915) für Tenorposaune und Klavier. Gerade bei den zuletzt genannten Opera ging es dem Komponisten vor allem darum, das Repertoire für Instrumentalisten zu erweitern, für die sonst kaum Solo-Partien geschrieben wurden. Dies trifft auch auf die drei späten Bläsersonaten op. 166–168 zu, wie Saint-Saëns selbst im Brief vom 15. April 1921 an seinen Freund Jean Chantavoine bekannte: „Im Augenblick konzentriere ich meine letzten Kräfte darauf, den selten bedachten Instrumenten die Möglichkeit zu geben, zu Gehör zu kommen. [...] Ich habe gerade eine dreiteilige Sonate für Oboe geschrieben, die noch unveröffentlicht ist. Bleiben noch Klarinette, Englischhorn, Fagott; an die will ich mich bald machen“ (alle Briefzitate im Original Französisch, zitiert nach Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns. A Thematic Catalogue of his Complete Works*, vol. 1, Oxford 2002).

Die Äußerung belegt, dass der Komponist von Anfang an eine Werkreihe von Sonaten für einzelne Holzblasinstrumente mit Klavierbegleitung vorsah. Den Ausführungen seines Sekretärs Jean Bonnerot zufolge wurden diese Sonaten bereits skizziert, bevor Saint-Saëns am 14. April 1921 vom üblichen Winteraufenthalt in Algerien nach Paris zurückkehrte (*C. Saint-Saëns. Sa vie et son œuvre*, Paris 1922, S. 215); dies lässt sich jedoch nicht belegen. Die weitere

Behauptung, sie seien im Mai und Juni des Jahres fertiggestellt worden, kann allenfalls auf die späteren Sonaten für Klarinette und Fagott zutreffen, da ja nach der zitierten Briefstelle diejenige für Oboe am 15. April schon abgeschlossen war. Dokumente zu deren Beginn haben sich ebenso wenig erhalten wie Aussagen darüber, wann und warum der Plan für die ursprünglich ebenfalls vorgesehene Sonate für Englischhorn aufgegeben wurde. Über die weiteren Fortschritte der in Arbeit befindlichen Werke ist nichts Näheres bekannt. Erst im Brief vom 11. Juni 1921 setzte der Komponist seinen Verleger Jacques Durand davon in Kenntnis, dass er daran arbeite, die Fagottsonate abzuschließen, und drei Tage später, dass er fertig sei und alle drei Sonaten – die Rede ist von den „Stücken für Oboe, Klarinette und Fagott“ – vor der Drucklegung durchgespielt werden müssten. Verständlicherweise wollte Saint-Saëns bei der Erprobung sichergehen, dass die Stimmen der Holzblasinstrumente bequem auszuführen seien und gut klängen. Eine gewisse Unsicherheit im Umgang mit diesen ihm nicht besonders vertrauten Instrumenten deutete sich im erwähnten Brief vom 11. Juni an, wo es im Zusammenhang mit dem Fagottpart heißt: „Ich habe im Lehrbuch gesehen, dass ich bis zum e [= e^2] hinauf gehen kann; ohne dieses hätte ich mich nicht getraut.“ (Jener höchste Ton wird im Schlusstakt des Allegro scherzando erreicht.)

Am 21. Juni berichtete Saint-Saëns vom ersten Probespiel mit dem Oboisten Louis Bas; die weiteren dürften sich in engem zeitlichem Abstand angeschlossen haben. Da die Autographe, die zugleich als Stichvorlagen dienten, kaum Korrekturen – und wenn, dann nicht die Idiomatik der Blasinstrumente betreffend – aufweisen, scheinen alle Proben zur Zufriedenheit des Komponisten und seiner Instrumentalisten ausgefallen zu sein; ausdrücklich bestätigt ist dies für die Oboensonate durch Saint-Saëns' Formulierung „es lief wie am Schnürchen“. Die nächste Nachricht über die neuen Werke datiert vom 20. Juli und gibt die definitive Festlegung der Wid-

mungsträger Louis Bas und Auguste Périer für die Oboen- und Klarinetten-sonate bekannt. Spätestens zu diesem Zeitpunkt dürften sie als Opus 166 und Opus 167 zum Druck gegangen sein, denn der Verleger erhielt bereits am 5. September 1921 die Nachricht, dass die Fahnen für die Oboen- und die Klarinetten-sonate korrigiert seien. Die Fagottsonate op. 168, dessen Widmungsträger Léon Letellier spätestens Anfang August feststand, folgte vermutlich in geringem zeitlichem Abstand. Die drei Sonaten, für die der Komponist ein Honorar von 10.000 Francs erhielt (vgl. Elizabeth Harkins, *The Chamber Music of Camille Saint-Saëns*, Diss., New York University 1976, S. 46), erschienen mit fortlaufenden Plattenummern etwa Ende November; am 4. Dezember bestätigte Louis Bas den Erhalt seines Belegexemplars der Oboensonate. Die Daten der ersten öffentlichen Aufführungen sind nicht bekannt; sicher ist nur, dass sie der Komponist, der nur wenige Wochen nach der Veröffentlichung, am 16. Dezember 1921, in Algier starb, nicht mehr erleben konnte.

In markanter stilistischer Übereinstimmung mit Saint-Saëns' frühesten Werken knüpfen die drei späten Bläser-sonaten in Form und Tonfall an den galanten Stil des 18. Jahrhunderts an, ein Rückbezug, der sie als eigenwilliges Pendant zu Claude Debussys drei Kammer-sonaten (1915–17) erscheinen lässt. So gibt sich der erste Satz der Oboensonate als Aria, der letzte als Toccata, und der zweite Satz der Klarinetten-sonate beginnt wie eine Gavotte, dagegen folgt kein einziger Satz der traditionellen Sonatensatzform. Die Gattungsbezeichnung der Werke spielt demnach auf das Modell der barocken und vorklassischen Sonate an, die nicht als organischer Entwicklungszyklus, sondern als Sammlung charakteristischer Einzelsätze konzipiert ist. Ebenfalls ins 18. Jahrhundert verweist die ausdrückliche Begleitfunktion eines der Duo-Instrumente in der Formulierung der Untertitel: *Sonate pour Hautbois / Clarinette / Basson avec accompagnement de Piano*.

Da sich aber die Harmonik durchaus zeitgemäß gibt und die Stücke Humor,

Witz und Ironie zeigen, stehen die Werke – was gar nicht zu dem Bild eines alternden Komponisten passen will – der von jungen Komponisten getragenen neoklassizistischen Bewegung um 1920 erstaunlich nahe. Insbesondere drängt sich die Affinität der Sonaten zu den zeitnahen Bläserkompositionen von Francis Poulenc auf. Wenn daher die Opera 166–168, Saint-Saëns' letzte ausgeführte Kompositionen, als „Schwanengesang“ bezeichnet werden (Philippe Majorelle, *Saint-Saëns. Le Beethoven français*, Paris 2009, S. 121), so muss der Begriff insofern differenziert werden, als dessen allgemeine Bedeutung im Sinne eines Maßstäbe setzenden, summierenden Abschlusses kaum zutrifft. Vielmehr wirken die am Ende eines erfüllten Komponistenlebens geschriebenen Bläsersonaten wie ein neuer, zukunftsweisender Anfang.

Herausgeber und Verlag danken den in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Ausgabe genannten Bibliotheken für freundlich zur Verfügung gestelltes Quellenmaterial.

München, Herbst 2010
Peter Jost

Preface

Camille Saint-Saëns (1835–1921) wrote a number of chamber works in unusual or at least uncommon scorings. Among them are not only the celebrated constellations of the Septet op. 65 (1890) for trumpet, stringed instruments and piano, and the *Carnaval des animaux* (1886) for stringed instruments, flute, clarinet, harmonica, xylophone and two pianos, but also many duos such as the two *Romances* for horn and piano op. 67 (1866) and op. 36 (1874), the *Fantaisie* for violin and harp op. 124 (1907), and the *Cavatine* for tenor trombone and piano op. 144

(1915). The latter works, in particular, testify to the composer's avowed aim to expand the repertoire of instrumentalists for whom hardly any solo parts were written. This also applies to the three late Wind Sonatas opp. 166–168, as Saint-Saëns himself confided to his friend Jean Chantavoine in a letter of 15 April 1921: “At the moment I am concentrating my last reserves on giving rarely considered instruments the chance to be heard. [...] I have just written an Oboe Sonata in three movements which is still unpublished. The clarinet, English horn and bassoon are to follow – I want to begin them soon” (all quotes originally in French, quoted in *Camille Saint-Saëns. A Thematic Catalogue of his Complete Works*, vol. 1, Oxford, 2002).

This statement confirms that the composer had planned a series of sonatas for various woodwind instruments and piano accompaniment from the very start. According to the reports of his secretary Jean Bonnerot, the composer had sketched these sonatas before returning to Paris on 14 April 1921 from his traditional winter stay in Algeria (*C. Saint-Saëns. Sa vie et son œuvre*, Paris, 2^e 1922, p. 215); however, this cannot be confirmed. The further claim that they were completed in May and June of that year pertains at the most to the later Sonatas for clarinet and bassoon, since – according to the above-quoted passage in the letter – the Oboe Sonata had already been completed on 15 April. There are no extant documents on the works' origins, nor any statements on when or why the originally planned Sonata for English horn was abandoned. Nothing else is known about any further progress made on the works then being written. The composer informed his publisher Jacques Durand by letter on 11 June 1921 that he was finishing the Bassoon Sonata, and three days later that he had completed it, and that all three Sonatas – he speaks of “pieces for oboe, clarinet and bassoon” – would have to be given a run-through before going off to print. Understandably, with the run-through Saint-Saëns wanted to be sure that the woodwind parts would be comfortable

to perform and would sound well. A certain unfamiliarity with these instruments emerges in the aforementioned letter of 11 June, where he writes about the bassoon part: “In the instruction manual, I saw that I could go up to the e [= e²]; without the manual I would not have dared.” (That note, the instrument's highest, is reached in the closing measure of the Allegro scherzando.)

On 21 June, Saint-Saëns reported on the first run-through with the oboist Louis Bas; the others must have taken place at about the same time. Since the autographs, which also served as the engraver's copies, contain hardly any corrections – and when they do, then not because the writing for the wind instruments was unidiomatic – all practice runs seem to have found the approval of the composer and his instrumentalists. This is expressly confirmed for the Oboe Sonata by Saint-Saëns' words: “It went like clockwork.” The next mention of the new works is dated 20 July, when the composer announced his definitive choice of dedicatees: Louis Bas for the Oboe Sonata, and Auguste Périer for the Clarinet Sonata. The works must have gone to print as opus 166 and 167 at this time at the latest, since on 5 September 1921 the publisher was informed that the proofs for the Oboe and Clarinet Sonatas had been corrected. The Bassoon Sonata op. 168, whose dedication to Léon Letellier had been decided no later than early August, presumably followed shortly thereafter. The composer received an honorarium of 10,000 francs for the three Sonatas (see Elizabeth Harkins, *The Chamber Music of Camille Saint-Saëns*, Diss., New York University, 1976, p. 46). They were released with consecutive plate numbers around the end of November; on 4 December Louis Bas acknowledged receipt of his complimentary copy of the Oboe Sonata. The dates of the first public performances are not known, but the composer did not live to witness the premieres: he died in Algiers on 16 December 1921, just a few weeks after the works' publication.

In a striking stylistic correspondence with Saint-Saëns' earliest works, the

three late wind sonatas echo the *galant* style of the 18th century in form and tone. This look back to the past stamps them as a kind of idiosyncratic counterpart to Claude Debussy's three chamber sonatas (1915–17). Thus the first movement of the Oboe Sonata takes the form of an aria, the last is cast as a toccata, and the second movement of the Clarinet Sonata begins like a gavotte. Not one single movement follows traditional sonata form. Accordingly, the designation of the genre of the works as sonata alludes to Baroque and Pre-Classical models that are not conceived as an organically developed cycle, but as a collection of characteristic single pieces. Also harking back to the 18th century is the explicit reference to the accompanying function of one of the duo instruments in the wording of the subheading: *Sonate pour Hautbois / Clarinette / Basson avec accompagnement de Piano*.

With their thoroughly contemporary harmony and their dazzling humour, wit and irony, the works clearly recall the Neo-Classical movement cultivated by young composers around 1920. Indeed, they belie the cliché of an aging, out-of-touch composer. In particular, one cannot help but notice the affinity of the Sonatas with the wind compositions of Francis Poulenc, which date from about the same period. If the opera 166–168, the composer's last fully elaborated compositions, are to be called his “swan song” (Philippe Majorelle, *Saint-Saëns. Le Beethoven français*, Paris, 2009, p. 121), the term must be treated differently from its usual meaning of a kind of standard-setting, crowning achievement. On the contrary, written at the end of Saint-Saëns' prolific life, the wind sonatas seem like a new, forward-looking beginning.

The editor and publisher thank the libraries mentioned in the *Comments* at the end of the present edition for kindly putting the source material at our disposal.

Munich, autumn 2010

Peter Jost

Préface

Camille Saint-Saëns (1835–1921) a écrit toute une série d'œuvres de musique de chambre pour des formations inhabituelles ou du moins peu courantes. Que l'on se remémore non seulement la fameuse combinaison du Septuor op. 65 (1890) réunissant trompette, cordes et piano, ou du *Carnaval des animaux* (1886) pour cordes, flûte, clarinette, harmonica, xylophone et deux pianos, mais également les nombreux duos comme les deux *Romances* op. 67 (1866) et op. 36 (1874) pour cor et piano, la *Fantaisie* op. 124 (1907) pour violon et harpe ou la *Cavatine* op. 144 (1915) pour trombone ténor et piano. Précisément dans le cas des derniers opus cités, il s'agissait pour le compositeur d'élargir le répertoire d'instrumentistes pour lesquels il n'existait que très peu de littérature en soliste. Cette motivation s'applique aussi aux trois Sonates tardives pour vents op. 166 à 168, comme Saint-Saëns l'exposa lui-même dans une lettre du 15 avril 1921 à son ami Jean Chantavoine: «En ce moment je consacre mes dernières forces à procurer aux instruments peu favorisés sous ce rapport les moyens de se faire entendre. [...] Je viens d'écrire une sonate en trois parties pour le hautbois, encore inédite. Restent la clarinette, le cor anglais, le basson; leur tour viendra bientôt» (toutes les citations d'après Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns. A Thematic Catalogue of his Complete Works*, vol. 1, Oxford, 2002).

Ces propos attestent que le compositeur prévoyait d'emblée une série de sonates pour instruments à vent solistes avec accompagnement de piano. Selon les affirmations de Jean Bonnerot, son secrétaire, ces Sonates étaient déjà esquissées avant que Saint-Saëns rentre à Paris de son traditionnel séjour hivernal en Algérie, le 14 avril 1921 (*C. Saint-Saëns. Sa vie et son œuvre*, Paris, 1922, p. 215); ce fait n'est cependant pas avéré. Une autre assertion selon laquelle elles auraient été achevées en mai et juin de la même année concerne tout au plus

les Sonates pour clarinette et basson, car selon le passage de sa lettre précédemment cité, la Sonate pour hautbois était déjà terminée le 15 avril. Aucun document précisant la date à laquelle il commença la composition de ces sonates, ni déclaration sur les raisons et le moment de l'abandon de son projet d'en écrire une pour cor anglais ainsi qu'il le prévoyait au départ, ne nous sont parvenus. On n'en sait pas davantage sur l'avancement des œuvres en gestation. Saint-Saëns attendit le 11 juin 1921 pour informer par lettre son éditeur, Jacques Durand, qu'il était en train de terminer la Sonate pour basson, puis l'avisait trois jours plus tard, qu'elle était achevée et que les trois Sonates – il parle de «morceaux pour Hautb. Clar. et Bass.» – devaient d'abord être jouées en première audition avant de passer à l'impression. Il est bien compréhensible que Saint-Saëns ait souhaité s'assurer en les faisant jouer que les parties des bois soient d'une exécution aisée et sonnent bien. La lettre du 11 juin mentionnée plus haut laisse poindre un certain manque d'assurance dans le maniement de ces instruments qui lui étaient peu familiers, puisqu'il écrit, à propos du basson: «J'ai vu dans la méthode que je pouvais monter au mi [= *mi*²]; sans cela je n'aurais pas osé» (cette note aiguë est atteinte dans la mesure finale de l'Allegro scherzando).

Le 21 juin, Saint-Saëns fit état d'une première audition avec le hautboïste Louis Bas; les autres auditions durent sans doute se dérouler dans la foulée. Comme les manuscrits autographes qui servirent également de copies à graver ne comportent quasiment aucune correction – et quand il y en a, celles-ci ne concernent pas l'écriture idiomatique des instruments à vent –, tous les problèmes semblent avoir été résolus à la satisfaction du compositeur et ses musiciens; la formule de Saint-Saëns selon laquelle «cela a marché comme sur des roulettes» en témoigne expressément, s'agissant de la Sonate pour hautbois. L'information suivante concernant les nouvelles œuvres date du 20 juillet et révèle le choix définitif des dédicataires des Sonates pour hautbois et clarinette:

respectivement Louis Bas et Auguste Périer. Ces Sonates furent mises à l'impression au plus tard à ce moment-là, affectées des numéros d'opus 166 et 167, car l'éditeur fut informé dès le 5 septembre 1921 que les épreuves des Sonates pour hautbois et clarinette étaient corrigées. La Sonate pour basson op. 168, dont le nom du dédicataire, Léon Letellier, fut arrêté au plus tard début août, suivit sans doute dans un délai assez bref. Les trois Sonates, pour lesquelles le compositeur reçut des honoraires se montant à 10.000 Francs (cf. Elizabeth Harkins, *The Chamber Music of Camille Saint-Saëns*, diss., New York University, 1976, p. 46), parurent avec cotages successifs, environ vers la fin du mois de novembre. Le 4 décembre, Louis Bas confirma avoir reçu son exemplaire justificatif de la Sonate pour hautbois. Les dates de la première audition publique ne sont pas connues. La seule chose certaine est que le compositeur, qui décéda à Alger le 16 décembre 1921, soit quelques semaines seulement après leur parution, ne put pas y assister.

D'une parenté stylistique frappante avec ses œuvres de jeunesse, les trois Sonates tardives pour instruments à vent

de Saint-Saëns se rapprochent de par leur forme et leur intonation du style galant du 18^e siècle, une référence au passé qui en fait un pendant original aux trois Sonates de chambre de Claude Debussy (1915–17). Ainsi, le premier mouvement de la Sonate pour hautbois ressemble à une aria, le dernier à une toccata tandis que le deuxième mouvement de la Sonate pour clarinette commence comme une gavotte. Par contre, aucun des mouvements ne reprend la forme sonate traditionnelle. Le genre de ces œuvres fait ainsi allusion au modèle des sonates baroques et préclassiques dont la conception repose non pas sur un cycle se développant d'une manière organique, mais sur un ensemble de mouvements séparés caractéristiques. La fonction d'accompagnement clairement établie d'un des deux instruments du duo renvoie également au 18^e siècle comme le souligne la formulation des sous-titres: *Sonate pour Hautbois / Clarinette / Basson avec accompagnement de Piano*.

Mais par leur écriture harmonique moderne ainsi que par l'humour, l'esprit et l'ironie dont elles témoignent, ces œuvres sont étonnamment proches du mouvement néoclassique porté autour

de 1920 par de jeunes compositeurs – ce qui ne correspond pas du tout à l'image d'un compositeur vieillissant. L'affinité de ces Sonates avec les compositions pour vents de Francis Poulenc qui leur sont contemporaines s'impose tout particulièrement. C'est pourquoi, lorsque l'on parle des opus 166 à 168, les dernières œuvres écrites par Saint-Saëns, comme de son «chant de cygne» (Philippe Majorelle, *Saint-Saëns. Le Beethoven français*, Paris, 2009, p. 121), il est nécessaire de nuancer cette expression dont l'acception la plus courante, dans le sens d'une fin établissant une référence, résumant un tout, n'est pas adaptée à la situation. Au contraire, ces Sonates pour vents écrites à la fin d'une vie de compositeur bien remplie semblent marquer davantage un nouveau départ, tourné vers l'avenir.

L'éditeur et la maison d'édition remercient les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* figurant à la fin de la présente édition d'avoir mis aimablement les sources à leur disposition.

Munich, automne 2010
Peter Jost