

Zu den Konzerten vom 16. Oktober 2021 in Lemberg und vom 21. November 2021 in Bern:

## CAMILLE SAINT-SAËNS: *Requiem* op. 54 (Bern, 4.-12. April 1878)

### Inhaltsübersicht

Ziff.	Bst.	Rz.	Sachüberschrift	Seite
	<b>I</b>		<b>Leben</b>	<b>8-102</b>
1			Überblick	8
2			CAMILLE SAINT-SAËNS' Testament	8
	<b>A.</b>		<b>Frühreif</b>	<b>8-11</b>
3			Zwei Mütter, kein Vater	8
4			Wunderkind	9
5			Erste Symphonie	10
6			Organist	11
	<b>B.</b>		<b>Vielseitigkeit ausserhalb und innerhalb der Musik</b>	<b>12-20</b>
7			Universalinteresse	12
8			Karikierender Klavierlehrer	12
9			Musikkritiker	13
10			SAINT-SAËNS' Sonderstellung im Frankreich des 19. Jahrhunderts	13
11			Statistisches Fazit insgesamt	18
12			Fazit zum symphonischen Schaffen	18
13			Fazit zum kammermusikalischen Schaffen	19
14			Fazit zu konzertanten Werken	19
15			Komponisten mit umfassendem Œuvre	19
16			„Orientalische“ Musik des Globetrotters	19
17			Sammler fremder Musik	20
18			Liebhaber der Antike	20
19			SAINT-SAËNS als Herausgeber der Werke GLUCKS	20
	<b>C.</b>		<b>Kein Rompreis</b>	<b>20-25</b>
20			Symphoniker	20
21			Folgenschwere Misserfolge	22
22			Frühe Freundschaften	24
23			Nutzlose Erfolge	24
24			SAINT-SAËNS' 2. Klavierkonzert und ANTON RUBINŠTAJN	24
	<b>D.</b>		<b>Konventionsschreck und Aussenseiter</b>	<b>25-36</b>
25			Violinkonzert	25
26			Klaviertrio	25
27			Klassizist	25
28			Aussenseiter	25
29			Vorherrschaft der Oper im Frankreich des 19. Jahrhunderts	26
30			Revolution, Bürgertum und Salonmusik	26
31			Kammermusik als Störfaktor	26
32			Begründung des Klassizismus	27
33			Cartesianische gegen romantisch überschwängliche Kunstauffassung	28
34			Erfolg im Ausland – Misserfolg zu Hause	28

Ziff.	Bst.	Rz.	Sachüberschrift	Seite
		35	Eintreten für verkannte Komponisten, Bekämpfung jeglicher Apotheose	29
		36	1877: Tiefschläge in Paris ...	30
		37	... Riesenerfolg in Deutschland	30
		38	Theaterbrand	30
		39	Opernauftrag zur Weltausstellung: <i>Ascanio</i>	30
		40	SAINT-SAËNS' Opern und Theaterkommerz	31
		41	Kurzoper <i>Hélène</i> 1904	31
		42	Warum unbedingt für die Bühne schreiben?	32
		43	SAINT-SAËNS Reaktionär?	32
		44	SAINT-SAËNS-Bühnen-Renaissance in der Zwischenkriegszeit	32
		45	Hintergründe langjähriger Erfolglosigkeit von SAINT-SAËNS' Bühnenwerken	33
		46	Konkurrenz und Opernkommerz	33
		47	Beeinträchtigende Naturgewalten	34
		48	Optimierung der Operndauer	34
		49	Verfestigtes Looserimage	34
		50	Weltkriegsbedingte Änderungen	35
		51	Frankreichs Zentralismus, Politik und Religion	35
	<b>E.</b>		<b>Chauvinistischer Patriot</b>	<b>37-46</b>
		52	Société Nationale de Musique	37
		53	Chauvinist ...	37
		54	... Träger aller Auszeichnungen der Ehrenlegion ...	38
		55	... Patriotische Gelegenheitskompositionen ...	38
		56	Herausgeber französischer Barockmusik	38
		57	Chauvinistische Geschichtsprojektion	38
		58	Kein Hinterfragen französischen Kolonialismus'	39
		59	Chauvinismus bei anderen französischen Komponisten	40
		60	CÉSAR FRANCK	40
		61	CHARLES GOUNOD	40
		62	VINCENT D'INDY	40
		63	CLAUDE DEBUSSY	40
		64	MAURICE RAVEL	40
		65	Chauvinismus bei deutschen Komponisten	40
		66	RICHARD WAGNER	41
		67	JOHANNES BRAHMS	41
		68	MAX RAGER	41
		69	MAX BRUCH	41
		70	ENGELBERT HUMPERDINCK	41
		71	Dennoch: SAINT-SAËNS – ein Kulturschaffender ohne Scheuklappen	41
		72	Gute und schlechte Musik	42
		73	SAINT-SAËNS über WAGNER 1876	42
		74	SAINT-SAËNS gegen D'INDYS WAGNER-Kult	43
		75	SAINT-SAËNS zum letztenmal bei WAGNER 1882	43
		76	SAINT-SAËNS – kein Wagnerianer	43
		77	Deutsches Dreikaiserjahr	44
		78	Wenig beachteter Beginn des Weltenbrands	44
		79	Weltkriegsbeginn und französischer Kulturchauvinismus	45
		80	SAINT-SAËNS wird Radikalchauvinist	45
		81	Deutscher Kulturchauvinismus	45

Ziff.	Bst.	Rz.	Sachüberschrift	Seite
	<b>F.</b>		<b>Wendepunkte und Lebenskatastrophen</b>	<b>46-52</b>
82			Heirat	46
83			Familie	46
84			Vermächtnis und Hinschied ALBERT LE LIBONS	47
85			Todessturz des ersten Kleinkindes	47
86			Hinschied des zweiten Säuglings	48
87			SAINT-SAËNS' lebenslängliche Trennung von seiner Frau	48
88			Schicksalsparallele zu VERDI	49
89			Schlüsselwerk nach der Katastrophe 1878: <i>La Lyre et la Harpe</i> op. 59	49
90			SAINT-SAËNS' vertontes Schweigen	50
91			Rückgewinn der Kreativität 1880	50
92			Beruflicher Aufstieg, familiärer Zerfall 1881	50
93			Zweite Katastrophe: Verlust der Mutter	51
94			Incognito berühmt ...	52
	<b>G.</b>		<b>Meisterschaft</b>	<b>52-57</b>
95			Gefragte Gelegenheitskompositionen	52
96			Gelegenheitskompositionen gehen vergessen	52
97			Funktionsgeprägte Form	53
98			Meister der Verfremdung	54
99			Klassizismus: Zwischen Romantik und Impressionismus	54
100			Ringens um die Form	55
101			SAINT-SAËNS als Liedkomponist	55
102			Schaffenskrise 1885/1886?	55
103			<i>Orgelsymphonie</i> , WAGNER-Kritik, Metronom und Bruch mit der Société nationale de musique	56
104			SAINT-SAËNS im Zenit des Respekts: 1900-1905	56
105			Ehrendoktorat der Universität Oxford	57
	<b>H.</b>		<b>Humorist</b>	<b>57-61</b>
106			Beispiel Opernparodie	57
107			Beispiel: <i>Carnaval des animaux</i>	58
108			SAINT-SAËNS als musikalischer Karikaturist	61
	<b>I.</b>		<b>Harte Schale, verletzlicher Kern</b>	<b>61-66</b>
109			Menschenscheu	61
110			Misanthropie	62
111			Homosexualität?	62
112			Nie verwundener Vaterverlust	63
113			Oper über die Scheidung HEINRICHS VIII.	64
114			Flucht aus Paris	64
115			SAINT-SAËNS 15 Jahre ohne Wohnsitz	65
116			SAINT-SAËNS begründet in Paris wieder Wohnsitz	65
	<b>J.</b>		<b>Rastloser Globetrotter</b>	<b>66-93</b>
117			Überblick	66
118			Pianistische Konzertreisen	66
119			Incognito-Reisen in Asien	68
120			Lieblingskontinent Afrika: Warmes Klima gegen Tuberkulose	68
121			Süd- und Nordamerika	68

Ziff.	Bst.	Rz.	Sachüberschrift	Seite
		122	Nutzung neuer Mobilität	69
		123	Französischer Kolonialismus	69
		124	„Erweiterte Inlandreisen“	69
		125	Drei Mammutreisen 1887	88
		126	„Le juif errant était un sédentaire à côté de moi.“	88
		127	Indochinareise 1895	89
		128	«Aegyptisches» Klavierkonzert	89
		129	Subventionierte Kulturreisen	89
		130	Von kolonialistischer Konkurrenz zur Entente cordiale	90
		131	Erste Lateinamerikareise 1899	90
		132	Zweite USA-Tournee SAINT-SAËNS' 1915	91
		133	Zweite Lateinamerikareise 1916	91
		134	Zweites Streichquartett, Orgel- und Harfenmusik zum Kriegsende 1918	92
		135	Endlich in Athen!	92
		136	Letzte Sonaten. Hinschied und Staatsbegräbnis	92
	<b>K.</b>		<b>Vom Kirchenorganisten zum Bewunderer heidnischer Antike</b>	<b>93-102</b>
		137	Vom Kirchenorganisten zum Klerusgegner	93
		138	SAINT-SAËNS' Interesse an Naturwissenschaften	94
		139	Klerikale Radikalisierung gegen Naturwissenschaften, Liberalismus und Moderne	94
		140	DREYFUS-Affäre und katholisch-ultramontaner Antisemitismus	95
		141	Antimodernismus und Antijudaismus	96
		142	Bildung und Laizität in Frankreich	96
		143	SAINT-SAËNS versus Papst zu liturgischer Musik	97
		144	Streit um Kirchenmusik und Kirchenlatein	100
		145	Noch ein religiöses Oratorium: <i>The Promised Land</i>	100
		146	Béziers – französisches Bayreuth	101
		147	Römisches Theater in Orange und mediterrane Antike	101
		148	SAINT-SAËNS' Schauspielmusik zu <i>Antigone</i>	101
		149	SAINT-SAËNS' Schauspielmusik zu <i>Déjanire</i>	102
		150	SAINT-SAËNS' Interesse an altägyptischer Religiosität	102
<b>II</b>			<b>Beziehungsnetz, Freunde und Rivalen</b>	<b>103-113</b>
	<b>A.</b>		<b>Musiker und Literaten</b>	<b>103-110</b>
		151	Rivalitäten international	103
		152	Rivalitäten innerfranzösisch	103
		153	Pressekampagnen	105
		154	Pfeifkonzerte	105
		155	Ehrendoktorat der Universität Cambridge 1893	107
		156	Hinschied GOUNODS und TSCHAIKOWSKIS 1893	108
		157	SAINT-SAËNS und BRUCH	108
		158	SAINT-SAËNS und WAGNER	109
		159	SAINT-SAËNS, GRIEG und VERDI	109
		160	Entente cordiale, religiöser und säkularer Kulturkampf	109
		161	Letzte öffentliche Kontroverse mit D'INDY 1917	110
	<b>B.</b>		<b>Staatenlenker*innen</b>	<b>110-113</b>
		162	Zwischen Monarchie und Republik	110

Ziff.	Bst.	Rz.	Sachüberschrift	Seite
III			<b>Werke</b>	<b>113-116</b>
		163	SAINT-SAËNS' Œuvre	<b>113</b>
		164	Symphonien	113
		165	Symphonische Dichtungen	113
		166	Andere Orchesterwerke	114
		167	Konzerte	114
		168	Konzertstücke für Soloinstrumente und Orchester	114
		169	Kammermusik	114
		170	Werke für zwei Klaviere	115
		171	Kammermusik: Sonaten und Duostücke	115
		172	Bühnenwerke	115
		173	Ballett	116
		174	Schauspielmusiken	116
		175	Oratorien, Kantaten und Chorwerke	116
		176	Gesänge	116
		177	Filmmusik	116
IV			<b>Schaffenscharakteristika</b>	<b>117-126</b>
	A.		<b>Form: Funktionsgerechtigkeit aller Neuerungen</b>	<b>117-120</b>
		178	«Importprodukt» Symphonische Dichtung?	117
		179	SAINT-SAËNS' Zielsetzung	117
		180	Zwingende Form für freiere Gattungen	117
		181	Zunehmende Loslösung von der Gattung	118
		182	Musikalische Idee	119
		183	Ausdrucksfreiheit	119
		184	Formensuche anhand des Werkthemas	119
		185	Beispiel: <i>Septett</i> Es-Dur op. 65	119
		186	SAINT-SAËNS – kein WAGNER-Epigone	120
		187	SAINT-SAËNS' Verständnis von Werktreue	120
	B.		<b>Viele Zitate, kein Plagiat</b>	<b>121-123</b>
		188	Eigenzitate	121
		189	SAINT-SAËNS: <i>Niemals</i> Epigone	121
		190	LISZT: Begründer der symphonischen Dichtung	122
		191	SAINT-SAËNS: Wegbereiter der symphonischen Dichtung in Frankreich	122
		192	Darstellung seelischer Prozesse	123
		193	<i>Dans macabre</i> op. 40	123
	C.		<b>Vollkommener Komponist und Neuerer</b>	<b>123-126</b>
		194	Vollkommener Komponist	123
		195	Neuerer	124
		196	Reaktionärer Komponist?	125
		197	Funktionalität der Neuerungen	126
		198	SAINT-SAËNS komponiert die erste Filmmusik der Geschichte	126

Ziff.	Bst.	Rz.	Sachüberschrift	Seite
V			<b>Bern</b>	<b>127-146</b>
	A.		<b>1878 <i>Requiem</i> op. 54</b>	<b>127-143</b>
		199	Cartesianisches Kunstverständnis	127
		200	Requiem: Anklang an ein Zitat	127
		201	Requiem: Agnus Dei	127
		202	Konzerttournee und acht Tage allein in Bern	127
		203	Warum Bern?	128
		204	Ein ganzes Requiem in acht Tagen	128
		205	Requiem: SAINT-SAËNS' Erfahrung in der Komposition von Sakralmusik	129
		206	Requiem: Orchestrierung	129
		207	Kürze des Requiems op. 54	131
		208	Requiem: Minimalismus?	132
		209	Ein Requiem für liturgische Zwecke	132
		210	Requiem: Schaffensrausch und Uraufführung	133
		211	Requiem: Wo genau in Bern?	133
		212	Geographische Eingrenzung	134
		213	Bern im 19. Jahrhundert: Wenige Hotels mit hervorragendem Ruf	134
		214	In Frage kommende Hotels	134
		215	Hotel Bernerhof?	135
		216	Hotel Bellevue?	136
		217	Posttechnische Überlegungen	136
		218	Tipps von PABLO DE SARASATE oder seinem Begleiter?	136
		219	Sympathie für die Gastgeber der BOURBAKI-Armee?	137
		220	Berner Freunde von SAINT-SAËNS?	137
		221	... alles Aporien!	138
		222	Technische Verhandlungen 1871 zur Telegraphenunion von 1865	138
		223	Gründung des Weltpostvereins 1874 in Bern	138
		224	Verhandlungslokal und -delegation	139
		225	Inhalt der Absprachen	139
		226	ALBERT LE LIBON französischer Delegationsleiter	139
		227	Hotelempfehlung ALBERT LE LIBONS?	139
		228	Kompositionsort Bernerhof!	140
		229	Requiem: Quid sum miser	140
		230	Ursprung des Lamentos	140
		231	Italienische Lamento-Tradition	140
		232	Lamento bei BACH	141
		233	Lamento bei SCHUBERT	141
		234	Lamento bei CHOPIN	141
		235	Bewusster Rückgriff	141
		236	Liturgiegerechte Vertonung	141
		237	Requiem : Das lyrischste Werk des Klassizisten SAINT-SAËNS	142
		238	Requiem: Die Schmerzensschreie	143
	B.		<b>29. März 1879 Konzert (BEETHOVEN, <i>Klavierkonzert</i> Nr. 4 G-Dur op. 58; SAINT-SAËNS: <i>Suite für Orchester</i> in D-Dur op. 49 = R. 165; <i>Six études</i> op. 52 = R. 35)</b>	<b>143</b>
		239	Konzert SAINT-SAËNS' in Bern 1879	143

Ziff.	Bst.	Rz.	Sachüberschrift	Seite
	<b>C.</b>		<b>Sommer 1886 Komposition von <i>Proserpine</i> R. 292</b>	<b>144-146</b>
		240	Urheberrechtsübereinkommen 1886	144
		241	Auffallende zeitliche Inzidenzen zu Kompositionen von SAINT-SAËNS	144
		242	SAINT-SAËNS komponiert in Bern 1886 einen Teil der Oper <i>Proserpine</i>	145
	<b>D.</b>		<b>Sommer 1896 Orgelrezital: <i>Orgelphantasie</i> op. 101 = R. 95</b>	<b>146</b>
		243	Schweizer Orgelrezitaltournee	146
	<b>E.</b>		<b>Juni/Juli 1905 Thun: Komposition von <i>L'Ancêtre</i> R. 297 und Sonate für Violoncello und Klavier Nr. 2 in F-Dur op. 123 = R. 135</b>	<b>146</b>
		244	SAINT-SAËNS einen Monat lang in Thun	146
<b>VI</b>			<b>Literatur</b>	<b>147-158</b>
			<b>Wichtige Links</b>	<b>158</b>
			<b>Links zum Hören ausgewählter Werke von CAMILLE SAINT-SAËNS</b> (alle Youtube-Links zuletzt besucht am 14.11.2020)	<b>159-162</b>

### Liste der Tabellen

Tabelle	Titel	Seite
a	Französische Komponisten und ihre Werke	14-18
b	Prix de Rome, Preisträger 1852-1875	23
c	Pariser Konservatorium. Direktoren zu Lebzeiten CAMILLE SAINT-SAËNS'	26
d	Vergleich mit Komponisten anderer Länder	27
e	Theatereinnahmen aus Opern von WAGNER, MASSENET und SAINT-SAËNS	31
f	Le carnaval des animaux: Parodierende Zitate	59-61
g	SAINT-SAËNS' Auslandsreisen und Kompositionen 1857-1921. Chronologie	70-88
h	Motu Proprio Papst PIUS' X. <i>Inter plurimas</i> vom 22. November 1903	98-99
i	SAINT-SAËNS' persönliches Bezugsnetz zu Komponisten	103-104
j	SAINT-SAËNS' persönliches Bezugsnetz zu Staatenlenker*innen	110-112
k	Französische Staatschefs 1848-1921 und CAMILLE SAINT-SAËNS' Bezug	112-113
l	SAINT-SAËNS' gattungsmässige Kompositionsinteressen	117-118
m	SAINT-SAËNS: Symphonische Dichtung en mit Programm	122
n	SAINT-SAËNS: Symphonische Dichtungen auf vorgegebene Gedichte	123
o	CAMILLE SAINT-SAËNS: Requiem op. 54. Kompositionsdaten	129
p	CAMILLE SAINT-SAËNS: Requiem op. 54. Charakteristik	130-131
q	Messen, Requiemsvertonungen, Oratorien im 19. Jahrhundert: Dimensionen	132
r	Mögliche Aufenthaltsstätten von SAINT-SAËNS bei seinen Berner Besuchen	135

## I Leben

**CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921) komponierte vom 4. bis 12. April 1878 in Bern das Requiem op. 54 für seinen am 20. Mai 1877 verstorbenen Trauzeugen, Freund und Mäzen ALBERT LE LIBON, konzertierte am Bundesplatz in Bern am 29. März 1879 und komponierte in der ersten Hälfte Juli 1886<sup>1</sup> in Bern die ersten Szenen seiner Oper Proserpine. Schliesslich gab er im Sommer 1896 ein Orgelrezital in einer Berner Kirche, in dem er unter anderem seine Orgelphantasie op. 101 spielte.**

**1 Überblick** Der Franzose CHARLES CAMILLE SAINT-SAËNS (9. Oktober 1835-16. Dezember 1921) wirkte als Pianist, Organist, Dirigent, Musikpädagoge, Musikwissenschaftler und Komponist. Er war einer der gebildetsten und belesensten<sup>2</sup> Tonschöpfer der Musikgeschichte.

**2 CAMILLE SAINT-SAËNS' Testament** CAMILLE SAINT-SAËNS ordnete testamentarisch an, dass nach seinem Tod nicht publiziert werden dürfe, was zu seinen Lebzeiten nicht gedruckt worden sei. Eine Ausnahme hiervon machte SAINT-SAËNS explizit für den *Carnaval des animaux*, der denn auch 1922 posthum erschien.<sup>3</sup> Insofern ist SAINT-SAËNS auch keineswegs unschuldig daran, dass ein Grossteil seines Œuvres nach seinem Tod ein Jahrhundert lang der Vergessenheit anheim fiel. Heute freilich sind nicht nur die beiden Symphonien ohne Opuszahl von SAINT-SAËNS in A-Dur von 1850 (R. 159, zu Lebzeiten nicht publiziert) und in F-Dur *Urbs Roma* von 1856 (R. 163, zurückgezogen) veröffentlicht und auch auf Tonträgern zugänglich. Der SAINT-SAËNS-Spezialist MICHAEL STEGEMANN leitet das Grossprojekt einer wissenschaftlichen Gesamtedition des riesigen musikalischen Œuvres, MARIE-GABRIELLE SORET, eine andere herausragende SAINT-SAËNS-Spezialistin, erarbeitet grossangelegte Briefeditionen des Meisters, und eine dritte Koryphäe der SAINT-SAËNS-Forschung, SABINA TELLER RATNER ediert ihr mehrbändiges detailliertes Werk- und Incipit-Verzeichnis aller Kompositionen von SAINT-SAËNS.

### A. Frühreif

**3 Zwei Mütter, kein Vater** In Paris geboren, verlor CAMILLE SAINT-SAËNS, noch keine vier Monate alt seinen Vater JACQUES-JOSEPH-VICTOR SAINT-SAËNS (1798-1835) zufolge Tuberkulose, und selbst lebenslang von prekärer Gesundheit der Lunge, wuchs er bei seiner Mutter, der Aquarellmalerin CLÉMENCE SAINT-SAËNS-COLLIN (1809-1888) und seiner Grosstante und Patin CHARLOTTE-FRANÇOISE MASSON<sup>4</sup> auf. Der Frühbegabte lernte dreijährig

---

<sup>1</sup> Zu *Proserpine* vgl. CAMILLE SAINT-SAËNS: Quelques mots sur Proserpine. In: *Ecrits sur la musique et les musiciens*. Paris 1902, 568; ausserdem MACDONALD, *Proserpine*, 38-43; CONDE, *Proserpine*, 21-30; SORET, *Proserpine*, 11-20.

<sup>2</sup> Näheres dazu mit treffenden musikalischen Vergleichen und Schlussfolgerungen LAVIGNAC, 419 und 564; DE CANDÉ, 214f.

<sup>3</sup> HANDSCHIN, 8. Dazu vgl. hiernach, Rz. 107 mit Tabelle f.

<sup>4</sup> Vgl. STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 13-15: CAMILLES Mutter war Nichte und – verwaist – Adoptivtochter der Buchhändler ESPRIT und CHARLOTTE-FRANÇOISE MASSON. Nach einer Wirtschaftskrise verarmten sie und bezogen daher gemeinsam mit den Eltern CAMILLE SAINT-SAËNS' eine kleine Wohnung in Paris. 1835 starben aber sowohl ESPRIT MASSON als auch JACQUES-JOSEPH-VICTOR SAINT-SAËNS. So wuchs

lesen und Klavier zu spielen und kritzelte mit knapp dreieinhalb Jahren am 22. März 1839 seine erste Komposition fehlerfrei aufs Papier.<sup>5</sup> Mit sechs Jahren begann CAMILLE SAINT-SAËNS Latein<sup>6</sup> und Mathematik zu lernen und fiel bald durch enormen Wissensdurst<sup>7</sup> auf. Schon als Kind war er mit dem Maler JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES (1780-1867) befreundet und tauschte mit ihm ein eigenes Adagio gegen ein Bild, je samt persönlicher Widmung.<sup>8</sup> Seine grossen Fortschritte im Klavierspiel sorgten dafür, dass er bereits achtjährig bei CAMILLE-MARIE STAMATY (1811-1870), einem Schüler des Virtuosen FRIEDRICH KALKBRENNER (1785-1849) und von FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847), Klavierunterricht nehmen konnte. STAMATY sorgte 1845 dafür, dass der zehnjährige SAINT-SAËNS auch Kompositionsunterricht bei PIERRE PROSPER MALEDEN (1800-1871) erhielt, der freilich zunächst nicht immer harmonisch verlief, weil sich der Junge der Anregung seines Lehrers längere Zeit widersetzte, die Begleitstimmen der Melodie von Akkorden weg in harmonisch flexiblere Ausdrucksweisen überzuführen. Später freilich machte SAINT-SAËNS dies zu einem seiner Markenzeichen.<sup>9</sup>

**4 Wunderkind** CAMILLE SAINT-SAËNS konzertierte am 6. Mai 1846 als noch nicht einmal elfjähriger Solist erstmals öffentlich in der Salle Pleyel<sup>10</sup> und spielte dabei laut einer Rezension in der *Musical Gazette* in Boston (USA!) vom 3. August 1846 *auswendig*<sup>11</sup> nacheinander Thema und Variationen von GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759), eine der vier eben frisch komponierten Toccaten op. 182 von FRIEDRICH KALKBRENNER, eine der elf Klaviersonaten JOHANN NEPOMUK HUMMELS (1778-1837), Praeludium und Fuge von JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750), eine der 35 Klaviersonaten LUDWIG VAN BEETHOVENS (1770-1827), sodann mit dem Orchester des Théâtre italien unter THÉOPHILE-ALEXANDRE TILMANS Leitung LUDWIG VAN BEETHOVENS Klavierkonzert Nr. 3 in c-moll op. 37 (1800) und – samt eigener Kadenz<sup>12</sup> – WOLFGANG AMADEUS MOZARTS (1756-1791) Klavierkonzert Nr. 6 in B-Dur

---

CAMILLE SAINT-SAËNS in der Obhut zweier Mütter auf (SAINT-SAËNS, *École*, 2), die ihn förderten und in aller Not privat unterrichten liessen. Davon profitierte SAINT-SAËNS geistig enorm; aber er vermochte kaum soziale Kontakte zu erlernen. All dies sollte ihn sein Leben lang prägen.

<sup>5</sup> Das Dokument wird heute im Pariser Konservatorium aufbewahrt. TELLER RATNER I 3 mitsamt Wiedergabe der Noten; das Facsimile ist auch abgebildet unter: [https://www.baerenreiter.com/fileadmin/Service\\_Allgemein/Werbemittel/deutsch/SPA273\\_Saint-Saens\\_2016\\_web.pdf](https://www.baerenreiter.com/fileadmin/Service_Allgemein/Werbemittel/deutsch/SPA273_Saint-Saens_2016_web.pdf) (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>6</sup> Nach BRIQUET, 1273 und STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 15 und 116 Fn. 30 soll er damals auch bereits Griechisch gelernt, antike Texte übersetzt und ein griechisches Wörterbuch angelegt haben. BRIQUET ist jedoch auch in manchen anderen Details unzuverlässig. GALLOIS, 19 verweist darauf, dass SAINT-SAËNS einige griechische Klassiker in Übersetzung erhielt, jedoch zeitlebens bedauerte, AISCHYLOS und PLATON nicht «dans le texte» lesen zu können. Sein späteres Interesse für altgriechische Vasenmalerei, einer seiner Gedichtstitel (Γνωθι σεαυτον = Erkenne Dich selbst), sein erstes Pseudonym (PHÉMIUS) als Musikjournalist, drei seiner vier symphonischen Dichtungen, mehrere Opern (*Phryné*, *Hélène*) und Schauspielmusiken (*Antigone*, *Déjanire*, *Andromaque*, *Parysatis*), seine Komödie *Botriocéphale* (1890) sowie sein *Essai sur les Lyres et Cithares antiques* (1902) sprechen zumindest für minimale Kenntnisse des Altgriechischen. Nach CARON/DENIZEAU, 8 muss SAINT-SAËNS jedenfalls Latein sehr gut gelernt haben. Vgl dazu auch hiernach, Rz. 144.

<sup>7</sup> Als Siebenjähriger interessierte sich SAINT-SAËNS für Schmetterlingskunde und Botanik und sammelte geologische Proben: SCHONBERG 364.

<sup>8</sup> GALLOIS, 18.

<sup>9</sup> GALLOIS, 19.

<sup>10</sup> Unzutreffend BRIQUET, 1273.

<sup>11</sup> Hier zit. nach SCHONBERG, 364; CARON/DENIZEAU, 6.

<sup>12</sup> CARON/DENIZEAU, 6.

KV 238 (1776)<sup>13</sup>. SAINT-SAËNS galt längst als Wunderkind. 1848 nahm SAINT-SAËNS, zunächst als Hörer, mit gerade einmal 13 Jahren bei FRANÇOIS BENOIST (1794-1878) am Conservatoire de Paris sein Orgelstudium<sup>14</sup> und bei JACQUES FROMENTAL HALÉVY (1799-1862) das Kontrapunkt- und Kompositionsstudium auf und schätzte daneben Tipps seines älteren Freundes CHARLES GOUNOD (1818-1893)<sup>15</sup>, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verbinden sollte<sup>16</sup>. Im folgenden Jahr gewann SAINT-SAËNS im Orgelspiel bereits den zweiten Preis, und 1851 holte er sich den ersten Preis.<sup>17</sup> Als 16-Jähriger bereits genoss er bei seinen älteren Komponistenkollegen HALÉVY, GOUNOD und ADOLPHE ADAM (1803-1856) höchsten Respekt.<sup>18</sup> Parallel zu diesen Studien nahm er Stunden in Gesangsbegleitung, lernte – durch STAMATY vermittelt – bei ALEXANDRE-PIERRE-FRANÇOIS BOËLY (1785-1858) die Orgelwerke JOHANN SEBASTIAN BACHS und französischer Meister des 17. Jahrhunderts schätzen und erlebte, wie BOËLY wegen dieser „allzu seriösen“ Musik vom Pfarrer entlassen wurde. 1851 begann SAINT-SAËNS 16-jährig eine kurze Probezeit als Organist an der Kirche *Saint-Séverin*, und 1853-1856 wirkte er als Organist an der Kirche *Saint-Merry*, brachte seine *Messe solennelle* op. 4 am 21. März 1857 zur Uraufführung<sup>19</sup> und widmete sie dem Pfarrer von Saint-Merry, Abbé JEAN-LOUIS GABRIEL (1796-1866)<sup>20</sup>, mit dem er daraufhin während der Orgelrenovation im Herbst 1856 nach Rom reiste.<sup>21</sup> 1856 verliess SAINT-SAËNS die Kirche Saint-Merry, weil er als Nachfolger LOUIS JAMES ALFRED LEFÉBURE-WÉLYS (1817-1869) zum Organisten an der *Eglise de la Madeleine* berufen wurde (1856-1877), die Stelle mit dem höchsten Organistengehalt der ganzen Kapitale<sup>22</sup>.

**5 Erste Symphonie** Noch vor Beginn seines Klavier-, Orgel- und Kompositionsstudiums (1850) schuf SAINT-SAËNS eine erste Symphonie in A-Dur (R. 159)<sup>23</sup>, 1850 eine weitere in D-Dur WoO.<sup>24</sup> Dies ist umso bemerkenswerter, als – von HECTOR BERLIOZ' drei monumentalen und revolutionären Symphonien<sup>25</sup> abgesehen – das symphonische Schaffen

<sup>13</sup> CARON/DENIZEAU, 6; GALLOIS, 19: SAINT-SAËNS, *Ecole*, 7 selbst korrigierte die Überlieferung, er habe MOZARTS Klavierkonzert Nr. 15 KV 450 gespielt. Unzutreffend diesbezüglich daher STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 19.

<sup>14</sup> Ihn beurteilte SAINT-SAËNS später als mittelmässigen Organisten, aber bewundernswerten Pädagogen: GALLOIS, 23.

<sup>15</sup> VUILLERMOZ, 289. HALÉVY liess den Unterricht öfters ausfallen; dann ging der Teenager SAINT-SAËNS in die Bibliothek und verschlang Unmengen an alter und neuer Musik: SAINT-SAËNS, *Ecole*, 42; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 20 und 117 Fn. 52.

<sup>16</sup> GALLOIS, 22. – SAINT-SAËNS widmete GOUNOD 1883 seine beiden Chorwerke *Calme des nuits* und *Les Fleurs et les arbres* op. 68; ausserdem schrieb er mehrere Artikel über GOUNOD und seine Musik und orgelte und sprach 1893 an GOUNODS Beerdigungsgottesdienst. In *Portraits*, 35-97 widmete SAINT-SAËNS 1899 CHARLES GOUNOD das eingehendste Kapitel (abrufbar unter: [https://fr.wikisource.org/wiki/Portraits\\_et\\_Souvenirs/Charles\\_Gounod](https://fr.wikisource.org/wiki/Portraits_et_Souvenirs/Charles_Gounod)), und in seinen *Rimes*, 71-73 widmete er ihm ein Sonnett.

<sup>17</sup> BRIQUET, 1273; GALLOIS, 25.

<sup>18</sup> GALLOIS, 39.

<sup>19</sup> Offensichtlich unzutreffende Datierung (1851) bei GALLOIS, 57.

<sup>20</sup> GALLOIS, 57; LETEURÉ, 26.

<sup>21</sup> CARON/DENIZEAU, 62 mit freilich unzutreffender Altersangabe; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 23.

<sup>22</sup> Jahresgehalt 3000 Francs: STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 23.

<sup>23</sup> TELLER RATNER I 255 mitsamt Incipit; GALLOIS, 25; CARON/DENIZEAU, 9: In dieser Symphonie zitiert SAINT-SAËNS ganz am Anfang den Beginn des Fugenthemas aus dem Finale von WOLFGANG AMADEUS MOZARTS Symphonie Nr. 41 in C-Dur KV 551 *Jupiter* (1791).

<sup>24</sup> TELLER RATNER I 256 mitsamt Incipit. Diese Symphonie wird sonst nur noch bei VUILLERMOZ, 289 erwähnt.

<sup>25</sup> HECTOR BERLIOZ:

a. *Symphonie fantastique* op. 14 (fünfsätzig, 1830) und dazu attacca zu spielen *Lélio ou le retour à la vie*. Sechsteiliger Melolog op. 14b (1831),

in Frankreichs 19. Jahrhundert weitestgehend marginal blieb!<sup>26</sup> Den Grundstein zu dieser Auseinandersetzung hatte SAINT-SAËNS mit Probenbesuchen der 1828 gegründeten *Société des Concerts du Conservatoire* unter FRANÇOIS-ANTOINE HABENECK (1781-1849) gelegt, die interessierten Franzosen das symphonische Schaffen LUDWIG VAN BEETHOVENS, ROBERT SCHUMANNS und FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS nahegebracht hatte.

**6 Organist** Bereits zu Beginn seines Engagements an der Eglise de la Madeleine im Elysée, dem 8. Arrondissement von Paris, lernte SAINT-SAËNS, vermittelt durch den belgischen Geiger FRANÇOIS SEGHERS, 1856 FRANZ LISZT (1811-1886) kennen und schätzen<sup>27</sup>; LISZT seinerseits betrachtete SAINT-SAËNS ab 1866 als grössten lebenden Organisten<sup>28</sup>. Zwischen den beiden entstand eine lebenslange herzliche Freundschaft<sup>29</sup>.

b. *Harold en Italie*. Symphonie mit konzertanter Viola op. 16 (1834) und

c. *Roméo et Juliette*. Dramatische Symphonie mit Soli und Chören op. 17 (1839).

<sup>26</sup> Nennenswert sind neben einer viersätzigen Jugendsymphonie in C-Dur (1855) sowie der Symphonie *Roma* in C-Dur (1861) GEORGES BIZETS etwa noch Symphonien CHARLES GOUNODS in D-Dur (1855), Es-Dur (1855), eine Fragment gebliebene Symphonie in C-Dur und die kammermusikalische kleine Bläsymphonie (1885) und EDOUARD LALOS (1823-1892) fünfsätzige *Symphonie espagnole* in d-moll für Violine und Orchester op. 21 (1875) sowie die dreisätzige Symphonie in d-moll von CÉSAR FRANCK (FWV 48, 1888-1890). - LUIGI CHERUBINI (1760-1842) hatte seine einzige Symphonie (in D-Dur, 1816) 1838 in ein Streichquartett umgearbeitet; die vier Symphonien ANTON REICHAS (1770-1836) in Es-Dur op. 41 (1800), in Es-Dur op. 43 (1803), in F-Dur WoO (1808) und in c-moll (WoO, nicht datierbar), die beiden Symphonien LOUIS-FERDINAND HÉROLDs (1791-1833) in C-Dur (1813) und in D-Dur (1815) und die vier Symphonien GEORGES ONSLOWS (1784-1853) Nr. 1 in A-Dur op. 41 (1831), Nr. 2 in d-moll op. 42 (1831), Nr. 3 in f-moll (WoO, 1833, eine Orchestrierung des Streichquintetts Nr. 7 [1826] op. 32) und Nr. 4 in G-Dur op. 71 (1846) hatten JOSEPH HAYDNs Musiksprache kaum wesentlich Neues hinzugefügt. LOUIS-THÉODOR GOUVY (1819-1898) schrieb mehrere seiner acht Symphonien erst in Leipzig. Vgl. auch hiernach, Rz. 10 Tabelle a!

<sup>27</sup> SAINT-SAËNS widmete FRANZ LISZT 1899 in *Portraits*, 15-34 ein eigenes Kapitel.

<sup>28</sup> SAINT-SAËNS hatte FRANZ LISZT's *Légende - St. Francois d'Assise: La prédication aux oiseaux* Searle 175 (1863) für Orgel transkribiert und das Werk (WoO) dessen Tochter COSIMA BÜLOW- (später dann WAGNER-)LISZT gewidmet. Die immense Wirkung der Komposition auf der Orgel beeindruckte LISZT ungemein: BONNEROT <sup>2</sup>1922, 37; JOST, *Saint-Saëns*, 804; GALLOIS, 39; SCHONBERG, 366; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 25; CARON/DENIZEAU, 24-27 und 30. - Auch CLARA SCHUMANN-WIECK (1819-1896), PABLO DE SARASATE (1844-1908) und ANTON RUBINŠTAJN besuchten SAINT-SAËNS auf der Empore der Madeleine und bewunderten seine Orgel improvisationen. – SAINT-SAËNS seinerseits zeigte sich 1869 in Paris nach zwei Orgelsrezitals wie CHARLES GOUNOD, CÉSAR FRANCK, DANIEL FRANÇOIS ESPRIT AUBER und AMBROISE THOMAS tief beeindruckt von ANTON BRUCKNERS (1824-1896) Improvisationen über Themen seiner eignen Symphonie Nr. 1 in c-moll WAB 101: GREBE, 64.

<sup>29</sup> FRANZ LISZT inszenierte nicht nur die Uraufführung 1877 in Weimar von SAINT-SAËNS' Oper *Samson et Dalila* op. 45. Der Dialog zwischen den beiden Tonschöpfern war viel umfassender und drehte sich um die von HECTOR BERLIOZ geprägte Programmmusik, um die von FRANZ LISZT geprägte neue symphonische Form der einsätzigen symphonischen Dichtung (vgl. hiernach, Rzz. 190 und 191) und als Verbindung dieser beiden Neuerungen die Verwendung des Themas des gregorianischen *Dies irae* (vgl. auch hiernach, Rzz. 97, 98 und 193): FRANZ LISZT (1811-1886) hatte 1849, 1853 und 1859 eine *Totentanz* überschriebene Paraphrase (30 Variationen) über *Dies irae* für Klavier und Orchester geschaffen (Searle 126, mehrere Versionen, 1859 Bearbeitung für zwei Klaviere Searle 652, 1860 Bearbeitung für ein Klavier Searle 525), und 1854/1861/1874 komponierte er seine *Faust-Symphonie in drei Charakterbildern* (Searle 108), in welcher er im 3. Satz Mephistopheles mit dem Motiv des *Dies irae* in Verbindung brachte. CAMILLE SAINT-SAËNS seinerseits schuf 1872 zunächst ein Kunstlied *Danse macabre* WoO auf ein Gedicht von JEAN LAHORE (Pseudonym für HENRI CAZALIS, 1840-1909) und arbeitete dieses dann 1874 zu einer Symphonischen Dichtung für Violine und Orchester in g-moll op. 40 um, die FRANZ LISZT nun wieder für Klavier transkribierte (Searle 555). Dasselbe Thema legte SAINT-SAËNS dann 1886 zwei weiteren Kompositionen zugrunde: Zunächst dem 12. Stück *Fossillien* seines *Carnaval des animaux* (R. 125) und anschliessend dem Kopfsatz (2. Teil: Allegro, erste 4 Sechzehntel

## B. Vielseitigkeit ausserhalb und innerhalb der Musik

**7 Universalinteresse** Bei alledem war SAINT-SAËNS keineswegs nur musikalisch interessiert: Neben musikethnologischen Studien und der kritischen Edition der Werke CHRISTOPH WILLIBALD GLUCKS (1713-1787), LUDWIG VAN BEETHOVENS (1770-1827), FRANZ LISZTS (1811-1886), WOLFGANG AMADEUS MOZARTS (1756-1791) und von JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683-1754) beteiligte sich SAINT-SAËNS auch an wissenschaftlichen Diskussionen zur Philosophie<sup>30</sup>, zur Archäologie<sup>31</sup> und zur Astronomie<sup>32</sup> und war geographisch und ethnologisch<sup>33</sup> ebenso wie an Malerei sehr interessiert.<sup>34</sup> Mit der Entschädigung (500 Francs), die er von seinem Verleger GIROD für die Verlagsrechte an seinen *Sechs Duos für Harmonium und Klavier* op. 8 (1857) – Werbung für den Instrumentenbauer und weiterer Beleg für die Aufgeschlossenheit des Komponisten Neuigkeiten gegenüber – erhielt, liess sich SAINT-SAËNS 1858 ... vom Schweizer Ingenieur MARC Secrétan ein Teleskop bauen, um seine astronomischen Interessen zu stillen.<sup>35</sup> Derweil hatte er soeben sein *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1* in D-Dur op. 17 zu Papier gebracht.<sup>36</sup> Agnostiker geworden, blamierte er Papst und Kleriker mit seiner Bibelfestigkeit.<sup>37</sup>

**8 Karikierender Klavierlehrer** Auf Bitten des Gründernachfolgers GUSTAVE LEFÈVRE (1831-1910) übernahm SAINT-SAËNS 1861-1865 an der renommierten *Ecole Niedermeyer de Paris*<sup>38</sup> die Klavierklasse und unterrichtete dabei namentlich die bedeutenden Pianisten und Komponisten GABRIEL FAURÉ (1845-1924), EUGÈNE GIGOUT (1844-1925) und ANDRÉ MESSAGER (1853-1929). Dabei bewies SAINT-SAËNS nach dem übereinstimmenden Zeugnis seiner Schüler grösstes pädagogisches Talent: Er sorgte mit seinen karikierenden Imitationen regelmässig für schallendes Gelächter.<sup>39</sup> Sein berühmtestes Stück voll

---

als anschliessend thematische Keimzelle) seiner Symphonie Nr. 3 in c-moll für Orgel und Orchester op. 78 (1886), die er nun FRANZ LISZT widmen wollte; dessen Hinschied nötigte SAINT-SAËNS zur Abänderung der Widmung in ein Andenken.

<sup>30</sup> In seinen Abhandlungen *Problèmes* (1894) und *Spiritualisme et matérialisme* (1899) erörterte SAINT-SAËNS Fragen nach Gott, der menschlichen Freiheit und der Messbarkeit von Raum und Zeit. Und mit einer Untersuchung über *La Parenté des plantes et des animaux* verteidigte SAINT-SAËNS 1906 die Evolutionstheorie von CHARLES DARWIN (1809-1882): STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 7.

<sup>31</sup> SAINT-SAËNS untersuchte die Fresken von Pompeji und kam 1886 in seiner Studie *Note sur les décors de théâtre dans l'antiquité romaine*. Paris 1886 zum Schluss, sie stellten antike Bühnendekorationen dar. Und vor dem Institut de France trug er 1902 im *Essai sur les Lyres et Cithares antiques* seine Erkenntnisse über griechische Vasenmalerei vor: STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 7; TEULON LARDIC, 15 mit Fn. 50.

<sup>32</sup> SAINT-SAËNS begründete die *Société astronomique de France* mit und interessierte sich für die Erforschung der Marskanäle und für die Theorie GUSTAV-ADOLF HIRNS (1815-1890) über die Entstehung des Weltalls. STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 7.

<sup>33</sup> SAINT-SAËNS sammelte auf seinen Dutzenden von Reisen laufend Dokumente über das Leben fremder Völker.

<sup>34</sup> DE CANDÉ, 215; SCHONBERG, 364; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 7-9.

<sup>35</sup> SAINT-SAËNS, *Ecole*, 328; GALLOIS, 72-74; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 26; CARON/DENIZEAU, 10.

<sup>36</sup> Zu diesem Konzert einlässlich GALLOIS, 71f.

<sup>37</sup> Vgl. hiernach, Rzz. 139 und 143 mit Fnn. 421 und 434-436.

<sup>38</sup> Der schweizerisch-französische Doppelbürger ABRAHAM-LOUIS DE NIEDERMAYER D'ALTENBURG (1802-1861) hatte 1849 die *École de musique classique et religieuse* von ALEXANDRE-ÉTIENNE CHORON (1771-1834) übernommen und führte sie reorganisiert unter seinem eigenen Namen als Elitemusikschule fort.

<sup>39</sup> GALLOIS, 88f; DE CANDE, 215.

doppelbödigen Humors – *Le carnaval des animaux* R. 125 – entstand 1886 also keineswegs aus dem Nichts!<sup>40</sup> Auch stellten seine Schüler fest, dass SAINT-SAËNS als Organist in der Madeleine mit seinen BEETHOVEN-artigen<sup>41</sup> Orgelimprovisationen zum Offertorium der Messe bei den „mondänen Quartierschönheiten“ anzuecken begann. Nach guten Leistungen lud er seine Studenten zu sich zum Essen und zu astronomischen Beobachtungen mit seinem Teleskop nach Hause ein<sup>42</sup> oder spielte ihnen Werke von in Paris damals verpönten Meistern vor: ROBERT SCHUMANN (1810-1856), FRANZ LISZT und RICHARD WAGNER (1813-1883).<sup>43</sup>

**9 Musikkritiker** Auch als Musikkritiker und -wissenschaftler zeichnete sich SAINT-SAËNS bereits 1879 durch geradezu prophetische Analyse aus: „*La tonalité qui a fondé l'harmonie moderne agonise (...) et le rythme, à peine exploité, se développera. De tout cela sortira un art nouveau.*“<sup>44</sup>

**10 SAINT-SAËNS' Sonderstellung im Frankreich des 19. Jahrhunderts** DANIEL FRANÇOIS ESPRIT AUBER (1782-1871) und JACQUES FROMENTAL ELIE HALÉVY (1799-1862) schrieben keine Symphonie, LÉO DELIBES (1836-1891) weder Symphonien noch Konzerte. HECTOR BERLIOZ (1803-1869) verzichtete auf die Komposition von Konzerten und machte aus *Harold en Italie* (op. 16 = H. 68) eine *Programmsymphonie avec alto principal*. CHARLES GOUNOD (1818-1893) und CÉSAR FRANCK (1822-1890) schufen keine Konzerte, AMBROISE THOMAS (1811-1896) weder Konzerte noch geistliche Musik noch Symphonien, JULES

<sup>40</sup> Vgl. hiernach, Rz. 107. – SAINT-SAËNS hatte Salons mit seinem Schauspielertalent und seiner hohen Stimme mit Persiflagen von Primadonnen unterhalten (vgl. hiernach, Rz. 112). Bereits die 1877 veröffentlichten, aber im Oktober 1868 komponierten *Six études* (1<sup>er</sup> livre) für Klavier op. 52 von 187= R. 35, die SAINT-SAËNS zum Schluss seines Konzertes in Bern 1879 spielte, waren – insbesondere Nr. 6 – bereits als augenzwinkernde Persiflage der Pariser Salonmusik der Zeit zu lesen! Gl. M. GALLOIS, 202. Und 1885 nahm SAINT-SAËNS in der Opernpersiflage *Gabriella di Vergy* MICHELE CARAFA, GAËTANO DONIZETTI, SAVERIO MERCADANTE und GIUSEPPE VERDI gleich allesamt auf die Schippe (vgl. hiernach, Rz. 106)! Daneben komponierte SAINT-SAËNS um 1870 fragmentarisch noch eine weitere Parodie: *Les odeurs de Paris* R. 116, deren Titel schon Bände spricht ...

<sup>41</sup> BEETHOVEN gehörte zu den Leitsternen von CAMILLE SAINT-SAËNS; dies zeigen nicht nur seine eigenen Kadenzen zu Klavierkonzerten des Titanen oder der Umstand, dass SAINT-SAËNS 1879 in Bern BEETHOVENS 4. Klavierkonzert in G-Dur op. 58 interpretierte; noch deutlicher tritt es in vier Werken von SAINT-SAËNS zutage: 1869 transkribierte er den *Chor der Derwische* aus BEETHOVENS Schauspielmusik zu AUGUST VON KOTZEBUES (1761-1819) *Die Ruinen von Athen* op. 113 (1808), 1858 und 1859 drei Sätze aus BEETHOVENS *Streichquartetten* op. 18 Nr. 6 in B-Dur (*Finale: La malinconia Adagio*, 1800), op. 59 Nr. 1 in F-Dur (2. Satz: *Allegretto vivace e sempre scherzando*, 1806) und op. 59 Nr. 3 (*Finale: Allegro molto*, 1806), und 1874 komponierte er *Variationen über ein Thema von BEETHOVEN für zwei Klaviere* op. 35 (ein Thema aus dem 3. Satz *Menuetto. Moderato e grazioso* von BEETHOVENS Klaviersonate Nr. 18 in Es-Dur op. 31 Nr. 3, 1801/1802). Und unverkennbar knüpft SAINT-SAËNS mit der Eröffnung durch eine Solokadenz in seinem Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 in D-Dur op. 17 an BEETHOVENS 4. Klavierkonzert in G-Dur op. 58, welches – damals (1805/1806) völlig revolutionär – allein durch das Soloklavier eröffnet wird.

<sup>42</sup> GALLOIS, 89; STUDD, 99. – 1905 dann reiste SAINT-SAËNS mit seinem Teleskop extra nach Burgos (Spanien), um die totale Sonnenfinsternis beobachten zu können: BARUCH, 102.

<sup>43</sup> So FAURÉ, hier zit. nach STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 29.

<sup>44</sup> *Causerie musicale*. In: *La Nouvelle Revue* 1/1 (Oktober/November 1879), 643 (hier zit. nach BRIQUET, 1281f und SORÉ, *Saint-Saëns*, 14 mit Fn. 47); vgl. in extenso in deutscher Übersetzung auch BARUCH, 102: «Die Musik ist augenblicklich an der Grenze ihrer jetzigen Entwicklungsphase angelangt, die Tonalität, welche die heutige Harmonie erzeugt hat, ringt mit dem Tode. Um die Ausschliesslichkeit der beiden Dur- und Moll-Geschlechter ist es geschehen. Die alten Tonarten kehren auf den Schauplatz zurück, und in ihrem Gefolge werden die Tonarten des Orients, deren Mannigfaltigkeit eine ungeheure ist, ihren Einzug in die Kunst halten. Alles das wird der erschöpften Melodie neue Elemente zuführen, sie wird in eine neue nicht wenig ergiebige Ära treten; auch die Harmonie wird sich danach richten, und der kaum ausgebeutete Rhythmus wird sich entwickeln.»

MASSENET (1842-1912) keine Kammermusik. GEORGES BIZET (1838-1875) komponierte bis zu seinem frühen Tod 37jährig an geistlicher Musik lediglich ein *Te Deum* WD 122 und ein *Ave Maria* WD 134, aber keine Kammermusik. ALBERT ROUSSEL (1869-1937) schuf ein einziges geistliches Werk (Psalm 80 op. 37). EDOUARD LALO (1823-1892), ERNEST CHAUSSON (1855-1899), CLAUDE DEBUSSY (1862-1918), PAUL DUKAS (1865-1935) und MAURICE RAVEL (1875-1935) liessen geistliche Musik völlig beiseite. JACQUES OFFENBACH (1819-1880) schuf weder Symphonien noch geistliche Werke (sein *Ave Maria* ist eine Bühnenarie, *Le Désert* ein «Oratorio *parodique*»). SAINT-SAËNS' Schüler GABRIEL FAURÉ (1845-1924) komponierte keine einzige symphonische Dichtung, VINCENT D'INDY (1851-1931) ein einziges Konzert für Klavier, Flöte, Violoncello und Streichorchester op. 89 und MASSENET ein einziges Klavierkonzert.

### Französische Komponisten und ihre Werke

Tabelle a (Anfang)

Komponist (Oper[ette]n)	Lebens- daten	Symphonien	Kammermusik	Konzerte
LUIGI CHERUBINI (30)	1760- 1842	D-Dur (1815)	Streichquartette: Nr. 1 Es-Dur (1836) Nr. 2 D-Dur = umgearbeitete Symphonie (1829) Nr. 3 D-Dur (1834) Nr. 4 E-Dur (1835) Nr. 5 F-Dur (1835) Nr. 6 a-moll (1837) Streichquintett e-moll (1837)	-
DANIEL FRANÇOIS ESPRIT AUBER (48)	1782- 1871	-	-	1 Violinkonzert (1808) 4 Cellokonzerte: a. Nr. 1 a-moll (1809) b. Nr. 2 D-Dur (1809) c. Nr. 3 H-Dur (1809) d. Nr. 4 D-Dur (1809)
GEORGES ONSLow (4)	1784-1 8  53	a. op. 41 (1830) b. op. 42 (1831) c. WoO (1833) d. op. 71 (1846)	a. 10 Klaviertrios op. 3, 14, 20, 26, 27, 83 b. 36 Streichquartette op. 4, 8-10, 21, 36, 46, 47-50, 52-56, 62-66, 69 c. 34 Streichquintette op. 1, 17-19, 23- 25, 32-35, 37-40, 43-45, 51, 57-59, 61, 67, 68, 72-75, 78, 80, 82 d. 3 Klavierquintette op. 70, 76, 79b e. Bläserquintett op. 81 f. 2 Sextette für Bläser und Klavier op. 30 + 77b	-

## Französische Komponisten und ihre Werke

Tabelle a (Forts.)

Komponist (Oper[ette]n)	Lebens- daten	Symphonien	Kammermusik	Konzerte
LOUIS FERDINAND HÉROLD (21)	1791- 1833	a. C-Dur (1813) b. D-Dur (1814)	3 Streichquartette op. posth. (1814)	Klavierkonzerte a. Nr. 1 E-Dur (1811) b. Nr. 2 Es-Dur (1812) c. Nr. 3 A-Dur (1812) d. Nr. 4 e-moll (1813)
GIACOMO MEYERBEER (18)	1791- 1864	-	Klarinettenquintett Es- Dur (1813)	-
JACQUES FROMENTAL ELIE HALÉVY (32)	1799- 1862	-	-	-
ADOLPHE ADAM (56)	1803- 1856	-	-	-
HECTOR BERLIOZ (6)	1803- 1869	a. Episode de la vie d'un artiste op. 14, überführt in b. Symphonie fantastique op. 14a (1830) c. Léo ou le retour à la vie op. 14b (Anhang zu b) d. Le retour de l'armée d'Allemagne, symphonie militaire (1832) WoO e. Grande symphonie funèbre et trionphale op. 15 (1840) f. Harold en Italie op. 16 (1833) g. Roméo et Juliette op. 17 (1839)	-	-
FRÉDÉRIC CHOPIN (0)	1810- 1849	-	Klaviertrio g-moll op. 8 Cellosonate g-moll op. 65	a. Klavierkonzert e-moll op. 11 (1833) b. Klavierkonzert f-moll op. 21 (1829)
FÉLICIEN- CÉSAR DAVID (6)	1810- 1876	Nr. 1 F-Dur (1837) Nr. 2 E-Dur (1838) Nr. 3 E-Dur (1846) Nr. 4 c-moll (1849)	3 Klaviertrios (1857) 4 Streichquartette (f- moll 1868, A-Dur, d- moll und e-moll 1869)	-

## Französische Komponisten und ihre Werke

Tabelle a (Forts.)

Komponist (Oper[ette]n)	Lebens- daten	Symphonien	Kammermusik	Konzerte
FRANZ LISZT (2)	1811- 1886	a. Faust-Symphonie (Weimar 1854- 1857) b. Dante-Symphonie (Weimar 1855- 1856)	Am Grabe Richard Wagners für Streichquartett und Harfe (1883)	a. Klavierkonzert Nr. 1 Es- Dur Searle 124 (1855) b. Klavierkonzert Nr. 2 A- Dur Searle 125 (1839/1861)
AMBROISE THOMAS (20)	1811- 1896	-	Streichquartett e-moll op. 1 (1833)	-
CHARLES GOUNOD (14)	1818- 1893	a. Nr. 1 D-Dur CG 527 (1855) b. Nr. 2 Es-Dur CG 528 (1855) c. Nr. 3 C-Dur CG 552 (1892, unvollendet) d. Petite symphonie B-Dur op. 216 = CG 560 (1885)	Petit quatuor C-Dur CG 561 (~1885) 4 Streichquartette A- Dur CG 562, F-Dur CG 563, a-moll CG 564, g- moll CG 565, alle übrigen nur skizziert	-
JACQUES OFFENBACH (118)	1819- 1880	-	-	Concerto militaire für Violoncello und Orchester G- Dur (1847)
LOUIS- THÉODOR GOUVY (2)	1819- 1898	a. Nr. 1 Es-Dur op. 9 (1852) b. Nr. 2 F-Dur op. 12 (1869) c. Nr. 3 C-Dur 20 (1863) d. Nr. 4 d-moll op. 25 (1868) e. Nr. 5 B-Dur op. 30 (undatiert) f. unnummerierte Symphonie brève op. 80 (verloren) g. Nr. 6 g-moll op. 87 (undatiert)	4 Klaviertrios E-Dur op. 18, a-moll op. 19, F- Dur op. 22 (1856) und B-Dur Klavierquintett A-Dur op. 24 (1859) 5 Streichquartette op. 16 (1858) + op. 68 (1876) Streichquintett G-Dur op. 55 (1862) Bläseroktett	-
CÉSAR FRANCK (4)	1822- 1890	a. Grande symphonie Nr. 1 op. 13 (1840) b. Symphonie d-moll FWV 48 (1889)	4 Klaviertrios op. 1 (fis- moll, B-Dur, h-moll), op. 2 (h-moll, 1839- 1842) FWV 1-4 1 Streichquartett D-Dur FWV 9 (1889) 1 Klavierquintett f-moll FWV 7 (1879)	Grosses Klavierkonzert g- moll op. 11 (1835)

## Französische Komponisten und ihre Werke

Tabelle a (Forts.)

Komponist (Oper[ette]n)	Lebens- daten	Symphonien	Kammermusik	Konzerte
ÉDOUARD LALO (3)	1823- 1892	g-moll (1887)	Klaviertrio Nr. 1 c-moll (1850), Nr. 2 h-moll WoO (1850) Nr. 3 a-moll op. 16 (1881); Streichquartett Nr. 1 Es-Dur op. 19 (18??), überarbeitet op. 45 (1886)	a. Konzert für Violoncello und Orchester d-moll (1877) b. Konzert für Klavier und Orchester f-moll (1888/1889) c. Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 F-Dur op. 20 (1874) d. Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 Symphonie espagnole d- moll op. 21 (1874) e. Konzert für Violine und Orchester Nr. 3 Fantaisie norvégienne (1878) f. Konzert für Violine und Orchester Nr. 4 g-moll Concerto russe op. 29 (1879)
LÉO DELIBES (26)	1836- 1891	-	-	-
GEORGES BIZET (24)	1838- 1875	a. Symphonie C-Dur WD 33 (1855) b. Symphonie C-Dur WD 34 (1859) c. <i>Roma</i> -Symphonie C-Dur WD 37 (1874) d. Vasco da Gama WD 124 (1863)	-	-
EMMANUEL CHABRIER (6)	1841- 1894	-	-	-
JULES MASSENET (39)	1842- 1912	-	-	Klavierkonzert Es-Dur (1903)
GABRIEL FAURÉ (2)	1845- 1924	d-moll op. 40 (1884)	2 Klavierquartette op. 15 + 45 (1879 + 1886) 2 Klavierquintette op. 89 + 115 (1905 + 1921) 1 Klaviertrio op. 120 (1922) 1 Streichquartett op. 121 (1924)	Violinkonzert d-moll op. 14 (1879)
BENJAMIN GODARD (6)	1849- 1895	Symphonie gothique op. 23 Symphonie orientale op. 84	2 Klaviertrios (g-moll op. 32 + op. 72, 18??) 3 Streichquartette (op. 33 und op. 37, 18??)	a. Violinkonzert Nr. 1 op. 35 (1877) b. Violinkonzert Nr. 2 g-moll op. 131 (1892)

## Französische Komponisten und ihre Werke

Tabelle a (Schluss)

Komponist (Oper[ette]n)	Lebens- daten	Symphonien	Kammermusik	Konzerte
VINCENT D'INDY (7)	1851- 1931	a. A-Dur (1872) WoO b. op. 5 (1875) c. Symphonie cévenole op. 25 (1876) d. Nr. 2 B-Dur op. 57 (1903) e. Nr. 3 ( <i>de bello gallico</i> ) op. 70 (1918)	4 Streichquartette (Nr. 1 e-moll op. 35 [1890/ 1891], Nr. 2 E-Dur op. 45 [1897], Nr. 3 op. 96; 1 unvollendet) 1 Klavierquartett op. 7 (1888) 1 Klavierquintett op. 81 (1924) 1 Streichsextett op. 92 (1927)	Konzert für Klavier, Flöte, Violoncello und Streichorchester op. 89 (1926)
ERNEST CHAUSSON (4)	1855- 1899	a. Nr. 1 B-Dur op. 20 (1891) b. Nr. 2 unvollendet (1898)	1 Klaviertrio g-moll op. 3 (1881) 1 Streichquartett c-moll op. 35 (1899) 1 Klavierquartett A-Dur op. 30 (1897)	Konzert für Klavier, Violine und Streichquartett op. 21 (1891)
CLAUDE DEBUSSY (2)	1862- 1918	a. Nr. 1 b-moll L 10 (1881) b. Nr. 2 a-moll op. 55 (1890)	Klaviertrio G-Dur L 3 (1879) Streichquartett g-moll op. 10 = L 85 (1893)	-
PAUL DUKAS (1)	1865- 1935	C-Dur (1896)	-	-
MAURICE RAVEL (4)	1875- 1937	-	Klaviertrio a-moll (1914) Streichquartett F-Dur (1903)	a. Klavierkonzert Nr. 1 für die linke Hand D-Dur (1930) b. Klavierkonzert Nr. 2 G- Dur (1931)

Werke, die vor SAINT-SAËNS' erster Komposition im entsprechenden Genre entstanden, sind grün, erst danach komponierte Werke orange unterlegt.

**11 Statistisches Fazit insgesamt** Die Übersicht ergibt 28 Komponisten mit total 46 Symphonien, 11 davon überhaupt ohne Symphonie, 10 überhaupt ohne Kammermusik und gar 15 ohne jedes Konzert. Hingegen schrieben diese 28 Komponisten total 505 Opern und Operetten, d.h. im Durchschnitt pro Komponist 18 Bühnendramen! In dieser Sparte brachte es SAINT-SAËNS schliesslich "nur" auf 13 vollendete Werke ... und belegt damit unter den insgesamt 29 Komponisten immer noch den 13. Rang! Einzig CHOPIN schuf überhaupt kein Bühnendrama.

**12 Fazit zum symphonischen Schaffen** Vor den formenstrengen Werken von SAINT-SAËNS (3 Symphonien [vor 1855], Klavierquintett a-Moll op. 14 [1855] und Klaviertrio Nr. 1 F-Dur op. 18 [1863]) sowie den ersten 5 Konzerten (*Violinkonzert* C-Dur op. 58 [1859], *Violoncellokonzert* a-moll op. 33 [1872] und erste 3 *Klavierkonzerte* D-Dur op. 17 [1858], g-moll op. 22 [1868] und Es-Dur op. 29 [1869]) waren in Frankreich seit NAPOLÉONS Fall von den erwähnten Komponisten nur gerade total 16 *Symphonien* komponiert worden:

- je 4 von HECTOR BERLIOZ, GEORGES ONSLOW und FÉLICIEEN DAVID,
- 2 weit zurückliegende Symphonien von LOUIS-FERDINAND HÉROLD und
- je 1 von LUIGI CHERUBINI und LOUIS-THÉODOR GOUVY.

**13 Fazit zum kammermusikalischen Schaffen** Recht ähnlich fällt der Befund hinsichtlich *Kammermusik* aus:

- 17 Klaviertrios von 4 Komponisten (CHOPIN [1], ONSLOW [10], FRANCK [4], LALO [2])
- 46 Streichquartette von 4 Komponisten (HÉROLD [3 posthum], CHERUBINI [6], ONSLOW [36] und AMBROISE [1])
- 35 Streichquintette von 2 Komponisten (CHERUBINI [1] und ONSLOW [34])
- 3 Klavierquintette (alle von ONSLOW)
- 2 Bläserquintette (MEYERBEER [1] und ONSLOW [1])
- 2 Bläsersextette [ONSLOW]

49, also nahezu drei Viertel dieser total 68 Kammermusikensemblestücke stammten allein von ONSLOW, der seit einem Jagdunfall 1829 praktisch nur noch in der Auvergne lebte, höchst selten in Paris weilte und sein kompositorisches Handwerk bezeichnender Weise bei JAN LADISLAUS DUSSEK in ... *Deutschland* erworben hatte.

**14 Fazit zu konzertanten Werken** Lediglich 13 dieser 28 Komponisten schufen *Konzerte*, und sie komponierten dabei zusammen weniger als dreimal so viele Werke dieses Genres als SAINT-SAËNS alleine, nämlich gerade mal 29 Konzerte, wovon 13 Klavierkonzerte, 8 Violinkonzerte, 6 Violoncellokonzerte und 2 Konzerte für mehrere Soloinstrumente und Orchester. 14 dieser 29 Konzerte zwischen 1815 und 1930 folgten erst den ersten 5 Konzerten von SAINT-SAËNS. Nur gerade 15 Konzerte gingen den ersten 5 Konzerten von SAINT-SAËNS voraus: 9 Konzerte für Klavier (HÉROLD 4, CHOPIN und LISZT je 2, FRANCK 1), 5 Konzerte für Violoncello (AUBER 4, OFFENBACH 1) und ein einziges für Violine mit Orchester (AUBER), und die Komposition von zwei Dritteln all dieser Konzerte lag bereits mindestens zwei Jahrzehnte, ein Drittel gar über ein halbes Jahrhundert zurück.

**15 Komponisten mit umfassendem Œuvre** Gerade mal ein Viertel (HÉROLD, LISZT, FRANCK, LALO, CHAUSSON, FAURÉ und D'INDY) all dieser 28 Komponisten schufen wie SAINT-SAËNS Werke in allen vier untersuchten Gattungen, derweil ein Siebentel (ADAM, HALÉVY, DELIBES und CHABRIER) fast nur mit Bühnenwerken hervortraten.

**16 “Orientalische” Musik des Globetrotters** Bahnbrechend war der Globetrotter SAINT-SAËNS auch in der Erschliessung und dem Nachempfinden orientalischer und ostasiatischer Musik: Sein

- a. Marsch *Orient et Occident* für Militärband und Orchester op. 25 = R. 149 (1869),
- b. Lied *Désir de l'Orient* WoO (1871),
- c. *Caprice arabe* für zwei Klaviere op. 96 = R. 69 (1894),
- d. Klavierstück *Souvenir d'Ismaïlia* op. 100 = R. 46 (1895),
- e. Lied *Lever du soleil sur le Nil* für Alt und Orchester WoO (1898),
- f. “ägyptisches” Konzert Nr. 5 für Klavier und Orchester in F-Dur op 103 = R. 206 (1902),
- g. Militärmarsch *Sur les bords du Nil* op. 125 = R. 151 (1908) und
- h. seine Oper *La princesse jaune* op. 30 = R. 287 (1872)

ebneten einem Genre die Bahn, dem dann alsbald andere Komponisten mit Werken entsprechenden Kolorits folgten:

- GIACOMO PUCCINI (1858-1924): Opern *Madame Butterfly*. „Tragedia giapponese“ in zwei bzw. drei Akten (1904) und *Turandot*. Drame lyrique (Fragment) in drei Akten (1926);
- FERRUCCIO BUSONI (1866-1924): Oper *Turandot*. Eine chinesische Fabel nach GOZZI in zwei Akten BV 273 (1917);
- FRANZ LEHÁR (1870-1948): *Das Land des Lächelns*. Operette in drei Akten (ursprünglicher Titel: *Die gelbe Jacke*, 1929).

**17 Sammler fremder Musik** Aber auch andere Kontinente flossen in SAINT-SAËNS' Musik ein:

- a. *Afrika* etwa in der *Suite algérienne* für Orchester op. 60 (1880), nach einem längeren, überaus schönen Aegyptenaufenthalt in der Phantasie *Africa* für Klavier und Orchester op. 89 (1891) oder in der *Marche dédiée aux étudiants d'Algier* für Chor und Orchester op. 163 (1921),
- b. die *Karibik* in der *Havanaise* für Violine und Orchester in E-Dur op. 83 (1887), und schliesslich
- c. die beiden *amerikanischen* Halbkontinente in *Hail California* für Chor, Orgel und Orchester WoO (1915), worin SAINT-SAËNS zur Eröffnung des Panamakanals für JOHN PHILIP SOUSAS (1854-1932) Brass Band und das Symphonieorchester die *Marseillaise*<sup>45</sup> und die US-Hymne *The Star-Spangled Banner* spielen und verbinden liess, und in der Hymne *Partido colorado* für Uruguays Regierungspartei WoO (1916).

**18 Liebhaber der Antike** Mehrmals schrieb SAINT-SAËNS in verschiedenen Kulturzeitschriften Konzertrezensionen, Würdigungen von Werken oder Stellungnahmen zu kulturpolitischen Fragen wie beispielsweise zum WAGNER-Kult. Für die Zeitschrift *L'Estafette* schrieb er sieben lange Artikel, für *La Renaissance Littéraire et Artistique* 1872/1873 über drei Dutzend Abhandlungen; für *Le Voltaire* schrieb SAINT-SAËNS eine ganze Artikelserie, die später in Buchform als «*Harmonie et mélodie*» erschien, und übernahm 1879 dessen Musikfeuilleton. Während seines ersten Engagements zeichnete er seine Artikel in *La Renaissance Littéraire et Artistique* 1872/1873 mit dem Pseudonym *Phémios*. Φημιος = Phemios, Sohn des Terpios, war im antiken Ithaka, der Heimat des Odysseus, Kitharaspieler. Die Namenswahl zeigt SAINT-SAËNS' grosse Liebe zur griechischen Antike, die sich zur gleichen Zeit bereits in dreien seiner vier symphonischen Dichtungen niederschlug, und sie sollte in verschiedenen seiner späteren Opern (*Phryné* [1893], *Les Barbares* [1901], *Hélène* [1904]), in einer Schauspielmusik (*Andromaque* [1903]), in einem Schauspiel (*Botriocéphale* [1889]), aber auch nach dem Studium griechischer Vasen in Neapel in seinem *Essai sur les Lyres et Cithares antiques* (1902) weitere Spuren hinterlassen.

**19 SAINT-SAËNS als Herausgeber der Werke GLUCKS** Seit 1875 hatte SAINT-SAËNS es nach dem Tod des Komponisten und Musiktheoretikers BERTHOLD DAMCKE übernommen, zusammen mit der Musikliebhaberin FANNY PELLETAN (+1876) die kritische Ausgabe der grossen Werke CHRISTOPH WILLIBALD GLUCKS (1713-1787) zu besorgen. Er begann mit der französischen Fassung von *Orphée et Eurydice* (1774); doch bereits über dieser Partitur verstarb auch FANNY PELLETAN. Die Arbeit blieb an SAINT-SAËNS alleine hängen. Er führte sie bis 1902 zur Herausgabe der Oper *Echo et Narcisse* (1779) alleine weiter.<sup>46</sup> Ab 1891 besorgte SAINT-SAËNS im Alleingang den ersten Versuch einer Gesamtausgabe der Werke von JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683-1764).

## C. Kein Rompreis

**20 Symphoniker** SAINT-SAËNS komponierte 18-jährig seine erste mit Opusnummer versehene Symphonie Nr. 1 in Es-Dur op. 2, die FRANÇOIS SEGHERS am 18.

<sup>45</sup> Die *Marseillaise* hatte SAINT-SAËNS bereits 1881 in seiner *Hymne à Victor Hugo* für Orchester und Chor ad libitum op. 69 zitiert. Vgl. auch REES, 242.

<sup>46</sup> SAINT-SAËNS edierte 1889 GLUCKS *Armide*, 1896 *Orphée et Eurydice* und 1902 *Echo et Narcisse*: BONNEROT, 71; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 45. Dazu SAINT-SAËNS, *Portraits*, 148-155.

Dezember 1853<sup>47</sup> im Beisein von CHARLES GOUNOD und HECTOR BERLIOZ als Werk „eines unbekanntes deutschen Komponisten“ uraufführte und die GOUNOD zu einem schriftlichen Lob an den Urheber provozierte – an CAMILLE SAINT-SAËNS.<sup>48</sup> 22jährig dirigierte dieser dann nach der Uraufführung durch JULES ÉTIENNE PASDELOUP (1819-1887) vom 15. Februar 1857 erstmals selbst am 10. Juni 1857 seine 1855 komponierte nächste Symphonie in F-Dur *Urbs Roma* (R. 163).<sup>49</sup> Die beiden Aufsehen erregenden Uraufführungen dieser Symphonie und der *Messe solennelle* op. 4 öffneten SAINT-SAËNS die Tore zu diversen Pariser Salons, etwa jenen GIOACHINO ROSSINIS, des Pianisten und Klavierbauers AUGUSTE WOLFF (1821-1887) und des Cellisten AUGUSTE FRANCHOMME (1808-1884), zu den *jeudis* von PAULINE VIARDOT, aber auch zum „Club des trop serrés“.<sup>50</sup> Noch 1857 brach SAINT-SAËNS als erster nach LOUISE FARRENC (1804-1875)<sup>51</sup> ein weiteres Tabu, als er mit seiner *Tarentelle* für Flöte, Klarinette und Klavier op. 6 in Frankreich ein Solostück für die dort bis dahin als minderwertiges Instrument erachtete *Klarinette* schrieb. Als 23-Jähriger komponierte SAINT-SAËNS 1858 innert elf Tagen sein *Oratorio de Noël* op. 12<sup>52</sup>, das er seiner Klavierschülerin, MARIE FÉLICIE CLÉMENCE Vicomtesse DE GRANDVAL geb. DE REISET (1830-1907) widmete.<sup>53</sup> SAINT-SAËNS setzte sich am Pariser Konservatorium früh gegen starken Widerstand für die Werke ROBERT SCHUMANNs (1810-1856)<sup>54</sup> ein. Jeweils am *Montagabend* pflegte FRANÇOISE CLÉMENCE SAINT-SAËNS-COLLIN mit ihrem Sohn Gäste in ihre Wohnung an der rue du Jardinot, nach ihrem Umzug in die

<sup>47</sup> TELLER RATNER I 262f.

<sup>48</sup> JOST, 804. Der Brief ist Facsimile bei STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 21 abgedruckt. – GOUNOD komponierte seine ersten beiden Symphonien in D-Dur CG 527 und Es-Dur CG 528 erst nach diesem Konzert. SAINT-SAËNS war für die Pflege dieser strengen Formen in Frankreich mithin bahnbrechend.

<sup>49</sup> GALLOIS, 57; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 23. – Dass SAINT-SAËNS dieser Symphonie 1855 den Untertitel *Urbs Roma* gab, mag eine Reaktion auf sein Scheitern im Wettbewerb um den Rom-Preis des Conservatoire de Paris 1852 sein (so mit beachtlichen Gründen STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 21f); es kann auch eine Reminiszenz an seine erste Auslandsreise mit Abbé JEAN-LOUIS GABRIEL vom Herbst 1856 nach Rom oder beides sein. Jedenfalls fällt der Parallelismus zur *Rhapsodie d’Auvergne* op. 75 (dazu vgl. hiernach, Rz. 87 mit Fn. 190) auf: SAINT-SAËNS pflegte sein Inneres strikte zu verbergen; darin glich er JOHANNES BRAHMS (1833-1897), der seine Gemütsregungen ebenfalls in musikalischen Hinweisen verbarg (vgl. WILI, *Ein Deutsches Requiem*, S. 8f Rz. 19, S. 10f Rz. 22, S. 12f Rz. 24, S. 14f Rzz. 27f, S. 18f Rzz. 41f, S. 30f Rz. 74 und S. 35-38 Rzz. 92-98). Freilich schätzten die beiden einander wenig (vgl. den Brief von SAINT-SAËNS vom 5. März 1881 an EDMOND HIPPEAU [1849-1921], abgedruckt in: SAINT-SAËNS: *Germanophilie* [abrufbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34134308/f100.image> {zuletzt besucht am 11.11.2020}], 94-96, hier: 96: Gegen BRAHMS werde er WAGNER immer verteidigen (vgl. auch IMBERT, 277). Am 27. Oktober 1872 hatte SAINT-SAËNS aus Paris JOHANNES BRAHMS immerhin einen Brief in französischer Sprache geschrieben [abrufbar unter <https://www.brahms-institut.de/index.php?cID=292> {zuletzt besucht am 11.11.2020}]; von einer Antwort BRAHMS’ ist nichts bekannt.) Vgl. dazu auch hiernach, Rz. 124 Tabelle g (1876).

<sup>50</sup> GALLOIS, 22 und 57f.

<sup>51</sup> LOUISE FARRENC: *Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier* in Es-Dur op. 44 (1854-1856). Diesbezüglich unzutreffend GALLOIS, 58.

<sup>52</sup> Dazu SAINT-SAËNS: *Portraits*, 193f.

<sup>53</sup> CARON/DENIZEAU, 39; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 23 vermutet aufgrund der Häufung von Liedern und Romanzen von SAINT-SAËNS aus dieser Zeit, der Komponist sei in seine Schülerin verliebt gewesen, die ihm von ihrem Lehrer FRIEDRICH VON FLOTOW (1812-1883) zur Vervollkommnung ihres Klavierspiels geschickt worden war. Die Vicomtesse DE GRANDVAL komponierte später selbst eine Oper und diverse kammermusikalische Werke.

<sup>54</sup> 1872 transkribierte SAINT-SAËNS dann das *Abendlied* ROBERT SCHUMANNs op. 85 Nr. 12 für Klavier oder Orchester. – Das Pariser Konservatorium hingegen stand noch unter dem Eindruck der brilliant-eleganten Tastenlöwen wie FRIEDRICH KALKBRENNER (1785-1849), HENRI HERZ (1803-1888) oder SIGISMUND VON TALBERG (1812-1871), welche die Poesie der Musik oberflächlichem Virtuositentum und der Effekthascherei opferten – ein Umstand, den bereits der junge ROBERT SCHUMANN (1810-1856) auf das Heftigste kritisiert hatte. Vgl. auch hiernach, Rzz. 29 und 30.

geräumigere Bleibe im 5. Stock des Faubourg de Saint-Honoré 168 in Paris einzuladen und zu bekochen; dies wurde einer der beliebtesten Salons von Paris.<sup>55</sup> In diesem Rahmen begegnete der klein gewachsene SAINT-SAËNS in Paris 1860 auch dem ebenfalls kleinwüchsigen RICHARD WAGNER, der seinen *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg* WWV 70 überarbeitete und zur Aufführung vorbereitete. SAINT-SAËNS unterstützte ihn dabei gegen starke Widerstände.<sup>56</sup>

**21 Folgeschwere Misserfolge** Ähnlich wie später GABRIEL FAURÉ, VINCENT D'INDY (1851-1931) und MAURICE RAVEL (1875-1937) gewann bereits SAINT-SAËNS trotz zweier Wettbewerbsteilnahmen 1852<sup>57</sup> und 1864<sup>58</sup> den Rom-Preis niemals. Sehr einseitig ausgerichtet, entschied der staatliche Rompreis über die künftige Zulassung des Tonschöpfers zu den französischen Opernbühnen und blieb daher unglaublich renommiert. Seine künstlerische Überschätzung zeigt sich anhand der ausgesprochen häufigen Verleihung an mittlerweile völlig vergessene Komponisten. In Tabelle b hiernach sind die herausragenden Preisträger weiss auf schwarzem Feld hervorgehoben.

Dass SAINT-SAËNS leer ausging, war auch auf die Rivalitäten zwischen der *Ecole Niedermeyer* und dem *Conservatoire de Paris* zurückzuführen, dessen Lehrer den Preis in den eigenen Reihen zu halten wussten<sup>59</sup>: VICTOR SIEG (1837-1899) war ein Schüler des nachmaligen Konservatoriumsdirektors AMBROISE THOMAS (1811-1896). Die Ranküne war dürrtig kaschiert: Durch eine massive Senkung des Wettbewerbsalters wurde SAINT-SAËNS gleichzeitig von künftigen Ausschreibungen des Rompreises ausgeschlossen, und der Generaldirektor der kaiserlich-nationalen Theateradministration CAMILLE DOUCET (1812-1895) kommentierte gegenüber dem Komponisten CAMILLE PALADHILE (1844-1926) das Ergebnis so: «Des compositeurs qui n'ont pas obtenu le Prix de Rome ne peuvent pas être joués dans les théâtres subventionnés». THOMAS hatte damit also einen Theaterkonkurrenten zurückgebunden; denn SAINT-SAËNS hatte bereits zwei komische Opern<sup>60</sup> in Angriff genommen, die dann freilich wie später zwei weitere<sup>61</sup> unvollendet blieben. Ausserdem konnte THOMAS mit diesem Ränkespiel SAINT-SAËNS für sein Eintreten zugunsten der Deutschen RICHARD WAGNER, ROBERT SCHUMANN und FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, aber auch für FRANZ LISZT abstrafen.

<sup>55</sup> BONNEROT, 61; GALLOIS, 73.

<sup>56</sup> SCHONBERG, 366.

<sup>57</sup> SAINT-SAËNS hatte für den Wettbewerb im August 1852 einen Text von AUGUSTE ROLLET zur Kantate *Le Retour de Virginie* zu vertonen; er tat dies für 3 Stimmen und Orchester WoO. Den 1. Preis gewann LÉONCE COHEN (1829-1901), den 2. Preis FERDINAND POISE (1828-1892).

<sup>58</sup> SAINT-SAËNS hatte für den Wettbewerb im Mai 1864 einen Text von VICTOR ROUSSY zur Kantate *Ivanhoé* WoO zu vertonen. Den 1. Preis gewann VICTOR SIEG (1837-1899), Schüler von AMBROISE THOMAS; ein 2. Preis wurde nicht vergeben. - BERLIOZ kritisierte SAINT-SAËNS' Wettbewerbskomposition in einem Brief vom 22. Juli 1864 an seinen Sohn mit einem Oxymoron: «*Il sait tout, mais il lui manque d'inexpérience.*» (HECTOR BERLIOZ: *Correspondance générale*, Paris 1972-2003, Vol. VII, 77; BONDEVILLE, 14; GALLOIS, 96; vgl. auch BARUCH, 102; SCHONBERG, 366).

<sup>59</sup> Vgl. zum Folgenden GALLOIS, 95-97.

<sup>60</sup> Die eine Oper 1851 auf ein Libretto eines N. GROSLIER und 1854 die zweite auf ein Libretto von ALPHONSE DE CALONNES (1818-1902).

<sup>61</sup> Nämlich 1885 *Gabriella di Vergy* auf ein eigenes lyrisches Libretto und 1913 eine komische Oper auf ein Libretto von JULES BARBIER (1825-1901).

Prix de Rome, Preisträger 1852-1875<sup>62</sup>Tabelle b

Jahr	Erster grosser Preis Rang 1	Erster grosser Preis Rang 2	Zweiter grosser Preis Rang 1	Zweiter grosser Preis Rang 2	Ehrenmeldung
1852	LÉONCE COHEN		FERDINAND POISE		
1853	CHARLES GALIBERT		EMILE DURAND		
1854	ADRIEN BARTHE		VICTOR DELANNOY	EUGÈNE VAST	
1855	JEAN CONTE		VICTOR CHÉRI		CHARLES COLIN
1856			<b>GEORGES BIZET</b>	EUGÈNE LACHEURIÉ	PIERRE FAUBERT
1857	<b>GEORGES BIZET</b>	CHARLES COLIN	PIERRE FAUBERT		EDMOND CHEROUVRIER
1858	SAMUEL DAVID		EDMOND CHEROUVRIER		JULES PILLEVESSE
1859	ERNEST GUIRAUD		THÉODORE DUBOIS		EMILE PALADILHE + ADOLPHE DESLANDRES
1860	EMILE PALADILHE		ADOLPHE DESLANDRES		ISIDORE LEGOUIX
1861	THÉODORE DUBOIS		THÉODORE SALOMÉ	EUGÈNE ANTHIOME	CHARLES CONSTANTIN
1862	LOUIS-ALBERT BOURGAULT-DUCOUDRAY		ADOLPHE DANHAUSER		<b>JULES MASSENET</b>
1863	<b>JULES MASSENET</b>		CHARLES CONSTANTIN		GUSTAVE RUIZ
1864	VICTOR SIEG				
1865	CHARLES LENEPVEU				
1866	EMILE PESSARD				
1867					
1868	ALFRED PELLETIER-RABUTEAU	EUGÈNE WINTZWEILLER			
1869	ANTOINE TAUDOU				
1870	HENRI MARÉCHAL	CHARLES LEFÈBVRE			
1871	GASTON SERPETTE				
1872	GASTON SALVAYRE		LÉON EHRHART		
1873	PAUL PUGET		PAUL HILLEMACHER		ANTONIN MARMONTEL
1874	LÉON EHRHART		PAUL VERONGE DE LA NUX		ANDRÉ WORMSER
1875	ANDRÉ WORMSER				AMÉDÉE DUTACQ

Merkwürdiger Weise verweigerte sogar HECTOR BERLIOZ für den Rompreis 1864 SAINT-SAËNS die Stimme. Jurypräsident und Konservatoriumsdirektor DANIEL FRANÇOIS ESPRIT AUBER hatte seine Stimme SAINT-SAËNS gegeben und versuchte die Intrige zu korrigieren, indem er LÉON CARVALHO (1825-1897) am *Théâtre lyrique* spontan zur Übergabe eines von CHARLES GOUNOD und zwei andern Komponisten verschmähten Ladenhüter-Librettos an SAINT-SAËNS

<sup>62</sup> Abrufbar unter: <http://www.musimem.com/prix-de-rome.html> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

veranlasste. Auf dieses Libretto komponierte SAINT-SAËNS 1864/1865 innert zweier Monate seine erste vollendete Oper *Le timbre d'argent*. Lyrisches Drama in 4 Akten R. 289. Deren Uraufführung konnte infolgedessen erst 1877 stattfinden.<sup>63</sup> Trotz dieser Rankünen waren die Misserfolge beim Wettbewerb um den Rompreis vor allem 1864 für den international mittlerweile längst bekannten Organisten und Pianisten SAINT-SAËNS sehr schmerzhaft<sup>64</sup>.

**22 Frühe Freundschaften** Dennoch war SAINT-SAËNS früh mit der Opernsängerin PAULINE VIARDOT-GARCÍA (1821-1910), deren regelmässiger Klavierbegleiter er alsbald wurde<sup>65</sup>, dem Maler GUSTAVE DORÉ (1832-1883) und den Komponisten GEORGES BIZET (1838-1875)<sup>66</sup>, GIOACHINO ROSSINI (1792-1868) und HECTOR BERLIOZ (1803-1869)<sup>67</sup> freundschaftlich verbunden.

**23 Nutzlose Erfolge** SAINT-SAËNS gewann früh bedeutsame Preise: 1852 hatte SAINT-SAËNS für seine *Ode à Sainte-Cécile* WoO den ersten Preis des von der Société Sainte-Cécile de Bordeaux ausgeschriebenen Wettbewerbs erhalten, und 1857 wurde ihm der erste Preis der Société Sainte-Cécile erneut zugesprochen, diesmal für seine Symphonie in F-Dur *Urbs Roma* (R. 163). Dass SAINT-SAËNS 1867 mit seiner Kantate *Les noces de Prométhée* op. 19 für Soli, Chor und Orchester auf einen Text des erst 17jährigen Lyceumsschülers ROMAIN CORNUT junior dann auch noch den ersten Preis des von Kaiser NAPOLÉON III. ausgeschriebenen Wettbewerbs anlässlich des internationalen Festes der Arbeit und der Industrie in Paris an der Weltausstellung gewann, kompensierte den Mangel eines Rompreisgewinns eigentlich bei weitem, setzte sich das am 11. Juni 1867 in Paris urteilende Preisgericht doch neben AMBROISE THOMAS, NAPOLÉON-HENRI REBER (1807-1880), MICHEL CARAFA (1787-1872) und FÉLICIEEN DAVID (1810-1876) aus gestandenen Koryphäen zusammen: GIOACHINO ROSSINI (1792-1868), DANIEL FRANÇOIS ESPRIT AUBER (1782-1871), HECTOR BERLIOZ (1803-1869), GIUSEPPE VERDI (1813-1901) und CHARLES GOUNOD (1818-1893); es hatte die *anonym* eingereichten Wettbewerbsarbeiten ohne jede Kenntnis der Urherberschaft zu beurteilen und fällte sein Urteil  *einstimmig*.<sup>68</sup> Ausserdem trug diese Leistung CAMILLE SAINT-SAËNS 1868 den Orden eines *Chevalier de la Légion d'honneur* ein.

**24 SAINT-SAËNS' 2. Klavierkonzert und ANTON RUBINŠTAJN** Derweil komponierte der so Geehrte auf Wunsch ANTON RUBINŠTAJNS (1829-1894), den er im Jahr zuvor fasziniert erstmals gehört<sup>69</sup> und eben erst persönlich anzusprechen gewagt hatte, innert zweieinhalb

<sup>63</sup> SORET, *Timbre*, 25. Zur Konkurrenz zwischen *Conservatoire* und *Ecole Niedermeyer* vgl. SCHONBERG, 442.

<sup>64</sup> Dazu SORET, *Rome*, 44-52; SAINT-SAËNS sprach 1885 von Niedergeschlagenheit eines Musikers, der dazu verdammt sei, Partituren zu schreiben, von denen er wisse, dass sie nie aufgeführt würden (*Harmonie*, 200: vgl. STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 21).

<sup>65</sup> SAINT-SAËNS, *Ecole*, 220; GALLOIS, 24; CARON/DENIZEAU, 6. – SAINT-SAËNS schrieb für PAULINE VIARDOT auch ein Gedicht, das er in seinen *Rimes*, 21f veröffentlichte. Für eine weitere Widmung an sie vgl. hiernach, Rz. 162 Fn. 476.

<sup>66</sup> In *Portraits*, 124-127 widmete SAINT-SAËNS 1899 GEORGES BIZET ein eigenes Kapitel. Darin berichtet er von folgender Diskussion: „Puisqu'on ne veut pas de nous au théâtre, disais-je souvent a Georges Bizet, réfugions-nous au concert! Tu en parles à ton aise, me répondait-il, je ne suis pas fait pour la symphonie; il me faut le théâtre, je ne puis rien sans lui.“

<sup>67</sup> SAINT-SAËNS widmete 1899 in *Portraits*, 3-14 HECTOR BERLIOZ ein eigenes Kapitel.

<sup>68</sup> BONNEROT, 46.

<sup>69</sup> GALLOIS, 113 mit den sonderbaren Einzelheiten: RUBINŠTAJN hatte sein erstes Konzert ohne jede Ankündigung gegeben und fand kaum zahlende Gäste vor, beeindruckte aber dermassen, dass bereits am folgenden Abend das zweite von insgesamt sieben Konzerten ausverkauft war. SAINT-SAËNS, *souvenirs*, 143ff sah RUBINŠTAJN als Klaviertott, wo nach dem Hinschied FRÉDÉRIC CHOPINS (1810-1849) und dem Umzug FRANZ LISZTS als Kapellmeister nach Weimar sonst bloss noch Klavierheroen

Wochen bereits sein *Klavierkonzert Nr. 2* in g-moll op. 22, das er am 13. Mai 1868 unter dem Dirigat des doch von ihm so verschiedenen russischen Freundes als Solist auch gleich uraufführte<sup>70</sup> und das sich nicht nur durch seinen völlig neuen Beginn mit einer gross angelegten Solokadenz des Klaviers auszeichnet. Die Proportionen des Kopfsatzes zeichnen sich durch geradezu BACH-artig mathematische Präzision aus. Die 116 Takte teilen sich exakt hälftig auf Kadenz und Coda, die Exposition übertrifft die Einleitung präzise um das Dreifache, und die Kadenz entspricht genau der Hälfte von Exposition und Durchführung.<sup>71</sup> Ist da dem Komponisten der mathematikbegeisterte SAINT-SAËNS durchgebrannt? Keineswegs: Bereits 1858 hatte er im *Klavierkonzert Nr. 1* in D-Dur op. 17 Ähnliches erkennen lassen, und im *Klavierkonzert Nr. 4* in c-moll op. 44 wiederholte er es 1875<sup>72</sup>; denn die Geschlossenheit des musikalischen Konzepts, die Form erst machte aus Beliebigkeit Kunst. Wer die Werke hört, wird nichts Konstruiertes wahrnehmen.

## D. Konventionsschreck und Aussenseiter

**25 Violinkonzert** 1859 bereits hatte SAINT-SAËNS neben *18 Cantiques pour le mois de mai* (Marienmotetten für Mai-Andachten) seine *Symphonie Nr. 2* in a-moll op. 55 sowie das *Konzert Nr. 2 für Violine und Orchester* (realiter sein erstes) in C-Dur op. 58 komponiert.<sup>73</sup>

**26 Klaviertrio** 1863 schuf SAINT-SAËNS mit dem *Klaviertrio Nr. 1* in F-Dur op. 18 ein heute zu Unrecht weitgehend vergessenes Meisterwerk.

**27 Klassizist** 1865 liess SAINT-SAËNS seinen ersten Liederzyklus *Mémoires persanes* op. 26 auf sechs Gedichte von ARMAND RENAUD (1836-1895) folgen, mit dessen Publikation er 1870 dann seinen Weg vom Romantiker zum «*Parnassien*» publik machte, dem nicht mehr Träumerei und Indifferenz gegenüber der Form Leitsterne sein konnten, sondern ganz im Gegenteil eine geradezu mathematische Präzision der Ideen innerhalb einer distanziert und umfassend durchdachten Architektur und die minutiöse Pflege der dafür adäquaten Form.<sup>74</sup> Diese Perfektion der je angemessenen Form für die sehr unterschiedlichen Gedichte war eine geradezu prophetische Neuausrichtung der Musik; ihr gegenüber der vorangegangenen Romantik vergleichsweise rational bezähmter *Klassizismus* nahm so wesentliche Elemente der *neuen Sachlichkeit* des 20. Jahrhunderts voraus.<sup>75</sup>

**28 Aussenseiter** Warum nur war SAINT-SAËNS ein solcher Aussenseiter?

---

zu finden seien, und ebd., 102-112 widmete er ANTON RUBINŠTAJN ein eigenes Kapitel (abrufbar unter: [https://fr.wikisource.org/wiki/Portraits\\_et\\_Souvenirs/Antoine\\_Rubinstein](https://fr.wikisource.org/wiki/Portraits_et_Souvenirs/Antoine_Rubinstein)).

<sup>70</sup> RUBINŠTAJN hatte SAINT-SAËNS zunächst darum gebeten, ihn als chef d'orchestre zu begleiten, und nach dem siebenten Konzert einen Rollentausch vorgeschlagen. Die beiden suchten daraufhin den ersten freien Termin der berühmten Salle Pleyel, reservierten diesen für drei Wochen später, und danach begann SAINT-SAËNS mit der Komposition. GALLOIS, 114f mit Quellenhinweisen.

<sup>71</sup> STEGEMANN, *Solokonzert*, 63ff; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 101; STEGEMANN, *Instrumentalmusik*, 134. Vgl. dazu auch hiernach, Rzz. 27, 195 Bst. f und 199.

<sup>72</sup> STEGEMANN, *Instrumentalmusik*, 134.

<sup>73</sup> GALLOIS, 74.

<sup>74</sup> GALLOIS, 127-129.

<sup>75</sup> Vgl. DE CANDE, 215; VUILLERMOZ, 291f.

**Pariser Konservatorium. Direktoren zu Lebzeiten CAMILLE SAINT-SAËNS'**Tabelle c

von	bis	Direktor	Lebensdaten
1822	1842	LUIGI CHERUBINI	1760-1842
1842	1870	DANIEL FRANÇOIS ESPRIT AUBER	1782-1871
1871	1896	AMBROISE THOMAS	1811-1896
1896	1905	THÉODOR DUBOIS	1837-1905
1905	1920	GABRIEL FAURÉ	1845-1924
1920	1941	HENRI RABAUD	1873-1949

**29 Vorherrschaft der Oper im Frankreich des 19. Jahrhunderts** Diese Analyse zeigt, wie stark in der Restaurationszeit und unter LOUIS-PHILIPPE, dem Bürgerkönig nicht zuletzt unter dem Einfluss der in Paris lebenden oder gastierenden GIOACHINO ROSSINI, VINCENZO BELLINI (1801-1835) und GAËTANO DONIZETTI (1797-1848) dann auch LUIGI CHERUBINI, GASPARE SPONTINI (1774-1851), GIACOMO MEYERBEER, JACQUES FROMENTAL ELIE HALÉVY, DANIEL FRANÇOIS ESPRIT AUBER und AMBROISE THOMAS das Pariser Musikleben für die Oper und JACQUES OFFENBACH für die Operette vereinnahmt hatten. Der vielseitige Freigeist HECTOR BERLIOZ war als Neuerer mit seinen grossen Teils monumenatalen Werken ein Aussenseiter geblieben, und hinsichtlich Konzerten und Soloauftritten hatte das oberflächliche Virtuosenstum von FRIEDRICH KALKBRENNER (1785-1849), HENRI HERZ (1803-1888), SIGISMUND VON TALBERG (1812-1871) und LOUIS MOREAU GOTTSCHALK (1829-1869) überhand genommen, die häufig Ohrwürmer aus verschiedensten Werken anderer Komponisten nahmen und daraus Bravourvariationen machten, die einzig auf Effekthascherei beim Publikum zielten. Nurmehr selten verband sich dieses Virtuosenstum – etwa bei NICCOLÒ PAGANINI (1782-1840), FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849) oder FRANZ LISZT (1811-1886) – noch mit hohen musikalischen Ansprüchen.

**30 Revolution, Bürgertum und Salonmusik** Hintergrund dieser einseitigen Entwicklung<sup>76</sup> waren die Verwerfungen und auch musikalischen Entwicklungen aus der Zeit der Französischen Revolution: Seither war die Pflege von Kunstmusik nicht mehr bei Adelshöfen monopolisiert. Neue Instrumente wie das Klavier eröffneten nun auch dem gehobenen Bürgertum die Pflege der Hausmusik. In dieser Situation wurden Klaviervirtuosen zu Vorbildern, ja eigentlichen Helden. Tonträger existierten so wenig wie Radio, Fernsehen oder Internet. Ohrwürmer aus Opern oder Orchesterwerken, die Interessierten unter diesen Umständen kaum mehr als einmal im Leben in Originalform zu Gehör kamen, sicherten Tastenlöwen und Geigenvirtuosen in Form von Variationen grossen Publikumszulauf. Vereinfachte Salonmusikarrangements in einem Zeitalter noch fehlenden Urheberrechts gaben Dilettanten anschliessend die Möglichkeit eigenen Musizierens, mit dem die eingängigen Melodien haltbar gemacht werden konnten. Daran verdienten dann verschiedenste Verlage.

**31 Kammermusik als Störfaktor** Mit Komposition und Pflege originärer und anspruchsvoller eigener Kammermusik störte der junge CAMILLE SAINT-SAËNS diese Pariser Nabelschau frontal. Seine Vielseitigkeit entsprach nurmehr internationalen Standards:

<sup>76</sup> Vgl. dazu auch STEGEMANN, *Instrumentalmusik*, 123-125.

## Vergleich mit Komponisten anderer Länder

Tabelle d

Staat	Zeitraum	Komponisten	Symphonien	Kammermusik	Konzerte
Österreich	1760-1830	JOSEPH HAYDN	107	261	28
		WOLFGANG AMADEUS MOZART	41	34	49
		LUDWIG VAN BEETHOVEN	9	30	8
		FRANZ SCHUBERT	8	23	0
	70 Jahre		Σ 165, Ø 41	Σ 348, Ø 87	Σ 85, Ø 21
Deutschland	1820-1920	JOHANNES BRAHMS	4	16	4
		ROBERT SCHUMANN	4 + 1	7	3
		FELIX MENDELSSOHN	5 + 12	21	9
		MAX BRUCH	3	13	5
		JOACHIM RAFF	12	17	5
			100 Jahre		Σ 41, Ø 8
Russland	1850-1970	PETER TSCHAIKOWSKI	6	6	4
		MILI BALAKIREW	2	1	2
		NIKOLAJ RIMSKI-KORSAKOW	3	6	2
		ALEXANDER GLASUNOW	9	9	5
		SERGEJ RACHMANINOW	3	4	4
		REINHOLD GLIÈRE	3	8	5
		ANTON RUBINŠTAJN	6	21	8
		SERGEJ TANEJEW	4	18	1
		ALEXANDER GRETSCHANINOW	5	6	5
		SERGEJ PROKOFFIEFF	9	3	11
		DMITRJ SHOSTAKOWITSCH	15	18	6
			120 Jahre		Σ 65, Ø 6
Tschechien	1850-1930	BEDŘICH SMETANA	1	3	0
		ANTONÍN DVOŘÁK	9	28	3
		LEOS JANÁČEK	1	2	1
		Summe 11 Schnitt 3	Σ 11, Ø 3	Σ 33, Ø 11	Σ 4, Ø 1

**32 Begründung des Klassizismus** Die Diskrepanz resultierte also aus den frühesten Jahren der Ausbildung, in denen SAINT-SAËNS die grossen Meister der Form – BACH, HAYDN, MOZART, BEETHOVEN – kennen und schätzen gelernt hatte.<sup>77</sup> Er lehnte weder Oper noch modernere, weniger formgebundene Arten der Musik ab; nur genügte ihm die in der Restaurationszeit herausgebildete französische Fixierung auf Oper, oberflächliches Virtuositentum und süssliche Lieder nicht mehr. Er verschrieb sich der Melodiebildung in Form öffnender und schliessender Perioden<sup>78</sup>, welche die grossen Meister der Klassik zur Meisterschaft entwickelt hatten. Dies trug SAINT-SAËNS gleichermassen Intrigen<sup>79</sup>,

<sup>77</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 27.

<sup>78</sup> Vgl. so auch STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 28: Die drei frühen *Symphonien* und das *Klavierquintett* in a-moll zeichnen sich aus durch melodische Periodizität, harmonische Funktionalität und Formbewusstsein. Erstaunlicher Weise gilt dies aber nicht nur für einzelne Werke, sondern zieht sich wie ein roter Faden durch SAINT-SAËNS' ganzes Leben, wie folgendes Beispiel zeigen mag: Nach dem Tod seines Freundes, des Malers HENRI REGNAULT am 19. Januar 1871 in der Schlacht von Buzenval spielte SAINT-SAËNS beim *Requiem* am 27. Januar 1871 (dem Vortag des Waffenstillstandes) die Orgel und intonierte aus seinen eigenen *Méodies persanes* op. 26 das Trauerlied Nr. 5 *Au Cimetière*, welches REGNAULT beim letzten Treffen gesungen hatte. Das Lied beginnt mit den zum Ausgang des Deutsch-Französischen Krieges und dem Hinschied des gefallenen Freundes passenden Worten: *Aujourd'hui les roses, demain les cyprès* (BONNEROT, 57). Nach dem Sieg der Entente-Mächte am Ende des I. Weltkriegs schuf SAINT-SAËNS 1919 sein op. 156 für Orgel und Orchester *Cyprès et lauriers*.

<sup>79</sup> Obwohl SAINT-SAËNS 1867 den von Kaiser NAPOLÉON III. für die Pariser Weltausstellung ausgeschriebenen grossen Kompositionswettbewerb für eine Kantate für Soli, Chor und Orchester auf

Pressefehden und vernichtende Rezensionen<sup>80</sup> ein; ihm wurden Mangel an melodischer Schlichtheit, aber auch grelle Akkorde, fremdartige Harmonien und gesuchte Klangfarben vorgeworfen.

**33 Cartesianische gegen romantisch überschwängliche Kunstauffassung** D'INDY und seine Schule stilisierten FRANCKs symphonisches und kammermusikalisches Schaffen zur Übertragung der Prinzipien WAGNERS von der Oper auf die Instrumentalmusik empor.<sup>81</sup> Demgegenüber komponierte der nicht nur philosophisch, dichterisch und malerisch, sondern auch mathematisch, astronomisch und naturwissenschaftlich brennend interessierte SAINT-SAËNS, enzyklopädisches Genie wie VOLTAIRE, gewissermassen cartesianisch: klar hergeleitet, logisch geordnet, ausgesprochen planmässig, tief klassisch. Die Meisterung der Form machte für SAINT-SAËNS die Kunst aus; Ausdruck war sekundär, Emotion konnte Schönheit bestenfalls ergänzen, essentiell war sie nie: "Voyez à quel niveau la musique est descendue quand elle a dédaigné le culte de la forme et mis l'émotion au premier plan!"<sup>82</sup> SAINT-SAËNS befürwortete offen l'art pour l'art.<sup>83</sup> Und: "L'art ne vit pas seulement de passion."<sup>84</sup> WAGNER, FRANCK und D'INDY dagegen stellten Musik in den Dienst einer Philosophie, einer moralischen Idee, einer religiösen Überzeugung.<sup>85</sup>

**34 Erfolg im Ausland – Misserfolg zu Hause** Insbesondere in den Jahren vor seiner Demission als Organist an der Madeleine 1877 hatten die vielen Auslandsreisen mit den rauschenden Erfolgen als Pianist auf das Grelle zu den Misserfolgen kontrastiert, die SAINT-SAËNS in Paris mit seinen Werken hatte erleben müssen: Die Uraufführung der ersten französischen symphonischen Dichtung *Le Rouet d'Omphale* op. 31 am 9. Januar 1872 war von Rezensenten als Publikumsbeleidigung abgetan worden; als Solist der Uraufführung des Klavierkonzertes D-Dur op. 12 von ALEXIS DE CASTILLON (1838-1873) war SAINT-SAËNS während des ganzen Konzertes ausgepöbeln worden<sup>86</sup>; für die Uraufführung seines Opernerstlings, des Einakters *La princesse jaune* op. 30 in der Opéra comique am 12. Juni 1872 hatte er „kompositorisches Unvermögen“ bescheinigt bekommen, seine Musik sei „vide d'inspiration“<sup>87</sup>, eine Ansammlung „algebraischer Formeln ohne jedes Gefühl“<sup>88</sup>. Von seinen symphonischen Dichtungen waren 1871 *Le Rouet d'Omphale* op. 31 und 1873 *Phaëton* op.

---

den Text von *Les Noces de Prométhée* gegen mehr als 100 Mitbewerber gewonnen hatte (vgl. hiervor, Rz. 23), wurde an dem für den 1. Juli 1867 vorgesehenen Konzert entgegen amtlichen Zusicherungen anstelle dieses Werkes GIOACHINO ROSSINIS *Hymne à l'Empereur* aufgeführt – angeblich aus *akustischen* Gründen (!). So wurde *Les noces de Prométhée* dann erst am 6. Juni 1878 durch EDOUARD COLONNE (1838-1910) im Rahmen der Weltausstellung von 1878 uraufgeführt, zu einem Zeitpunkt, da CAMILLE SAINT-SAËNS nach dem Tod seines älteren Söhnchens (vgl. hiernach, Rz. 85) nicht zum Feiern zumute war. Vgl. BONNEROT, 45-48; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 46.

<sup>80</sup> Mit Beispielen STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 27 und 117 Fnn. 73f.

<sup>81</sup> In diesem Sinne VALLAS, 14; hier zit. nach STEGEMANN, *Instrumentalmusik*, 126f mit Fn. 11.

<sup>82</sup> SAINT-SAËNS, *d'Indy*, wieder abgedruckt in: SORÉ, *écrits*, 996. – STEGEMANN, *Instrumentalmusik*, 130f sieht überzeugend in SAINT-SAËNS einen Vorboten der *neuen Sachlichkeit*, die 1918 am Ende des I. Weltkriegs etwa JEAN COCTEAU mit seiner Kampfschrift *Le coq et l'arlequin*, 45 und 51f einleitete: «L'émotion qui résulte d'une œuvre d'art ne compte vraiment que si elle n'est pas obtenue par un chantage sentimental. (...) Le beau a l'air facile. C'est ce que le public méprise.»

<sup>83</sup> So SAINT-SAËNS wörtlich im Kapitel *L'art pour l'art*, in: *Ecole*, 135-140.

<sup>84</sup> So SAINT-SAËNS: L'exécution de la musique et principalement de la musique ancienne. In: *Le Franco-californien* vom 3. Juni 1915, wieder abgedruckt in: SORÉ, *écrits*, 931.

<sup>85</sup> LANDORMY, 17f; STEGEMANN, *Instrumentalmusik*, 127f mit Fn. 14.

<sup>86</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 35; REES, 170.

<sup>87</sup> Die Äusserung von ADOLPHE JULLIEN findet sich wörtlich zitiert bei FÉTIS, 469-473, hier: 470.

<sup>88</sup> So ARTHUR POUGIN, hier zit. nach BONNEROT, 64.

39 als „eines ernsthaften Musikers unwürdig“ niedergemacht worden.<sup>89</sup> Sein *Klavierkonzert Nr. 4* in c-moll op. 44 von 1875 war als Verirrung modernen Stils apostrophiert worden; sein Oratorium *Le déluge* op. 45 vom selben Jahr hatte bei der Uraufführung am 5. März 1876 zu Pfiffen und gar zu einer Saalschlacht geführt<sup>90</sup>, und die letzte seiner vier symphonischen Dichtungen *La jeunesse d'Hercule* op. 50 war bei ihrer Uraufführung am 28. Januar 1877 mit einem Pfeifkonzert quittiert worden; den Gipfel des Verrisses erlebte dann die Uraufführung seiner Oper *Le timbre d'argent* mit den Qualifikationen „armselig“, „einfallslos“ und „Verrat an der französischen Musik“; SAINT-SAËNS sei „unbestreitbar talentlos“ und ein „grotesker Zwerg“, der seine Mediokrität allen präsentieren wolle.<sup>91</sup>

**35 Eintreten für verkannte Komponisten, Bekämpfung jeglicher Apotheose** SAINT-SAËNS spielte am 26. Januar 1865 als erster ROBERT SCHUMANNS Klavierkonzert a-moll op. 54 in Paris.<sup>92</sup> Generell pflegte SAINT-SAËNS für Komponisten einzutreten, die noch nicht anerkannt waren (z.B. WAGNER mit *Tannhäuser* in Paris 1859-1861 oder mit *Rheingold* in München 1869<sup>93</sup>, TSCHAIKOWSKI in Paris 1877; auch organisierte er 1878 auf eigene Kosten ein Konzert ausschliesslich mit Werken LISZTS<sup>94</sup>), und er wandte sich zugleich gegen jeden Versuch der Selbstapotheose (und damit zwangsläufig gegen den Absolutheitsanspruch WAGNERS ab 1880). Damit setzte sich SAINT-SAËNS mit bemerkenswerter Konstanz zwischen alle Stühle: Stets gegen Modeströmungen eingestellt, war er zuerst „revolutionär“ und alsbald mit *derselben* Meinung „reaktionär“.

<sup>89</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 36f.

<sup>90</sup> BONNEROT, 75. – Nahezu dasselbe erlebte SAINT-SAËNS am 1. Februar 1880 nach dem *Adagio* seiner Symphonie Nr. 2 in a-moll op. 55: BONNEROT, 94f.

<sup>91</sup> All dies zitiert nach STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 35f, 42, 48 und 118f Fnn. 109-113 und 129-132 unter Verweis auf BONNEROT und die dort erwähnten Fundstellen und der Rezensenten:

- der Musikschriftsteller und Wagnerianer ADOLPHE JULLIEN (1845-1932) warf SAINT-SAËNS zu viel stilistische *Italianità* vor. Zu JULLIEN vgl. <https://www.ripn.org/pdf/Introductions/RNMintoor.pdf> (zuletzt besucht am 11.11.2020);
- der Direktor der Opéra, HYACINTHE OLIVIER HENRI HALANZIER-DUFRESNOY (1819-1896) anlässlich einer privaten Aufführung des 2. Aktes von *Samson et Dalila* am 20. August 1874 bei PAULINE VIARDOT sowie JOHANNES WEBER (1818-1902), der ehemalige Sekretär GIACOMO MEYERBEERS und 1861-1895 Feuilletonredaktor der Zeitung *Le Temps* hingegen kritisierten SAINT-SAËNS gerade als *Wagnerianer* ... Zu WEBER vgl. <https://www.ripn.org/pdf/Introductions/RNMintoor.pdf> (zuletzt besucht am 11.11.2020);
- der jüdische Opernkomponist, Sänger, ehemalige Konservatoriumslehrer und Numismatiker HENRI COHEN (1806-1880) beanstandete in seiner Rezension einer konzertanten Aufführung des 1. Aktes von *Samson et Dalila* vom 26. März 1875 das Fehlen von *Melodie*, grelle *Harmonik* und mittelnässige *Instrumentierung*. Zur Person des Kritikers vgl. MÉLANIE SALITOT: Henry Cohen. In: Institut national d'histoire et de l'art, abrufbar unter: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/cohen-henry.html> (zuletzt besucht am 11.11.2020);
- besonders vernichtende Urteile publizierte wiederholt der Schriftsteller OCTAVE MIRBEAU (1848-1917) in der *Chronique de Paris*: SAINT-SAËNS sei „notoirement impopulaire“, „incontestablement dépourvu de talent“ und ein „nain grotesque“; vgl. BONNEROT, 79; GALLOIS, 183. - Der offen antisemitische Anarchist MIRBEAU tat sich zeitlebens durch ungehemmte Polemik hervor und liebte die Provokation. Seine blamabel konsequente Fehleinschätzung von SAINT-SAËNS relativierte er höchstens mit der eigenen sarkastischen Einordnung seines ganzen Berufsstandes: „Der Journalismus erniedrigt alles, deformiert alles, die Menschen und die Ideen.“ Zu weiteren Pressekampagnen vgl. auch hiernach, Rzz. 152-154.

<sup>92</sup> SORÉ, *Saint-Saëns*, 9 Fn. 24; CLERICETTI, 68.

<sup>93</sup> BONNEROT, 38f, 44 und 53; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 29 und 32f; CARON/DENIZEAU, 10.

<sup>94</sup> CARON/DENIZEAU, 22, 47f und 54; SORÉ, *Saint-Saëns*, 11f. – SAINT-SAËNS, *Portraits*, 202!

**36 1877: Tiefschläge in Paris ...** Ebeneso wie die vorangegangenen Jahre begann auch 1877 nicht eben verheissungsvoll: Am 28. Januar 1877 wurde die letzte symphonische Dichtung von SAINT-SAËNS, *La jeunesse d'Hercule* op. 50 bei der Uraufführung ausgepiffen, und am 23. Februar 1877 fiel seine bereits mehrmals umgearbeitete vieraktige Oper *Le Timbre d'argent* von 1864<sup>95</sup> im Théâtre Lyrique in Paris völlig durch; die Kritik bezeichnete die Oper als armselig und einfallslos.<sup>96</sup> Und bei der Rückkehr von einer Konzerttournee Ende Mai 1877 vernahm SAINT-SAËNS vom Tode seines väterlichen Freundes und Trauzeugen JOSEPH-ALBERT LE LIBON (1823-1877), auf dessen Anregung hin er doch eben erst mit seiner Familie in Paris umgezogen war, damit sie einander häufiger sehen könnten.

**37 ... Riesenerfolg in Deutschland** Doch bereits wartete die nächste ausgedehnte Konzerttournee nach Leipzig, Warschau, Dresden, Berlin, Schwerin und Breslau: Erst wenige Tage vor der Geburt seines zweiten Sohnes kehrte SAINT-SAËNS davon zurück. Auf der Heimreise wohnte er am 2. Dezember 1877 im Hoftheater von Weimar noch der Uraufführung seiner Oper *Samson et Dalila* unter der künstlerischen Leitung seines Freundes FRANZ LISZT bei. Die Eisenbahnreisen nutzte SAINT-SAËNS zur Komposition seiner nächsten Oper, *Etienne Marcel*.<sup>97</sup>

**38 Theaterbrand** Nicht besser als *Le Timbre d'argent* sollte es später andern Opern SAINT-SAËNS' ergehen: Die teilweise in Bern komponierte Oper *Proserpine* wurde am 14. März 1887 an der Opéra Comique in Paris (Salle Favart) uraufgeführt. Auch dieses Werk stand unter einem ungünstigen Stern: Am 25. Mai 1887 brannte das ganze Theatergebäude. Kulissen und die meisten Noten wurden ein Raub der Flammen; einzig die Orchesterpartitur konnte noch gerettet werden. Weitere Aufführungen waren unmöglich. Und trotz SAINT-SAËNS' Überarbeitung auf Sri Lanka im Juli 1891 vermochte sich *Proserpine* bis heute kaum mehr Beachtung zu verschaffen. Den vielen schönen Einfällen und der filigranen musikalischen Architektur der Oper scheinen die unwiderstehlichen Ohrwürmer zu mangeln.<sup>98</sup>

**39 Opernauftrag zur Weltausstellung: *Ascanio*** Kurz nach diesem Brand des Konkurrenztheaters erhielt CAMILLE SAINT-SAËNS – mittlerweile der im Ausland bekannteste französische Komponist – im Hinblick auf die Pariser Weltausstellung von der Opéra den Auftrag zur Vertonung von *Ascanio* R. 293.<sup>99</sup> Er nutzte den folgenden Winteraufenthalt in Algier und dessen Vorort Isly in der Villa Sintès für die Komposition und vollendete die Oper auf denselben Stoff, den HECTOR BERLIOZ ein halbes Jahrhundert zuvor mit *Benvenuto Cellini* vertont hatte, fristgerecht am 22. September 1888 – umsonst. Die Direktoren der Opéra hintertrieben und verzögerten die Uraufführung während des gesamten Weltausstellungsjahres 1889 bis zum 21. März 1890.<sup>100</sup>

<sup>95</sup> Neben eiteln Forderungen des Intendanten (vgl. hiernach, Rz. 46) hatten zwei Konkurse verschiedener Theaterintendanten und schliesslich noch der Deutsch-Französische Krieg 1870/1871 die Uraufführung der Oper *Le timbre d'argent* selbst nach vollbrachter Einstudierung immer wieder verunmöglicht und hinausgezögert. Vgl. MACDONALD, *Timbre*, 14-23; CONDE, *galop*, 35-39; SORET, *Timbre*, 24-34.

<sup>96</sup> GALLOIS, 179f und 202; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 42.

<sup>97</sup> GALLOIS, 202.

<sup>98</sup> Vgl. CARON/DENIZEAU, 98; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 50. - Theaterbrände waren weltumspannend bis Ende des 19. Jahrhunderts keine Seltenheit, solange die Beleuchtung noch nicht elektrifiziert war.

<sup>99</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 50, 86, 88 und 128.

<sup>100</sup> Zum zweitenmal inszeniert wurde *Ascanio* in Paris erst eineinhalb Monate vor SAINT-SAËNS' Tod 1921: vgl. LOEWENBERG, 1138.

**40 SAINT-SAËNS' Opern und Theaterkommerz** Durchgefallene Opern pflegten bei ihrer Uraufführung nicht einmal die Hälfte dessen einzuspielen, was Saint-Saëns' Bühnenwerke regelmässig erbrachten:

**Theatereinnahmen aus Opern von WAGNER, MASSENET und SAINT-SAËNS<sup>101</sup>** Tabelle e

Komponist	Jahr	Oper	Urauf- führung	Pre- mière	Ø 3 Vor- stellungen	Theatereinnah- men in Frcs.
CAMILLE SAINT-SAËNS	1883	<i>Henry VIII</i>			X	17651.56
	1890	<i>Ascanio</i>			X	16796.03
	1892	<i>Samson et Dalila</i>			X	16836.86
	1901	<i>Les Barbares<sup>102</sup></i>			X	17163.36
<i>Durchschnitt</i>						17111.95
JULES MASSENET	1885	<i>Le Cid</i>	X			18899.19
	1894	<i>Thaïs</i>	X			16869.36
<i>Durchschnitt</i>						17884.27
RICHARD WAGNER	1897	<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>		X		17776.03
	1904	<i>Tristan und Isolde</i>		X		19164.00
<i>Durchschnitt</i>						18470.01

Obwohl also SAINT-SAËNS mit seinen Opern mittlerweile die Kassen kaum weniger füllte als sein jüngerer Rivale JULES MASSENET oder als RICHARD WAGNER, blieb die Fachpresse bei Bühnenwerken allein ihm gegenüber weitgehend ablehnend. Dennoch konzentrierte er seine kompositorischen Bemühungen weiterhin just auf dieses Genre.<sup>103</sup> Bis zur Jahrhundertwende hatte keine einzige seiner bis dahin zehn Opern (*La Princesse jaune* op. 30 1872, *Le Timbre d'argent* 1877, *Samson et Dalila* op. 47 1877, *Etienne Marcel* 1879, *Henry VIII* 1883, *Gabriella di Vergy* 1885, *Proserpine* 1887, *Ascanio* 1890, *Phryné* 1893 und *Frédégonde* 1895) auf den Bühnen von Frankreichs Metropole Paris auf Anhieb eingeschlagen. Die letzte Oper hatte es nicht einmal mehr über acht Aufführungen hinaus gebracht.<sup>104</sup> Als zweimal erfolgloser Teilnehmer am musikdramalastigen Wettbewerb um den Rompreis konnte SAINT-SAËNS für die verknöcherte Pariser Theaterwelt schlicht kein valabler Opernkomponist sein. Und just dieses Vorurteil suchte SAINT-SAËNS Lügen zu strafen.<sup>105</sup>

**41 Kurzoper *Hélène* 1904** 1902 konzipierte SAINT-SAËNS eine neue einaktige historische Auftrags-Kurzoper für das Theater von Monte Carlo: *Hélène* R. 296, die er dann im Frühjahr 1903 abschloss und die am 18. Februar 1904 zusammen mit der Kurzoper *La Navarraise* seines ewigen und auch diesmal stärker gefeierten Konkurrenten JULES MASSENET uraufgeführt wurde.<sup>106</sup> Erfolgreicher erlebte SAINT-SAËNS die englischsprachige Erstaufführung seiner Oper *Hélène* in London am 20. Juni 1904.

<sup>101</sup> Quelle: STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 88 gestützt auf LADISLAS DE ROHOZINSKI (Hg.): *Cinquante Ans de musique française 1874-1925*. Paris 1925. Bd. I, 53ff.

<sup>102</sup> *Les Barbares* spielten bei den ersten 12 Aufführungen im Durchschnitt 16'000 Frcs. ein! BONNEROT, 165.

<sup>103</sup> SORET, *Saint-Saëns*, 13.

<sup>104</sup> CARON/DENIZEAU, 99.

<sup>105</sup> Vgl. im gleichen Sinn SORET, *Lyrique*, 14; mit entsprechenden SAINT-SAËNS-Zitaten SORET, *Rome*, 45 und 48. – Dazu vgl. hiernach, Rz. 84 mit Fn. 177: JOSEPH-ALBERT LE LIBONS Vermächtnis 1877 hatte SAINT-SAËNS die Erfüllung des Wunsches ermöglichen wollen, Opern zu komponieren, nach dem SAINT-SAËNS ihm ja bereits *Le Timbre d'argent* gewidmet hatte.

<sup>106</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 65f. – Als Opernkomponist blieb MASSENET zeitlebens erfolgreicher als SAINT-SAËNS, der seinerseits als Symphoniker (MASSENET brachte keine Symphonie, sondern einzig 7

**42 Warum unbedingt für die Bühne schreiben?** Was führte SAINT-SAËNS dazu, derart versessen für die Bühne schreiben zu wollen? Hatte nicht CLAUDE DEBUSSY als *Monsieur Croche* bereits nach *Les Barbares* mit spitzer Feder gefragt, ob denn niemand SAINT-SAËNS hoch genug schätze, um ihm zu sagen, dass er nun genug Opern geschrieben habe?<sup>107</sup> Und auch ALFRED BRUNEAU hatte die selbe Oper 1901 als nicht auf der Höhe der Meisterschaft von SAINT-SAËNS eingestuft.<sup>108</sup> SAINT-SAËNS' Bühnenwerke ab der Jahrhundertwende verdanken sich Aufträgen. Für die Vertonung der *Barbares* für das Freilichttheater in Arles wurde SAINT-SAËNS von PIERRE BARTHELÉMY GHEUSI und VICTORIEN SARDOU angefragt, für die Schauspielmusik zu *Parysatis* von JANE DIEULAFOY. Auch *Hélène* und *L'Ancêtre* waren Auftragswerke. Daneben blieb die ewige Rivalität mit JULES MASSENET sicherlich auch ein Motiv.

**43 SAINT-SAËNS Reaktionär?** 1911 überarbeitete SAINT-SAËNS in Algerien seine Freilicht-Schauspielmusik zu *Déjanire* für Aufführungen in gedecktem Theater, was für die Erstaufführung am 14. März 1911 zunächst vor allem eine Redimensionierung von Chor und Orchesterstimmen verlangte. Daneben entstand noch ein Chorwerk: *La Gloire* für Tenor, Bariton, vierstimmigen Männerchor und Klavier op. 131. Und noch 1911 wirkte SAINT-SAËNS in Heidelberg an den Feierlichkeiten zum Zentenarium für FRANZ LISZT mit und kehrte in den Allgemeinen deutschen Musikverein zurück. Für das Freilichtfestspiel bei RENÉ MORAX und GUSTAVE DORET in der Scheune im Théâtre du Jorat in Mézières im Kanton Waadt vom 1. Juli 1911 hatte SAINT-SAËNS die Musik zu GLUCKS Oper *Orfeo ed Euridice* eingerichtet und besuchte nun mit ROMAIN ROLLAND (1866-1944) zusammen das Festival.<sup>109</sup> Im Sommer besuchte er als Ehrengast die Festspiele in Cesena (Italien), nahm aber die Begeisterungstürme, die ihm entgegen brandeten, mit skeptischer Gelassenheit hin: "*Et je me disais aussi que cela faisait un utile contrepoids à ceux qui, dans ma patrie, me traitent de vieille ganache. Ne dites pas le contraire, je le sais. Et pourquoi? Parce que je ne consens pas à me mettre à la mode.*"<sup>110</sup> Den folgenden Winter verbrachte er wieder in Algerien, bevor er innert 7 Monaten 25'000 km zurücklegte.<sup>111</sup>

**44 SAINT-SAËNS-Bühnen-Renaissance in der Zwischenkriegszeit** Von 1915-1945 erlebte CAMILLE SAINT-SAËNS' *Samson et Dalila* (444 Aufführungen) dann beinahe gleich viel Aufführungen wie MASSENETS *Thaïs* (447 Aufführungen) und überflügelte sogar GOUNODS *Faust/Margarethe* (443 Aufführungen). Unter den französischen Opern hatte sich *Samson et Dalila* damit den zweiten Platz errungen. Freilich war sie damit in Paris nur etwa halb so oft zu sehen wie ein Bühnendrama RICHARD WAGNERS (867 Aufführungen) oder GIUSEPPE VERDIS (853 Aufführungen)<sup>112</sup>, und dies, obwohl WAGNER während des I. Weltkrieges völlig von französischen Bühnen verbannt war und erst ab Ende 1919 wieder in Pariser Theatern aufgeführt wurde.<sup>113</sup> Bereits während des I. Weltkrieges hatte *Samson et Dalila* (53 Aufführungen 1915-1919) den zweiten Rang unter französischen Opern belegt, doch waren

---

Suiten zustande) und als Schöpfer von Instrumentalkonzerten (MASSENET schuf nur ein einziges Klavierkonzert) ungleich bedeutsamer war.

<sup>107</sup> Hier zit. nach STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 61f samt Quellenhinweisen; ähnlich scharf eine weitere Äusserung DEBUSSYS bei SORET, *l'art*, 14f.

<sup>108</sup> Hier zit. nach STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 60; SORET, *l'art*, 15.

<sup>109</sup> VINCENT, 115.

<sup>110</sup> SAINT-SAËNS, *Ecole*, 95-101, speziell 98. Dazu BARBACANE, 187; LETEURE, 19 und 23-25; RAPIN, 88; VINCENT, 114f.

<sup>111</sup> SORET, *L'ailleurs*, 1; CARON/ DENIZEAU, 71; WRIGHT, *Grâce*, 15.

<sup>112</sup> PAOLACCI, 74.

<sup>113</sup> BUCH, Rz. 65f.

damals noch GOUNODS *Faust/Margarethe* (63 Vorstellungen) besser und MASSENETS *Thaïs* (50 Aufführungen) schlechter frequentiert gewesen. Dass VERDIS *Rigoletto* mit 48 Vorstellungen erst an vierter Stelle folgte, lag an den nationalistischen Vorgaben der im Februar 1916 gegründeten *Ligue pour la Défense de la Musique Française*.<sup>114</sup>

#### 45 Hintergründe langjähriger Erfolglosigkeit von SAINT-SAËNS' Bühnenwerken

Angesichts dieser Frequenzsteigerung für SAINT-SAËNS' *Samson et Dalila* im I. Weltkrieg stellt sich die Frage: Weshalb waren SAINT-SAËNS' intensive Bemühungen um Anerkennung als Opernkomponist nicht *früher* erfolgreich gewesen? Gerade die Spiegelung dieser beiden Zeitabschnitte ist aufschlussreich: Paris verfügte bereits im 19. Jahrhundert über drei grosse Opernhäuser:

- a. *L'Opéra Italien* pflegte für die bedeutende italienische Diaspora in Paris das italienische Opernrepertoire (mit Uraufführungen etwa von ROSSINIS Oper *Il viaggio à Reims*, BELLINIS *I Puritani* oder von DONIZETTI-Opern wie *Linda de Chamounix*, *Lucrezia Borgia* oder *Don Pasquale*);
- b. *L'Opéra comique* bevorzugte das gleichnamige, spezifisch französische Genre der zumeist buffoähnlichen Oper, in welchem Arien und Ensemblepartien von gesprochenen Dialogen abgelöst wurden (etwa die Uraufführungen vieler Bühnenwerke von FRANÇOIS-ADRIEN BOIELDIEU, LOUIS FERDINAND HÉROLD oder ADOLPHE ADAM, aber auch von DONIZETTIS *La Fille du Régiment*)<sup>115</sup>;
- c. *L'Opéra Garnier* (und bereits dessen Vorgängerbau Salle le Peletier) für die tragische, grosse fünfaktige (vielfach französische) Oper über oftmals historische Stoffe (etwa von GIACOMO MEYERBEER, CHARLES GOUNOD oder AMBROISE THOMAS, aber auch ROSSINIS Bühnenwerke *Le siège de Corinthe*, *Moïse et Pharaon* und *Guillaume Tell*, DONIZETTIS Bühnendramen *La favorite* und *Dom Sébastien* oder GIUSEPPE VERDIS Opern *Jérusalem*, *Les vêpres siciliennes* und *Don Carlos*). Hier wurden aber beispielsweise auch Opern RICHARD WAGNERS aufgeführt.

Manche französischen Opernkomponisten (etwa JACQUES FROMENTAL HALÉVY) schrieben dabei komische wie tragische Opern und waren daher nicht auf ein Opernhaus ausgerichtet. Die komische französische Oper war scharf abgegrenzt von der später als Operette bezeichneten „kleinen“ Unterhaltungsform des Bühnendramas (vor allem von JACQUES OFFENBACH), welche zugleich die grosse Oper persiflierte, gesellschaftliche und politische Missstände kabarettartig aufs Korn nahm und auf kleinen Bühnen gepflegt wurde, aber als weiterer Wettbewerber auf dem Markt war.

#### 46 Konkurrenz und Opernkommerz

In dieser *Wettbewerbssituation* spielte sich das Pariser Kulturleben ab. Was heute Einschaltquoten beim Fernsehen sind, waren damals in Paris Eintrittszahlen in den Theatern.<sup>116</sup> Welche Opern waren marktgängig? Mit welchen ausgefallenen Ideen machte man von sich reden und stach die Konkurrenzhäuser aus? So nötigte der Impresario LÉON CARVALHO von der *Opéra comique* SAINT-SAËNS, seiner Oper *Le Timbre d'argent* eine Unterwasserszene beizufügen, um der *Opéra Garnier* den Rang abzulaufen, von der ein vergleichbares Gerücht ging.<sup>117</sup> Und als SAINT-SAËNS' spätes, für Freiluftaufführungen im antiken Theater von Orange konzipiertes Bühnenwerk *Les Barbares* aufgrund allzu grosser finanzieller Risiken in die Pariser *Opéra Garnier* verlegt werden musste, wurden dort zu jeder Aufführung als Publikumsattraktion zum Ziehen der Karren der Barbaren

<sup>114</sup> PAOLACCI, 65 in Verbindung mit BUCH, Rzz. 33 und 37.

<sup>115</sup> Die *Opéra comique* lag SAINT-SAËNS als spezifisch französische Opernart besonders am Herzen: vgl. seinen Aufsatz *La défense de l'opéra comique*. In: *Portraits*, 169-176.

<sup>116</sup> Vgl. hiervor, Rz. 40 Tabelle e.

<sup>117</sup> MACDONALD, *Timbre*, 17 und 22.

zwei Ochsenpaare auf die Bühne gebracht.<sup>118</sup> Hinzu kamen die Sonderwünsche der Primadonnen: Da CARVALHO an der Opéra comique seine Gattin als Primadonna stärker in Szene setzen wollte, nötigte er SAINT-SAËNS zu „Nachbesserungen“ der Opernkonzeption von *Le Timbre d'argent*. Die Beispiele zeigen, weshalb nicht allein der Erfolg der Uraufführungen zählte; eine zügige Oper an der Konkurrenzbühne konnte den Anfangserfolg sofort schmälern. Dass auf SAINT-SAËNS' *Les Barbares* mit der Ansetzung einer Aufführung von RICHARD WAGNERS *Siegfried* reagiert wurde<sup>119</sup>, entsprach bewährter Strategie und durchkreuzte auch SAINT-SAËNS' später Oper einmal mehr den weiteren Erfolg.

**47 Beeinträchtigende Naturgewalten** Die Elektrizität war eine Errungenschaft, die erst zum Jahrhundertwechsel auf den Markt kam.<sup>120</sup> Zuvor waren auch Theaterhäuser mit Petroleumlampen erleuchtet. Feuersbrünste zerstörten daher im 19. Jahrhundert öfters Opernhäuser in aller Welt (die *Communards* hatten am 24. Mai 1871 im Bürgerkrieg das Pariser Théâtre Lyrique sogar angezündet)<sup>121</sup>. Dies konnte nicht einzig die unmittelbare Fortsetzung des Saisonprogramms einer Bühne beeinträchtigen; es konnte Menschenleben kosten und jahrelangen Wiederaufbau oder gar Neubau des Theaters erzwingen. Aber es konnte daneben auch insbesondere noch nicht umfassend gedruckte Neuwerke durch Zerstörung von Kulissen, Kostümen und Notenmaterial von Grund auf gefährden. SAINT-SAËNS erlebte dies nicht nur mit seiner Oper *Proserpine* 1887 nach dem Brand der Opéra Comique während der Aufführung einer Oper von AMBROISE THOMAS; die Feuersbrunst vom 6. Januar 1894 in der Opéra zerstörte auch Kulissen und Kostüme zu SAINT-SAËNS' *Ascanio* und verhinderte die Wiederaufnahme.<sup>122</sup>

**48 Optimierung der Operndauer** Die Dimensionen einer Oper beeinflussten ihre Erfolgsaussichten enorm. Kurzopern bedurften des Partnerwerks eines andern Komponisten, um den Theaterabend zu füllen. Dies bekam SAINT-SAËNS sowohl bei seinem Opernerstling *La Princesse jaune* als auch beim Spätwerk *Hélène* zu spüren. Chorlastige Opern erforderten grosse Bühnen samt grossdimensioniertem Orchestergraben, was aber dann Folgeaufführungen in andern Städten gefährden konnte. Zu viel für die Aufführung einer Oper benötigtes Personal verteuerte eine Aufführung angesichts der riesigen Probenarbeit und gefährdete ihren Langzeiterfolg. Und eine Sprech-, Stumm- oder Ballettrolle für die Protagonistin einer Oper mochte zwar neu sein, deckte aber den Narzissmus der Primadonnen nicht ab und verminderte deren Mitwirkungsbereitschaft (so in *Le Timbre d'argent*)<sup>123</sup>. Und abendfüllende Opern mussten hinsichtlich Dauer präzise abgemessen sein, damit das Theaterpublikum weder die letzten abendlichen Bahnverbindungen in die Banlieue verpasste noch zuvor am Genuss des grossen Abendessens gehindert wurde.

**49 Verfestigtes Looserimage** War der Ruf eines „erfolglosen“ Opernkomponisten in Paris erst einmal entstanden, so war er auch bereits gefestigt. Ihn abzustreifen, war im Ausland unter den Voraussetzungen eines unbeschriebenen Blattes leicht – in Paris nahezu ein Ding der Unmöglichkeit. Vor 1875 galt SAINT-SAËNS in Paris als Revolutionär, nach 1900 als altbacken. Von den sieben im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts geschriebenen Opern SAINT-SAËNS' war die Mehrzahl einem der erwähnten Misserfolgsfaktoren zum Opfer gefallen. Dass derweil an ausländischen Opernhäusern mehrere Opern SAINT-SAËNS Erfolge einbrachten, war für die Kapitale eines traditionell

<sup>118</sup> SORET, *Luttès*, 33; BONNEROT, 165.

<sup>119</sup> CARON/DENIZEAU, 99; BONNEROT, 165.

<sup>120</sup> Dies thematisiert SAINT-SAËNS' Komposition *Le feu céleste* op. 115 zur Pariser Weltausstellung 1900.

<sup>121</sup> BONNEROT, 73.

<sup>122</sup> BONNEROT, 136.

<sup>123</sup> Vgl. hiervor, Rz. 46.

zentralistisch geführten Staates unerheblich: Frankreich verwaltete und bewertete Kunst von *Staates* wegen und verbindlich. Zwar waren Königtum und Kaisertum gefallen; aber die *Insignien königlicher Selbstverherrlichung – Académie des Beaux-Arts, Prix de Rome*, staatliche Kulturverwaltung und zentral vergebene Subventionen – hatten überlebt. Hier verewigten arrivierte Eliten das *Monopol* ihrer eigenen ästhetischen Vorlieben.

**50 Weltkriegsbedingte Änderungen** Dies alles sollte sich für SAINT-SAËNS mit Ausbruch des I. Weltkrieges stark verändern. In allen Kriegsnationen wurde der Kulturbegriff chauvinistisch vereinnahmt und monopolisiert.<sup>124</sup> Die Rekrutierung junger Männer dünnte nicht nur die Orchester aus, sondern leerte auch Theater und Konzertsäle. Nach einer völligen Kulturpause während des ersten Kriegsjahres mussten die konkurrierenden Orchester und Opernhäuser zusammengelegt werden, damit die Klangkörper ertönen und die Theater gefüllt werden konnten. Die Konkurrenz war erloschen. Ausländische Komponisten – zumal lebende – wurden aus den Programmen verbannt. Kultur wurde zum nationalen Motivationsfaktor im internationalen kriegerischen Kräftemessen. Zu diesem Zeitpunkt war MASSENET gestorben. GOUNOD war als Komponist und eingängiger, süffiger Melodien und mehrerer ausgesprochen gallischer Werke chauvinistisch unbedenklich, selbst wenn er GOETHES *Faust* vertont hatte. SAINT-SAËNS als Ehrenpräsident der Ligue und unbedenklicher Republikaner hatte nach dem Auffliegen der DREYFUS-Affäre und ihrer ultramontan-katholischen Drahtzieher im nunmehr laizistischen Frankreich gerade mit seiner Oper zum jüdischen Stoff *Samson et Dalila* nun plötzlich nicht mehr die schlechtesten, sondern die besten Karten.

**51 Frankreichs Zentralismus, Politik und Religion** Um die häufigen Streitereien zwischen französischen Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum II. Weltkrieg einordnen zu können, sollte man nicht nur den Narzissmus vieler Tonschöpfer betrachten. Diverse spezifisch französische, politische und religiöse Faktoren gaben den Nährboden ab, auf dem diese Animositäten geradezu «gedeihen» mussten:

- A. Seit 1815 rangen Altadlige, *radikale* und *gemässigte Royalisten*, Verfechter eines *Kaisertums* und *Republikaner linker* und *rechter* Couleur miteinander um die Macht, ohne dass ein Konsens über die Entscheidungsmechanismen für die Machtverteilung existiert hätte oder auch nur verhandelbar gewesen wäre. Staatsstrieche, rohe Gewalt, Attentate, Bürgerkriegswirren, echte und Scheinwahlen, Unterdrückungsmassnahmen und Plebiszite lösten einander in bunter Reihenfolge ab. Eine allgemeine Überzeugung über legitime und legale Macht vermochte sich in keiner Weise auszubilden.

<sup>124</sup> Dies gilt für Frankreich ebenso (vgl. BUCH, passim) wie für Deutschland (vgl. etwa Neue Musikzeitung 36 [1915] 81f, abrufbar unter: [http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=PPN827938837\\_0036|LOG\\_0010&physid=PHYS\\_0082#navi](http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=PPN827938837_0036|LOG_0010&physid=PHYS_0082#navi) [zuletzt besucht am 11.11.2020]), wo das in entscheidenden Teilen faktenblinde und einseitige "Manifest der 93" (abrufbar unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/Manifest\\_der\\_93](https://de.wikipedia.org/wiki/Manifest_der_93) [zuletzt besucht am 11.11.2020]) jede Besonnenheit vermissen liess. Dies hielt weder renommierte Wissenschaftler wie MAX PLANK, ULRICH VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, ANDREAS HEUSLER, PAUL LABAND, FRANZ VON LISZT oder WILHELM RÖNTGEN noch Theologen wie ADOLF VON HARNACK, FRIEDRICH NAUMANN oder ADOLF SCHLATTER noch Maler wie MAX LIEBERMANN noch Theaterintendanten wie MAX REINHARD noch Dichter wie GERHARD HAUPTMANN oder RICHARD DEHMEL noch Komponisten wie SIEGFRIED WAGNER, ENGELBERT HUMPERDINCK oder FELIX VON WEINGARTNER von der Unterschrift ab, derweil Kollegen wie ALBERT EINSTEIN oder HERMANN HESSE doch besonnen genug waren, einen Beitritt abzulehnen. Auch unter Frankreichs Tonschöpfern widerstanden nur sehr wenige unbedachter Scharfmacherei; aber auch hier gab es sie: CHARLES KOEHLIN (1867-1950) und MAURICE RAVEL wussten sich ihr selbstständiges Denken zu bewahren.

- B. Die Verbindung zwischen Staat und Kirche (augenfällig in Kardinälen als königlichen Chefministern), zwischen erstem (weltlichem) und zweitem (geistlichem) Adelsstand war in der französischen Revolution zerbrochen. In der Restaurationszeit trennten sich die *Katholiken* in *Ultramontane* und *Liberale* auf; die Päpste unterstützten ultramontane Scharfmacher und verteufelten liberale Katholiken ebenso wie die Laizisten.
- C. Dass Frankreichs absolute Monarchen ihre Macht durch staatlich bewertetes und rangiertes Kunstschaffen zelebriert hatten, überlebte die Französische Revolution: Der Gewinn des *Prix de Rome* entschied scheinbar über die weitere Karriere, die Aufnahme in die fünf Sitze der *Académie française des Beaux-Arts* über das Sozialprestige der Komponisten. Dies förderte unter den Tonschöpfern Konkurrenz, Günstlingsdenken, Neid und Intrigen.
- D. Verschärft wurde dies noch durch den jahrhundertlang eingeübten französischen *Zentralismus*: Paris wurde zum Nabel der Welt. Dies schlug sich nieder in exklusiver und steriler Abschottung des *Conservatoire de Paris*, infolgedessen in der Gründung konkurrierender Musikschulen (*Ecole Niedermeyer* von LOUIS NIEDERMEYER [1802-1861], *Scola cantorum* von VINCENT D'INDY), konkurrierender Orchester (*Société des Nouveaux Concerts* von CHARLES LAMOUREUX [1834-1899], *Concerts populaires* von JULES PASDELOUP [1819-1887] und *Concerts Colonne* von EDOUARD COLONNE [1838-1910]) und mehrerer konkurrierender Opernhäuser (*Théâtre Italien*, *Opéra comique*, *Opéra Garnier*), derweil kulturelles Leben ausserhalb der Metropole in Frankreich sehr lange äusserst stiefmütterlich behandelt wurde.

Diese Faktoren akzentuierten unter Frankreichs Komponisten Missgunst, Neid und Intrigen, Seilschaften, Günstlingswirtschaft und oftmals voreingenommene Werkanalysen. Die Stellung zu RICHARD WAGNER einerseits und zum Judentum andererseits trieb vor diesem Hintergrund die seltsamsten Blüten. WAGNERS rassistischer Antisemitismus<sup>125</sup> war dem altadligen radikalen Royalisten und militant ultramontanen Katholiken VINCENT D'INDY wichtiger als WAGNERS kritische Einstellung zum Christentum, zumal D'INDY im deutschen Militarismus lange Zeit eine Chance gegen die französische Demokratie gesehen hatte.<sup>126</sup> Und manche Freundschaft unter französischen Tonsetzern zerbrach unter der Konkurrenz um einen Sitz in der Académie des Beaux-Arts. Entsprechend peinlich waren auch die logischen Purzelbäume, mit denen französische Komponisten in gegenseitiger Abgrenzung während des I. Weltkriegs ihre (gemeinsame) Ablehnung begründeten, Werke deutscher Komponisten überhaupt aufzuführen.<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> Vgl. nur RICHARD WAGNER: *Das Judentum in der Musik*. Leipzig 1869, abrufbar unter: [https://de.wikisource.org/wiki/Das\\_Judentum\\_in\\_der\\_Musik\\_\(1869\)](https://de.wikisource.org/wiki/Das_Judentum_in_der_Musik_(1869)), zuletzt besucht am 11.11.2020.

<sup>126</sup> Vgl. REES, 425 Fn. 1.

<sup>127</sup> BUCH, passim. – Dass SAINT-SAËNS dabei weit stärker als seine Kollegen in den Ruf des Chauvinisten geriet, war auch eine Folge dessen, dass er in Deutschland im Winterhalbjahr vor Kriegsausbruch noch mit grossem Abstand der meistaufgeführte französische Komponist gewesen war: Über 45% der aufgeführten Werke stammten aus seiner Feder! STEGEMANN, *Instrumentalmusik*, 127.

## E. Chauvinistischer Patriot

### 52 Société Nationale de Musique Unter dem dreifachen Eindruck

- der Niederlage im Deutsch-Französischen Krieg (19. Juli 1870 bis 28. Januar 1871), an dem er als einfacher Soldat bei der Verteidigung von Paris gegen die deutsche Belagerung teilgenommen hatte,
- preussischer Besetzung und
- des drohenden französischen Bürgerkriegs (18. März bis 28. Mai 1871)<sup>128</sup>

gründete SAINT-SAËNS zusammen mit CÉSAR FRANCK (1822-1890)<sup>129</sup>, seinem eigenen Schüler GABRIEL FAURÉ, dem Bariton, Dichter und Komponisten ROMAIN BUSSINE (1830-1899)<sup>130</sup>, den Komponisten ALEXIS DE CASTILLON (1838-1873)<sup>131</sup>, EDOUARD LALO (1823-1892), LOUIS THÉODORE GOUVY (1819-1898), FÉLIX ALEXANDRE GUILMANT (1837-1911), THÉODORE DUBOIS (1837-1924), ANTOINE LASCoux (1839-1906), HENRI DUPARC (1848-1933), PAUL TAFFANEL (1844-1908), JULES GARCIN (1830-1896)<sup>132</sup>, JULES MASSENET (1842-1912), ERNEST GUIRAUD (1837-1892)<sup>133</sup> und anderen<sup>134</sup> am 25. Februar 1871 die *Société Nationale de Musique*, um eine vorab gegen den nun grassierenden Wagnerianismus gerichtete spezifisch französische Kammer- und Orchestermusikkultur zu fördern: Werke u.a. von SAINT-SAËNS selber, von EMANUEL CHABRIER (1841-1894), CLAUDE DEBUSSY (1862-1918), PAUL DUKAS (1865-1935) und MAURICE RAVEL (1875-1937) setzten dies dann um. Trotz des Traumas eines verlorenen Krieges setzte der damit verbundene Sturz des diktatorischen Kaisers NAPOLÉON III. – gerade in der Kultur – neuen französischen Nationalstolz frei, wie auch die Rückkehr VICTOR HUGOS aus dem Exil zeigte.<sup>135</sup> Eine wesentliche Triebfeder für SAINT-SAËNS war jedoch die mangelnde Anerkennung für HECTOR BERLIOZ gewesen, die SAINT-SAËNS bei dessen tödlicher Krankheit 1869 aufgewühlt hatte.<sup>136</sup>

**53 Chauvinist ...** Verschiedene Autoren charakterisieren SAINT-SAËNS als geradezu chauvinistischen Patrioten und gallikanistischen, ja xenophoben Franzosen.<sup>137</sup> In der Tat sprechen neben der Gründung der *Société Nationale de Musique* und 1886 nach der Zulassung der Aufführung von Werken nicht-französischer Komponisten<sup>138</sup> SAINT-SAËNS'

<sup>128</sup> Der Bürgerkrieg forderte auf Seiten der „Versaillais“ 877 Tote und 6'500 Verletzte und auf Seiten der „Communards“ über 4000 Tote und mündete in über 43'500 Verhaftungen.

<sup>129</sup> Der Belgier CÉSAR FRANCK blieb mit den Geschlagenen solidarisch und liess sich zwei Jahre später in Frankreich einbürgern.

<sup>130</sup> GALLOIS, 24 mit Fn. 11. SAINT-SAËNS und BUSSINE blieben zeitlebens freundschaftlich verbunden.

<sup>131</sup> CASTILLON redigierte auch die *Statuten*, die unter dem Motto *Ars gallica* bei allem Respekt für ausländische Schulen ausschliesslich einheimisches und zeitgenössisches klassisches Muskschaffen bekannt machen wollten. In den ersten Vorstand wurden ROMAIN BUSSINE (Präsident), CAMILLE SAINT-SAËNS (Vizepräsident), ALEXIS DE CASTILLON und JULES GARCIN (Sekretäre) sowie CHARLES-FERDINAND LENEVEU (1840-1910, Kassier) gewählt. Vgl. BONNEROT, 58.

<sup>132</sup> GALLOIS, 285 Fn. 4.

<sup>133</sup> BONNEROT, 58.

<sup>134</sup> DUBOIS, 97; VINCENT, 126 Fn. 37.

<sup>135</sup> GALLOIS, 129f.

<sup>136</sup> STUDD, 73f.

<sup>137</sup> So etwa VUILLERMOZ, 288f.

<sup>138</sup> Dies geschah auf Anregung des glühenden Wagnerianers und katholisch-religiösen Mystikers VINCENT D'INDY, mit dem der mittlerweile antiklerikal gesinnte, antikebegeisterte SAINT-SAËNS dann im 20. Jahrhundert über die richtige Aussprache lateinischer sakraler Texte disputierte und auch polemisierte: *La prononciation du latin*. In: *Tablettes de la Schola* (Juni 1912) und VINCENT D'INDY:

Austritt aus ihr auch die Reihe seiner Auszeichnungen mit sämtlichen Graden der französischen Ehrenlegion sowie einige Gelegenheitskompositionen für einen sehr ausgeprägten Nationalstolz.

**54 ... Träger aller Auszeichnungen der Ehrenlegion ...** Nach seinem Sieg beim Kompositionswettbewerb zur Weltausstellung 1867 wurde CAMILLE SAINT-SAËNS am 14. August 1869 zum Chevalier, am 13. Juli 1884 zum Offizier, am 30. Juli 1894 zum Kommandanten und am 16. August 1900 zum Grossoffizier der Ehrenlegion erhoben. 1913 schliesslich erhielt er die höchste Auszeichnung der Légion d'honneur.

**55 ... Patriotische Gelegenheitskompositionen ...** Besonders deutlich manifestierte sich SAINT-SAËNS' Patriotismus in folgenden Gelegenheitskompositionen:

- a. *Les chants de guerre* für zwei Solostimmen, Chor und Orchester WoO (1870), welche SAINT-SAËNS 1871 zur *Marche héroïque* für Orchester op. 34 umarbeitete; ferner
- b. *Vive Paris, vive la France!* Für Solostimme oder Unisono-Chor und Klavier auf eine Dichtung des Militärschriftstellers ALFRED TRANCHANT WoO (1893);
- c. *A la France* für Männerchor und gemischten Chor ad libitum auf ein Gedicht des Musikwissenschaftlers JULES COMBARIEU (1859-1916) op. 121 (1903);
- d. *La Française*. Lied auf ein Gedicht des Schriftstellers MIGUEL ZAMACOÏS (1866-1955) WoO (1915);
- e. *Vive la Allemagne!* Lied auf einen Text des Rechtshistorikers PAUL FOURNIER (1853-1935) WoO (1915);
- f. *Hymne pour le 14 juillet* für Orchester WoO (1916);
- g. *Vers la victoire*. Pas redoublé für Militärband op. 152 (1918);
- h. *Marche interalliée* für Klavier zu vier Händen op. 155 (1918);
- i. *Victoire*. Lied auf ein Gedicht von PAUL FOURNIER WoO (1918);
- j. *Hymne à la paix*. Lied auf einen Text von JEAN-LOUIS FAURE (1863-1944) op. 159 (1919).

Allenfalls kulturchauvinistisch eingeordnet werden können hingegen die folgenden Gelegenheitswerke:

- a. *Hymne à Victor Hugo* für Orchester und Chor ad libitum auf eine eigene Dichtung op. 69 (1881),
- b. *La Gloire de Corneille*. Kantate für Soli, Chor und Orchester auf ein Gedicht von SÉBASTIEN CHARLES LECONTE (1860-1934) op. 126 (1906),
- c. das Vorwort zur Ausgabe der *Pièces de clavecin* von JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1905) und
- d. die Abhandlung *L'Avenir de la musique en Allemagne* (1916).

**56 Herausgeber französischer Barockmusik** Sein Chauvinismus zeigte sich zunächst hinter einer anderen Maske: Seit 1895 hatte CAMILLE SAINT-SAËNS damit begonnen, JEAN PHILIPPE RAMEAUS Werke für Tasteninstrumente herauszugeben; ein erster Band erschien: *Pièces de clavecin*, der dann zum Beginn einer Gesamtausgabe umgewidmet wurde. Es folgte die Herausgabe weiterer Instrumental- (Bd. 2) und danach der Vokalwerke (Bde. 3-5). 1900-1913 dann erschienen (Bde. 6-17) in chronologischer Reihenfolge Opern RAMEAUS, bis der I. Weltkrieg das Unternehmen abrupt stoppte.

**57 Chauvinistische Geschichtsprojektion** In fünf Büchern<sup>139</sup> gab CAMILLE SAINT-SAËNS einige seines in Theaterzeitschriften verstreut publizierten Ausätze gesammelt

*Musique sacrée et musique profane*. In: *Revue des jeunes* 11 (1921) 391-400. Vgl. [https://www.musicologie.org/Biographies/i/indy\\_vincent.htm](https://www.musicologie.org/Biographies/i/indy_vincent.htm) sowie SAINT-SAËNS, *d'Indy*.

<sup>139</sup> Nämlich: *Harmonie* (1885), *Problèmes* (1894, 1921 erweitert zu *Divagations sérieuses*), *Portraits* (1899), *Ecole* (1913) und *Au courant de la vie* (1916). Daneben freilich publizierte SAINT-SAËNS öfters

heraus. Im letzten, *Au courant de ma vie*, wurde SAINT-SAËNS' Aufsatz *Rameau* aus der Zeitschrift *Théatra* vom 5. September 1909 wieder abgedruckt. Darin konstatierte SAINT-SAËNS, RAMEAUS Werk sei mittlerweile ungerechter Weise vergessen. Dabei sei RAMEAU nicht nur Zeitgenosse, sondern auch Rivale (!) JOHANN SEBASTIAN BACHS gewesen ... Freilich – so SAINT-SAËNS in Verkennung jeglichen Marketings für seinen Wiederbelebungsversuch – fehle es RAMEAU an Geschicklichkeit und Eleganz, sein Werk sei «*gauche, inégale, déconcertant*» (!). RAMEAU zum Rivalen BACHS hochzustilisieren, war streng unhistorisch: BACH kannte Werke FRANÇOIS COUPERINS (1668-1733), aber wohl kaum RAMEAUS, und RAMEAU kannte den zu Lebzeiten kaum über Sachsen hinaus bekannten Thomaskantor aus Leipzig mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit überhaupt nicht. BACH hatte zu Lebzeiten weder in Italien noch in Frankreich einen Bekanntheitsgrad. Was also brachte den doch sehr belesenen und breit gebildeten CAMILLE SAINT-SAËNS zu dieser abwegigen Behauptung? Es war die Rückprojektion der wachsenden Rivalitäten zwischen Frankreich und Deutschland, die SAINT-SAËNS dem Bekenntnis VINCENT D'INDYS entgegenstellte, JOHANN SEBASTIAN BACH sei «*le père de toute notre musique*». Die defensive Rhetorik von SAINT-SAËNS gleicht jener eines Essais von Monsieur Croche (Pseudonym CLAUDE DEBUSSYS) für eine nicht mehr identifizierbare US-amerikanische Zeitschrift vom Oktober/November 1912, RAMEAU sei eine der sichersten Basen der Musik. Wenn RAMEAU nach SAINT-SAËNS die totale Wiederentdeckung verdiente, so war die wenig schmeichelhafte Würdigung nicht nur der angeblich überarbeitungsbedürftigen Orchestrierung hierfür wahrlich keine überzeugende Begründung; dass RAMEAU unangenehm sei, aber die Wahrheit sage, vermochte denn doch keine Gesamtausgabe seiner Werke zu stützen.

**58 Kein Hinterfragen französischen Kolonialismus'** SAINT-SAËNS sah die kolonialistische Politik Frankreichs dabei zweifelsohne in unkritischer Optik. Dies belegen nicht nur seine Freundschaften mit Kommandanten französischer Besatzungstruppen, sondern auch vereinzelt Kompositionen<sup>140</sup>. Dabei ist freilich in Rechnung zu stellen, dass Kolonialismus im 19. Jahrhundert und bis zum I. Weltkrieg in Europa im Schwange war und kaum irgendwo kritisch hinterfragt wurde. Die Eroberung der Barbareskenstadt Algier durch die Franzosen am 14. Juni 1830 war sogar unter allgemeinem europäischem Jubel geschehen, weil sie den türkischen Satellitenstaaten und ihrem jahrhundertelangen Geschäftsmodell der Piraterie und Versklavung von Passagieren und Besatzung aufgebracht Schiffe ein Ende setzte: Kurz darauf gaben endlich auch die andern beiden Barbareskenstaaten Tunis und Tripolis auf (das italienische Sardinien hatte Tripolis bereits 1825 einmal kurz erobert).<sup>141</sup>

weitere Schriften literarischen Inhalts (etwa *Rimes* 1890 oder die Komödie *Botriocéphale* 1908) oder Streitschriften (etwa *Germanophilie* 1916 oder *Les idées de M. Vincent d'Indy* 1917).

<sup>140</sup> So vor allem die 1921 in Algier komponierte *Marche dédiée aux étudiants d'Algier* für Militärkapelle und Chor *ad libitum* auf das Gedicht eines Anonymen op. 163.

<sup>141</sup> BONO, 61-63; [https://www.herodote.net/histoire/evenement.php?jour=18300614&ID\\_dossier=57](https://www.herodote.net/histoire/evenement.php?jour=18300614&ID_dossier=57). Seit dem Wiener Kongress hatten die europäischen Staaten nach Wegen gesucht, die Barbareskenstaaten zur Aufgabe der Piraterie zu zwingen, und darauf hatten kulturelle, politische und militärische Eliten wie FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND (1768-1848) oder Admiral SINDEY SMITH (1764-1840) gedrängt. Bis dahin hatten sich die christlichen Staaten Europas seit der Seeschlacht von Lepanto 1571 an der Türkei vorab mit Gegenpiraterie (päpstlicherseits etwa durch den Malteserorden) gerächt, die dann periodisch den Sklaventausch ermöglicht hatte. – Halbwegs ein Ende fand die blutige französische Besetzung Algeriens erst 1960, und selbst sie führte in Frankreich noch zum Versuch eines Staatsstrechs; die Algerier, die auf Seiten Frankreichs gekämpft hatten, wurden in Frankreich aufgenommen, aber kaum integriert, was bis in die Gegenwart soziale und rassistische Missstände nährte. – Musikalisch hat dieses Geschichtskapitel mannigfache Spuren hinterlassen, beispielsweise in WOLFGANG AMADEUS MOZARTS *Zaide* KV 344/KV<sup>6</sup> 336b (1780), *Die Entführung aus dem Serail* KV 384

**59 Chauvinismus bei anderen französischen Komponisten** Chauvinismus war nun freilich kein Alleinstellungsmerkmal von SAINT-SAËNS, sondern eine verbreitete Zeiterscheinung, wie die folgenden Beispiele anderer französischer Tonsetzer zeigen:

**60 CÉSAR FRANCK** CÉSAR FRANCK komponierte im Kriegsjahr 1870 *Paris. Ode patriotique pour soprano ou ténor et orchestre* auf einen Text von «B. de L., capitaine de la Garde nationale» M 79, und im zweiten Kriegsjahr (1871) vertonte er ein Gedicht VICTOR HUGOS: *Patria pour soprano ou ténor et orchestre* (ohne M-Nummer). Beide Werke widmete er HENRI DUPARC.

**61 CHARLES GOUNOD** CHARLES GOUNOD (1818-1893) lebte nach dem Deutsch-Französischen Krieg vier Jahre in London, komponierte aber 1870 eine Kantate *A la frontière! Chant patriotique* für Bariton solo, Chor und Orchester auf einen Text von JULES FREY CG 50 und 1871 eine Motette *Gallia: Lamentation* für Sopran, gemischten Chor und Orchester CG 40. Auch die beiden Versionen seiner *Messe brève pour les morts* F-Dur für Soli, gemischten Chor und Orchester (Requiem) von 1872/1873 bzw. 1876 CG 78/78a/79 sowie sein recht bekannter *Trauermarsch für eine Marionette* in d-Moll für Klavier CG 583a bzw. für Orchester CG 583 (1873) und die Fragment gebliebene *Fantaisie sur La Marseillaise* von ~1880 CG 537 verraten noch Spuren des Traumas von 1870/1871.

**62 VINCENT D'INDY** VINCENT D'INDY schrieb statt dessen nach dem Deutsch-Französischen Krieg ein historisches Werk: *Histoire du 105<sup>e</sup> Bataillon de la Garde Nationale de Paris en l'année 1870-1871 par un engagé volontaire dudit bataillon âgé de 19 ans*. Paris 1872. Während des I. Weltkrieges komponierte VINCENT D'INDY dann seine 3. Symphonie: *Sinfonia brevis de Bello Gallico* op. 70 (1916-1918). Und zwischen dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/1871 und dem I. Weltkrieg schrieb D'INDY 1882 *drei Walzer für Klavier* op. 17 unter dem verräterisch nostalgischen Titel: *Helvétia* (Aarau, Schinznach, Laufenburg): Der Franzose adliger Abkunft mochte die Schweiz nicht aktualisiert als Confédération oder Suisse musikalisch porträtieren, sondern unter dem Namen der Republik von Frankreichs Gnaden (1798-1803), als Aarau die Hauptstadt und der vormalige Untertanenort Aargau zum Zentrum des französischen Satellitenstaates geworden war.

**63 CLAUDE DEBUSSY** Während des I. Weltkrieges (1914-1918) zitierte dann CLAUDE DEBUSSY (1862-1918): *En blanc et noir*. Suite pour deux pianos L 134 (1915), 2. Satz: II "Au lieutenant JACQUES CHARLOT tué à l'ennemi en 1915, le 3 mars" zur *Charakterisierung des Deutschen Reichs* MARTIN LUTHER (1483-1546): Choral *Ein feste Burg ist unser Gott* (vor 1529).

**64 MAURICE RAVEL** MAURICE RAVEL (1875-1937) widmete jeden der sechs Sätze seiner Klaviersuite *Le tombeau de Couperin* (1914-1917) einem seiner im 1. Weltkrieg gefallenen französischen Kameraden. Bei allem Patriotismus bewahrte er sich jedoch ein distanzierendes Urteil zum intransigenten Chauvinismus.

**65 Chauvinismus bei deutschen Komponisten** Chauvinismus war auch nicht weniger verbreitet bei Komponisten deutscher Herkunft. Das Zeitalter des Imperialismus und der Nationenbildung hatte Europa seine Kehrseite noch nicht gezeigt, die sich dann nach den beiden Weltkriegen präsentierte. Auch diesen deutschen Chauvinismus mögen einige Beispiele verdeutlichen:

---

(1782), GIOACHINO ROSSINI'S *L'italiana in Algeri* (1813) und *Il turco in Italia* (1814), VINCENZO BELLINI'S *Il pirata* (1827), HECTOR BERLIOZ' *Le corsaire* op. 21 (1844) oder GIUSEPPE VERDIS *Il corsaro* (1848).

**66 RICHARD WAGNER** Erhellend ist dazu vorerst ein Vergleich mit RICHARD WAGNER (1813-1883): hatte er 1871 eben erst den kitschig-hohlen Schwulst *An das deutsche Heer vor Paris*<sup>142</sup> verfasst, so komponierte er nun aus Anlass der demütigend in Versailles inszenierten deutschen Kaiserkrönung zunächst den *Kaisermarsch* in B-Dur WWV 104. Auch damit nicht genug: WAGNER verhöhnte 1871 mit einem literarisch ebenso mediokren wie antisemitisch getränkten Libretto zu einem dann nicht in Musik gesetzten «Lustspiel in antiker Manier» *Eine Kapitulation* (WWV 102) das geschlagene Frankreich, indem er Paris als Sündenpfuhl unter der Leitung des Juden JACQUES OFFENBACH (1819-1880) lächerlich zu machen versuchte. OFFENBACH war als JAKOB EBERST, Sohn des jüdischen Kantors und Komponisten ISAAK JUDA EBERST in Offenbach geboren worden, hatte 1844 in Paris aber für seine Heirat mit einer spanischen Katholikin zum Katholizismus konvertiert.<sup>143</sup>

**67 JOHANNES BRAHMS** Auch JOHANNES BRAHMS (1833-1897) komponierte zum deutschen Sieg 1872 sein *Triumphlied* op. 55 für Baritonsolo, Chor und Orchester und widmete es dem deutschen Kaiser WILHELM I. (1797-1888); und im Dreikaiserjahr 1888 stritt sich BRAHMS während seiner 3. Sommerfrische am Thunersee nach der peinlichen Rede Kaiser WILHELMS II. (1859-1941) aufs Heftigste mit seinem republikanisch denkenden Gastgeber JOSEPH VIKTOR WIDMANN (1842-1911) wegen dessen kritischem Kommentar im Berner „*Bund*“.<sup>144</sup>

**68 MAX RAGER** MAX RAGER (1873-1916) komponierte in seiner Enttäuschung über die Zurückweisung seiner Bewerbung zum Militärdienst bei Ausbruch des I. Weltkriegs 1914 *Eine vaterländische Ouverture für grosses Orchester* op. 140, in welcher er das kroatische Volkslied *Vjtro rano se ja vstanem malo pred zorom* (vgl. FEIL, 440f) zitierte – genau jene Melodie, welche JOSEPH HAYDN (1732-1809) für seine Hymne *Gott erhalte Franz den Kaiser* Hob. XXVIa:43 (1797) verwendet hatte und der dann ab 1922 AUGUST HOFFMANN VON FALLERSLEBENS (1798-1874) Text *Deutschland, Deutschland über alles* (1841) unterlegt wurde, mit dem sie zur reichsdeutschen und heute bundesdeutschen Nationalhymne wurde.

**69 MAX BRUCH** MAX BRUCH sandte der Universität Cambridge im September 1914 sein Ehrendoktorat zurück, das er 1893 gleichzeitig mit CAMILLE SAINT-SAËNS erhalten hatte. SAINT-SAËNS seinerseits schickte den Ordre pour le mérite an Preussen zurück.<sup>145</sup>

**70 ENGELBERT HUMPERDINCK** ENGELBERT HUMPERDINCK (1854-1921) unterzeichnete 1914 das *Manifest der 93*.<sup>146</sup>

**71 Dennoch: SAINT-SAËNS – ein Kulturschaffender ohne Scheuklappen** Für SAINT-SAËNS sind aber auch manche anderen Züge belegt:

a. Als Interpret setzte er sich beispielsweise intensiv für JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750), WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791), LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827), FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847), ROBERT SCHUMANN (1810-1856) und RICHARD STRAUSS (1864-1949) ein.

<sup>142</sup> Abrufbar unter: <http://users.utu.fi/hansalmi/texts/andasdeu.html> (zuletzt besucht am 11.11.2020)

<sup>143</sup> Diese Farce dürfte letztlich der Stein des Anstosses gewesen sein, der 1882 dann zum Bruch zwischen SAINT-SAËNS und WAGNER führte. Vgl. hiernach, Rz. 75.

<sup>144</sup> Vgl. WILI, *Deutsches Requiem*, 61-71 Rzz. 161-190 sowie hiernach, Rz. 77 mit Fn. 163 und 164.

<sup>145</sup> MASSAROTTO, 266.

<sup>146</sup> Dazu vgl. Näheres hiervor, Rz. 50 mit Fn. 124 und hiernach, Rz. 81 mit Fn. 170.

- b. Er machte die Oper *Boris Godunov* des genialen russischen Nonkonformisten MODEST MUSSORGSKI (1839-1881) in Paris bekannt, obwohl er sich mit dem eigenwilligen Autodidakten schlecht verstand.
- c. Er unterstützte RICHARD WAGNER 1861 tatkräftig bei der Aufführung von dessen Oper *Tannhäuser* in Paris.
- d. Er besuchte RICHARD WAGNER 1876 und 1882 zweimal in seiner Villa Wahnfried in Bayreuth<sup>147</sup>, sah im August 1876 WAGNERS *Ring des Nibelungen* und zog bemerkenswert differenzierte Schlüsse<sup>148</sup>.
- e. Er erhielt 1901 den deutschen Ordre pour le mérite.<sup>149</sup>
- f. Er komponierte 1902 den Krönungsmarsch für den englischen König EDWARD VII.

**72 Gute und schlechte Musik** SAINT-SAËNS verachtete keineswegs die Musik von Komponisten anderer Nationen; er unterschied unabhängig von der Staatszugehörigkeit eines Komponisten einzig zwischen guter und schlechter Musik, wie er mehrfach glaubhaft und sehr pointiert bekannte.<sup>150</sup>

**73 SAINT-SAËNS über WAGNER 1876** Einem Bericht von SAINT-SAËNS zufolge hatte RICHARD WAGNER 1876 in einer Rede bei der Aufführung seines *Rings* gesagt, Frankreich und Italien hätten je ihre eigene Kunst; Deutschland werde bald auch seine eigene Kunst haben, sofern es ihm, WAGNER, folge. Dies habe nicht allen gefallen; aber wer nicht nur WAGNERS Talent, sondern auch seine Ungeschicklichkeit in Rechnung stelle, könne dies vernachlässigen. WAGNER deshalb als eingefleischten Feind Frankreichs darzustellen, sei schlicht absurd; WAGNER hasse einzig jene, die seine Musik nicht schätzten. SAINT-SAËNS schloss: WAGNER-Manie sei verzeihliche Lächerlichkeit, WAGNER-Phobie Krankheit. –

<sup>147</sup> CARON/DENIZEAU, 63.

<sup>148</sup> Vgl. hiernach, Rz. 73.

<sup>149</sup> Dazu vgl. hiernach, Rz. 104.

<sup>150</sup> SAINT-SAËNS, *Ecole*, 159-167, hier: 163-165f: «Les madrigaux de Palestrina, la fameuse pavane 'Belle qui tient ma vie' diffèrent bien peu de la musique religieuse, leur contemporaine; chantés avec des paroles latines, ils paraîtraient à nos auditeurs modernes des exemples du style religieux le plus pur. (...)

On ne peut se défendre d'inquiétude en lisant dans le récit de l'entrevue du Pape et du directeur de la 'Schola cantorum' des lamentations sur l'exécution de messes dans tous les tons, avec solos de ténor, quand on voit mettre au nombre des œuvres proscrites le *Requiem* de Mozart!

On se plaint souvent du peu de goût artistique dont le clergé fait preuve. Comment pourrait-il en être autrement ? Le sentiment de l'art est rarement naturel chez nous; il se développe d'ordinaire par la culture. Et quand un curé, maître absolu dans son église, manque de cette culture, comment n'en résulterait-il pas les plus désastreux effets?» - Vgl. in englischer Übersetzung auch: *Church*, passim und speziell 5f zusätzlich mit vernichtender Kritik der päpstlichen Bulle und der Quintessenz: «But the grand style is rare. Where unattainable, one may be content with correctness in the writing and gravity in the expression – a gravity which does not exclude sentiment, but prevents it from turning into sentimentality.» - Gründer und Leiter der Schola cantorum war VINCENT D'INDY.

*Agnostizismus* (nicht Atheismus) hinderte SAINT-SAËNS nicht daran, in bibelkritischer Analyse von Psalm 150 die päpstliche Verbannung gewisser Musikinstrumente aus dem Gottesdienst zu widerlegen: «Plus on examine la question, plus on s'aperçoit qu'il n'y a aucune raison pour éloigner du service divin les instruments prétendus profanes, à l'exception de l'orgue. Si l'on en vient là, que l'on supprime alors de la liturgie le psaume où il est recommandé de louer le Seigneur sur les instruments à cordes, les trompettes et même les cymbales!» Er erwies sich damit als bibelfester denn Papst, Kurie und Schola cantorum D'INDYS ... 1908 vertonte SAINT-SAËNS diesen Psalm 150 als op. 127 bezeichnender Weise in *englischer* Sprache. Und bereits in seiner Auseinandersetzung mit D'INDYS Gefolgsleuten 1904 schloss er aus Psalm 150: «Je laisserais à tous liberté complète de chanter les louanges de Dieu comme il leur plaît.» (vgl. SARNO, 109; STUDD, 247).

Interessanter Weise wusste SAINT-SAËNS zu diesem Zeitpunkt bereits um WAGNERS ebenso zynische wie übel antisemitische Farce „*Eine Kapitulation*“.<sup>151</sup>

**74 SAINT-SAËNS gegen D'INDYS WAGNER-Kult** SAINT-SAËNS bekämpfte zunächst die abgöttische WAGNER-Verehrung etwa VINCENT D'INDYS : «Pour elle, Richard Wagner n'est pas seulement un génie, c'est un Messie ; le Drame, la Musique étaient jusqu'à lui dans l'enfance et préparaient son avènement ; les plus grands musiciens, Sébastien Bach, Mozart, Beethoven, n'étaient que des précurseurs. Il n'y a plus rien à faire en dehors de la voie qu'il a tracée, car il est la voie, la vérité et la vie ; il a révélé au monde l'évangile de l'Art parfait. – Dès lors il ne saurait plus être question de critique, mais de prosélytisme et d'apostolat ; et l'on s'explique aisément ce recommencement perpétuel, cette prédication que rien ne saurait lasser. Le Christ, Bouddha sont morts depuis longtemps, et l'on commente toujours leur doctrine, on écrit encore leur vie ; cela, durera autant que leur culte. – Mais si, comme nous le croyons, le principe manque de justesse ; si Richard Wagner ne peut être qu'un grand génie comme Dante, comme Shakespeare (on peut s'en contenter), la fausseté du principe devra réagir sur les conséquences (...)»<sup>152</sup>

**75 SAINT-SAËNS zum letztenmal bei WAGNER 1882** Auf LISZTS expliziten Wunsch hin besuchten CAMILLE SAINT-SAËNS und GABRIEL FAURÉ im Sommer 1882 RICHARD WAGNER in seiner Villa Wahnfried, und SAINT-SAËNS konfrontierte ihn mit der Verletzung, die er Franzosen mit seiner Farce *Eine Kapitulation* WWV 102 angetan habe.<sup>153</sup> WAGNER tat dies als wenig diplomatischen kleinen Scherz ab, worauf SAINT-SAËNS ihm entgegnete, es wäre doch ein Leichtes gewesen, darauf zu verzichten. Darauf wusste WAGNER keine Antwort mehr.<sup>154</sup> Dass WAGNER *Eine Kapitulation* niemals aus den von ihm selbst anerkannten Werken strich, entlarvte seine Reaktion dann als blosser Ausflucht. SAINT-SAËNS traf WAGNER bis zu dessen Tod 1883 nie mehr. Derweil WAGNER die für ihn peinliche direkte Konfrontation schlicht verdrängte<sup>155</sup>, dürfte dieses Treffen von 1882 in SAINT-SAËNS' menschlicher (niemals musikalischer) Beurteilung WAGNERS eine Schlüsselfunktion gehabt haben. 1885 äusserte er in seinem Buch *Harmonie et mélodie* deutliche Kritik an WAGNERS Absolutheitsanspruch.<sup>156</sup>

**76 SAINT-SAËNS – kein Wagnerianer** Im Mai 1907 kommentierte SAINT-SAËNS WAGNERS Farce *Eine Kapitulation* gegenüber der deutschnationalen Zeitung *Die Standarte* dann entsprechend abschätzig<sup>157</sup>, und von da an zeigte er sich als unversöhnlicher WAGNER-Gegner.<sup>158</sup> Ab 1908 und erst recht während des 1. Weltkriegs freilich äusserte sich SAINT-SAËNS dann selbst bei ungünstiger Gelegenheit sehr ablehnend über RICHARD WAGNER und generell das Spielen *deutscher* Musik in Frankreich<sup>159</sup>, was ihm bei französischen

<sup>151</sup> Vgl. dazu hiervor, Rz. 66 und hiernach, Rz. 75; dazu mit Beleg GALLOIS, 176 und 178.

<sup>152</sup> SAINT-SAËNS, *Portraits*, 213.

<sup>153</sup> Der fanatische Antisemit WAGNER stellte darin die französischen Soldaten als Can-Can-Tänzer unter dem Kommando des abtrünnigen deutschen Juden JACQUES OFFENBACH dar und machte sich namentlich über SAINT-SAËNS' Lieblingsdichter VICTOR HUGO lustig: STUDD, 81. Vgl. hiervor, Rz. 66.

<sup>154</sup> STUDD, 81 und 141 entlarvt damit unter Hinweis auf HARDING, 144f WAGNERS selektives Gedächtnis (vgl. hiernach, Rz. 158). – WAGNER hatte seine Misserfolge in Paris zunächst gegenüber dem Juden GIACOMO MEYERBEER und danach 1861 mit seinem eigenen nach nur drei Aufführungen wieder abgesetzten *Tannhäuser* nie verdaut. SAINT-SAËNS selbst hatte WAGNER bei der Aufführung des *Tannhäuser* WWV 70 in Paris 1861 aber aktiv und energisch unterstützt.

<sup>155</sup> Vgl. hiernach, Rz. 158.

<sup>156</sup> Zu deren Folgen vgl. hiernach, Rz. 103.

<sup>157</sup> Vgl. STEGEMANN, *Deutschland*, passim; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 69

<sup>158</sup> Dies geht aus dem Nachruf FERRUCCIO BUSONIS B. 336 = H. 204 in der Vossischen Zeitung Nr. 609 vom 27. Dezember 1921 hervor.

<sup>159</sup> GALLOIS, 178.

Wagnerianern Verachtung eintrug; in einer renommierten Musikzeitschrift wurde er daraufhin als «bekannter Komponist des *Wedding-Cake*<sup>160</sup>» zwischen den Zeilen in die Nähe gefälliger seichter Salonmusik gerückt und als – wie SAINT-SAËNS selbst es empfand – Alteisen und Einfaltspinsel lächerlich gemacht.<sup>161</sup> Vollends erklärter Feind des Deutschen Reiches wurde SAINT-SAËNS 1914 nach kulturellen Übergriffen der deutschen Besatzer in Elsass-Lothringen und Belgien.<sup>162</sup>

**77 Deutsches Dreikaiserjahr** Im Dreikaiserjahr des Deutschen Reiches 1888<sup>163</sup> erbrachte ein doppelter Generationenwechsel mit WILHELM II. einen jungen Kaiser, der bereits in seinen ersten Amtswochen durch übles Poltern auffiel.<sup>164</sup>

**78 Wenig beachteter Beginn des Weltenbrands** 1912 entstanden unter SAINT-SAËNS' Händen drei Stücke für Männerchor: *Aux aviateurs* op. 134, *Aux mineurs* op. 137 und *Hymne au printemps* op. 138 sowie für die Freundin und Pianistin CAROLINE DE SERRES (MONTIGNY-RÉMAURY, 1843-1913) die *Six études pour la main gauche* op. 135, da sie nach einer Operation vorübergehend ihre rechte Hand nicht einsetzen konnte<sup>165</sup>. Derweil erlebte die zivilisierte Welt am 14. April 1912 schockiert den Untergang der *Titanic*. Viel zu wenig beachtet wurde im Herbst 1912 der Ausbruch der Balkankriege, die letztlich 1914 dann in den I. Weltkrieg mündeten.

<sup>160</sup> Die Anspielung galt SAINT-SAËNS' Komposition *Wedding cake*. Caprice-Valse für Klavier und Streicher op. 76 = R. 124 (1885), die er zur Hochzeit der Pianistin CAROLINE DE SERRES komponiert hatte. Vgl. hiernach, Rz. 78 mit Fn. 165.

<sup>161</sup> Darauf verweist FERRUCCIO BUSONI (1866-1924) in seinem Nachruf auf CAMILLE SAINT-SAËNS: Ricordi su Saint-Saëns. In: Vossische Zeitung (Berlin) Nr. 609 vom 27. Dezember 1921 Abends, B. 336 = H. 204, abrufbar unter: <https://www.rodoni.ch/busoni/saggi/saintsaens.html>. Ausserdem SAINT-SAËNS' Streitschrift *Germanophilie* im *Echo de Paris* vom 21. September 1914 («Si l'art n'a pas de patrie, les artistes en ont une.»), verlegt 1916 auch als selbstständige Publikation. STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 71; BUCH, passim.

<sup>162</sup> CARON/DENIZEAU, 63. – Zu Beginn des I. Weltkriegs wehrte sich SAINT-SAËNS publizistisch gegen die Aufführung von Musikwerken deutscher und österreichischer Komponisten, was beispielsweise ARNOLD SCHÖNBERG (1874-1951) tief kränkte: FREITAG, 110.

<sup>163</sup> Der deutsche Kaiser WILHELM I. war am 9. März 1888 in Berlin gestorben; Nachfolger wurde sein Sohn FRIEDRICH III., der indessen bereits am 15. Juni 1888 seinem Kehlkopfkrebsleiden erlag. So wurde Mitte Juni 1888 dessen politisch unbedarfter ältester Sohn WILHELM II. mit 29 Jahren deutscher Kaiser. WILHELM II. entliess dann bereits 1890 den Architekten der deutschen Einheit, Reichskanzler OTTO Fürst von BISMARCK, umgab sich statt dessen mit Kopfnickern (Reichskanzler wurden so nacheinander GEORG LEO VON CAPRIVI DE CAPRERA DE MONTECUCCOLI, CHLODWIG ZU HOHENLOHE-SCHILLINGSFÜRST, BERNHARD VON BÜLOW und THEOBALD VON BETHMANN-HOLLWEG), trieb Deutschland grössenwahnsinnig in den Imperialismus (Namibia: Caprivizipfel; Marokko), opferte dafür die stabilisierende europäische Bündnispolitik BISMARCKS, trieb das Deutsche Reich 1914 prestigegüchtig in den I. Weltkrieg, verteuflte Kriegsgegner als „vaterlandslose Gesellen“ und forderte statt dessen den „Kampf bis zum letzten Blutstropfen!“, vergass dann aber 1918, dazu wenigstens den ersten Tropfen eigenen blauen Blutes beizusteuern, als er nach der Kriegsniederlage ins niederländische Exil ... floh.

<sup>164</sup> Vgl. hiervor, Rz. 67. Mit einer Gedenkrede in Frankfurt an der Oder zum deutschen Sieg in der Schlacht von Vionville (Lothringen) im Deutsch-Französischen Krieg von 1870/1871 am 16. August 1888 gab der neue Kaiser Progg ramm und Tonalität vor; der Berner „Bund“ druckte das Telegramm mit den Kernaussagen am 18. August 1888 ab: „Man werde lieber achtzehn Armeekorps und zweiundvierzig Millionen Deutsche auf der Strecke liegen lassen, als nur einen Stein vom Errungenen sich nehmen lassen.“ Zur damit ausgelösten Kontroverse zwischen JOHANNES BRAHMS und JOSEPH VIKTOR WIDMANN vgl. Näheres bei WILI, *Deutsches Requiem*, 61-63 Rzz. 164f.

<sup>165</sup> SAINT-SAËNS spielte mit CAROLINE DE SERRES öfters gemeinsam an Konzerten seine Klavierwerke zu vier Händen und hatte ihr bereits seine symphonische Dichtung *Danse macabre* op. 40 = R. 171 und *Wedding Cake* für Klavier und Streichorchester op. 76 = R. 124 gewidmet; vgl. auch hiervor, Rz. 76 Fn. 160 sowie hiernach, Rz. 102.

**79 Weltkriegsbeginn und französischer Kulturchauvinismus** Die letzten Monate vor Ausbruch des I. Weltkrieges verbrachte SAINT-SAËNS 1914 reisend in Aegypten (Port Saïd und Kairo im Januar)<sup>166</sup>, Portugal (Lissabon im Mai/Juni)<sup>167</sup> und Belgien (Namur, Ende Juli/anfangs August) und komponierte zwei Motetten: *Ave Maria* für Mezzosopran und Chor a capella op. 145 und *Tu es Petrus* für Chor a capella op. 147. Kurz nach Kriegsausbruch forderte SAINT-SAËNS im September 1914 in einer Artikelserie *Germanophilie* im *Echo de Paris*, dass in Frankreich keine Musik deutscher Komponisten mehr aufzuführen sei.

**80 SAINT-SAËNS wird Radikalchauvinist** Erst vor diesem Hintergrund lässt sich die (nichtsdestoweniger verstörende) Radikalität einordnen, mit der SAINT-SAËNS ab Beginn des I. Weltkrieges die Aufführung nicht allein deutscher Musik unabhängig von ihrem Alter, sondern auch von Theaterstoffen (!) FRIEDRICH SCHILLERS und JOHANN WOLFGANG VON GOETHEs in Frankreich ablehnte: Dies tangierte ironischer Weise auch Opern nicht nur seines verstorbenen Rivalen JULES MASSENET (*Werther*), sondern auch seines verehrten Förderers CHARLES GOUNOD (*Faust/Margarethe*). Es zeigt SAINT-SAËNS zugleich in seinem unbestechlich konsequenten Urteil. In RICHARD WAGNER erkannte er nun «*la machine la plus puissante employée par l'Allemagne pour germaniser l'âme française*».<sup>168</sup> WAGNERs unsägliche Farce «*Eine Kapitulation*» von 1871 hatte ihre Wirkung getan. Andere französische Komponisten wie etwa VINCENT D'INDY oder CLAUDE DEBUSSY standen SAINT-SAËNS keineswegs in der nationalistischen Gesinnung nach, beschränkten aber ihre Ablehnung auf mehr oder weniger zeitgenössische deutsche oder österreichische Komponisten (JOHANNES BRAHMS [1833-1897], ANTON BRUCKNER [1824-1896], MAX BRUCH [1838-1920], SIEGFRIED WAGNER [1869-1930], ARNOLD SCHÖNBERG [1874-1951], RICHARD STRAUSS, FELIX WEINGARTNER [1863-1942], MAX Reger [1873-1916] oder GUSTAV MAHLER [1860-1911]), denen sie im Unterschied zu JOHANN SEBASTIAN BACH, WOLFGANG AMADEUS MOZART oder LUDWIG VAN BEETHOVEN «*Dekadenz*» vorwarfen. Dies war von spezieller Bedeutung, weil auf anfangs 1914 der Urheberrechtsschutz für Werke RICHARD WAGNERs erloschen war. Französische Verlage konnten seine Werke fortan tantiëmenfrei original oder arrangiert publizieren. Kaum zufällig wurde der Streit um RICHARD WAGNER im aufgeheizten Kriegsklima schliesslich durch eine Verhöhnung gelöst: Der Walkürenritt (*La chevauchée des Walkyries*) wurde zum Publikumsrenner *La Walkyrie, la vache qui rit*.<sup>169</sup>

**81 Deutscher Kulturchauvinismus** Die noch lebenden deutschen Komponisten waren keineswegs weniger nationalistisch gesinnt als ihre französischen Kollegen.<sup>170</sup> Der pazifistische Musikkritiker, Schriftsteller und Literaturnobelpreisträger ROMAIN ROLLAND (1866-1944) schaffte es als einer von wenigen, sich aus dieser kriegerischen Schwarz-Weiss-Optik herauszuhalten, sich als Freiwilliger im Internationalen Komitee vom Roten Kreuz IKRK in Genf unermüdlich für Gefangenen austausch zwischen den Kriegsparteien einzusetzen und die Kriegstreiberei als Untergang ganz Europas zu geisseln, wofür er in Frankreich als «innerer

<sup>166</sup> Vgl. [https://data.bnf.fr/fr/13899342/camille\\_saint-saens/#documents-about](https://data.bnf.fr/fr/13899342/camille_saint-saens/#documents-about) (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>167</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 124; NECTOUX, 110; vgl. ferner <http://www.alde.fr/lot/4095914> und <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43618425h> (beide zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>168</sup> SAINT-SAËNS: *Germanophilie*. In : *L'écho de Paris* vom 21.09. und 14.10.1914, hier zit. nach BUCH, Rzz. 9-11.

<sup>169</sup> BUCH, Rz. 11 in fine und Rz. 15.

<sup>170</sup> Vgl. nur das „*Manifest der 93*“, das beispielsweise auch FELIX WEINGARTNER und ENGELBERT HUMPERDINCK unterzeichneten, die Hinweise hiervoor unter Rz. 50 Fn. 124 sowie Rz. 70 oder die scharfmacherischen Polemiken in der Neuen Musikzeitung 36 (1915) 81f, abrufbar unter: [http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=PPN827938837\\_0036|LOG\\_0010&physid=PHYS\\_0082#navi](http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=PPN827938837_0036|LOG_0010&physid=PHYS_0082#navi) (zuletzt besucht am 11.11.2020).

Feind» geächtet wurde.<sup>171</sup> Aber ROLLAND war in der Schweiz weilend vom Kriegsausbruch überrascht worden, blieb in der Schweiz, lebte in Villeneuve und unterlag damit auch keinem Propagandamonopol. Die beidseitige Radikalisierung verdankte sich natürlich zunächst der allseits praktizierten Kriegspropaganda und Nachrichtenzensur. Mit Kriegsausbruch setzte sofort ein wechselseitiger Wirtschaftsboykott ein, dem die Kultur auf dem Fusse folgte. Zudem legte die Rekrutierung breiter Volksmassen zum Kriegsdienst Konzert- und Theaterwesen zuerst völlig lahm und nötigte später sowohl wegen frontbedingter Dezimierung von Musikern, Sänger\*innen und Tänzer\*innen als auch wegen reduzierter Nachfrage zu Orchesterfusionen (so etwa der Concerts Colonne und Lamoureux) und Konzentration von Darbietungen. Bombeneinschläge in Konzertgebäuden oder ihrer Umgebung, Zensurvorgaben zur Erhaltung von Widerstandswillen, Siegeserwartung und Opferbereitschaft erforderten die Aufführung von Werken gefallener Komponistenhelden<sup>172</sup>, zu Kriegereignissen wurden Werke komponiert (so nach der Bombardierung der alten Krönungskathedrale von Reims 1915 von GABRIEL PIERNÉ [1863-1937] *Les cathédrales* nach dem Gedicht von EUGÈNE MORAND [1853-1930])<sup>173</sup>, und Konzerterlöse mussten nun der Linderung der Not von Musikern und ihrer Familien dienen, die ihre Einkommensquellen verloren hatten. Zu diesem Zweck nahm auch SAINT-SAËNS entgegen seiner Demission von 1913 seine Konzerttätigkeit wieder auf.

## F. Wendepunkte und Lebenskatastrophen

**82 Heirat** Erst mit 39 Jahren heiratete CAMILLE SAINT-SAËNS am Mittwoch, 3. Februar 1875 zivil wie kirchlich<sup>174</sup> und merkwürdig überstürzt<sup>175</sup> die knapp halb so alte, musikbegeisterte Industriellentochter MARIE LAURE EMILE TRUFFOT (16. April 1856-30. Januar 1950), die jüngere Schwester seines sehr begabten Klavierschülers JEAN-GEORGES TRUFFOT.

**83 Familie** Der Ehe zwischen CAMILLE SAINT-SAËNS und MARIE LAURE EMILE TRUFFOT waren zwei Söhne beschieden: MARIE LAURE gebar 20jährig am 6. November 1875 ANDRÉ ALBERT und am 13. Dezember 1877 JEAN-FRANÇOIS.<sup>176</sup>

<sup>171</sup> ZWEIG, 273-278 und 301-304. – STEFAN ZWEIG (1881-1942) verweigerte sich dieser Kriegstreiberei ebenfalls.

<sup>172</sup> Etwa von ALBÉRIC MAGNARD (1865-1914), vgl. BUCH, Rz. 17. – Ihm widmete MAURICE RAVEL auch einen Satz seiner Suite *Le tombeau de Couperin*; vgl. hiervor, Rz. 64.

<sup>173</sup> Vgl. BUCH, Rz. 20.

<sup>174</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 38 geht davon aus, dass SAINT-SAËNS nur standesamtlich geheiratet habe, dass die Mutter von CAMILLE SAINT-SAËNS wohl nicht in die Heirat eingewilligt habe und bei der Trauung nicht anwesend gewesen sei. Allerdings trifft nichts davon zu, wie das bei GALLOIS, 157f erstmals veröffentlichte Trauungsprotokoll zeigt. Unzutreffend über eine Abwesenheit der Mutter auch RING, 55.

<sup>175</sup> GALLOIS, 157f; RING, 55f. – Auffälliger Weise wurde die Heiratsabsicht kirchlich lediglich einmal statt regulär dreimal verkündet; von den beiden übrigen Verkündungen wurde das Paar dispensiert. Von den vier zivilen und kirchlichen Trauzeugen war einer der beiden von CAMILLE SAINT-SAËNS gestellten ALBERT-MARIE LE LIBON, der die Traurkunde auch unterzeichnete; sein Name wurde im kirchlichen Trauungsbuch bezeichnender Weise anders als in den zivilen Registern geschrieben. Ausserdem gab es keine Hochzeitsreise; diese fiel einer Konzerttournee CAMILLES zum Opfer.

<sup>176</sup> M. E. lohnt sich ein Blick auf die *Zweitnamen* der beiden Söhne SAINT-SAËNS: Der ältere Sohn ANDRÉ erhielt als Zweitnamen ALBERT – identisch mit dem zum alleinigen Rufnamen (JOSEPH-) ALBERT LE LIBONS; der jüngere Sohn JEAN-FRANÇOIS bekam den zweiten Namen von CHARLOTTE-FRANÇOISE MASSON, der 1872 verstorbenen Grosstante des Komponisten, die ihn nach dem Tod seines Vaters mit der Mutter zusammen grossgezogen hatte und die CAMILLE SAINT-SAËNS in tiefer Verehrung „*la bonne maman*“ zu nennen gepflegt hatte. Der Komponist war ja auf den Namen CHARLES CAMILLE getauft worden (mit dem gleichen Erstnamen wie „*la bonne maman*“), hatte aber ebenfalls seinen *Zweitnamen*

**84 Vermächtnis und Hinschied ALBERT LE LIBONS** JOSEPH-ALBERT LE LIBON (1823-1877)<sup>177</sup>, unter der Staatspräsidentschaft EDMÉ MACMAHONS vom 9. August 1873 bis zum eigenen Tod im Mai 1877 Generalpostdirektor Frankreichs<sup>178</sup>, hatte CAMILLE SAINT-SAËNS am 3. September 1876 von Todes wegen eine Zuwendung von 100'000 französischen Francs vermacht, damit sein Freund sich nach dem kurz zuvor vollzogenen Rücktritt von seinem Organistenposten an der Madeleine<sup>179</sup> ganz dem Komponieren widmen könne. Er bat den Komponisten im Gegenzug testamentarisch zunächst um die Komposition eines Requiems, welches dann bei der ersten Wiederkehr seines Todestags zu seinem Gedenken aufzuführen sei. Unmittelbar vor seinem Tod am 20. Mai 1877 widerrief LIBON mit einem Testamentszusatz vom 19. Mai 1877 diese Obliegenheit explizit, damit sich SAINT-SAËNS ganz der Komposition von Theatermusik widmen könne.<sup>180</sup> Dennoch fühlte sich SAINT-SAËNS seinem Freund und Trauzeugen verpflichtet<sup>181</sup>:

**85 Todessturz des ersten Kleinkindes** Als SAINT-SAËNS am Mittwochabend, 28. Mai 1878 aus der Probe seiner Kantate *Les Noces de Prométhée*, die an der Pariser Weltausstellung 1878 gespielt werden sollte, nach Hause kam, eröffnete ihm ein Cousin, dass sein erstes, am 6. November 1875 geborenes Söhnchen ANDRÉ ALBERT gegen 15 Uhr aus dem Fenster des 4. Stockes der Familienwohnung an der Rue Monsieur le Prince 14 in Paris zu Tode<sup>182</sup> gefallen war, als es seine Spielkameraden vom untern Stock hörte und auf das

---

zu seinem Rufnamen gemacht. Vergleicht man dazu die vielen Kompositionen, die SAINT-SAËNS für ganz konkrete Ereignisse schuf (vgl. hiernach, Rz. 95), bedenkt man seine Freude an versteckten oder verfremdenden Eigen- und Fremdzitaten (vgl. hiernach, Rz. 188, oder ganz speziell im *Carnaval des animaux*, vgl. hiernach, Rz. 107) und das Faktum, dass SAINT-SAËNS bereits vor dem *Requiem* LE LIBON zwei seiner Werke gewidmet hatte (vgl. hiervor, Rz. 40 Fn. 105 und hiernach, Fn. 177 sowie Rzz. 202 und 237z), so erblicke ich darin Hinweise darauf, dass SAINT-SAËNS im zwölf Jahre älteren Freund und Gönner ALBERT LE LIBON eine Art Vaterersatz gesehen haben dürfte.

<sup>177</sup> Ihm hatte SAINT-SAËNS bereits 1855 die *Sechs Bagatellen für Klavier* op. 3 sowie 1865 das 1877 uraufgeführte lyrische Bühnendrama *Le timbre d'argent* R. 289 gewidmet: BONNEROT, 82; CARON/DENIZEAU, 133 Fn. 2.

<sup>178</sup> Die Bedeutung dieses Amtes erhellt aus der Tatsache, dass ein entsprechendes Ressortministerium erst nach Einführung des Telegraphen 1879 eingerichtet wurde. LE LIBON hatte also noch nicht einmal ein vorgesetztes Ministerium. LE LIBONS Nachfolger ADOLPHE COCHERY wurde dann Post-, Telephon- und Telegraphenminister. LE LIBON hatte während des Deutsch-Französischen Krieges im Herbst 1870 in den von den Preussen nicht besetzten Gebieten beim nationalen Verteidigungskomitee in Tours die französische Post erfolgreich reorganisiert: BRUN/NOWACKA, Rz. 21.

<sup>179</sup> HANDSCHIN, 15. – Dass SAINT-SAËNS seine Organistenstelle an der Madeleine nach mühsamen Auseinandersetzungen mit Klerikern im April 1877 schliesslich auf eigenen Wunsch hin aufgab, bekannte er selber explizit (SAINT-SAËNS, *Church*, 7; vgl. auch BONNEROT, 82f). Die grosszügige Zuwendung LIBONS wollte er daher offensichtlich verdanken, obwohl dieser ihn davon entbunden hatte. SAINT-SAËNS komponierte oftmals in einem veritablen Kraftakt. Beim *Requiem* op. 54 lag ihm unverkennbar daran, das Werk rechtzeitig für die Jahrzeitmesse seines Gönners fertigzustellen. Ebd., 6f erörterte SAINT-SAËNS als 81-Jähriger kritisch BACHS (katholische!) *h-moll-Messe* BWV 232 und BEETHOVENS *Missa solennis* in D-Dur op. 123, die er beide als grossartige Werke, aber für den liturgischen Gebrauch in der katholischen Messe zu mächtig beurteilte und daher statt dessen für geistliche *Konzerte* empfahl. Sein Requiem ist also sehr bewusst derart kurz und knapp komponiert, dass es die katholische Totenmesse unterstützt und nicht übertönt. Dasselbe gilt trotz der grossen Dimension für die Orchestrierung! Vgl. hiernach, Rzz. 206 und 209.

<sup>180</sup> BONNEROT, 83; REES, 216.

<sup>181</sup> Dies war eine der herausragenden Charaktereigenschaften von SAINT-SAËNS. Als einziger von allen, die FRANZ LISZT gefördert hatte, organisierte er auch ein Konzert mit Werken ausschliesslich seines Weimarer Freundes. REES, 16.

<sup>182</sup> STUDD, 121; CARON/DENIZEAU, 41 und 134; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 40. Die Einträge YIGAL BURSTEINS vom 26. Oktober 2018 in der Datenbank (<https://www.geni.com/people/Marie-Laure-Saint->

Fenstersims kletterte. Er konnte nur noch sein totes Kind herzen.<sup>183</sup> Erst ein Jahr zuvor war SAINT-SAËNS nach der Aufgabe seiner Organistenstelle samt Frau, Kleinkindern und Mutter vom Faubourg de Saint-Honoré 168 nahe der Madeleine hierhin umgezogen – auf Anregung des verstorbenen Gönners und Freundes ALBERT LE LIBON, für den SAINT-SAËNS sieben Wochen zuvor das *Requiem* komponiert und vor sechs Tagen uraufgeführt hatte.<sup>184</sup> Sogar die konkrete Wohnung hatte LE LIBONS Neffe vermittelt, damit LE LIBON und SAINT-SAËNS einander öfters treffen könnten.

**86 Hinschied des zweiten Säuglings** Die verzweifelte Mutter MARIE LAURE SAINT-SAËNS-TRUFFOT zog, von ihrer Schwiegermutter trotz dokumentierten Einverständnisses bei der Heirat nie akzeptiert<sup>185</sup>, nach der Beerdigung am Donnerstag, 30. Mai 1878 (dem Feste Christi Himmelfahrt) mit dem erst am 13. Dezember 1877<sup>186</sup> geborenen, fünf Monate alten zweiten Söhnchen JEAN-FRANÇOIS untröstlich zu ihren Eltern nach Reims; nur fünf Wochen später starb dort aber am 7. Juli 1878 wohl an einer Lungenentzündung auch noch SAINT-SAËNS' zweites Kleinkind.<sup>187</sup>

**87 SAINT-SAËNS' lebenslängliche Trennung von seiner Frau** Von diesen furchtbaren Schicksalsschlägen erholten sich der zeitlebens notorisch überaus kinderliebende<sup>188</sup> CHARLES CAMILLE SAINT-SAËNS und seine Frau MARIE LAURE EMILE SAINT-SAËNS-TRUFFOT seelisch nicht mehr. Sie fanden nicht mehr zueinander.<sup>189</sup> Während eines gemeinsamen Kuraufenthaltes in La Bourboule (Auvergne) verliess CAMILLE SAINT-SAËNS in der Nacht zum 28. Juli 1881 seine Frau Hals über Kopf, reiste via Paris incognito nach

---

[Sa%C3%ABns/6000000015843023297](https://www.geni.com/people/Jean-Fran%C3%A7ois-Saint-Sa%C3%ABns/6000000015843023297), <https://www.geni.com/people/Jean-Fran%C3%A7ois-Saint-Sa%C3%ABns/6000000015843047424> und <https://www.geni.com/people/Andr%C3%A9-Saint-Sa%C3%ABns/6000000015842961346>) verwechseln das Schicksal der beiden Söhne von SAINT-SAËNS.

<sup>183</sup> BONNEROT, 88; STUDD, 121.

<sup>184</sup> BONNEROT, 82.

<sup>185</sup> CARON/DENIZEAU, 41; GALLOIS, 157 gegenüber STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 38; RING, 55.

<sup>186</sup> Vgl. auch GALLOIS, 202; STUDD, 119; nach YIGAL BURSTEIN soll JEAN-FRANÇOIS hingegen erst am 15. Dezember 1877 geboren worden sein.

<sup>187</sup> STUDD, 121; CARON/DENIZEAU, 134; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 40; dazu vgl. auch hiavor, Fn. 176. – Briefe zeigen, dass BONNEROT mit seiner Behauptung irrte, die Mutter habe den zweiten Sohn nicht mehr stillen können. - In einem Brief vom 18. Juli 1878 zeigte sich SAINT-SAËNS einem Verehrer gegenüber von bitterer Ironie: «*Je viens de perdre deux enfants dans l'espace d'un mois, je vous assure que je suis d'une gaieté très modérée.*» Hier zitiert nach STEGEMANN, *Solokonzert*, 27 und 253; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 40; STUDD, 122; RING, 57. Eine andere briefliche Äusserung von SAINT-SAËNS an JACQUES DURAND vom 22. Januar 1914 zeigt den Zusammenhang zu seiner späteren Reisewut, die zu einem guten Teil der Einstudierung seiner Werke vor Ort geschuldet war: «*un auteur se doit à ses œuvres comme un père à ses enfants.*» Hier zit. nach SORÉ, *L'ailleurs*, 3 mit Fn. 11.

<sup>188</sup> JOST, 805; RING, 56f sowie hiernach, Rz. 242 Fn. 607.

<sup>189</sup> SAINT-SAËNS hatte seinen Verleger und Freund DURAND 1880 gebeten, seiner Frau klar zu machen, dass seine häufigen und langen Konzertreisen von der Frau eines Komponisten ebenso zu ertragen seien, wie sie die Vorteile der Bekanntheit geniessen könne, und 1881 schrieb er ihm, keinen Brief seiner Frau mehr beantwortet zu haben: REES, 230, 233 und 241f.

Marokko<sup>190</sup> und erklärte sich ihr erst kurz später in einem Brief.<sup>191</sup> Das Ehepaar trennte sich für immer, ohne sich freilich jemals scheiden zu lassen; SAINT-SAËNS liess seiner getrennten Frau statt dessen lebenslang eine Monatsrente zukommen<sup>192</sup> und kehrte schliesslich zu seiner geliebten Mutter zurück<sup>193</sup>.

**88 Schicksalsparallele zu VERDI** Bemerkenswerter Weise reduzierte GIUSEPPE VERDI (1813-1901) in seiner auch in manchen andern Einzelheiten ungenauen, kurz später 1881 erschienenen autobiographischen Skizze das Intervall zwischen dem Verlust seiner beiden Kinder und seiner ersten Gattin von knapp 22 Monaten auf weniger als 2 Monate.<sup>194</sup> Mag er von SAINT-SAËNS' Schicksal beeinflusst gewesen sein? VERDI war kurz vor der Uraufführung von SAINT-SAËNS' *Requiem* im April 1878 und erneut von Februar bis April 1880 in Paris gewesen und dort zum *Offizier der Légion d'honneur* ernannt worden, der SAINT-SAËNS als Ritter ebenfalls angehörte<sup>195</sup>. Und mit dem Musikkritiker und -historiker ARTHUR POUGIN (1834-1921), der 1881 VERDIS erste Biographie mitsamt dessen autobiographischer Skizze vorlegte, stritt sich SAINT-SAËNS publizistisch im April 1907.<sup>196</sup>

**89 Schlüsselwerk nach der Katastrophe 1878: *La Lyre et la Harpe* op. 59** Neben dem *Requiem* op. 54 schuf SAINT-SAËNS in diesem für ihn so niederschmetternden Jahr 1878 aber ausser einem *Menuet et valse pour piano* op. 56 einzig noch den kurzen Doppelchor auf das Gedicht VICTOR HUGOS: *L'art d'être grand-père* op. 53.<sup>197</sup> Dies sagt mehr über sein Seelenleben aus als sein hinter scheinbar so eisernem Humor ironisch verborgenes Schweigen. Noch deutlicher wird dies, wenn man auch das Folgejahr 1879 in den Blick nimmt,

<sup>190</sup> CARON/DENIZEAU, 42 Fn. 6. – Dass SAINT-SAËNS 1884 seine ursprünglich für Klavier geschriebene *Rhapsodie d'Auvergne* op. 73 orchestrierte, mag eine der versteckten Äusserungen seines sonst so sorgsam nach aussen abgeschirmten Seelenlebens sein. Es war die erste Komposition nach der grausam inszenierten Trennung von seiner Frau, die SAINT-SAËNS neben der Oper *Henry VIII* R. 281 schrieb. Diese Oper hatte er bereits 1881 in Angriff genommen und thematisiert die Scheidung König HEINRICHS VIII.

<sup>191</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 40-42 und 118f Fn. 128: Der Brief ist von den Erben bisher nicht frei gegeben worden. Aus der weiteren Privatkorrespondenz soll sich ergeben, dass das Ehepaar sich nach der Katastrophe nicht mehr einig werden konnte über SAINT-SAËNS' fortbestehenden Kinderwunsch. – HENRI DUPARC, der mit SAINT-SAËNS zusammen die Société nationale de musique gegründet hatte (vgl. hiervor, Rz. 52) und zufällig zur gleichen Zeit im gleichen Hotel in La Bourboule weilte, begleitete MARIE LAURE EMILE SAINT-SAËNS-TRUFFOT nach Paris zurück, wo sie dann der Brief ihres Mannes erreichte, der jegliche Wiederaufnahme des gemeinsamen Lebens ausschloss. Angesichts der eiskalten Ablehnung auch vonseiten ihrer Schwiegermutter resignierte MARIE LAURE und kehrte zu ihren Eltern zurück: REES, 241; RODGERS, 19f; RING, 57f; STUDD, 133.

<sup>192</sup> CLERICETTI, 10.

<sup>193</sup> Vgl. HANDSCHIN, 14f; JOHNSON: Camille Saint-Saëns. CD Booklet aus "Saint-Saens Requiem & Organ Symphony", CALA, CACD1032, abrufbar unter <http://www.webring.org/l/rd?ring=artandmusic;id=158;url=http%3A%2F%2Frequiemonline%2Etripod%2Ecom%2Fnotes%2Fsaintsaens%2Ehtm> (zuletzt besucht am 11.11.2020) sowie [https://www.musicologie.org/Biographies/saint\\_saens\\_c.html](https://www.musicologie.org/Biographies/saint_saens_c.html) (zuletzt besucht am 11.11.2020). – Nach dem Tod seiner Mutter 1888 zog SAINT-SAËNS dann nach Südfrankreich, Spanien, auf die Kanarischen Inseln und schliesslich nach Algerien, wo er jeweils vor allem im Winter inkognito lebte. Ohne ihrem Gatten noch jemals lebend begegnet zu sein, nahm MARIE LAURE EMILE SAINT-SAËNS-TRUFFOT 1921 am Begräbnis des Komponisten teil. CARON/DENIZEAU, 42 Fn. 6.

<sup>194</sup> Vgl. POUGIN, 43f; GERHARD, *Verdi*, 24f; GERHARD, *Verdi-Bilder*, 4; WILI, *Nabucco*, 24 Rz. 41, abrufbar unter: <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/verdinabucco7.pdf>.

<sup>195</sup> FISCHER, 619f.

<sup>196</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 69.

<sup>197</sup> Die Symphonie Nr. 2 in a-moll trägt zwar die Opusnummer 55, war aber bereits 1859 komponiert worden.

in welchem SAINT-SAËNS ein einziges Werk schuf: *La Lyre et la Harpe* op. 59, immerhin eine grosse Ode in zwei Teilen, erneut auf ein Gedicht VICTOR HUGOS<sup>198</sup>. Hier spricht das Schweigen doppelt Bände: VICTOR HUGOS Gedicht stellt die antik pagane griechische Leier (bei SAINT-SAËNS die Orgel) der biblischen Harfe in zwei Teilen gegenüber. SAINT-SAËNS hat das Gedicht in einem Prolog und zweimal fünf kontrastierenden Sätzen vertont, die am Ende in einem versöhnlichen Satz zusammenfinden. Vier der fünf Sätze der Leier, aber nur ein einziger der Harfe werden vom Chor begleitet. In der Mitte finden Leier und Harfe zusammen, und beschlossen wird das Werk durch einen Epilog auf den Dichter. SAINT-SAËNS hat damit die 96 Verse von HUGOS Gedicht<sup>199</sup> beinahe vollumfänglich auskomponiert – bis auf fünf Verse – just jene, in denen die Harfe zum Gebet zum wahren Gott aufruft:

*Prie ! Il n'est qu'un vrai Dieu, juste dans sa clémence,  
Par la fuite des temps sans cesse rajeuni.  
Tout s'achève dans lui, par lui tout recommence ;  
Son être emplit le monde ainsi qu'une âme immense ;  
L'Éternel vit dans l'Infini.*

**90 SAINT-SAËNS' vertontes Schweigen** Dass genau diese fünf Verse *unvertont* geblieben sind, kann kaum Zufall sein. Hat der Verlust seiner Kleinkinder SAINT-SAËNS zwar nicht um den Verstand, wohl aber um den Glauben gebracht?<sup>200</sup> Oder gingen ihm nach dem furchtbaren Abschied von seinen Söhnchen diese Verse einfach zu nahe, als dass er sie nun hätte vertonen können? SAINT-SAËNS hat dieses Geheimnis mit sich ins Grab genommen. Vom freigeistig religiösen jungen Mann ist er nicht zum Atheisten, wohl aber schliesslich zum Agnostiker geworden. In seinem Essay *L'art pour l'art*<sup>201</sup> äusserte sich SAINT-SAËNS später zu dem vertonten Gedicht:

*Dans une ode merveilleuse, La Lyre et la Harpe, VICTOR HUGO a mis en présence le Paganisme et le Christianisme; chacun parle à son tour, et le poète, dans une dernière strophe, semblerait leur donner raison à tous deux, ce qui n'empêche pas l'ode d'être un chef-d'œuvre. En prose, ce n'eut pas été possible. Dans le poème, la poésie emporte tout.*

**91 Rückgewinn der Kreativität 1880** Erst 1880 erwachte in SAINT-SAËNS die enorme Schöpferkraft wieder, und er komponierte erneut sechs Werke, worunter auch das *Violinkonzert Nr. 3* in h-moll op. 61, ein *Morceau de concert* in e-moll für Violine und Orchester op. 62, die original auf deutsch titulierte Ballade *König Harfagar* für zwei Klaviere op. 59 und die beiden kurzen Orchesterwerke *Une nuit à Lisbonne* op. 63 und *Jota aragonesa* op. 64.

**92 Beruflicher Aufstieg, familiärer Zerfall 1881** So niederschmetternd SAINT-SAËNS familiär 1878-1881 seine Lebensmitte erlebte, musikalisch begann nun sein steiler Aufstieg. Zwar wurde *Samson et Dalila* in Frankreich erst 1890 in Rouen und noch später (23. November 1893) in Paris aufgeführt, als EDOUARD COLONNE die Leitung der Opéra Garnier übernommen und SAINT-SAËNS zum 1. Akt noch einen Tanz der Priesterinnen nachkomponiert hatte.<sup>202</sup> Und die vieraktige historische Oper *Etienne Marcel* wurde nicht in

<sup>198</sup> Das Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 in C-Dur op. 58 hatte SAINT-SAËNS realiter bereits 1858 komponiert.

<sup>199</sup> VICTOR HUGO: *La Lyre et la Harpe* (1822). In: Odes et Ballades. 1912, 179-183, abrufbar unter : [https://fr.wikisource.org/wiki/Odes\\_et\\_Ballades/La\\_Lyre\\_et\\_la\\_Harpe](https://fr.wikisource.org/wiki/Odes_et_Ballades/La_Lyre_et_la_Harpe) (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>200</sup> Ähnlich schätzen dies auch GALLOIS, 224 und WRIGHT, 278 und 283 Fn. 42 ein.

<sup>201</sup> Veröffentlicht in *Ecole*, 135-140, hier: 139.

<sup>202</sup> GALLOIS, 285f; CARON/DENIZEAU, 89.

Paris uraufgeführt, wo unter AMBROISE THOMAS der alte Operndünkel noch vorherrschend blieb, sondern am 8. Februar 1879 in Lyon, dort aber mit glänzendem Erfolg<sup>203</sup>. Am 19. Februar 1881 wurde CAMILLE SAINT-SAËNS endlich in die *Académie des Beaux-Arts* aufgenommen, nachdem man ihm im November 1878 in einem wohl abgekarteten Intrigenspiel zunächst den jüngeren Rivalen, aber vor allem Opernspezialisten JULES MASSENET vorgezogen hatte<sup>204</sup>. Ein knappes halbes Jahr später verliess SAINT-SAËNS seine Gattin MARIE-LAURE-EMILIE TRUFFOT für immer.

### 93 Zweite Katastrophe: Verlust der Mutter

Am 18. Dezember 1888<sup>205</sup> ereilte SAINT-SAËNS knapp drei Monate nach Fertigstellung seiner Oper *Ascanio* der schlimmste Schicksalsschlag seit dem Verlust seiner beiden kleinen Kinder: Seine Mutter FRANÇOISE CLÉMENCE SAINT-SAËNS née COLLIN verstarb 79jährig an einer Lungenentzündung. Der Verlust der lebenslang geradezu symbiotischen Beziehung zu ihr stürzte CAMILLE SAINT-SAËNS in Verzweiflung, Depressionen und Suizidabsichten.<sup>206</sup> Dies nahm ihm offensichtlich auch die Kraft, auf das trölerische Hinauszögern der Uraufführung seines *Ascanio* durch die Auftraggeber und Theaterdirektoren zu reagieren. Er verliess Paris 12 Tage nach dem Hinschied der Mutter, ging nach Südfrankreich und dann im März bis Mai 1889 nach Algier; Seelenruhe fand er keine. So delegierte er die Aufsicht über die endlich eingeleitete Inszenierung seinen Freunden ERNEST GUIRAUD und GABRIEL FAURÉ, löste seinen ganzen Haushalt auf, hinterlegte seine grosse Musikaliensammlung beim Klavierbauer ERARD, vermachte sein Fahrnisgut einschliesslich der Gemälde seiner Mutter und seiner eigenen Auszeichnungen der Stadt Dieppe und verliess nicht nur die Wohnung<sup>207</sup>, die ihn in den abgelaufenen 12 Jahren den Totalverlust seiner Nachkommen und Vorfahren hatte erleben lassen, sondern auch die Metropole Paris an seinem 54. Geburtstag (9. Oktober 1889) endgültig, ohne in den folgenden anderthalb Jahrzehnten je wieder Wohnsitz in der französischen Hauptstadt zu begründen. Über seine Flucht aus Paris an seinem 54. Geburtstag unterrichtete er lediglich seine engsten Freunde und auch sie erst nach seiner Abreise: Das zeigt exakt das selbe Verhalten wie gegenüber seiner Frau.<sup>208</sup> Dass SAINT-SAËNS im Brief vom 30. November 1889 an seinen Freund und mehrfachen Opernlibrettisten LOUIS GALLET bekannte, dass er sich monatelang mit Suizidgedanken getragen hatte und sich nur im radikalen Durchtrennen all seiner Verbindungen und in der Flucht in ein anderes Klima noch eine Wende seines Schicksals zu erhoffen vermöge<sup>209</sup>, lässt wohl auch zurückschliessen auf seine Gemütsverfassung nach dem Verlust seiner beiden Kinder.

<sup>203</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 47.

<sup>204</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 46f und 124; BONNEROT, 89 und 100; SCHONBERG, 366: im ersten Wahlgang hatte SAINT-SAËNS an erster Stelle gelegen, im zweiten Wahlgang unterlag er MASSENET mit 13:18 Stimmen. CHARLES GOUNOD hatte für SAINT-SAËNS geworben, AMBROISE THOMAS für seinen eigenen Schüler MASSENET (STUDD, 122). MASSENET telegraphierte SAINT-SAËNS daraufhin hämisch, die Jury habe eine grosse Ungerechtigkeit begangen, denn sie habe ihn selber SAINT-SAËNS vorgezogen. Zum Hintergrund: SAINT-SAËNS hatte es zwei Jahre zuvor abgelehnt, für den frei werdenden Sitz in der Académie gegen den älteren ERNEST REYER (1823-1909) auch nur zu kandidieren (vgl. BONNEROT, 89; CHIMÈNES, 24f; REES, 223). – Zu MASSENET vgl. SAINT-SAËNS, *Ecole*, 269-277, zu MASSENETS Zynismus sprechend auch CHIMÈNES, 6 und 16f.

<sup>205</sup> Zutreffend STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 50, falsches Datum bei STEGEMANN, ebd., 124 und bei CARON/DENIZEAU, 43.

<sup>206</sup> MASSAROTTO, 260; SUÁREZ GARCÍA, 314f; CARON/DENIZEAU, 54.

<sup>207</sup> Die Wohnung konnte ihn jetzt nurmehr schmerzhaft an zerstörte Hoffnungen erinnern: Den väterlichen Freund ALBERT LE LIBON, die eigenen kleinen Söhne und die überstarke Mutter hatte SAINT-SAËNS hier verloren.

<sup>208</sup> Vgl. hiervor, Rz. 87.

<sup>209</sup> Das längere Briefzitat bei SORET, *L'ailleurs*, 4 mit Fn. 16.

**94 Incognito berühmt ...** Nur: SAINT-SAËNS war nicht irgendwer. Als international bekanntester französischer Komponist und Pianist der Zeit, Mitglied der Académie des Beaux-Arts<sup>210</sup> und Offizier der Ehrenlegion abtauchen?<sup>211</sup> Für die Papparazzi der Zeitungen von damals ein gefundenes Fressen: Eine Hexenjagd setzte ein, und die wildesten Gerüchte über sein Ertrinken in einer Seenot, sein Versteck oder seine Einlieferung in eine Irrenanstalt wurden verbreitet<sup>212</sup>, bis SAINT-SAËNS Mitte April 1890 von Journalisten in Las Palmas auf den kanarischen Inseln aufgespürt wurde. Bis dahin versuchte SAINT-SAËNS, die Tragödie literarisch in seinen *Rimes* und sich bezeichnender Weise in *Botriocéphale*, einer kleinen Verskomödie versteckend zu verarbeiten. In Wirklichkeit war 1889 für ihn ein Jahr der Schaffenskrise gewesen. Neben zwei Liedminiaturen vermochte der Meister einzig zwei kleinere Klavierwerke zu schieben: Das kurze lyrische Stück *Les cloches du soir* op. 85 = R. 42 und in Cádiz das zwischen Ganztonharmonien im Stile des späteren DEBUSSY und CHOPIN oszillierende *Scherzo* für zwei Klaviere op. 87 = R. 68, dessen Uraufführung in Abwesenheit des Komponisten in Paris völlig kontroverse Reaktionen zeitigte.<sup>213</sup> 1890 komponierte SAINT-SAËNS als Reminiszenz noch die kleine *Valse canariote* für Klavier op. 88. Ende Mai 1890 kehrte SAINT-SAËNS zwar nach Paris zurück; aber er hielt sich incognito in Hotels auf, und einzig die Polizei kannte seinen Aufenthaltsort, damit sie ihm Einladungen des Staatspräsidenten oder zu Sitzungen der Académie des Beaux-Arts übermitteln konnte. Im Juli 1890 eröffnete die Stadt Dieppe aus der Fahrhabe, die er ihr bei seiner Abreise im Vorjahr vermacht hatte, das *Musée Saint-Saëns*.<sup>214</sup>

## G. Meisterschaft

**95 Gefragte Gelegenheitskompositionen** Die ausgeprägt funktionale künstlerische Gestaltungskraft trug SAINT-SAËNS mannigfache Ehrungen ein: Nicht nur sass er am Tisch der russischen Zarin, der dänischen, englischen, spanischen oder portugiesischen Königin oder des Vizekhediven Aegyptens. Er war seit 1868 auch Ritter der Ehrenlegion, ab 1881 Mitglied und 1901 Präsident der Akademie der schönen Künste, ab 1884 Offizier der Ehrenlegion, ab 1893 Dr. h.c. der Universität Cambridge<sup>215</sup>, ab 1900 Grossoffizier der Ehrenlegion und 1901 Träger des Ordens pour le mérite, 1902 Commander des britischen Victoriaordens, seit 1907 Dr. h.c. auch der Universität Oxford<sup>216</sup>, seit 1913 schliesslich auch noch Träger des Grosskreuzes der Ehrenlegion.

**96 Gelegenheitskompositionen gehen vergessen** Die Kantate *Le Feu céleste* für Sprecher, Sopran, Chor, Orgel und Orchester op. 115 komponierte SAINT-SAËNS für die Eröffnung der Pariser Weltausstellung 1900; das Flackern der Violinen und der blendende

<sup>210</sup> Allein in dieser Eigenschaft nahm SAINT-SAËNS zwischen 1881 und 1921 an 625 Sitzungen der Académie des Beaux-Arts teil: LETEURÉ, *Egypte*, 285.

<sup>211</sup> LETEURÉ, 23 vermerkt gestützt auf die Polizeiakten von Paris über die Hotelgäste streng geheim gehaltene Standortwechsel des Komponisten. Wie umständlich dieses Incognito-Leben sowohl für die Präsidialverwaltung als auch für SAINT-SAËNS in der Metropole Frankreichs war, ergibt sich aus seinen protokollarischen Verpflichtungen bei präsidialen Anlässen im Elysée-Palast. Erst recht erschwerten seine regelmässigen Sitzungsverpflichtungen in der Académie des Beaux-Arts ein solches Leben.

<sup>212</sup> LETEURÉ, 19; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 50-53 und 124; BARBACANE, 181 und 186; SORET, *L'ailleurs*, 5; CARON/DENIZEAU, 64; TELLER RATNER I 247.

<sup>213</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 51.

<sup>214</sup> LETEURÉ, 19; SORET, *L'ailleurs*, 5; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 54 und 124.

<sup>215</sup> Dazu SAINT-SAËNS, *Portraits*, 133-147.

<sup>216</sup> HANDSCHIN, 15.

Strahl des Blechs<sup>217</sup> besingen die physikalischen Segnungen der Elektrizität, die die Weltausstellung vorstellt. Einige weitere Beispiele solcher Gelegenheitskompositionen zeigen, weshalb SAINT-SAËNS nach seinem Hinschied auf breiter Ebene für fast ein Jahrhundert lang vergessen ging, weil diese oftmals brillanten Kompositionen allzu sehr auf den Anlass zugeschnitten waren, als dass sie losgelöst davon ohne Erklärung später noch von Interesse erscheinen mochten<sup>218</sup>:

- *Bénédiction nuptiale* in F-Dur für Orgel op. 9 (1859);
- *Orient et Occident* für Blasmusikkapelle op. 25 (1869) ;
- *Marche héroïque* für Orchester op. 34 (1871);
- *König Harald Harfagar* für Klavier zu vier Händen op. 59 (1880);
- *Suite algérienne* für Orchester op. 60 (1880) ;
- *Une nuit à Lisbonne* op. 63 für Orchester op. 63 (1880);
- *Jota aragonese* für Orchester op. 64 (1880);
- *Septuor in Es-Dur* für Trompete, Klavier, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass op. 65 (1881);
- *Hymne à Victor Hugo* für Orchester op. 69 (1881);
- *Wedding-Cake*. Caprice-Valse für Klavier und Streicher op. 76 (1885);
- *Caprice sur des airs danois et russes* für Flöte, Oboe, Klarinette und Klavier op. 79 (1887);
- *Souvenir d'Italie* für Klavier op. 80 (1887);
- *Feuillet d'album* für Klavier op. 81 (1887);
- *Valse canariote* für Klavier op. 88 (1890);
- *Havanaise* in E-Dur für Violine und Orchester op. 83 (1887);
- *Morceau de concert* in f-moll für Horn und Orchester op. 94 (1887);
- *Africa*. Phantasie für Klavier und Orchester op. 89 (1891);
- *Caprice arabe* für Klavier zu vier Händen op. 96 (1894);
- *Souvenir d'Ismailia* für Klavier op. 100 (1895);
- *Caprice héroïque* für zwei Klaviere op. 106 (1898);
- *Caprice andalous* für Violine und Orchester op. 122 (1904);
- *Sur les bords du Nil*. Marsch für zwei Klaviere oder für Blasmusikkapelle op. 125 (1908);
- *Psaume 150* für Doppelchor, Orgel und Orchester op. 127 (1908)<sup>219</sup>;
- *La Muse et le poète* für Violine, Violoncello und Klavier oder Orchester op. 132 (1910);
- *Six études pour la main gauche* für Klavier op. 135 (1912);
- *The Promised Land*. Oratorium op.140 (1913)<sup>220</sup>;
- *Hail California* für Chor, Orgel und Orchester WoO (1915);
- *Vers la victoire*. Marsch für zwei Klaviere oder für Blasmusikkapelle op. 152 (1917);
- *Morceau de concert* in G-Dur für Harfe und Orchester op. 154 (1918);
- *Cyprès et Lauriers für Orgel* op. 156 (1919), zum Ende des I. Weltkrieges dem französischen Staatspräsidenten RAYMOND POINCARÉ gewidmet;
- *Marche interalliée* für Klavier zu vier Händen oder für Blasmusikkapelle op. 155 (1918);
- *Marche dédiée aux étudiants d'Algier* für Chor und Orchester op. 163 (1921);
- *Feuillet d'album* für Klavier op. 169 (1921).

**97 Funktionsgeprägte Form** Dieser um die *funktionsgeprägte Form* ringende *Klassizismus* macht wohl das Geheimnis von SAINT-SAËNS aus, das die Ablehnung durch viele seiner Zeitgenossen ebenso erklären kann wie seine vermeintlich fehlende Entwicklung.

<sup>217</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 96.

<sup>218</sup> Mit ähnlicher Einschätzung WRIGHT, 274.

<sup>219</sup> Zum Charakter des Werkes vgl. STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 92.

<sup>220</sup> Zum Charakter des Werkes vgl. STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 92.

Erklärt sei dies am Beispiel der geradezu unglaublich verschiedenartigen Zitate einer einzigen melodischen Sequenz, dem *Dies irae*. Mit stupender Präzision verwandelte SAINT-SAËNS diese im 13. Jahrhundert vertonte Spätform gregorianischen Chorals, die dann zu einem Bestandteil der Totenmesse geworden war, für verschiedenste Zwecke:



Di - es i - rae di - es il - la,

- 1873 in g-moll im  $\frac{3}{4}$ -Takt für sein Lied *Danse macabre* für Singstimme und Klavier oder Orchester WoO auf ein Gedicht von HENRI CAZALIS<sup>221</sup>;
- 1874 rhythmisch verändert von  $\frac{3}{4}$  auf  $\frac{2}{2}$  als erstes Thema seiner symphonischen Dichtung *Danse macabre* für Violine und Orchester in g-moll op. 40;
- 1878 nach c-moll transponiert in seinem *Requiem* op. 54 im *Dies irae*, hier aber rhythmisch von  $\frac{3}{4}$  auf  $\frac{4}{4}$  alla breve verändert;
- 1886 als 1. Thema im Kopfsatz seiner *Symphonie* Nr. 3 d-moll für Orgel und Orchester, wiederum in c-moll, aber erneut rhythmisch verändert auf  $\frac{6}{8}$ , wobei SAINT-SAËNS aus diesem Nukleus als erster Franzose eine ganze Symphonie schuf, indem er das Thema von Satz zu Satz weiter entwickelte und fortspann<sup>222</sup>; und
- ebenfalls 1886 schliesslich völlig ironisch mit zeilenweise weiteren ausgenzwinkernden Zitaten verbunden zum 12. Satz Fossilien seiner 13sätzigen (auch dies kaum Zufall!) *Grande Fantaisie zoologique*, seines heute wohl berühmtesten Werkes: *Le carnaval des animaux* R. 125.

**98 Meister der Verfremdung** Die rhythmischen Veränderungen, aber auch die Orchestrierung lassen in den ironischen Zitaten unter Randziffer 97 Buchstaben a, b und e kaum mehr erahnen, dass es dabei um die sakrale Sentenz geht; mit wenigen vorangestellten oder nachgefügtten Noten „verwischt“ SAINT-SAËNS die Spuren! SAINT-SAËNS bediente mit derselben melodischen Sequenz also verschiedenste Absichten, in dem er die Form entsprechend anpasste. Denn für ihn gab es nur gute und schlechte Musik. Die Beschränkung der Musik im kirchlichen Raum auf Gesang und allenfalls ganz untergeordnet noch Orgel lehnte er scharf ab.<sup>223</sup>

**99 Klassizismus: Zwischen Romantik und Impressionismus** Dieses klassizistische Ringen um die Form dürfte der innere Grund dafür sein, dass der frühe SAINT-SAËNS als revolutionär galt, der späte hingegen als reaktionär, obwohl doch sein musikalisches Schaffen sich gerade durch jegliches Fehlen von Brüchen oder Entwicklungssprüngen auszeichnet. SAINT-SAËNS rang in jedem seiner Werke um die präzise Form, ausgewogene innere Proportionen, Symmetrien, melodische oder harmonische Achsenspiegelungen.<sup>224</sup>

<sup>221</sup> Vgl. REES, 181: SAINT-SAËNS vertonte zwei Gedichte von HENRY CAZALIS: *Dans ton cœur* und *Danse Macabre*, die unter den ironischen Titel *Egalité, Fraternité* gestellt wurden. *Dans ton cœur* notierte SAINT-SAËNS bezeichnender Weise in Form enharmonischer Wechsel: Die Singstimme ist mit lauter *b* (senkenden Vorzeichen), die Begleitstimme mit lauter *#* (erhöhenden Vorzeichen) notiert: *Egalité* setzt *diversité* voraus; sonst wäre sie *identité*!

<sup>222</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 100: In dieser *Symphonie* freilich wird das *Dies irae*-Thema nicht ein weiteres Mal spielerisch verwendet. Vielmehr klingt darin die tiefe Lebens- und Schaffenskrise nach, die SAINT-SAËNS eben erst überwunden hatte. Laut BONNEROT, 127 hat sich der doch so unermüdlich schöpferische SAINT-SAËNS von dieser Komposition erschöpft gezeigt. Zur Anlage des Werkes vgl. die Werkeinführung zur französischen Übersetzung der Londoner Uraufführung unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1159276d/f1.highres> (zuletzt besucht am 11.11.2020), sowie hiervor, Fn. 29!

<sup>223</sup> Vgl. hiernach, Rzz. 143 und 144.

<sup>224</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 81f; STEGEMANN, *Instrumentalmusik*, 134.

**100 Ringen um die Form** SAINT-SAËNS selbst definierte seine Praeferenzen in einem Vergleich mit jenen seines drei Jahre jüngeren Freundes GEORGES BIZET, der zugleich der Schwiegersohn des gemeinsamen Lehrers JACQUES FROMENTAL ELIE HALÉVY war: «Lui, cherchant avant tout la passion et la vie; moi, courant après la lumière de la pureté du style et de la perfection de la forme».<sup>225</sup> Dies kennzeichnet auch das Bemühen von SAINT-SAËNS um die Sakralmusik: formvollendete Eleganz, zwingende Stimmführung, textnaher musikalischer Ausdruck und unnachahmbarer Stil verliehen seinem Beitrag zur Revalorisierung der Sakralmusik höchste Bedeutung.<sup>226</sup>

**101 SAINT-SAËNS als Liedkomponist** Das Liedschaffen von CAMILLE SAINT-SAËNS trug nicht viel zu seinem Nachruhm bei. Unter seinen insgesamt 166 Liedern sind zwei Dutzend Vertonungen von Gedichten VICTOR HUGOS, der SAINT-SAËNS' bevorzugter Literat war.<sup>227</sup> Gut halb so viele Lieder schuf der Komponist auf eigene Gedichte; aber Vertonungen grosser Lyriker seiner Zeit wie CHARLES-PIERRE BAUDELAIRE (1821-1867), STÉPHANE MALLARMÉ (1842-1898) oder AMBROISE PAUL TOUSSAINT JULES VALÉRY (1871-1945) sucht man bei dem doch so gebildeten Tonschöpfer merkwürdiger Weise vergeblich<sup>228</sup>, bis auf eine einzige Ausnahme: 1912 setzte SAINT-SAËNS von PAUL VERLAINE (1844-1896) *Le vent dans la plaine* in Töne, freilich ohne die Komposition mit einer Opuszahl zu versehen und zur Veröffentlichung freizugeben – vielleicht, weil VERLAINE 1871 den Pariser Kommunarden beigetreten war, vor denen SAINT-SAËNS nach London geflohen war? Sei dem, wie ihm wolle: Zwei Drittel der Liedvertonungen von SAINT-SAËNS galten Texten «zehntklassiger» Schriftsteller<sup>229</sup>, bis er schliesslich am Ende seines Lebens noch Dichter aus der Schule der *Pléiade* aus dem 16. Jahrhundert (etwa PIERRE DE RONSARD [1524-1585] und RÉMY BELLEAU [1528-1577]) vertonte.<sup>230</sup>

**102 Schaffenskrise 1885/1886?** 1885 richtete SAINT-SAËNS seine *Romanze für Horn und Klavier* in E-Dur op. 67 ein. Auch begegnete er dem Geigenvirtuosen RAPHAËL DIAZ ALBERTINI (1857-1928) und schrieb für den belgischen Violinvirtuosen MARTIN PIERRE JOSEPH MARSIK (1847-1924), mit dem er im Vorjahr eine erfolgreiche Konzerttournee durch die Schweiz absolviert hatte, seine *erste Violinsonate in d-moll* op. 75. Während der gemeinsamen Konzerttournee liess er sich von DIAZ ALBERTINI sehr eingehend kubanische Rhythmen und ihre Funktion erläutern: Daraus entstand dann zwei Jahre später die *Havanaise* für Violine und Orchester in E-Dur op. 83.<sup>231</sup> Zur Hochzeit widmete er seiner Klavierpartnerin CAROLINE DE SERRES (1843-1913) seine beschwingte Caprice-Valse für Klavier und Streicher op. 76: *Wedding Cake*. Und doch: Im Wesentlichen empfand SAINT-SAËNS 1885/1886 als Schaffenskrise. Sie sollte sich niederschlagen in seiner *dritten* (real: fünften) Symphonie, der *Orgelsymphonie* in c-moll op. 78, deren beide Doppelsätze ihr thematisches Material aus dem gregorianischen *Dies irae*-Motiv beziehen. Seinem Förderer und Freund FRANZ LISZT widmen konnte er die im Auftrag der London Symphonic Society komponierte<sup>232</sup> Symphonie nicht

<sup>225</sup> SAINT-SAËNS, *Portraits*, 126; BONDEVILLE, 14.

<sup>226</sup> FLYNN, 78; VIERNE, 37-39.

<sup>227</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 93: Nicht umsonst komponierte SAINT-SAËNS 1881 auch eine *Hymne à Victor Hugo* für Orchester mit Chor ad libitum op. 69 und 1907 das Chorlied *Hommage des enfants à Victor Hugo* WoO auf ein Gedicht M. CARMINETS.

<sup>228</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 92.

<sup>229</sup> So SERVIÈRES, 150, hier zit. nach STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 93.

<sup>230</sup> Vgl. STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 94.

<sup>231</sup> Die Habanera = Havanaise ist ein synkopierter langsamer Tanz afroamerikanischen Ursprungs aus der kubanischen Hauptstadt La Havanna. Vor SAINT-SAËNS hatte sein längst verstorbener Freund GEORGES BIZET in seiner letzten Oper *Carmen* eine berühmte Habanera komponiert.

<sup>232</sup> GIROUD, 1.

mehr, weil LISZT unmittelbar zuvor gestorben war. So eignete SAINT-SAËNS das Werk dem *Andenken an FRANZ LISZT* zu.

### 103 *Orgelsymphonie*, WAGNER-Kritik, Metronom und Bruch mit der *Société nationale de musique*

Objektiv lässt sich SAINT-SAËNS Empfinden einer Schaffenskrise nicht halten: Neben der *Orgelsymphonie* vollendete er in einer kleinen „Ruhepause“ in Österreich den *Carnaval des animaux* R. 125 und komponierte in diesem Jahr 1886 eine ganze vieraktige Oper: *Proserpine*, die er im folgenden Winter komplett orchestrierte und am 14. März 1887 in der Opéra comique de Paris uraufführte.<sup>233</sup> Ganz zu schweigen von der kurzen Studie *Le Métronome*, die SAINT-SAËNS der Académie des Sciences einreichte, um durch Modifikationen des Taktmassreglers bessere Voraussetzungen zur Umsetzung SCHUMANNscher Interpretationsanweisungen zu schaffen.<sup>234</sup> Woran also lag sein Eindruck einer Schaffenskrise? War es das Verbot der Aufführung seiner Werke in Deutschland nach seinen WAGNER-kritischen Äusserungen in *Harmonie et mélodie* von 1885, die Verhinderung seines Konzerts in Berlin und die Androhung gleichgerichteter Aktionen, die seine Absage der vorgesehenen Konzerte in Kassel, Bremen und Dresden erzwungen hatten? War es LISZTS Hinschied, just bevor er ihm die *Orgelsymphonie* hatte widmen können? Waren es die Intrigen CÉSAR FRANCKs und VINCENT D'INDYS<sup>235</sup> während seiner langen Abwesenheit von Paris vom Mai bis im Oktober, die die Aufführung von Werken WAGNERS ausgerechnet in der von ihm gegründeten und mitgeleiteten Société Nationale de Musique vorbereitet hatten? Fiel ihm der Austritt – gemeinsam mit BUSSINE – aus seiner Vereinigung doch schwerer, als er sich eingestand? Der Bruch mit FRANCK und D'INDY jedenfalls sollte unüberbrückbar bleiben.<sup>236</sup> Es ist kaum Zufall, dass SAINT-SAËNS im südlichen Ausland gerade ab 1887 nurmehr unter dem Pseudonym CHARLES SANNOIS firmierte und in seiner Korrespondenz mit seinen Freunden darauf bestand, dass keine Aussenstehenden von seinem Aufenthaltsort erfuhren; die Geschehnisse dieses Jahres hatten sein Misstrauen erheblich gestärkt. Er dachte ernsthaft ans Aufgeben seiner Kompositionstätigkeit<sup>237</sup> – bevor er quantitativ die Mitte seines kreativen Schaffens erreicht hatte!

### 104 SAINT-SAËNS im Zenit des Respekts: 1900-1905

Spätestens ab der Jahrhundertwende konnte SAINT-SAËNS als Pianist, Organist und Komponist im In- und Ausland dann am laufenden Band Ehrungen entgegen nehmen: Nach seinem prägnanten Beitrag zum Gelingen der Weltausstellung im republikanischen Frankreich wurde SAINT-SAËNS am 16. August 1900 *Grand Officier de la Légion d'honneur* und für das Jahr 1901 *Präsident der Académie des Beaux-Arts*, was mit besonders vielen Repräsentationspflichten und Sitzungsobligationen verbunden war.<sup>238</sup> Daneben erhielt er 1901 vom deutschen Kaiser

<sup>233</sup> CARON/DENIZEAU, 98; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 50, 86 und 128: SAINT-SAËNS' Gegner taten *Proserpine* als Plagiat der *Walküre* RICHARD WAGNERS WWV 86B ab, und der Brand der Opéra comique de Paris am 25. Mai 1887 (131 Todesopfer) anlässlich einer Aufführung von AMBROISE THOMAS' *Mignon* machte Kostüme und Bühnenbilder der Oper zu einem Raub der Flammen. Einzig die Partitur konnte gerettet werden. Intendant LÉON CARVALHO nutzte die Situation, um *Proserpine* gleich vom Spielplan abzusetzen. *Proserpine* sollte in Paris erst wieder Ende 1899 gespielt werden, derweil sie im ägyptischen Alexandria 1903, in Monte Carlo 1910, in Brüssel 1913 und in Lissabon 1914 inszeniert wurde: vgl. LOEWENBERG, 1128; STUDD, 163f und Bild Nr. 10 (zwischen S. 148 und 149).

<sup>234</sup> Publiziert dann in CAMILLE SAINT-SAËNS: *Le Métronome*. In: *Au courant de la vie*. Paris 1914, 53-57.

<sup>235</sup> Den statutenwidrigen (vgl. hiervor, Rz. 52 Fn. 131) Beschluss auf Antrag D'INDYS in der Société Nationale de Musique vgl. bei REES, 266.

<sup>236</sup> CARON/DENIZEAU, 51f.

<sup>237</sup> Brief des Komponisten an HERMANN KLEIN vom 18. Oktober 1887: GIROUD, 2.

<sup>238</sup> So hatte SAINT-SAËNS als Präsident der Académie des Beaux-Arts im Oktober 1901 auch die Festansprache an die Gewinner des Rompreises zu halten. Darin charakterisierte er seine Kunstauffassung: «... Vous allez connaître la grande éducation, celle que chacun doit un jour se donner

WILHELM II. die höchste deutsche Auszeichnung, den *Ordre pour le mérite*, den vor ihm schon FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, FRANZ LISZT und GIACOMO MEYERBEER erhalten hatten. Dazwischen hatte er für seine neue Oper in einem Prolog und 3 Akten *Les Barbares* R. 295 in Korsika recherchiert und danach Algerien und Aegypten besucht. Dort komponierte er 1902 nicht nur *Les Barbares* zu Ende, sondern begann auch gleich noch die Schauspielmusik R. 312 zu *Parysatis* von JANE DIEULAFOY (1851-1916), Romanautorin, Photographin, Reporterin und 1881-1882 Assistentin ihres Gatten, des Ingenieurs und Archäologen MARCEL-AUGUSTE DIEULAFOY (1844-1920), bei der Ausgrabung des antiken persischen Susa<sup>239</sup>; das Werk wurde dann im folgenden Jahr vor einem Riesenpublikum am 17. August 1903 in Béziers uraufgeführt. Ausserdem schrieb SAINT-SAËNS 1902 den *Krönungsmarsch* op. 117 zur Inthronisation vom 9. August 1902 des neuen englischen Königs EDWARD VII., was ihm den Ehrentitel eines *Commanders des englischen Victoriaordens* eintrug und politisch die französisch-englische Annäherung einleiten sollte, die 1904 zur *Entente cordiale* führte. Nachdem er den vielen Repräsentationspflichten seines Präsidialjahrs in der Académie der Beaux-Arts entronnen war, beendete SAINT-SAËNS das Jahr 1902 dort, wo er es begonnen hatte: in Aegypten. Kompositorisch blieb das Jahr ertragreich: Es folgten noch die *Romance du soir* für vierstimmigen gemischten Chor op. 118, das erst am 5. Februar 1905<sup>240</sup> uraufgeführte *Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 2* d-moll op. 119 und die Schauspielmusik zur Aufführung vom 7. Februar 1903 von Jean RACINES (1639-1699) *Andromaque* (1667) R. 320.

**105 Ehrendoktorat der Universität Oxford** Dass 1907 politisch mit der Aufnahme des Zarenreiches die Erweiterung der Entente cordiale von 1904 zwischen Frankreich und Grossbritannien zur *Triple Entente* gelang, war für SAINT-SAËNS ebenso erfreulich wie im Juni die Verleihung des Ehrendoktorats nun auch vonseiten der Universität Oxford. Diesmal durfte er die Ehrung gemeinsam mit dem amerikanischen Schriftsteller MARK TWAIN (1835-1910) und dem russischen Komponisten-, Pianisten- und Dirigentenkollegen ALEXANDER KONSTANTINOWITSCH GLASUNOW (1865-1936) entgegennehmen, mit dem ihn auch eine stark national gefärbte Tonsprache, ein breites symphonisches Schaffen, meisterhafte Orchestrierung und ein sehr früh ausgeprägter und bemerkenswert konstanter persönlicher Stil verband.

## H. Humorist

**106 Beispiel Opernparodie** Zum Nationalfeiertag (14. Juli) 1884 wurde SAINT-SAËNS zum Offizier der Ehrenlegion ernannt. Und er mochte wieder komponieren: Zwei Motetten *O salutaris* WoO, zwei weltliche Chorwerke op. 71, das *Allegro appassionato* in cis-moll für Klavier und Orchester op. 70, die *Rhapsodie d'Auvergne* für Klavier und Orchester op. 73 und das *Album* op. 72 sowie die Klaviertranskription des Präludiums aus JOHANN SEBASTIAN BACHS Sonate Nr. 6 für Violine und Klavier. Und dass SAINT-SAËNS bei einer Italienreise nach Neapel und Pompeji nun seinen Humor zurückgewann, lässt sich aus einer längst vergessenen Opernpersiflage ersehen, die SAINT-SAËNS 1885 für die Kammermusikvereinigung *La Trompette* komponierte: *Gabriella di Vergy*. Drama lirico R. 335, eine «Pochade mi-carèmo

---

à lui-même. Comme l'abeille qui butine dans toutes les fleurs pour faire son miel, vous allez étudier tous les styles, faire votre choix, et des matériaux que vous aurez recueillis bâtir votre style propre.» (Hier zit nach SORET, *Rome*, 50).

<sup>239</sup> TEULON LARDIC, 15f, 20, 22-34 und 38; SORET, *L'ailleurs*, 3; GALLOIS, 335; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 124. – Von diesen Ausgrabungen in Susa zeugen heute noch die Exponate im Louvre in Paris.

<sup>240</sup> Unzutreffend STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 63.

carnavalesque en parodie d'un opéra italien»<sup>241</sup>, die in italienischen Sprachfetzen wie «fatal presaggio» (Gabriella in Nr. 1 Andante)<sup>242</sup>, «funeste presentimento», «Sento, o Dio, nel mio petto» (Romanze des Conte)<sup>243</sup>, «forza del destino»<sup>244</sup> oder «facciamo brindisi»<sup>245</sup> Versatzstücke italienischen Opernpathos' veräppelte – SAINT-SAËNS' *Gabriella di Vergy* war für die Bühne, was zwei Jahre später sein *Carnaval des animaux* für den Konzertsaal werden sollte. Dumm nur, dass SAINT-SAËNS' eigenhändiges Libretto – ohne Noten! – durch eine Indiskretion am Tage nach der privaten Uraufführung in extenso im Pariser *Figaro* erschien!<sup>246</sup>

**107 Beispiel: *Carnaval des animaux*** Ironie der Geschichte bleibt, dass ausgerechnet *Le Carnaval des animaux* R. 125, welches der Komponist nach dreimaliger Aufführung<sup>247</sup> für jegliche weiteren Interpretationen und die Drucklegung bis zu seinem Tode sperrte, SAINT-SAËNS' berühmtestes Stück wurde. Bezeichnender Weise verdankt diese Komposition ihre Bekanntheit dem Umstand, dass ihr *Anstoss* – eine Fasnachtsfeier vom 9. März 1886 beim Cellisten CHARLES LÉBOUC – und der damit verbundene *doppelbödige* Humor des Komponisten in Vergessenheit geraten sind: SAINT-SAËNS zeichnete sich (nicht nur!) im *Carnaval des animaux* durch Doppelbödigkeit und unverwüsthlichen musikalischen Humor aus.

<sup>241</sup> Der CHERUBINI-Schüler MICHELE ENRICO FRANCESCO VINCENZO ALOISIO PAOLO CARAFA DE COLOBRANO (1787-1872) hatte den Stoff der *Gabriella di Vergy* als Erster vertont und 1816 in Neapel zur Uraufführung gebracht. In dieser Oper wurde der Tod der Protagonistin erstmals in Form einer grossen Sterbearie ausgekostet. Dasselbe Libretto verwendete zunächst GAËTANO DONIZETTI (1797-1848) 1826 für seine Opera seria *Gabriella di Vergy*, die indessen erst in stark veränderter Fassung und von SALVATORE CAMMARANO überarbeitet 1869 in Neapel uraufgeführt worden war. GIUSEPPE SAVERIO RAFFAELE MERCADANTE (1795-1870) hatte DONIZETTIS Version mit seiner Vertonung der *Gabriella di Vergy* von 1828 den Rang abgelaufen. CARAFA, MERCADANTE und DONIZETTI waren allesamt Italiener; doch der Stoff ging auf die 1777 posthum veröffentlichte französische Tragödie *Gabrielle de Vergy* von PIERRE-LAURENT BUIRETTE DE BELLOY (1727-1775) zurück, und CARAFA ebenso wie MERCADANTE und DONIZETTI hatten je Opern sowohl für neapolitanische wie für Pariser Bühnen komponiert; Neapel war bis um 1860 das tonangebende Zentrum für italienische Opern gewesen; offensichtlich inspirierte dies SAINT-SAËNS ebenso wie der Umstand, dass CARAFA 1867 der Jury angehört hatte, die ihm, SAINT-SAËNS einstimmig den Sieg im Wettbewerb für die Komposition zur Weltausstellung zuerkannt hatte (vgl. hiavor, Rz. 23).

<sup>242</sup> REES, 256. – In der italienischen Version der original französisch geschriebenen Oper *Guillaume Tell* (1828) von GIOACHINO ROSSINI singt Arnold im 2. Akt 3. Szene die Worte: «D'un fatal pregiudizio Lo scoglio misurai» ...

<sup>243</sup> TELLER RATNER II 477. – Einer der grössten Operschlager des ausgehenden 18. Jahrhunderts war die Arie „*Nel cor più non mi sento*“ aus GIOVANNI PAISIELLOS (1740-1816) Oper *La molinara* (Neapel 1788, überarbeitet Wien 1790) gewesen: LUDWIG VAN BEETHOVEN hatte darüber *Sechs Variationen für Klavier* in G-Dur WoO 70 geschrieben, und NICCOLÒ PAGANINI (1782-1840) hatte mit seinem *Capriccio über "Nel cor più non mi sento"* in G-Dur op. 38 = MS 44 noch weiter zur Verbreitung beigetragen.

<sup>244</sup> REES, 256. – Der Ausruf zitiert augenzwinkernd GIUSEPPE VERDIS 1862 im Auftrag des Zaren in St. Petersburg komponierte Oper *La Forza del Destino*. – In einem Brief vom 16. Mai 1910 an die Freundin CAROLINE DE SERRES bekannte SAINT-SAËNS explizit, es damit auf VERDI abgesehen zu haben. Vgl. TELLER RATNER II 480.

<sup>245</sup> Damit veräppelte SAINT-SAËNS den Eingangschor des 2. Aktes von GAËTANO DONIZETTIS Oper *L'elisir d'amore* (1832). Ein *Brindisi* war ein Trinklied, mit dem manche italienische Belcanto-Oper nach der Ouvertüre eingeleitet wurde. Besonders berühmt ist aus GIUSEPPE VERDIS *La Traviata* das Trinklied *Libiam ne' lieti calici*.

<sup>246</sup> Brief SAINT-SAËNS' an LUCIEN AUGÉ DE LASSUS vom 27. Juni 1910; vgl. TELLER RATNER II 480. Der Vorgang erklärt wohl, weshalb SAINT-SAËNS dann den *Carnaval des animaux* bis zu seinem Tode unter Verschluss hielt.

<sup>247</sup> Zu den wenigen Menschen, die das Werk hören durften, gehörte bei der zweiten Aufführung bei PAULINE VIARDOT auch CAMILLE SAINT-SAËNS' Freund FRANZ LISZT, der dann im gleichen Jahr starb, noch bevor ihm SAINT-SAËNS seine soeben vollendete *Orgelsymphonie* (Nr. 3 in c-moll op. 78) widmen konnte.

Der *Carnaval des animaux* ist vordergründig Fasnacht der Tiere – ein Stück für Kinder; dahinter verbirgt sich aber die *karnevaleske Persiflage auf „grosse Tiere“ der Musik*, wie eine Analyse der Zitate von mindestens 17 grösstenteils sehr bedeutenden Komponisten zur Charakterisierung der verschiedenen Tierarten zeigt. Zumindest die weiss auf schwarz notierten Komponisten hatte SAINT-SAËNS zuvor nachweislich gekannt (ROSSINI, RAMEAU, OFFENBACH, BERLIOZ, LISZT, TSCHAIKOWSKI, DEBUSSY, MOZART und HUMMEL) oder selbst an seinen Konzerten von ihnen Werke gespielt.

### Le carnaval des animaux: parodierende Zitate

Tabelle f (Anfang)

Nr	Titel	zitierter Komponist	zitiertes Werk	op.	ent- standen
1	Introduction und königlicher Marsch des Löwen	GIOACHINO ROSSINI (1792-1868)	<i>Duetto buffo di due gatti</i> (realiter eine Parodie [1825] wohl von G. BERTHOLD alias ROBERT LUCAS DE PEARSALL [1795-1856] auf das Duett Otello/Iago sowie auf Cavatine und Arie <i>Ah, come mai non senti</i> des Rodrigo aus dem 2. Akt von ROSSINIS Oper <i>Otello</i> [1816])		1816/ 1825
2	Hühner und Hähne	JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683-1764)	Die Henne		1728
4	Schildkröten	JACQUES OFFENBACH (1819-1880)	<i>Orpheus in der Unterwelt</i> : Can-Can Parodie I: „La, la, la, la, la, partons, marchons!“; Parodie II: „Ce bal est original d'un galop infernal ...!“		1858
5	Der Elephant	HECTOR BERLIOZ (1803-1869) FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847)	<i>La damnation de Faust</i> IV: Tanz der Elfen (Sylphiden) [Takte 21-28] im Kontrabasssolo <i>Ein Sommernachtstraum</i> : Scherzo [Takte 29-32] im Kontrabasssolo	24 21	1845/ 1846 1826/ 1831
10	Das Vogelhaus	CLÉMENT JANEQUIN (~1485-1558)	<i>Chant des oyseaux</i> . Réveillez vous, cueurs endormis. 5stimmige Chansons		vor 1528
11	Die Pianisten	MUZIO CLEMENTI (1752-1832) CARL CZERNY (1791-1857)	Klavierschule (Anhang zu <i>Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte</i> op. 42) Vollständige theoretisch-practische <i>Pianoforte-Schule</i> , von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend	43 500	1838

## Le carnaval des animaux: parodierende Zitate

Tabelle f (Forts.)

Nr	Titel	zitierter Komponist	zitiertes Werk	op.	ent-standen
12	Fossilien	JOSEPH HAYDN (1732-1809)	<i>Symphonie Nr. 103</i> , 1. Satz: Adagio-Einleitung, Beginn des düster-getragenen Themas von Fagott, Violoncello und Kontrabass, direkt nach dem Paukensolo ab Takt 2	Hob l: 103	1795
		FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)	Prélude in Des-Dur (« <i>Regentropfenprélude</i> »), Seitenteilübergang	28 Nr. 15	1838/ 1839
		FRANZ LISZT (1811-1886)	<i>Totentanz</i> . Konzertparaphrase für Klavier und Orchester	Sea rle 126	1849
		PETER ILLJITSCH TSCHAIKOWSKI (1840-1893)	6 Stücke über ein Thema Nr. 4 (Trauermarsch), fff-Stelle gis-moll	21	1873
		CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921)	<i>Danse macabre</i> . Lied für Singstimme und Klavier oder Orchester auf ein Gedicht von HENRI CAZALIS (3/4, g-moll)		1873
			<i>Danse macabre</i> für Violine und Orchester (1. Thema, rhythmisch verändert von 3/4 auf 2/2, g-moll)	40	1874
			<i>Requiem: Dies irae</i> (rhythmisch verändert von 3/4 auf 4/4 alla breve, c-moll)	54	1878
			<i>Symphonie Nr. 3</i> d-moll für Orgel und Orchester Kopsatz (1. Thema, rhythmisch verändert auf 6/8, c-moll)	78	1886
		Französisches Kinderlied	<i>J'ai du bon tabac dans ma tabatière, j'ai du bon tabac dont tu n'en as pas</i>		17. Jh.
		MICHEL CORRETTE (1707-1795)	<i>La Servante au bon tabac</i> op. 8. Concerto comique Nr. 7 für Flöte, Streicher und Basso continuo in A-Dur, 3. Satz		1733
		Abbé GABRIEL-CHARLES DE LATTEIGNANT (L'ATTEIGNANT, 1697-1779)	<i>J'ai du bon tabac dans ma tabatière</i> . 8 couplets satiriques		1760
		Französisches Kinderlied	<i>Au clair de la lune, mon ami Pierrot</i>		18. Jh.
		LOUIS-FERDINAND HÉROLD (1791-1833)	<i>Au clair de la lune varié</i> pour piano in Es-Dur	19	~1809
		FRANÇOIS-ADRIEN BOIELDIEU (1775-1834)	Oper <i>Les Voitures versées ou le Séducteur en voyage</i> , Duett <i>Ô moment de bonheur ... de doux contentement</i>		1820
MATTEO CARCASSI (1792-1853)	<i>Au Clair de la Lune</i> , chanté dans <i>Les Voitures versées</i> . 10 Variationen für Gitarre	7	1820		
MUZIO CLEMENTI (1752-1832)	<i>Fantasia con Variazioni</i> in Es-Dur über <i>Au clair de la lune</i> für Klavier	48	1821		
CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)	<i>Pierrot</i> . Mélodie sur un poème de THEODORE DE BANVILLE (1823-1891)	FL 30	1882		

**Le carnaval des animaux: parodierende Zitate***Tabelle f (Schluss)*

Nr	Titel	zitierter Komponist	zitiertes Werk	op.	ent-standen
		WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)	<i>Ah vous dirai-je, Maman</i> . 12 Variationen in C-Dur	KV 265	1781/1782
		FRANÇOIS-PHILIPPE DROUET (1792-1855)	<i>Partant pour la Syrie, le jeune et beau Dunois</i> . Französisches Lied, das 1851-1870 unter NAPOLÉON III. zu einer Art inoffizieller «Nationalhymne» wurde		~1807
		JOHANN NEPOMUK HUMMEL (1778-1837)	<i>Klavariationen über Partant pour la Syrie</i>	34 Nr. 2	1810
		GIOACHINO ROSSINI (1792-1868)	<i>Der Barbier von Sevilla</i> : Arie der Rosina: <i>Una voce poco fa</i>		1816

Nach SAINT-SAËNS in Nr. 12 *Fossilien* des *Carnaval des animaux* zitierte dann auch noch ALEXANDER GLASUNOW (1865-1936) die Melodie des französischen Kinderliedes *J'ai du bon tabac dans ma tabatière* in der 1. Szene seines Ballettes *Les Ruses d'Amour* op. 61 (1898).

**108 SAINT-SAËNS als musikalischer Karikaturist** Nicht für bare Münze, sondern als augenzwinkernd muss auch das sehr bekannte, abschliessende Rondo in Des-Dur *En forme de Valse* aus op. 52 (Nr. 6) genommen werden, welches SAINT-SAËNS am 29. März 1879 in seinem Berner Konzert im Gebäude der heutigen Berner Kantonalbank am Bundesplatz als Schlusspunkt setzte – «une gentille caricature des œuvres salonnardes en vogue à l'époque et dans certains milieux».<sup>248</sup>

**I. Harte Schale, verletzlicher Kern**

**109 Menschenscheu** Der klein gewachsene, mit seiner hohen Stimme leicht lispelnde<sup>249</sup> und vor allem seit dem Tod seiner übermächtigen Mutter 1888 zunehmend menschenscheu<sup>250</sup> SAINT-SAËNS hatte hie und da auch eine cholerische Seite, wie er in Entschuldigungsbriefen bekannte<sup>251</sup>, und er konnte von verletzender Offenheit sein: Beispielsweise liess er den Notenautographen des von CÉSAR FRANCK doch *ihm* gewidmeten *Klavierquintetts* in f-moll M. 7 von 1878/1879 nach der Uraufführung am 17. Januar 1880 in der gemeinsam gegründeten Société Nationale de Musique, bei der er selber den Klavierpart gespielt hatte, achtlos auf dem Flügelpult liegen, weil er das stark von Modulationen – FRANCK'S

<sup>248</sup> GALLOIS, 202.

<sup>249</sup> So das Zeugnis EDOUARD LALOS: Vgl. SCHONBERG, 366 (mit freilich unzutreffendem Namen); SCHMITZ/URE, unpaginiert Bst. W.

<sup>250</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 68.

<sup>251</sup> So SAINT-SAËNS etwa in einem undatierten, an einem Dienstag geschriebenen Autographen: "Mon cher ami, Je suppose que [vous] n'avez pas pu vous laisser atteindre par les [unleserlich] de mon explosion d'hier et je ne prendrais pas la peine de vous le dire si Durand ne m'avait paru craindre que vous m'ayez mal compris. Sachez que je suis coupable de (...) défendre mes amis quand on a la prétention de les juger sans les entendre, et que je vous défendrais à l'occasion avec la même énergie. Quant à la mauvaise opinion que j'ai pu donner de mon caractère (...) C'est tant pis pour moi. Tout à vous", abrufbar unter: <https://www.kotte-autographs.com/de/autograph/saint-saens-camille/#62845> (zuletzt besucht am 11.11.2020). Vgl. a. SCHONBERG, 366.

Markenzeichen – geprägte Werk für schwach hielt.<sup>252</sup> Umgekehrt hatte SAINT-SAËNS nach dem Rücktritt seines Orgellehrers FRANÇOIS BENOIST 1872 auf dessen Nachfolge als Professor der Orgelklasse am Conservatoire verzichtet und sie dem finanziell notleidenden CÉSAR FRANCK überlassen.<sup>253</sup> Hinter SAINT-SAËNS' Geringschätzung des ihm gewidmeten Werks von FRANCK verbarg sich seine grundlegend andere musikalische Kunstauffassung gegenüber FRANCK und D'INDY (sowie natürlich WAGNER).<sup>254</sup>

**110 Misanthropie** Nach dem Verlust seiner Grosstante (1872), danach seiner Familie (1878/1881) und schliesslich noch seiner Mutter (1888) trat bei SAINT-SAËNS eine Menschenscheu, zuweilen gar ein misanthropischer Zug zunehmend stärker hervor<sup>255</sup>; entsprechend häufig und intensiv entfaltete sich seine Streitlust<sup>256</sup>. SAINT-SAËNS war hin- und hergerissen zwischen dem Wunsch als Künstler nach Ruhe und Einsamkeit<sup>257</sup> für sein schöpferisches Schaffen und den sozialen und gesellschaftlichen Pflichten als hervorragender Pianist, aber auch als öffentliche Persönlichkeit, ja Institution<sup>258</sup>, auf die er trotzdem nicht verzichten mochte. SAINT-SAËNS hat eine immense Korrespondenz mit verschiedensten Persönlichkeiten geführt – gegen 20'000 zuweilen enorm reichhaltige und dichte Briefe!<sup>259</sup> Als SANOIS incognito in der Fremde konnte SAINT-SAËNS komponieren.<sup>260</sup>

**111 Homosexualität?** Einige Autoren<sup>261</sup> schliessen aus SAINT-SAËNS' häufigen Reisen nach Nordafrika, der Komponist sei homosexuell oder gar päderastisch aktiv gewesen. Andere bestreiten dies und halten SAINT-SAËNS weit eher für sexuell wenig interessiert.<sup>262</sup> Mit dritten Autoren<sup>263</sup> bleibt beim derzeitigen Stand der Forschung festzuhalten, dass zumindest bisher nirgends entsprechende Hinweise aufgefunden wurden. Der Grossteil der wohl um die 20'000 Briefe von SAINT-SAËNS wird in Dieppe am Ort seines Museums aufbewahrt und erst seit einigen wenigen Jahren in einem Mammutprojekt von MARIE-GABRIELLE SORET und weiteren Spezialisten gesichtet und ausgewertet. Sieht man sich die wüsten Pressekampagnen und Boulevard-Hetzjagden auf SAINT-SAËNS an, so liegen plausible

<sup>252</sup> REES, 231; SCHONBERG, 436. – CÉSAR FRANCKs eigene, zänkische Gattin trug ihre Geringschätzung des Werkes freilich ebenfalls sehr ostentativ zur Schau. SCHONBERG, 435. – SAINT-SAËNS selbst hatte von seiner präpotenten Mutter nach dem Bericht des Organisten CHARLES-MARIE WIDOR anlässlich der privaten Unraufführung seiner *Cellosonate* in c-moll op. 32 Vergleichbares erfahren: Alle Gäste hatten erfreut applaudiert, Mutter SAINT-SAËNS dagegen befunden, das Finale sei nichts wert. SAINT-SAËNS komponierte den Schlusssatz neu. STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 39f.

<sup>253</sup> HANDSCHIN, 14 Fn. 1. – Zu FRANCK vgl. hiervor, Rzz. 52 und 60.

<sup>254</sup> Vgl. Näheres hiervor, Rz. 33 und hiernach, Rz. 196 Fn. 513.

<sup>255</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 68; SORET, *L'ailleurs*, 9.

<sup>256</sup> Mit Beispielen STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 69f.

<sup>257</sup> In seinem Brief an LOUIS GALLET vom 17. September 1890 (hier zit. nach Soret, *L'ailleurs*, 10 mit Fn. 35) zog SAINT-SAËNS „die Melancholie auf dem Ozeandampfer allen Freuden der Erde“ vor.

<sup>258</sup> SAINT-SAËNS war beispielsweise regelmässig bei Empfängen des französischen Staatspräsidenten zu Gast; aus diesem Grunde wusste auch die Polizeipräfektur stets, wann und wo genau er in Paris weilte. LETEURE, *Saint-Saëns* 20f.

<sup>259</sup> SORET, *L'ailleurs*, 9f.

<sup>260</sup> Brief SAINT-SAËNS an AUGUSTE DURAND vom 23. Januar 1896: „Ma tête recommence à travailler, grâce à la chère et précieuse solitude dont j'avais grand besoin. Le tour de la plume viendra, n'en doutez pas. (...) Je suis Sanois jusqu'à nouvel ordre, ne l'oubliez pas!“ Hier zit. nach SORET, *L'ailleurs*, 11 mit Fn. 36.

<sup>261</sup> So BARBACANE 182-185, speziell 184f; GAVOTY, 90; HUAS, 154-169, speziell 161; CARON/DENIZEAU 42, 66 und 69 unter nicht einmal näher spezifiziertem Verweis auf ROBERT ALDRICH: *Colonialism and homosexuality*. New York 2003; unter Hinweis auf einen erpresserischen Brief eines Algeriers namens VICTOR DUMESNIL an SAINT-SAËNS von 1893: IVRY, 18, hier zit. nach RING, 68.

<sup>262</sup> So vor allem SORET, *L'ailleurs*, 6; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 9 und 38; STUDD, 253f; RING, 68-73.

<sup>263</sup> So insbesondere HARDING, 202, GALLOIS, 319-321, insbesondere 320f; REES, 189-193, speziell 191.

Alternativen für seine häufigen und oftmals lang anhaltenden Auslandsreisen vor, zumal SAINT-SAËNS während 16 Jahren auch seine Aufenthalte in Paris *incognito* gestaltete. Sie machen auch verständlicher, weshalb SAINT-SAËNS die Stellungnahmen zu musikalischen Fragen in seinen letzten 15 Jahren (*Germanophilie*, *Les idées de Monsieur d'Indy*, Stellungnahmen zur Kirchenmusik und zum Kirchenlatein) unerbittlich und messerscharf vortrug.

**112 Nie verwundener Vaterverlust** STUDD<sup>264</sup> von biographisch-historischer Warte und RING<sup>265</sup> aus psychologischer Sicht schürfen tiefer. Sie scheinen mir SAINT-SAËNS' Charakter überzeugender zu erfassen. Seine Beziehung zu Frauen war über weite Strecken unausgeglichen, problematisch, misogyn.<sup>266</sup> Er war von zwei Frauen grossgezogen worden, seiner Grosstante und seiner überdominanten Mutter, der er lebenslang hörig blieb.<sup>267</sup> Schauspielerisch begabt und mit hoher Stimme, unterhielt SAINT-SAËNS manchen Salon mit Persiflagen von Primadonnen und machte sich über Frauen lustig. Er kompensierte so Ohnmacht und Demütigung in gesellschaftlich damals akzeptierten Formen. Die Schuld am Hinschied seiner beiden kleinen Söhne sah SAINT-SAËNS offensichtlich weder bei seiner Mutter noch bei der Haushalthilfe, sondern allein bei seiner eigenen Frau. Er schnitt sie zunehmend. Er hatte seinen Vater mit drei Monaten verloren; so war er in seine beiden Kleinkinder verliebt. SAINT-SAËNS förderte später anonym mit enormer Grosszügigkeit Kulturschaffende und unterstützte vor allem jüngere Männer - nicht nur GABRIEL FAURÉ, dessen beiden Söhnen<sup>268</sup> er später wie ein Vater war, sondern auch den Schriftsteller PIERRE AGUÉTANT (1890-1940) und die Pianisten ISIDOR PHILIPP (1863-1958) und LEOPOLD GODOWSKY (1870-1938). Sie alle hatten SAINT-SAËNS um Unterricht oder Unterstützung angegangen, nicht er sie. SAINT-SAËNS wollte GODOWSKY adoptieren; aber dieser lehnte ab. SAINT-SAËNS unterstützte ihn weiter, wie wenn nichts geschehen wäre. SAINT-SAËNS, der als Kind keinen Vater hatte geniessen dürfen, suchte Söhne, denen er Vater sein wollte: Er kam zeitlebens nie über den Verlust seiner beiden kleinen Söhne hinweg. Er vermochte nur, dies wie seine Trennung von seiner Frau hinter eisernem Schweigen zu verstecken.<sup>269</sup>

<sup>264</sup> STUDD, 253.

<sup>265</sup> RING, 68-73. RING, 69 erkennt in SAINT-SAËNS aufgrund der Themenwahl in symphonischen Dichtungen und Auswahl und Ausgestaltung der Opernstoffe (so unter Bezugnahme auf REES, 192) eine eher bisexuelle (72) denn nur homoerotische Neigung (69), vor allem aber anhand seines Verhaltens gegenüber ISIDORE PHILIPP, LÉOPOLD GODOWSKY, PIERRE AGUÉTANT und den beiden Söhnen GABRIEL FAURÉS den Wunsch SAINT-SAËNS' nach einer Vater-Sohn-Beziehung (72) als Ersatz für seine eigenen verlorenen Kinder.

<sup>266</sup> Gleiche Einschätzung bei STUDD, 73; RING, 45-58. Sehr deutlich in SAINT-SAËNS unqualifizierbar abschätzigem Seitenhieb anlässlich seiner Auseinandersetzung mit Anhänger\*innen D'INDYS über Kirchenlatein, mit Frauen sei kein vernünftiger Gedankenaustausch möglich. Demgegenüber brachte derselbe CAMILLE SAINT-SAËNS gegenüber Musikerinnen wie PAULINE VIARDOT, CAROLINE DE SERRES oder AUGUSTA HOLMÈS (1847-1903), der er vergeblich einen Heiratsantrag gemacht hatte, (zu Recht!) lebenslang menschlich wie künstlerisch uneingeschränkte Verehrung entgegen.

<sup>267</sup> *Musikalisch* 1872 bei der Neukomposition des Finales seiner *Cellosonate* Nr. 1 in c-moll op. 32 (vgl. hiervor, Rz. 109 Fn. 252); *familiär* 1877 bei der Mitnahme der Mutter beim Umzug in die neue Wohnung (vgl. hiervor, Rz. 85) und bei der Rückkehr zur Mutter 1881 anlässlich der Trennung von seiner Frau (vgl. hiernach, Rz.87); nach Mutters Tod 1888 bei seiner suizidalen *Verzweiflung* (vgl. hiervor, Rz. 93). Wohnung und Wohnsitz gab SAINT-SAËNS weder nach dem Tod seiner Kinder noch nach der Trennung von seiner Frau, wohl aber nach dem Hinschied der Mutter auf (vgl. hiervor, Rzz. 85-87, 92 und 93).

<sup>268</sup> Der ältere, EMMANUEL FAURÉ-FRÉMIET (1883-1971) wurde ein führender Forscher der Zoologie und hatte auch darin in SAINT-SAËNS' naturwissenschaftlichen Interessen ein Vorbild. Der jüngere, PHILIPPE FAURÉ (1889-1954) wurde Schriftsteller, Literatur- und Musikkritiker und fand auch darin in SAINT-SAËNS ein Vorbild.

<sup>269</sup> STUDD, 133: MARIE-LAURE SAINT-SAËNS-TRUFFOT bekannte lange nach dem Tod ihres Gatten, sie habe unter CAMILLES Launenhaftigkeit gelitten; aber er habe auch gute Seiten gehabt. Gleiche Einschätzung bei STEGEMANN, *Instrumentalmusik*, 129f.

**113 Oper über die Scheidung HEINRICHS VIII.** Nach der Trennung von seiner Frau 1881 inspirierte das Drama *La cisma in Inghilterra* (1627) des spanischen Dichters PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA Y BARREDA GONZÁLEZ DE HENAO RUIZ DE BLASCO Y RIAÑO (1600-1681) CAMILLE SAINT-SAËNS 1882 zur Vertonung der englischen Reformation, die sich 1533 am Scheidungswunsch König HEINRICHS VIII. (1491-1547) und seiner zweiten Eheschliessung entzündet hatte. Er überwachte die Librettierung durch PIERRE LÉONCE DÉTROYAT (1829-1898) und PAUL ARMAND SILVESTRE (1837-1901) wie üblich sehr genau und komponierte das Werk 1882 in Paris, London, Edinburgh und schliesslich in einem gemieteten Haus am Ärmelkanal: Zweck dieser Englandreise war für SAINT-SAËNS das gezielte Studium englischer Volksmusik, damit er den historischen Stoff so plausibel als möglich zu vertonen konnte. Die Oper *Henry VIII* wurde am 5. März 1883 in Paris uraufgeführt – und schlug ein: Die zweite und dritte Vorstellung zeitigten eine deutliche Steigerung der Eintritte.<sup>270</sup> Nur: Davon merkte SAINT-SAËNS nichts mehr: Auf Rat seiner Ärzte war er am Morgen nach der Uraufführung zur Kur für mehrere Wochen nach Algerien abgereist. Und zurück davon, erkrankte SAINT-SAËNS derart lebensbedrohlich an einer Lungen- und Rippenfellentzündung, dass er 1883 weder eine Schrift zu verfassen noch auch nur ein einziges Werk zu komponieren vermochte.

**114 Flucht aus Paris** Ähnlich wie nach dem Verlust seiner beiden Kinder benötigte SAINT-SAËNS auch nach dem Tod seiner Mutter an die zwei Jahre der Abgeschiedenheit und Ruhe, um zu seiner enormen schöpferischen Arbeitskraft zurückzufinden: Der Winter 1890/1891 mit der Reise nach Sri Lanka und zurück nach Kairo, Neapel, Malta, Sizilien, Tunis, Algerien und in die Schweiz und die Rückkehr im Herbst 1891 erneut nach Algerien steht nicht nur für das Nomadenleben, das SAINT-SAËNS nun anderthalb Jahrzehnte pflegen sollte; auch die Kompositionen dieses langen Jahres zeugen geographisch wie in ihrem Zeitbezug vom rastlosen Weltenbürger SAINT-SAËNS, komponierte er doch in Kairo *Afrika*. Phantasie g-moll für Klavier und Orchester op. 89 R. 204<sup>271</sup>, bevor er die *Nuit Persane* für Soli und Chor (als op. 26a) und die *Rhapsodie bretonne* (als op. 7a) orchestrierte, den 3. Akt seiner Oper *Proserpine* neu instrumentierte und anschliessend mit dem Beginn des *Klaviertrios Nr. 2* e-moll op. 92 und *Sarabande et Rigaudon* für Orchester op. 93 noch zwei grundverschiedene Werke schuf. Damit nicht genug: In Neapel studierte SAINT-SAËNS im Museum die griechischen Vasenmalereien (Lyra und Kythara) für sein geplantes Essai, das er dann erst 1902 publizierte. Die andauernden Reisen verunmöglichten SAINT-SAËNS sogar, am Karfreitag, 17. April 1891 in Paris der Aufführung seines *Requiem*s op. 54 durch JULES GARCIN (1830-1896) beizuwohnen.<sup>272</sup> Vom November 1891 bis Mai 1892 weilte er in Algerien, und nach einem Italienbesuch im August 1892 verbrachte er den Winter 1892/1893 erneut in Algerien. Nun lösten einander Dichtung und Komposition wieder Schlag auf Schlag ab: Nach *Chant saphique* für Violoncello und Klavier op. 91 und Fertigstellung des *Klaviertrios Nr. 2* e-moll op. 92 schrieb SAINT-SAËNS die am 17. März 1892 in Algier uaufgeführte Komödie in einem Akt *La crampe des écrivains*<sup>273</sup>, bevor er sich erneut der Komposition zuwandte: *Fantaisie pour harpe* op. 95 und Vollendung des Operntorsos *Brunehilda* seines am 6. Mai 1892 verstorbenen Freundes ERNEST GUIRAUD zur Oper *Frédégonde* WoO.<sup>274</sup> Und nach dem

<sup>270</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 48 und 87f; CARON/DENIZEAU, 97f: *Henry VIII* wurde bis 1919 dann 87 mal aufgeführt, bevor auch dieses Bühnendrama für 70 Jahre von den Bühnen verschwand.

<sup>271</sup> Als letztes Thema dieser Komposition zitierte SAINT-SAËNS bewusst (vgl. SAINT-SAËNS: *Pour Berlioz* in: *L'Echo de Paris* vom 16.11.1913) «*l'air national de la Tunisie*», die Nationalhymne Tunesiens (*Hymne des Bey*) 1846-1958, welche von GIUSEPPE VERDI (1813-1901) komponiert worden war: BARBACANE, 192 mit Fnn. 77f; SORET, *L'ailleurs*, 12f mit Fnn. 43f.

<sup>272</sup> BARBACANE, 192f; SORET, *L'ailleurs*, 5, 7 und 12f; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 54; GALLOIS, 283-285.

<sup>273</sup> GALLOIS, 285 mit Fn. 3.

<sup>274</sup> CARON/DENIZEAU, 99.

Gedicht *La Libellule*<sup>275</sup> schrieb SAINT-SAËNS wie ein Verrückter erneut zwei Bühnenkompositionen: die Oper *Phryné* R. 394 und die *Bühnenmusik zu Antigone* R. 317<sup>276</sup>.

**115 SAINT-SAËNS 15 Jahre ohne Wohnsitz** Insgesamt unternahm SAINT-SAËNS 179 Auslandsreisen in 27 verschiedene Staaten.<sup>277</sup> Nach seiner depressionsbedingten, aus Gründen seiner Bekanntheit<sup>278</sup> nötig gewordenen heimlichen Wohnungsaflösung und Flucht vor der Presse<sup>279</sup> hielt sich SAINT-SAËNS bei seinen vorübergehenden Besuchen in der französischen Kapitale 1890-1896 zuweilen im Hôtel Terminus de Paris (St-Lazare)<sup>280</sup>, oftmals auch in einem Zimmer im Hotel Bedford oder in dessen Dépendance an der rue de l'Arcade auf. Nur die Polizeipraefektur hatte noch Kenntnis von seinem Aufenthaltsort.<sup>281</sup> Erst 1904 nahm er in Paris wieder Wohnsitz, ohne aber deshalb auf seine monatelangen Winteraufenthalte (spätestens ab Mitte November bis im April) in wärmeren Gefilden (vorzugsweise in Algerien oder Aegypten) zu verzichten.<sup>282</sup>

**116 SAINT-SAËNS begründet in Paris wieder Wohnsitz** 1904 hatte SAINT-SAËNS sich endlich neues Mobiliar erstanden. Bezeichnender Weise zog er damit am Tag nach seiner Rückkehr aus London in seine Wohnung an der Rue de Longchamp 17 in Paris ein. So kehrte er in seine Heimatstadt zurück und begründete dort wieder seinen Wohnsitz, stellte eine Köchin, eine Haushälterin und einen Chauffeur an; den Kammerdiener (GABRIEL GESLIN [+1917]), der ihn auf seinen Reisen begleitete, hatte er wohl bereits seit längerem.<sup>283</sup> Die Niederlassung in Paris nach anderthalb Jahrzehnten änderte an SAINT-SAËNS' Lebensweise vorderhand jedoch wenig. Für seine Kompositionsarbeit suchte er Einsamkeit und Stille. So weilte er 1905 nur wenige Tage in Paris. Nach einem viermonatigen Aufenthalt im italienischen Pallanza bei Verbania am Lago Maggiore (Februar bis Juni) verbrachte er anschliessend im

<sup>275</sup> SAINT-SAËNS veröffentlichte das Gedicht in: *Rimes*, 7-11.

<sup>276</sup> BARBACANE, 187, SORÉ, *L'ailleurs*, 5; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 55; GALLOIS, 285; TELLER RATNER I 136; CARON/DENIZEAU, 66.

<sup>277</sup> LETEURÉ, *Saint-Saëns* 20 und 22f; LETEURÉ, *Egypte* 269; CARON/DENIZEAU, 61; MASSAROTTO, 255: Dazu kamen noch mindestens 136 Reisen in mindestens 62 französische Städte. Die Bedeutung dieser Zahl erhellt erst, wenn man sich Rechenschaft gibt über die damals wegen Kolonialismus und Imperialismus im Vergleich zu heute (ca. 200) viel geringere Anzahl Staaten; SAINT-SAËNS bereiste vier der fünf Kontinente, und dies zu einer Zeit, da noch gar kein kommerzieller Flugverkehr existierte.

<sup>278</sup> Die Uraufführung seiner Oper *Ascanio* war angekündigt, was die Aufmerksamkeit erhöhte, als SAINT-SAËNS bei den Proben nicht anwesend war.

<sup>279</sup> Mit Beispielen dieser boulevardartigen Hetzjagd SORÉ, *L'ailleurs*, 5.

<sup>280</sup> GALLOIS, 285.

<sup>281</sup> LETEURÉ, *Saint-Saëns* 20f mit Nachweis der entsprechenden Archivquellen; vgl. das Facsimile eines Briefes von SAINT-SAËNS vom 29. Mai 1892 bei STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 110. LETEURÉ, *Egypte* 269 zeigt unter Zitierung eines mit SAINT-ROMAN gezeichneten Artikels (*Au jour le jour. Soixante-quinze ans de musique*) in *L'Univers* vom 4. Juli 1913, wie SAINT-SAËNS sich organisierte: In Adressverzeichnissen liess er unter seinem Namen eintragen: 4, *Place de la Madeleine*. Das Gebäude hatte keinen Concierge; es war der Sitz seines Verlags Durand. Besucher wurden mit der Standardformel abgewimmelt, sich schriftlich zu äussern; ihr Brief werde ihm weiter geleitet; vermutlich sei er gar nicht in Paris, da er sich gesundheitsbedingt häufig in wärmeren Gegenden aufhalten müsse. Dass SAINT-SAËNS seinen Freund und Verleger DURAND detailliert instruierte, zeigt der hiervor, Rz. 110 Fn. 260 zitierte Brief. Damit wird auch verständlich, weshalb 1894 EDVARD GRIEG seine Aufwartung SAINT-SAËNS tags zuvor schriftlich ankündigte (vgl. hiernach, Rz. 124 Tabelle g [1894] und Rz. 159) und weshalb es GIUSEPPE VERDI überhaupt nicht gelang, SAINT-SAËNS zu besuchen, und daraus statt dessen ein Briefwechsel entstand (PALMIERO, 307).

<sup>282</sup> SORÉ, *L'ailleurs*, 3f und 6.

<sup>283</sup> Entgegen STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 66f hatte SAINT-SAËNS GABRIEL GESLIN schon früher angestellt: GESLIN begleitete ihn bereits 1902/1903 auf seinen Reisen: LETEURÉ, *Egypte*, 271; vgl. hiernach, Fnn. 362 und 364.

Juni/Juli einen Monat in der Schweiz<sup>284</sup>, bevor er sich zur Beobachtung der Sonnenfinsternis Ende August nach Burgos in Nordspanien und schliesslich nach Algerien begab und noch eine *HORAZ-Ode für Männerchor a cappella* WoO komponierte. Eine weitere Kantate – diesmal *La Gloire de CORNEILLE* op. 126 – und die Oper *L'Ancêtre* R. 297 (ein in veristischer Manier gegenwartsbezogenes korsisches Rachedrama)<sup>285</sup> folgten 1906. 1906 war zu Jahresbeginn von einem Abstecher nach Aegypten und zum Jahresende von einer Konzerttournee in die USA umrahmt war. Einer von SAINT-SAËNS' vier Auftritten in der Carnegie Hall am 3. und 4.<sup>286</sup>, 15. und 18. November 1906<sup>287</sup> wurde u.a. auch von US-Präsident THEODORE ROOSEVELT (1858-1919) besucht. Dass die Konzerttournee erfolgreich ablief, überraschte den Meister selbst am stärksten, hatte seine schwere Erkrankung an Diphtherie bereits auf der Meeresüberfahrt im Oktober 1906 doch zu monatelangen Lähmungserscheinungen geführt.<sup>288</sup> Den Februar 1906 hatte SAINT-SAËNS in Monaco verbracht.

## J. Rastloser Globetrotter

**117 Überblick** Von seinem 30. Altersjahr an war SAINT-SAËNS pianistisch, für Aufführungen seiner Werke und mit zunehmendem Alter auch ausserberuflich häufig auf Reisen, ab 1873 mit besonderer Vorliebe nach Algerien und Aegypten. In der Absicht, die *Ars gallica*, die französische Instrumentalkunst bekannt zu machen, unternahm SAINT-SAËNS nach 1871 auch viele Konzerttourneen ins Ausland. Er besuchte vier der fünf Kontinente!

**118 Pianistische Konzertreisen** Als überragender Pianist gastierte SAINT-SAËNS unter anderem auf geradezu triumphalen Konzerttourneen bis in sein letztes Altersjahr in verschiedensten Staaten *Europas*. Hierfür, aber auch zum Komponieren oder zur Pflege seiner vielfältigen anderen Interessen absolvierte SAINT-SAËNS während über fünf Jahrzehnten im Jahresdurchschnitt drei bis vier Auslanbdreisen, so etwa nach:

- Spanien 1880, 1881, 1889, 1890/1891, 1894, 1896, 1897, 1898, 1905 und 1908,
- Portugal 1880, 1905, 1914 und 1916,
- den Kanarischen Inseln 1889/1890, 1891, 1893, 1897, 1899, 1900 und 1909<sup>289</sup>,
- Monaco 1881, 1904, 1909, 1910 und 1913,
- Italien 1857, 1872, 1879, 1884, 1886, 1891, 1892, 1896, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911 und 1917<sup>290</sup>,
- Griechenland 1920<sup>291</sup>,
- Österreich-Ungarn im März/April 1876<sup>292</sup>, 1879, 1882, 1883 und 1886,

<sup>284</sup> Vgl. hiernach, Rz. 244.

<sup>285</sup> Dazu CARON/DENIZEAU, 100; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 86; BRIQUET, 1275.

<sup>286</sup> Begleitet vom New York Symphony Orchestra unter WALTER DAMROSCH brachte SAINT-SAËNS als Pianist dabei drei eigene Werke zur US-amerikanischen Erstaufführung: *Afrika*. Phantasie für Klavier und Orchester op. 89; *Allegro appassionato* für Klavier und Orchester op. 70 und *Wedding Cake* für Klavier und Streichorchester op. 76. Vgl. GRAF/WILI, *Jesu, meine Freude*, 4 Rz. 1 Tab. 1.

<sup>287</sup> Wiederum begleitet vom New York Symphony Orchestra unter WALTER DAMROSCH spielte SAINT-SAËNS als Pianist sein „aegyptisches“ Klavierkonzert Nr. 5 in F-Dur op. 103.

<sup>288</sup> Mit Belegen STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 67f.

<sup>289</sup> CARON/DENIZEAU, 65.

<sup>290</sup> CARON/DENIZEAU, 62f; GALLOIS, 328. – 1872 begab sich der naturwissenschaftlich stark interessierte SAINT-SAËNS eigens nach Neapel, um den Ausbruch des Vesuv zu beobachten. Über seine Einladung zu den Festspielen in Cesena berichtete SAINT-SAËNS in seiner *Ecole*, 95-101.

<sup>291</sup> CARON/DENIZEAU, 69.

<sup>292</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 42.

- Deutschland 1865, 1868, 1869, 1870, 1871, 1876, 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1900, 1903, 1910, 1911 und 1913<sup>293</sup>,
- Polen 1877 und 1912,
- Russland November 1875/1876<sup>294</sup> und 1887<sup>295</sup> (je St. Petersburg und Moskau<sup>296</sup>),
- Schweden 1875 und 1897,
- Dänemark 1875, 1887 und 1897 (Kopenhagen mit einem Privatkonzert vor Königin LOUISE)<sup>297</sup>,
- die Niederlande 1872, 1874, 1880, 1896, 1897 und 1914,
- Belgien 1871, 1875, 1877, 1878, 1879, 1885, 1894, 1895, 1897, 1898, 1900, 1914 und 1920<sup>298</sup>, und
- England 1870, 1871<sup>299</sup>, 1874, Juli 1876, Mai 1877, 1879, 1880, 1882, 1885, 1886, 1893, 1898 und 1907<sup>300</sup>.
- Die Schweiz besuchte SAINT-SAËNS im April 1877<sup>301</sup>, 1878, 1879<sup>302</sup>, 1881, 1882, 1884, 1885, 1886, 1891, 1892, 1896, 1903, 1905, 1908, 1910, 1911, 1913 und 1920 und komponierte nicht nur in Bern (1878<sup>303</sup> und 1886<sup>304</sup>) und Thun (1905<sup>305</sup>), sondern konzertierte auch in St. Gallen, Zürich, Basel, Luzern, Bern, Neuenburg, Vevey, Montreux, Lausanne und Genf.<sup>306</sup>

<sup>293</sup> Vgl. auch CARON/DENIZEAU, 63.

<sup>294</sup> CARON/DENIZEAU, 63; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 42. – Von dieser Reise kehrte SAINT-SAËNS mit der Partitur zu MODEST MUSSORGSKIS *Boris Godunow* nach Frankreich zurück und machte die Oper damit in Westeuropa bekannt: SCHONBERG, 367 und 386.

<sup>295</sup> Diesmal mit sieben Benefizkonzerten für das Internationale Komitee vom Roten Kreuz (CARON/DENIZEAU, 63 Fn. 2) und der Uraufführung seines eigens für die russische Zarin, die dänische Prinzessin MARIA FEODOROVNA komponierten *Caprice sur des airs danois et russes* für Flöte, Oboe, Klarinette und Klavier op. 79. Die Besetzung erklärt sich mit SAINT-SAËNS' Reisebegleitern (PAUL TAFFANEL, Flöte, GEORGES GILLET, Oboe und CHARLES TURHAN, Klarinette).

<sup>296</sup> Bei seinem Moskauer Besuch 1875 spielte SAINT-SAËNS mit ANTON RUBINŠTAJN seine *Variations sur un thème de Beethoven* für zwei Klaviere op. 35 von 1874, und zur Klavierbegleitung NIKOLAI RUBINŠTAJNS (1835-1881) spielte SAINT-SAËNS mit PETER ILLITSCH TSCHAIKOWSKI (1840-1893) spontan Ballett. Vgl. den Brief PETER TSCHAIKOWSKYS an CAMILLE SAINT-SAËNS vom 8. Februar 1876, publiziert in *Revue de musicologie* 64 (1968) 82, abrufbar unter [http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter\\_441a](http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_441a); dazu vgl. auch [http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Camille\\_Saint-Sa%C3%ABns#Correspondence\\_with\\_Tchaikovsky](http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Camille_Saint-Sa%C3%ABns#Correspondence_with_Tchaikovsky) (beide zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>297</sup> CARON/DENIZEAU, 64.

<sup>298</sup> CARON/DENIZEAU, 64; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 42. Einen dieser Besuche erwähnt auch FERRUCCIO BUSONI (1866-1924) in seinem Nachruf auf CAMILLE SAINT-SAËNS: *Ricordi su Saint-Saëns*. In: *Vossische Zeitung* (Berlin) Nr. 609 vom 27. Dezember 1921 Abends, B. 336 = H. 204, abrufbar unter: <https://www.rodoni.ch/busoni/saggi/saintsaens.html>.

<sup>299</sup> Exil während der Commune und des französischen Bürgerkrieges von März bis Mai 1871: STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 35.

<sup>300</sup> CARON/DENIZEAU, 64; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 42.

<sup>301</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 42

<sup>302</sup> Dazu Näheres hiernach, Rz. 239.

<sup>303</sup> Dazu Näheres hiernach, Rzz. 199-238.

<sup>304</sup> Dazu Näheres hiernach, Rzz. 240-242.

<sup>305</sup> Dazu hiernach, Rz. 244.

<sup>306</sup> Vgl. GALLOIS, 355. - CARON/DENIZEAU, 64 mit Fn. 3; MASSAROTTO, 265f: Am 20. Mai 1913 spielte CAMILLE SAINT-SAËNS zusammen mit dem polnischen Komponisten, weltberühmten Pianisten und nach dem I. Weltkrieg kurzzeitigen Ministerpräsidenten Polens und Mitunterzeichner des Versailler Friedensvertrags, IGNACY JAN PADEREWSKI (1860-1941) im Hotel Des Trois Couronnes in Vevey gemeinsam seine *Polonaise für zwei Klaviere* in f-moll op. 77 = R. 67 von 1886: TELLER RATNER I 78-80 und 373; mit unzutreffendem Datum GAROVI, 111. Zuvor bereits wurde am 1. Juli 1911 GLUCKS Oper

**119 Incognito-Reisen in Asien** SAINT-SAËNS bereiste ausserdem zu einer Zeit, da kontinentübergreifende Reisen noch per Schiff unternommen werden mussten, auf mehreren Tourneen in *Asien*

- Ceylon/Sri Lanka 1891 und 1895<sup>307</sup>.
- Indochina mit Vietnam (Saigon) 1895<sup>308</sup> und
- Indonesien und Singapur 1895/1896<sup>309</sup>.

**120 Lieblingskontinent Afrika: Warmes Klima gegen Tuberkulose** *Afrika* spielte in der zweiten Lebenshälfte des Komponisten CAMILLE SAINT-SAËNS eine bestimmende Rolle: Eine Gesundheitskrise (vererbte Lungenprobleme/Tuberkulose) veranlasste SAINT-SAËNS nach dem Schock des Verlustes seiner Mutter, Paris zu verlassen und 1888-1904 in kontinentaleuropäisch kühlen und feuchten Zeiten Aufenthalt in Algier zu suchen<sup>310</sup>, wenn er nicht auf Konzertreisen war. Hier verschied SAINT-SAËNS schliesslich auch am 16. Dezember 1921. Insbesondere im Winter<sup>311</sup> weilte SAINT-SAËNS daher zumeist viele Wochen in:

- Algerien 1873<sup>312</sup>, 1883, 1886, 1887, 1888, 1891, 1892, 1893, 1900/1901, 1905, 1910, 1911, 1913, 1919, 1920 und 1921,
- Marokko 1881,
- Tunesien 1920,
- Aegypten 1890-1914 insgesamt 16 Mal (1890, 1891, 1894-1895, 1896, 1901, 1902, 1903, 1905, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913 und 1914), u.a. mit Besuchen Alexandriens, Kairos, des von den Engländern 1894 errichteten Assuanstaudammes und archäologischer Stätten in Karnak und Luxor<sup>313</sup>.

**121 Süd- und Nordamerika** In *Südamerika*<sup>314</sup> bereiste SAINT-SAËNS 1899, 1904 und während weiteren vier Monaten 1916:

- Brasilien (Rio de Janeiro, Petropolis),
- Argentinien (Buenos Aires, Córdoba, Tucumán, Rosario)<sup>315</sup> und
- Uruguay (Montevideo), wo er in Form der *Hymne pour le 14 juillet* WoO für die Colorados die 1904 versprochene Hymne *Partido colorado* vertonte. Der Regierungswechsel in Uruguay verhinderte, dass die Komposition Uruguays neue Nationalhymne wurde.

---

*Orfeo ed Euridice* in Mézières im Théâtre du Jorat als Freilichtaufführung gegeben; die Musik hatte SAINT-SAËNS eingerichtet: LOEWENBERG, Sp. 265. – Zu SAINT-SAËNS in Zürich vgl. VON ORELLI, 33 Fn. 128.

<sup>307</sup> Auf Sri Lanka überarbeitete SAINT-SAËNS 1891 seine 1886 teilweise in Bern komponierte Oper *Proserpine*. CARON/DENIZEAU, 64.

<sup>308</sup> BARBACANE, 161.

<sup>309</sup> CARON/DENIZEAU, 64f. – Hier lernte SAINT-SAËNS den Musikliebhaber LOUIS JACQUET kennen, mit dem er freundschaftlich verbunden blieb.

<sup>310</sup> HANDSCHIN, 16. Dazu hiervor, Rzz. 114-116: 1904 liess sich SAINT-SAËNS dann wieder in Paris an der Rue de Longchamp 17 nieder. CARON/DENIZEAU, 156.

<sup>311</sup> CARON/DENIZEAU, 65.

<sup>312</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 36; BARBACANE, 161-211.

<sup>313</sup> CARON/DENIZEAU, 66f. – In Luxor schrieb SAINT-SAËNS in einem Hotel sein («ägyptisches») Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 in F-Dur: CARON/DENIZEAU, 71 und 82-85.

<sup>314</sup> CARON/DENIZEAU, 68.

<sup>315</sup> Vgl. LETEURE, *Saint-Saëns*, 17.

Und schliesslich besuchte SAINT-SAËNS in *Nordamerika* auch zweimal die Vereinigten Staaten (1906 [New York<sup>316</sup>, Philadelphia, Chicago, Washington] und 1915 [New York, San Francisco]<sup>317</sup>).

**122 Nutzung neuer Mobilität** Dass Dampflokotiven und kontinentdurchquerende Schienennetze das Reisen zu Lande und Dampfmotor und Schiffsschraube den Verkehr zur See in den vorausgehenden Jahrzehnten revolutioniert hatten, erleichterte diese mannigfaltigen Ortswechsel selbstverständlich enorm. SAINT-SAËNS' Interesse an allen Naturwissenschaften traf sich mit dieser Entwicklung. Politisch ist ausserdem zu bedenken, dass SAINT-SAËNS auf andern Kontinenten zumeist in französische Kolonien reiste: Sein bevorzugtes Reiseziel Algier war ab 1880 zu über 75% von Franzosen besiedelt und die Stadtbauten entsprechend stark am Erscheinungsbild von Paris orientiert. Die landwirtschaftliche Vereinnahmung im Umfeld Algiers verdrängte durch systematische Enteignungen die muslimische Landbevölkerung auf schlechtere Böden und nötigte sie zu Landteilungen. In den ebenfalls französischen Kolonien Tunesien und Marokko sah es kaum anders aus.

**123 Französischer Kolonialismus** Seit Mitte des 19. Jahrhunderts hatte sich Frankreich durch seine Indochinapolitik hinter Grossbritannien zur weltweit zweitgrössten Kolonialmacht aufgeschwungen. Frankreich verstand sich dabei im Gefolge der Französischen Revolution als Exportland der Zivilisation, die durch Assimilation der Kolonien erreicht werden sollte. Fortgesetzte Eroberungen unterwarfen französischer Kolonialmacht schliesslich mehr als 25 Millionen Menschen, von denen nur ein verschwindend kleiner Teil den Franzosen gleichgestellt war. Anders als in Algerien organisierte Frankreich in Afrika und in Fernost zumeist nur ein Tribalsystem, dessen Häuptlinge oder Könige der Kolonialmacht Frankreich ergeben waren und innere Angelegenheiten dafür selbstständig regeln konnten. Dieses System zerbrach erst im Gefolge des II. Weltkrieges (Vietnam, Kambodscha, Tunesien, Marokko, Algerien, Mali, Senegal).

**124 „Erweiterte Inlandreisen“** In diesen Kontext eingebettet, waren viele der zahlreichen Reisen von SAINT-SAËNS „erweiterte Inlandreisen“. Zwar klopfte SAINT-SAËNS das aufklärerisch-„philanthropische“ Eigenbild französischer Kolonialpolitik nicht auf rassistische Vorurteile ab; das kam bis zum II. Weltkrieg kaum jemals ins Blickfeld der Angehörigen von Kolonialmächten, weder in England noch in Frankreich, weder in Spanien noch in Portugal, weder in Deutschland noch in Italien, weder in Belgien noch in Österreich, weder in Dänemark noch in den Niederlanden. Aber SAINT-SAËNS erkannte im englisch beeinflussten Aegypten ebenso wie in den französisch kolonisierten Gebieten Algeriens und Tunesiens heikle (architektonische, umweltschädigende, migratorische und klimatisch problematische) Seiten der Verwestlichung arabischer und der Verstädterung ländlicher Gebiete.<sup>318</sup>

<sup>316</sup> In der Carnegie Hall spielte SAINT-SAËNS am 3. November 1906 vor dem amerikanischen Präsidenten THEODORE ROOSEVELT (1858-1919) sein *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2* in g-moll op. 22: CARON/DENIZEAU, 67.

<sup>317</sup> CARON/DENIZEAU, 67.

<sup>318</sup> LETEURE, *Egypte*, 279.

**SAINT-SAËNS' Auslandsreisen und Kompositionen 1857-1921. Chronologie**Tabelle 9

Jahr	Reiseziel	In diesen Orten komponierte Werke / Bemerkungen
1857 <sup>319</sup>	Italien (Rom)	op. 7 <i>Tarantelle für Flöte und Klarinette</i> a-moll op. 9a <i>La mort d'Ophélie</i> . Lied nach ERNEST LEGOUVE
1858 <sup>320</sup>		op. 8 <i>Six Duos</i> für Harmonium und Klavier op. 9 <i>Bénédiction nuptiale</i> für Orgel F-Dur op. 12 <i>Oratorio de Noël</i> für Soli, Chor, Streicher, Harfe und Orgel op. 17 <i>Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1</i> D-Dur op. 58 <i>Konzert für Violine und Orchester Nr. 1</i> C-Dur
1859 <sup>321</sup>		op. 20 <i>Konzert für Violine und Orchester Nr. 1</i> (real: Nr. 2) A-Dur op. 55 <i>Symphonie Nr. 2</i> a-moll Diverse Motetten WoO (publiziert erst 1888)
1860		op. 10 <i>Scène d'Horace</i> für Sopran, Bariton und Orchester nach PIERRE CORNEILLE <i>Alla riva del Tebro</i> nach PALESTRINA sowie weitere Lieder WoO Diverse Motetten WoO (publiziert erst 1888)
1861		Klaviertranskriptionen von Werken JOHANN SEBASTIAN BACHS
1862 <sup>322</sup>	England (London)	op. 16 <i>Suite für Violoncello und Klavier</i> op. 21 <i>Mazurka Nr. 1</i> für Klavier g-moll op. 49 <i>Suite</i> für Orchester <i>Soirée en mer</i> . Lied auf ein Gedicht von VICTOR HUGO WoO
1863		op. 18 <i>Klaviertrio</i> Nr. 1 F-Dur op. 28 <i>Introduction et Rondo capriccioso</i> für Violine und Orchester a-moll <i>Canzonetta toscana</i> . Lied <i>Spartacus</i> . Schauspielouvertüre Es-Dur R. 166
1864 <sup>323</sup>		11.06.-15.07.1864: <i>Ivanhoé</i> . Kantate für den Prix de Rome WoO
1865 <sup>324</sup>	Deutschland (Leipzig, 11.1865) mit PABLO DE SARASATE <sup>325</sup> = erste Konzertreise von SAINT-SAËNS	op. 13 <i>Elévation ou Communion</i> für Orgel E-Dur op. 42 <i>Coeli enarrant. Psalm 19</i> für Soli, Chor und Orchester Verschiedene Lieder auf Texte von VICTOR HUGO WoO
1866		op. 7 <i>Trois Rhapsodies sur des cantiques bretons</i> für Orgel op. 15 <i>Sérénade</i> für Orchester oder für Klavier, Orgel, Violine und Viola oder Violoncello
1867 <sup>326</sup>		op. 19 <i>Les Noces de Prométhée</i> . Kantate zur Weltausstellung (preisgekrönt, aber entgegen der Zusicherung erst 1879 uraufgeführt)

<sup>319</sup> LETEURE, *Saint-Saëns*, 26; BONNEROT, 32.<sup>320</sup> JOST, *Vorwort*, III.<sup>321</sup> JOST, *Vorwort*, III.<sup>322</sup> STUDD, 51f.<sup>323</sup> GERARD, 29f.<sup>324</sup> BONNEROT, 43; CARON/DENIZEAU, 39; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 123; CLERICETTI, 69.<sup>325</sup> Mit PABLO DE SARASATE freundete sich SAINT-SAËNS 1865 an.<sup>326</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 31; BONNEROT, 46f.

## SAINT-SAËNS' Auslandsreisen und Kompositionen 1857-1921. Chronologie

Tabelle 9

Jahr	Reiseziel	In diesen Orten komponierte Werke / Bemerkungen
1868 <sup>327</sup>	Deutschland (10.1868 Köln, Konzerttournee)	op. 20 <i>Konzert für Violine und Orchester</i> Nr. 2 A-Dur op. 22 <i>Konzert für Klavier und Orchester</i> Nr. 2 g-moll op. 27 <i>Romance</i> für Klavier, Orgel und Violine B-Dur op. 47 <i>Samson et Dalila</i> . Oper Verschiedene Lieder auf Texte von VICTOR HUGO WoO 15.08.1868: SAINT-SAËNS wird zum Ritter der Ehrenlegion ernannt
1869 <sup>328</sup>	Deutschland (München 22.09.1869; Leipzig, 15.11.1869)	op. 25 <i>Orient et Occident</i> . Marsch für Militärkapelle und Orchester op. 29 <i>Konzert für Klavier und Orchester</i> Nr. 3 Es-Dur
1870 <sup>329</sup>	England, Deutschland (06.1870 Weimar)	SAINT-SAËNS wird ins 4. Bataillon der Garde nationale de la Seine eingezogen. Mit LISZT zusammen Feier des BEETHOVEN-Zentenariums <i>Les Chants de guerre</i> für zwei Solostimmen, Chor und Orchester WoO op. 26 <i>Mémoires Persanes</i> . Liedkreis nach Gedichten von ARMAND RENAUD
1871 <sup>330</sup>	England (London, 03.-05.1871), Belgien, Deutschland (Baden-Baden), England (London, 08.1871)	15.02.1871: Zur Förderung der „ <i>Ars gallica</i> “ begründet SAINT-SAËNS die Société Nationale de Musique mit Flucht vor dem Bürgerkrieg nach London; Vorspiel vor Königin VICTORIA; Wiedersehen mit GOUNOD. op. 24 <i>Mazurka</i> Nr. 2 für Klavier g-moll op. 31 <i>Le Rouet d'Omphale</i> . Symphonische Dichtung <i>My Land</i> für Solotenor und Chor ad libitum WoO op. 37 <i>Romance</i> für Flöte und Klavier Des-Dur op. 38 <i>Berceuse</i> für Violine und Klavier B-Dur <i>Désir de l'Orient</i> . Lied auf ein eigenes Gedicht WoO sowie weitere Lieder
1872 <sup>331</sup>	Niederlande	18.02.1872: Tod der Grosstante CHARLOTTE MASSON op. 30 <i>La Princesse jaune</i> . Oper op. 32 <i>Sonate für Violoncello und Klavier</i> Nr. 1 c-moll op. 33 <i>Konzert für Violoncello und Orchester</i> Nr. 1 a-moll
1873 <sup>332</sup>	Algerien (Pointe Pescade, Saint-Eugène, 10.-12.1873)	<i>Soirs d'Algérie</i> Gedicht op. 39 <i>Phaëton</i> . Symphonische Dichtung <i>Danse macabre</i> für Sopran und Klavier oder Orchester. Lied auf das Gedicht von HENRI CASALIS WoO op. 47 <i>Samson et Dalila</i> , 3. Akt der Oper

<sup>327</sup> JOST, *Vorwort*, III; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 123; BONNEROT, 52f; CLERICETTI, 72.

<sup>328</sup> BONNEROT, 53; CARON/DENIZEAU, 78; SORET, *Saint-Saëns*, 9 iVm. LOEWENBERG, 1009; STUDD, 71 und 73f; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 32f.

<sup>329</sup> BONNEROT, 53; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 123; STUDD, 77f.

<sup>330</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 35 und 123; REES, 12 und 299; CARON/DENIZEAU, 49; STUDD, 85.

<sup>331</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 124; REES, 166 und 168.

<sup>332</sup> BARBACANE, 172 und 180ff; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 36; REES, 177 und 181 mit Fn. 1; MASSAROTTO, 257; CLERICETTI, 81.

## SAINT-SAËNS' Auslandsreisen und Kompositionen 1857-1921. Chronologie

Tabelle g

Jahr	Reiseziel	In diesen Orten komponierte Werke / Bemerkungen
1874 <sup>333</sup>	England (London, 13.07.1874), Niederlande (mit FRANZ LISZT und HENRI VIEUXTEMPS 2 Wochen zu Gast bei König WILLEM III. in Het Loo)	op. 35 <i>Variations sur un thème de BEETHOVEN</i> für zwei Klaviere op. 40 <i>Danse macabre</i> . Symphonische Dichtung
1875 <sup>334</sup>	Belgien (Brüssel, 14.03.1875), Dänemark, Schweden, Russland (Moskau, St. Petersburg 12.1875 ...)	03.02.1875: SAINT-SAËNS heiratet MARIE-LAURE TRUFFOT 06.11.1875: Geburt des Sohnes ANDRÉ ALBERT op. 41 <i>Klavierquartett</i> B-Dur op. 43 <i>Allegro appassionato</i> für Violoncello und Klavier h-moll op. 44 <i>Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4</i> c-moll (dem Andenken des verstorbenen Freundes GEORGES BIZET) op. 45 <i>Le déluge</i> . Oratorium
1876 <sup>335</sup>	Russland (... 01.1876), Österreich-Ungarn (03.-04.1876; Budapest), England (London, 02.-07.07.1876), Deutschland (Bayreuth, 13.-16.08.1876)	03.1876 SAINT-SAËNS spielt die Orgel der grossen Synagoge in Budapest; in Wien trägt SAINT-SAËNS Ende März 1876 sein Klavierquintett in a-moll op. 14 vor; im gleichen Konzert erklingt eines der beiden Streichsextette (op. 18 oder op. 36) von JOHANNES BRAHMS (im Brief an DURAND vom 30.03.1876 freut sich SAINT-SAËNS über EDUARD HANSLICKS Lob). Besuch bei RICHARD WAGNER auf Villa Wahnfried in Bayreuth 7 Artikel über die Bayreuther Première von WAGNERS <i>Ring</i> 05./07.07.1876 SAINT-SAËNS spielt in London mit MARIE JAËLL seine <i>Beethoven-Variationen</i> op. 35 op. 46 <i>Les soldats de Gédéon</i> für 4 Männerstimmen und Doppelchor
1877 <sup>336</sup>	Schweiz (Genf, 18.04.1877), England (London, 05.1877), Belgien (Antwerpen 05.1877), Polen (Warschau), Deutschland (Leipzig 02.11.1877, Weimar, Dresden, Berlin, Schwerin 17.11.1877, Breslau, Weimar 27.11.-02.12.1877)	SAINT-SAËNS kündigt seine Organistenstelle an der Madeleine in Paris 03.1877: Familie SAINT-SAËNS zieht in die Rue Monsieur-le-Prince 14 um 02.12.1877 Uraufführung von <i>Samson et Dalila</i> . Oper op. 47 in Weimar 15.12.1877: Geburt des Sohnes JEAN-FRANÇOIS <i>Etienne Marcel</i> . Oper R. 290 op. 50 <i>La jeunesse d'Hercule</i> . Symphonische Dichtung op. 51 <i>Romance</i> für Violoncello und Klavier D-Dur op. 52 <i>Six études</i> für Klavier

<sup>333</sup> BONNEROT, 68; CARON/DENIZEAU, 64; REES, 181; STUDD, 99.

<sup>334</sup> BONNEROT, 72f; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 42 und 124; CARON/DENIZEAU, 13 und 64; STUDD, 108-110.

<sup>335</sup> BONNEROT, 76f; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 42 und 44; GALLOIS, 175; SCHMITZ/URE, Bst. A, unpaginiert S. 1; SORET, *Saint-Saëns*, 9; TELLER RATNER II 30; REES, 197; STUDD, 111; CLERICETTI, 87.

<sup>336</sup> BONNEROT, 83; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 42 und 124; GALLOIS, 184 und 202; CARON/DENIZEAU, 71; TELLER RATNER I 371 und II 30; STUDD, 116f und 328 Fn. 28; REES, 209f und 216; STUDD, 115-117 und 119; CLERICETTI, 98.

## SAINT-SAËNS' Auslandsreisen und Kompositionen 1857-1921. Chronologie

Tabelle g

Jahr	Reiseziel	In diesen Orten komponierte Werke / Bemerkungen
1878 <sup>337</sup>	Belgien (Brüssel, 20.01.1878), Frankreich (Paris, Lille 28.02.1878), Deutschland (Strassburg 27.03.1878), Schweiz (Basel, Bern, 04.1878), England (London 15.06.1878), Schweiz (Genf, 08.1878 zur Rekonvaleszenz), Belgien (Konzerttournee Brüssel, Lüttich 17.-25.11.1878)	20.01.1878: SAINT-SAËNS gibt in Paris auf eigene Kosten ein Konzert ausschliesslich mit Werken FRANZ LISZTS, um sich bei LISZT zu bedanken. Strassburg: SAINT-SAËNS spielt am 27.03.1878 sein <i>Klavierkonzert Nr. 4 c-moll</i> und begeistert, erreicht aber keine Zusage der Oper für eine Aufführung von <i>Samson et Dalila</i> . SAINT-SAËNS schreibt das Finale R. 334 für die Pastiche-Operette <i>Nina Zombi</i> , die dann am 17.05.1878 uraufgeführt wird. Basel: SAINT-SAËNS gibt Ende März ein Orgelrezital Bern: SAINT-SAËNS komponiert op. 54 <i>Requiem</i> (03.-11.04.1878) - Uraufführung 22.05.1878 in Saint Sulpice Paris. 28.05.1878: Söhnchen ANDRÉ ALBERT verunglückt tödlich. 12.06.1878 FRANZ LISZT besucht SAINT-SAËNS in Paris. 07.07.1878: Söhnchen JEAN-FRANÇOIS stirbt an Tuberkulose. op. 56 <i>Menuet et valse</i> für Klavier 30.11.1878: JULES MASSENET wird CAMILLE SAINT-SAËNS bei der Nachwahl in die Académie des Beaux-Arts vorgezogen.
1879 <sup>338</sup>	Belgien (Brüssel 02.1898), Deutschland (Dresden, Hannover 15.02.1879, Leipzig, Stettin, Königsberg), Österreich-Ungarn (Pressburg, Wien 17.03.1879), Deutschland (Braunschweig, Mainz, Stuttgart), Schweiz (St. Gallen, Bern 29.03.1879), Deutschland (Bonn, 14.04.1879), Belgien (Antwerpen, 26.07.1879), Italien (Mailand 03.-16.05.1879, Turin 18.05.1879), England (London 24.05.-29.05.1879, Manchester), Frankreich (Paris 07.06.1879), England (London, 06.07.1879, Birmingham, 28.08.1879)	17.03.1879 Wien: SAINT-SAËNS spielt mit HANS RICHTER das <i>Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur</i> op. 58 von BEETHOVEN sowie sein eigenes Oratorium <i>Le Déluge</i> . 29.03.1879 Bern: SAINT-SAËNS spielt das <i>Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur</i> op. 58 und dirigiert die eigene <i>Orchestersuite</i> op. 49. England: In Birmingham begegnet SAINT-SAËNS erstmals MAX BRUCH, und er komponiert eine eigene Kadenz zu BEETHOVENS <i>Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur</i> . op. 57 <i>La Lyre et la Harpe</i> . Ode in zwei Teilen auf den Text von VICTOR HUGO, von SAINT-SAËNS in Birmingham uraufgeführt

<sup>337</sup> BONNEROT, 85-90; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 42 und 124; HAINE, 112; CHIMÈNES, 25; REES, 219-222; TELLER RATNER I 371 und 542; STUDD, 119f, 121f und 129; CLERICETTI, 98.

<sup>338</sup> BONNEROT, 91f; LETEURÉ, *Saint-Saëns*, 28; CARON/DENIZEAU, 64; GIROUD, 2; JOST, *Vorwort*, III; TELLER RATNER I 371; PALMIERO, 294 und 309f; STUDD, 125f und 139; REES, 226f; CLERICETTI, 98-100.

## SAINT-SAËNS' Auslandsreisen und Kompositionen 1857-1921. Chronologie

Tabelle g

Jahr	Reiseziel	In diesen Orten komponierte Werke / Bemerkungen
1880 <sup>339</sup>	Niederlande (Arnhem, Den Haag, Rotterdam, Amsterdam, Utrecht, Amsterdam 16.-23.02.1880), Deutschland (Berlin, 25./26.02.1880), England (Windsor bei Königin VICTORIA; Konzertreisen 05.1880 und 06./07.1880), Deutschland (Baden-Baden, 05.1880), Spanien (Konzerte 03.-31.10.1880 Madrid, Pamplona, Zaragoza, Jerez de la Frontera), Portugal (Lissabon, 05.-13.11.1880), England (London, Studien in der Buckingham Bibliothek)	op. 59 <i>König Harald Harfagar</i> . Ballade für Klavier zu vier Händen op. 60 <i>Suite algérienne</i> für Orchester op. 61 <i>Konzert für Violine und Orchester Nr. 3</i> h-moll op. 62 <i>Morceau de concert</i> für Violine und Orchester e-moll op. 64 <i>Jota aragonese</i> für Orchester (10.1880) op. 63 <i>Une nuit à Lisbonne</i> für Orchester (10.11.1880) 11.1880 Konzerttournee von SAINT-SAËNS in Portugal
1881 <sup>340</sup>	Marokko, Deutschland (Karlsruhe 29.01.1881), Monaco (12.03.1881), Schweiz (Genf 17.03.1881, Neuenburg 24.03.1881), Deutschland (Hamburg, 14.03.1881, Strassburg, 27.03.1881, Breslau), Spanien (05.1881), England (Liverpool, 10.1881)	19.02.1881: SAINT-SAËNS wird in die Académie des Beaux-Arts aufgenommen op. 65 <i>Septett</i> für Trompete, Klavier, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass Es-Dur op. 69 <i>Hymne à VICTOR HUGO</i> für Orchester und Chor ad libitum Oktober 1881: SAINT-SAËNS spielt in Liverpool als Gast des Dirigenten MAX BRUCH u.a. sein <i>Klavierkonzert Nr. 2</i> g-moll op. 22 und besucht BRUCH privat
1882 <sup>341</sup>	Schweiz (Zürich, Frühling 1882), Deutschland (Konzerttournee Hamburg 17.03.1882, Bayreuth, Breslau, Leipzig, Frankfurt, Mannheim, Karlsruhe, Bremen, Berlin, Mühlhausen, Hamburg), Österreich (Prag), England (London, Edinburg)	SAINT-SAËNS besucht LISZT in Zürich und auf dessen Wunsch hin RICHARD WAGNER in der Villa <i>Wahnfried</i> , wo WAGNER ihm auf die direkte Frage nach der Farce <i>Eine Kapitulation</i> ausweicht. op. 66 <i>Mazurka Nr. 3</i> für Klavier h-moll <i>Henri VIII</i> . Oper in 4 Akten SAINT-SAËNS dirigiert in Mühlhausen mit dem Basler Orchester sein op. 57 <i>La Lyre et la Harpe</i> . PIERRE-AUGUSTE RENOIR (1841-1919) und KARL MARX (1818-1883) aus Gesundheitsgründen in Algier

<sup>339</sup> BONNEROT, 98f; SUÁREZ GARCÍA, 318-335, speziell 332-335; MASSAROTTO, 257; CRANMER, 345; REES 233; STUDD, 129 und 132.

<sup>340</sup> BONNEROT, 100-102; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 124; TELLER RATNER II 31; STUDD, 131 und 139f; Feuille d'avis de Neuchâtel n° 30 vom 12.03.1881, 3; <https://concerts-cathedrale.ch/histoire/les-concerts-a-saint-pierre/> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>341</sup> BONNEROT, 104f; BARBACANE, 178; MASSAROTTO, 258; REES, 243; STUDD, 141.

## SAINT-SAËNS' Auslandsreisen und Kompositionen 1857-1921. Chronologie

Tabelle g

Jahr	Reiseziel	In diesen Orten komponierte Werke / Bemerkungen
1883 <sup>342</sup>	Deutschland (01.-02.1883), Österreich (02.1883), England (London, 05.03.1883), Italien, Algerien (03.-04.1883)	Nach der Rückkehr aus Italien (Neapel, Beobachtung der Eruptionen des Vesuvs) nach Paris im Frühling lebensbedrohende Lungen- und Rippenfellentzündung
1884 <sup>343</sup>	Italien (Neapel, Pompeij), Deutschland (Weimar, 05.1884), Schweiz (Genf 04.11.1884 und anschliessend Schweizer Konzerttournee mit dem Geiger MARTIN PIERRE JOSEPH MARSIK)	14.07.1884: SAINT-SAËNS wird Offizier der Ehrenlegion. <i>Gabriella di Vergy</i> . Italienische Opernparodie WoO op. 73 <i>Rhapsodie d'Auvergne</i> für Klavier und Orchester 25.10.1884: SAINT-SAËNS hält vor der Jahresversammlung der Académie sein Referat <i>Causerie sur le passé, le présent et l'avenir de la musique</i> . 04.11.1884: SAINT-SAËNS dirigiert in Genf zur Einweihung der Salle Victoria sein Oratorium <i>Le Déluge</i> op. 45.
1885 <sup>344</sup>	England (London, 19.05.1885; Birmingham, London 16.11.1885) <sup>345</sup> , Schweiz, Belgien und Deutschland (alle 11.1885) mit dem Geiger RAPHAËL DIAZ ALBERTINI; England (Leeds, 11.1885, London 01.-06.12.1885)	op. 67 <i>Romanze</i> für Horn und Klavier E-Dur op. 75 <i>Sonate Nr. 1</i> für Violine und Klavier d-moll op. 76 <i>Wedding Cake</i> . Caprice-Valse für Klavier und Streicher 14.03.1885 Aufführung der Opernparodie <i>Gabriella di Vergy</i> zur Feier des Karnevals SAINT-SAËNS bringt sein <i>Coeli enarrant (Psaume XVIII)</i> op. 42 in London zur Uraufführung.

<sup>342</sup> BONNEROT, 108f; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 48; MASSAROTTO, 258; REES, 252; STUDD, 141f.

<sup>343</sup> BONNEROT, 110-113; GALLOIS, 266; SAINT-SAËNS, *Ecole*, 62; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 124; REES, 255; SORET, *Rome*, 50; TEULON LARDIC, 15 mit Fn. 50; STUDD, 146f.

<sup>344</sup> BONNEROT, 112-114; GALLOIS, 249 und 268; GIROUD, 2; REES, 259; STUDD, 147.

<sup>345</sup> Vgl. Briefautograph des Komponisten vom 24. März 1885 unter: <https://www.historyforsale.com/camille-saint-saens-autograph-letter-signed-03-24-1885/dc72279/59> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

1886 <sup>346</sup>	Deutschland (Berlin 24.01.1886 <sup>347</sup> , Kassel, Bremen, Dresden, 01.1886), Österreich-Ungarn (Prag, Wien, 02.-03.1886), England (London 19.05.1886), Italien (Neapel, Florenz, 07.1886), Schweiz (Bern, ab 15.07.1886), Frankreich (Chaville, 08.-09.1886), Algerien (Algier, 11.1886 ...)	Nach Äusserungen in <i>Harmonie et mélodie</i> XXVII-XXXI <sup>348</sup> gegen den WAGNER-Kult wird durch eine entstellende Pressekampagne ein Sturm gegen SAINT-SAËNS' in Deutschland organisiert; bei seinem Konzert in Berlin am 22.01.1887 wird er ausgepiffen, spielt das Konzert aber durch. Die Pressekampagne hält an, und seine geplanten Konzerte in Kassel, Bremen und Dresden werden von den lokalen Veranstaltern abgesagt. <i>Carnaval des animaux</i> R. 125 19.05.1886: Uraufführung der <i>Symphonie Nr. 3 c-moll</i> op. 78 in London unter SAINT-SAËNS' eigenem Dirigat; anwesende Deutsche pfeifen ihn aus. 06.1886 In einem Aufsatz unterbreitet SAINT-SAËNS den Vorschlag eines verfeinerten, staatlich geeichten Metronoms, damit SCHUMANNS Kompositionen intentionstreu interpretiert werden. 07.1886 schreibt SAINT-SAËNS einen weiteren Aufsatz: <i>Notes sur les décors de théâtre dans l'antiquité romaine</i> Oper <i>Proserpine</i> R. 292 (Komposition von 5 Szenen im gleichen Hotel in Bern wie das Requiem; Rest in Chaville, Orchestrierung in Algier 11.1886 bis 01.1887) SAINT-SAËNS verlässt die von ihm gegründete Société Nationale de Musique, weil FRANCK und D'INDY in deren Konzerten statutenwidrig Werke ausländischer Komponisten (v.a. WAGNER) aufführen lassen. SAINT-SAËNS erleidet eine längere Schaffenskrise.
---------------------	--	---

<sup>346</sup> BONNEROT, 113-118 und 120-123; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 48-50 und 124; CARON/ DENIZEAU, 54, 64 und 111; GALLOIS, 266; SORET, *Proserpine*, 12; SORET, *Saint-Saëns*, 11 mit Fn. 34; GALLOIS, 260; REES, 231, 262, 266 und 269; STUDD, 148f, 153 und 161.

<sup>347</sup> Brief des Komponisten an HANS VON BÜLOW, vgl. <https://kalliope-verbund.info/DE-611-HS-3326191> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>348</sup> Abrufbar unter: [https://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Saint-Sa%C3%ABns\\_-\\_Harmonie\\_et\\_M%C3%A9lodie,\\_1885.djvu/43&action=edit&redlink=1](https://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Saint-Sa%C3%ABns_-_Harmonie_et_M%C3%A9lodie,_1885.djvu/43&action=edit&redlink=1) (zuletzt besucht am 11.11.2020), speziell XVI: « La préoccupation toute germanique de dépasser le réel entraîne constamment Wagner; c'est ainsi que, dans l'instrumentation, il a tiré un grand parti de traits impraticables, ne pouvant s'exécuter que par à peu près. (...) L'à peu près devient facilement une habitude. Dans certains théâtres où on joue souvent le répertoire de Wagner, l'orchestre joue faux, les chanteurs chantent faux, et personne ne s'en aperçoit: exécutants et auditeurs ont l'oreille faussée»; ebd., XVII: «Wagner peut écrire les choses les plus disparates, sa conviction ne sera jamais mise en doute»; ebd., XX: « Ne leur parlez pas de l'insulte grossière faite par Wagner à la France vaincue; ils entreraient en fureur - contre vous! Notez qu'il ne s'agit pas d'une boutade, comme il en peut échapper dans l'improvisation d'une lettre ou d'un article de journal; c'est une œuvre voulue, réimprimée du vivant de l'auteur et faisant partie de l'édition définitive de ses œuvres complètes. (...) dans ces réunions, ces sociétés wagnériennes qui se sont fondées peu à peu dans le monde entier, il y a autre chose que l'amour de l'art; il y a l'esprit de secte»; ebd., XXI: « Au fond, ce n'est ni Bach, ni Beethoven, ni Wagner que j'aime, c'est l'art»; ebd., XXII: « En fin de compte, si je me permets de critiquer les œuvres de Richard Wagner, c'est à un point de vue purement relatif»; ebd., XXV: «Les œuvres de Richard Wagner fussent-elles parfaites, il ne faudrait pas les imiter»; ebd., XXVII: „Or la critique wagnérienne est singulièrement intolérante; elle ne permet pas ceci, elle interdit cela“; ebd., XXIX: «... le public vous échappe. On lui a tant chanté, depuis un demi-siècle, les louanges de l'art italien et de l'art allemand qu'il ne croit pas à l'art français. Qu'on annonce l'apparition d'un opéra étranger, il y courra comme au feu, quitte à revenir l'oreille basse, comme après la première représentation de certain opéra italien; mais, viennent des ouvrages comme Faust, comme Carmen, il attendra pour y courir que l'univers les ait acclamés.»; ebd., XXXs: «J'admire profondément les œuvres de Richard Wagner en dépit de leur bizarrerie. Elles sont supérieures et puissantes, cela me suffit. Mais je n'ai jamais été, je ne suis pas, je ne serai jamais de la religion wagnérienne.»

## SAINT-SAËNS' Auslandsreisen und Kompositionen 1857-1921. Chronologie

Tabelle g

Jahr	Reiseziel	In diesen Orten komponierte Werke / Bemerkungen
1887 <sup>349</sup>	Algerien (Algier), Frankreich, Algerien (Villa Sintès, Isly bei Algier, 02.1887), Dänemark, Russland (St. Petersburg, 04.1887), Algerien (04.1887 und 11.1887; Grand Hôtel de France, chambre 19, Alger, fortan jeweils als «CHARLES SANNOIS»), England (London 4 Konzerte 06.1887)	09.01.1887 Nach der Aufführung der Orgelsymphonie bezeichnet GOUNOD seinen jüngeren Freund SAINT-SAËNS öffentlich als « <i>le Beethoven français</i> ». Oper <i>Proserpine</i> R. 292 (Orchestrierung in Algerien) - Uraufführung am 14.03.1887 an der Opéra comique. Russland: op. 79 R. 126 <i>Caprice sur des airs danois et russes</i> für Flöte, Oboe, Klarinette und Klavier; ab 11.04.1887 SAINT-SAËNS spielt 7 Benefizkonzerte für das Rote Kreuz in Russland. 18.06.1887: SAINT-SAËNS spielt in London auswendig alle seine bisher 4 Klavierkonzerte. op. 80 <i>Souvenir d'Italie</i> für Klavier (08.1887) op. 82 <i>La Fiancée du timbalier</i> . Ballade für Mezzosopran und Orchester nach VICTOR HUGO op. 83 <i>Havanaise</i> für Violine und Orchester E-Dur, RAPHAËL DIAZ ALBERTINI gewidmet op. 94 <i>Morceau de concert</i> für Horn und Orchester f-moll Algerien: <i>Ascanio</i> . Oper R. 293
1888 <sup>350</sup>	Algerien (Algier, 23.02.1888, Isly bei Algier, 11. und 25.04.1888), Frankreich (Tamaris, 31.12.1888), von dort direkt nach ...	Algerien: <i>Ascanio</i> . Oper R. 293 18.12.1888: Tod der Mutter von SAINT-SAËNS; SAINT-SAËNS fällt in schwere Depressionen
1889 <sup>351</sup>	... Algerien (03.-05.1889), Frankreich (15.05.1889 Paris), Spanien (ab 09.10.1889 Granada, Malagá, Cádiz, 30.11.-14.12.1889), Kanarische Inseln (Las Palmas, 14.12.1889- 13.04.1890)	op. 85 <i>Les cloches du soir</i> für Klavier (Frühling 1889) op. 87 <i>Scherzo</i> für zwei Klaviere (11.1889) Nach mehrmonatiger Überlegung beauftragt SAINT-SAËNS seine Freunde GUIRAUD und FAURÉ mit der Einstudierung seiner Oper <i>Ascanio</i> , löst heimlich Haushalt und Wohnung auf, die nach dem Tod seiner Kinder und seiner Mutter nur noch wehmütige Erinnerungen wachruft, vermacht sein Eigentum der Stadt Dieppe und taucht ab. Auf den kanarischen Inseln beschäftigt sich SAINT-SAËNS mit Literatur und Astronomie; er schreibt <i>Rimes familières</i> und die antikisierende Verskomödie <i>Botriocéphale</i> (= Traubenkopf).
1890 <sup>352</sup>	Kanarische Inseln (bis 13.04.1890), Marokko (Tanger), Spanien (Cádiz, Córdoba), Frankreich (31.05.1890), Spanien (12.1890), Aegypten	op. 88 <i>Valse canariote</i> für Klavier 12.04.1890 Bei der Rückkehr von einem Ausflug nach Teneriffa wird SAINT-SAËNS durch Vergleich von Zeitungsmeldungen über die Uraufführung von <i>Ascanio</i> in Paris samt Bild des Komponisten und Abgleich mit «CHARLES SANNOIS» erkannt. Am 13.04.1890 verlässt er daraufhin die Kanarischen Inseln. 31.05.1890: SAINT-SAËNS kehrt nach Paris zurück und hält sich incognito in Hotels auf. 07.1890: Die Stadt Dieppe eröffnet das <i>Musée SAINT-SAËNS</i>

<sup>349</sup> BONNEROT, 119 und 125-128; BARBACANE, 186; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 50; SORÉ, *Proserpine*, 12; GALLOIS, 268; MASSAROTTO, 259f; REES, 273; STUDD, 164.

<sup>350</sup> BONNEROT, 129; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 50 und 124; MASSAROTTO, 260; Brief von SAINT-SAËNS aus Isly an PHILIPPE BELLENOT, abrufbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530863410/f1.image> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>351</sup> BONNEROT, 129-133; BARBACANE, 181 und 186; LETEURE, *Saint-Saëns*, 19; SORÉ, *L'ailleurs*, 5; CARON/DENIZEAU, 64; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 50f und 124; TELLER RATNER I 247; MASSAROTTO, 260f.

<sup>352</sup> BONNEROT, 133-137; LETEURE, *Saint-Saëns*, 19; LETEURE, *Egypte* 269 Fn. 4; SORÉ, *L'ailleurs*, 5; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 54 und 124; MASSAROTTO, 261f.

## SAINT-SAËNS' Auslandsreisen und Kompositionen 1857-1921. Chronologie

Tabelle g

Jahr	Reiseziel	In diesen Orten komponierte Werke / Bemerkungen
1891 <sup>353</sup>	Aegypten (Alexandria, Ismailia, Kairo, an Bord der Postdampfer <i>Messengeries</i> und <i>Saghalien</i> Suezkanal), Sri Lanka (01.-02.1891), Aegypten (Kairo 03./04.1891), Kanarische Inseln (04.1891), Italien (Neapel, Mailand), Malta (04.-06.1891), Italien (Messina, Catania), Tunis, Algerien (bis 06.1891 und wieder ab 10.1891) <sup>354</sup> , Schweiz (Genf 07./08.1891), Algerien (Pointe Pescade, 11.1891-05.1892)	Uraufführung von <i>Botriocéphale</i> in Ismailia; Kairo: op. 89 R. 204 <i>Afrika</i> . Phantasie für Klavier und Orchester g-moll <sup>355</sup> op. 26a <i>Nuit Persane</i> für Soli, Chor und Orchester op. 7a <i>Rhapsodie bretonne</i> für Orchester op. 93 <i>Sarabande et Rigaudon</i> für Orchester Neuorchestrierung des 3. Aktes der Oper <i>Proserpine</i> . SAINT-SAËNS kann also der Aufführung seines <i>Requiem</i> s op. 54 am Karfreitag, 17.04.1891 in Paris durch JULES GARCIN nicht beiwohnen. In Neapel studiert SAINT-SAËNS im Museum die griechischen Vasenmalereien (Lyra und Kythara) für sein geplantes Essai (publiziert erst 1902)
1892 <sup>356</sup>	Algerien (bis 05.1892), Schweiz (Genf, 06.-12.07.1892), Italien (08.1892, zur Beobachtung des ausgebrochenen Vulkans Aetna während 8 Tagen), Algerien (ab Herbst 1892) ...	SAINT-SAËNS schreibt in einem Tag die Prosakomödie <i>La crampe des écrivains</i> in 1 Akt – Uraufführung in Algier am 17.03.1892. op. 91 <i>Chant saphique</i> für Violoncello und Klavier; op. 92 <i>Klaviertrio</i> Nr. 2 e-moll (03.-06.1892) op. 95 <i>Fantaisie pour harpe</i> Opern <i>Frédégonde</i> WoO (= Vollendung des Operntorsos <i>Brunehilda</i> von ERNEST GUIRAUD) und R. 394 <i>Phryné</i> Gedicht <i>La Libellule</i> <sup>357</sup> ; R. 317 <i>Bühnenmusik zu Antigone</i> SAINT-SAËNS freut sich darüber, dass die Société des Concerts anstelle von BRAHMS' «im höchsten Grade nebulösem» <i>Deutschen Requiem</i> sein eigenes <i>Requiem</i> op. 54 aufführt.

<sup>353</sup> BONNEROT, 133 und 139-141; BARBACANE, 192f; SORÉ, *L'ailleurs*, 5, 7 und 12f; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 54; GALLOIS, 283-285; TELLER RATNER II 33 und 173f; MASSAROTTO, 262; LETEURE, *Egypte* 269 Fn. 4 und 285; STUDD, 188f; REES, 289 und 291.

<sup>354</sup> Auf dieser Reise unter weiteren Pseudonymen: PADLEWSKY, MARY REYNOUD, wie SAINT-SAËNS hinterher in einem Brief an FÉLIX REGNAULT am 8. Februar 1891 bekannte, aber auch als Teppichhändler: SORÉ, *L'ailleurs*, 5f mit Fn. 20f. – Dies wird verständlich, wenn man den Brief von SAINT-SAËNS an LOUIS GALLET vom 15. April 1890 liest: Die Begegnung mit Sängern, Instrumentalisten oder Interessierten, die SAINT-SAËNS in fremden Landen erkannten, führte umgehend zu verschiedensten Ansinnen: Benefizkonzerte, Kompositionen mit Widmung, Besuche, die sich zufolge Weitergabe der Information sofort vervielfältigten: SORÉ, 6.

<sup>355</sup> Als letztes Thema dieser Komposition zitierte SAINT-SAËNS bewusst (vgl. SAINT-SAËNS: *Pour Berlioz* in: *L'Echo de Paris* vom 16.11.1913) «l'air national de la Tunisie», die Nationalhymne Tunesiens (*Hymne des Bey*) 1846-1958, welche von GIUSEPPE VERDI (1813-1901) komponiert worden war: BARBACANE, 192 mit Fnn. 77f; SORÉ, *L'ailleurs*, 12f mit Fnn. 43f.

<sup>356</sup> BONNEROT, 143f und 146; BARBACANE, 187; SORÉ, *L'ailleurs*, 5; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 55; GALLOIS, 285; TELLER RATNER I 37, 136 und 202; CARON/DENIZEAU, 66; REES, 221 Fn. 1; STUDD, 188f und 331 Fn. 9; <https://snaccooperative.org/view/31083100> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>357</sup> SAINT-SAËNS veröffentlichte das Gedicht in: *Rimes*, 7-11.

## SAINT-SAËNS' Auslandsreisen und Kompositionen 1857-1921. Chronologie

Tabelle g

Jahr	Reiseziel	In diesen Orten komponierte Werke / Bemerkungen
1893 <sup>358</sup>	... Algerien (01.-02.1893, Algier), Frankreich (Paris 24.05.1893) England (London, 01.06.1893, Cambridge, London), Kanarische Inseln (12.1893)	02.1893 Algier: Fertigstellung der Oper <i>Phryné</i> 24.05.1893 Uraufführung der Oper <i>Phryné</i> in Paris 06.1893: Ehrendoktorat der Universität Cambridge (zusammen mit PETER ILLJITSCH TSCHAIKOWSKI, ARRIGO BOITO, MAX BRUCH und EDVARD GRIEG <sup>359</sup> ) SAINT-SAËNS dirigiert in London seine Oper <i>Samson et Dalila</i> und wird von Königin VICTORIA empfangen. Kanarische Inseln: <i>Problèmes et mystères</i> Übernahme der Editionsleitung zur Gesamtausgabe von RAMEAU op. 30 <i>Antigone</i> . Schauspielmusik
1894 <sup>360</sup>	Frankreich (01.05.1894; Paris 25.06.-01.07.1894, Toulouse), Spanien, Aegypten (11.1894, Alexandria, 12.1894, Port Saïd) ...	op. 96 <i>Caprice arabe</i> für zwei Klaviere op. 98 <i>Pallas Athénée</i> für Sopran und Orchester 01.05.1894 EDVARD GRIEG besucht CAMILLE SAINT-SAËNS in Paris 01.07.1894: SAINT-SAËNS und AMBROISE THOMAS verantworten die musikalische Umrahmung der Begräbnisfeierlichkeiten für den ermordeten Staatspräsidenten SADI CARNOT. SAINT-SAËNS publiziert <i>Problèmes et mystères</i> 30.07.1894: SAINT-SAËNS wird zum Commandeur der Ehrenlegion ernannt.
1895 <sup>361</sup>	... 01.1895 Aegypten (an Bord des Postdampfers <i>Saghalien</i> via Port Saïd, Suezkanal, Aden), Sri Lanka (Colombo), Singapur, Seestrasse von Malakka, Vietnam/Indochina (Saigon [heute: Ho Chi Minh-Stadt] ab 13.02.1895 ein Monat), Insel Côn Đảo 20.03.1895, Indonesien (an Bord der <i>Calédonien</i> ), Kanarische Inseln	Auf der Indochinareise ergänzt SAINT-SAËNS das Opernfragment <i>Brunehilda</i> seines verstorbenen Freundes ERNEST GUIRAUD zur Oper <i>Frédégonde</i> WoO und orchestriert sie. Frankreichs Bischöfe verurteilen den 5. Akt der Oper. Konzertparaphrase für Klavier über la <i>Mort de Thaïs</i> von JULES MASSENET WOO op. 100 <i>Souvenir d'Ismailia</i> für Klavier op. 101 <i>Orgelphantasie</i> Des-Dur Herausgabe der <i>Pièces de clavecin</i> von RAMEAU SAINT-SAËNS übernimmt für den Verlag Durand die Betreuung einer Gesamtausgabe der Werke JEAN-PHILIPPE RAMEAUS. SAINT-SAËNS verzichtet auf den erhofften Besuch Japans, um als Mitglied der Académie des Beaux-Arts rechtzeitig zur Beurteilung der Kompositionen für den Wettbewerb um den Prix de Rome in Frankreich zurück zu sein.

<sup>358</sup> BONNEROT, 147-150; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 56 und 124; TELLER RATNER I 136; STUDD, 191-193.

<sup>359</sup> REDEPENNING, 102; Krankheit hinderte GRIEG aber an der physischen Entgegennahme der Ehrung.

<sup>360</sup> BONNEROT, 137 und 151; SORET, *L'ailleurs*, 7; HAUSFATER, 16; TELLER RATNER II 504; LETEURÉ, *Egypte*, 269 Fn. 4; vgl. den Brief EDVARD GRIEGS an CAMILLE SAINT-SAËNS vom 30. April 1894, abrufbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53184328w/f3.image> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>361</sup> BONNEROT, 151f; SORET, *L'ailleurs*, 7; CARON/DENIZEAU, 65; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 124; TELLER RATNER I 46, II 504; NEITZEL, 76; MACDONALD, 250; SORET, *Rome*, 50; MASSAROTTO, 263; LETEURÉ, *Égypte*, 269 Fn. 4, 270 mit Fn. 8 und 285.

## SAINT-SAËNS' Auslandsreisen und Kompositionen 1857-1921. Chronologie

Tabelle g

Jahr	Reiseziel	In diesen Orten komponierte Werke / Bemerkungen
1896 <sup>362</sup>	Italien (Mailand, 01.1896), Aegypten (Karnak, Theben, Assuan, Luxor und Kairo, 01.-05.1896), Italien (05.1896), Holland (05.1896), Frankreich (Paris 03.06.1896), Italien (Mailand 24.06.1896), Schweiz (Genf 12.09.1896; Orgelrezital 07.-09.1896 Winterthur, Zürich 24.09.1896, Bern, La Chaux-de-Fonds, La Neuveville, Vevey, Neuchâtel, Luzern), Belgien (Brüssel, 21.10.1896), Spanien (Cádiz, 26./27.12. 1896)	Luxor und Kairo: op. 103 <i>Klavierkonzert Nr. 5</i> F-Dur op. 102 <i>Sonate für Violine und Klavier Nr. 2</i> Es-Dur Paris: 50-Jahre Künstler-Jubiläumskonzert (02.06.1896) op. 104 <i>Valse mignonne</i> für Klavier (Prinzessin BEDIA OSMAN gewidmet) <i>Javotte</i> . Ballett R. 306 SAINT-SAËNS unterbreitet dem Conservatoire de Paris Reformvorschläge zugunsten Musikstudierender Ende September 1896: SAINT-SAËNS reist durch die Schweiz, um in Kathedralen und Kirchen konzertant verschiedenste Orgeln zu spielen (u.a. seine <i>Orgelphantasie</i> in Des-Dur op. 101 = R. 95).
1897 <sup>363</sup>	Kanarische Inseln (02./03.1897), Schweden (Stockholm, 18.-21.08.1897), Dänemark (Kopenhagen, 05.09.1897), Niederlande, Belgien (Brüssel, 14.10.1897), Spanien (Madrid, 11./12.1897) ...	op. 107 <i>Marche religieuse</i> F-Dur für Orgel SAINT-SAËNS konzertiert an den Königshöfen in Stockholm, Kopenhagen und Madrid. SAINT-SAËNS wird zum Comandante des spanischen Königin Isabella-Ordens ernannt. Er spielt für die Königinwitwe und den Thronfolger auf der Orgel in der Madrider Kirche San Francisco seine <i>Trois Rhapsodies sur des cantiques bretons</i> op. 7; katholische Zeitungen bezichtigen ihn deshalb der Entweihung von Gotteshäusern durch «teuflische Musik», zumal er in einem öffentlichen Konzert noch seine <i>Danse macabre</i> op. 40 dirigiert.
1898 <sup>364</sup>	Kanarische Inseln (Las Palmas, 08.01.-05.02.1898), Spanien (02.1898), England (London, 06./07.1898), Belgien (Brüssel)	op. 106 <i>Caprice héroïque</i> für zwei Klaviere op. 109 <i>Trois préludes et fugues</i> für Orgel 15.03.--15.05.1898: SAINT-SAËNS komponiert <i>Déjanire</i> . Bühnenmusik R. 298

<sup>362</sup> BONNEROT, 153; SORET, *L'ailleurs*, 11; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 57; GALLOIS, 283 und 303; TELLER RATNER I 47, 120f, 205 und 361; SORET, *Rome*, 46; PALMIERO, 294; LETEURÉ, *Égypte*, 269 Fn. 4 und 271 mit Fn. 15; REES, 323; CLERICETTI, 142; vgl. Briefautograph des Komponisten an GABRIEL GESLIN vom 26. Dezember 1896 unter <https://snaccooperative.org/view/31083100> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>363</sup> BONNEROT, 156-158; GALLOIS, 305f; TELLER RATNER I 89 und 247; CARON/DENIZEAU, 64; TELLER RATNER I 286; PALMIERO, 294; STUDD, 209f.

<sup>364</sup> BONNEROT, 158; TELLER RATNER I 88; REES, 331; vgl. Briefautograph des Komponisten an GABRIEL GESLIN vom 8. Januar 1898 unter <https://snaccooperative.org/view/31083100> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

## SAINT-SAËNS' Auslandsreisen und Kompositionen 1857-1921. Chronologie

Tabelle g

Jahr	Reiseziel	In diesen Orten komponierte Werke / Bemerkungen
1899 <sup>365</sup>	Kanarische Inseln (Las Palmas, 17.01.1899 und 24.04.1899), Reise an Bord der <i>Duchezza di Genova</i> nach Brasilien (Rio de Janeiro, Petropolis), Argentinien (05./06.1899), Uruguay (07.1899), Frankreich (Bordeaux, Béziers, 27.-29.08.1899), Abreise zu den Kanarischen Inseln (15.12.1899)	Konzerttournee nach Lateinamerika op. 111 <i>Six Études</i> (2 <sup>e</sup> livre) Nr. 6: <i>Toccata</i> für Klavier op. 112 <i>Streichquartett Nr. 1</i> e-moll SAINT-SAËNS erneuert seine Reformvorschläge zugunsten Musikstudierender an das Conservatoire de Paris. SAINT-SAËNS publiziert <i>Portraits et souvenirs</i>
1900 <sup>366</sup>	Kanarische Inseln (Las Palmas, 12.01.-05.02.1900), Deutschland (Berlin), Belgien (Brüssel, 05.1900), Frankreich (Paris, 31.05.1900-08.1900), Korsika, Algerien (Algier, Spätherbst)	op. 114 <i>La Nuit</i> für Sopran, Frauenchor und Orchester Oper <i>Les Barbares</i> . Oper in einem Prolog und 3 Akten R. 295, 1. und 2. Akt. Hierfür verzichtet SAINT-SAËNS 1900 auf die geplante 2. Reise nach Lateinamerika op. 115 <i>Le Feu céleste</i> . Kantate für Sopran, Chor, Orgel, Orchester und Sprecher, am 31.05.1900 in Paris zur Weltausstellung uraufgeführt 18.08.1900: SAINT-SAËNS wird zum Grossoffizier der Ehrenlegion ernannt.
1901 <sup>367</sup>	Algerien (bis 04.1901), Aegypten (Spätherbst 1901)	<i>Parysatis</i> . Oper R. 312 <i>Les Barbares</i> . Oper in einem Prolog und 3 Akten R. 295 SAINT-SAËNS wird zum Präsidenten der Académie des Beaux-Arts gewählt. 17.09.1901 SAINT-SAËNS erhält nach dem Tode GIUSEPPE VERDIS den frei gewordenen Preussischen Orden <i>Pour le Mérite</i> .
1902 <sup>368</sup>	Aegypten (Alexandria, 16.01.1902 und 26.02.1902; Kairo, 05.02.1902 und 26.03.1902, bis 04.1902), Österreich (Wien 23.04.1902), England (09.08.1902), Aegypten (Alexandria, 31.12.1902) ...	op. 117 <i>Marche du Couronnement d'ÉDOUARD VII</i> SAINT-SAËNS wird zum Commander des britischen Königin Victoria-Ordens ernannt. op. 118 <i>Romance du soir</i> für vierstimmigen gemischten Chor op. 119 <i>Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 2</i> d-moll <i>Hélène</i> . Oper in 1 Akt R. 296

<sup>365</sup> BONNEROT, 160-162; SORET, *L'ailleurs*, 7f; GALLOIS, 314 ; CARON/DENIZEAU, 68 und 71; SORET, *Rome*, 46; MASSAROTTO, 264; STUDD, 221f; vgl. [https://data.bnf.fr/fr/13899342/camille\\_saint-saens/#documents-about](https://data.bnf.fr/fr/13899342/camille_saint-saens/#documents-about) und <https://snaccooperative.org/view/31083100> (beide zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>366</sup> BONNEROT, 162-164; GALLOIS, 335; STUDD, 221; vgl. Briefautograph des Komponisten an GABRIEL GESLIN vom 5. Februar 1898 unter <https://snaccooperative.org/view/31083100> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>367</sup> BONNEROT, 162-167; SORET, *L'ailleurs*, 3; SORET, *Luttes*, 32; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 124; GALLOIS, 335; LETEURE, *Egypte*, 269 Fn. 4 ; STUDD, 224; CLERICETTI, 148.

<sup>368</sup> BONNEROT, 167f; PALMIERO, 309; LETEURE, *Egypte*, 269 Fn. 4 und 282f; vgl. <https://snaccooperative.org/view/31083100> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

**SAINT-SAËNS' Auslandsreisen und Kompositionen 1857-1921. Chronologie**Tabelle g

Jahr	Reiseziel	In diesen Orten komponierte Werke / Bemerkungen
1903 <sup>369</sup>	... Aegypten (bis 06.1903, Luxor Hotel Savoy, Kairo 29.01.1903-20.03.1903, Ismaïlia 06.1903), Frankreich (04.-08.07.1903), Deutschland (Wiesbaden 30.10.1903); Schweiz (Genf, SAINT-SAËNS-Festival)	<i>Hélène</i> . Oper in 1 Akt R. 296 op. 111 <i>Six études</i> für Klavier op. 120 <i>Valse langoureuse</i> für Klavier op. 121 <i>A la France</i> für Männerchor und gemischten Chor ad libitum 08.07.1903: SAINT-SAËNS erhält vom ägyptischen Khediven den 1852 geschaffenen Medschidie-Orden des türkischen Sultans überreicht. 04.07.1903: SAINT-SAËNS referiert in der Académie über antike Instrumente.
1904 <sup>370</sup>	Monaco, Italien (Neapel), Frankreich (Paris 04.1904), England (31.05.-20.06. London und Edinburgh) <sup>371</sup> , Paris (21.06.1904), Italien (Mailand, 26.06.1904 Genua, Neapel), Argentinien (Buenos Aires) <sup>372</sup> , Uruguay (Montevideo) und Brasilien (Rio de Janeiro) 07.-01.09.1904, Italien (24.11.1904 Mailand)	London: englische Première von <i>Hélène</i> . Oper R. 296 Anstellung einer Köchin, einer Haushälterin und eines Chauffeurs Konzerttournee nach Lateinamerika op. 122 <i>Caprice andalous</i> für Violine 21.06.1904: nach 16 Jahren ohne festen Wohnsitz Wiederbegründung eines Wohnsitzes in Paris durch Bezug der Wohnung an der Rue de Longchamp 17 10.1904: SAINT-SAËNS schlägt die Leitung der Villa Médicis aus 11.1904 SAINT-SAËNS hält in der Astronomischen Gesellschaft einen Vortrag über seine astronomischen Beobachtungen am Suezkanal

<sup>369</sup> BONNEROT, 169-171; TELLER RATNER I 57 und 248, II 58; LETEURÉ, *Egypte*, 269 Fn. 4, 270 Fn. 10, 281f mit Illustration 4 und 285 mit Fn. 64; REES, 357; vgl. Briefautograph des Komponisten vom 24. Juni 1903, abrufbar unter: <https://www.historyforsale.com/camille-saint-saens-autograph-letter-signed-06-24-1903/dc156424> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>370</sup> BONNEROT, 171f; SORÉ, *L'ailleurs*, 8; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 63f, 66f und 124; CARON/DENIZEAU, 68 und 156; SORÉ, *Rome*, 51; MASSAROTTO, 264; REES, 358f; STUDD, 235f; den Kammerdiener GABRIEL GESLIN muss SAINT-SAËNS jedoch entgegen STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 67 bereits früher angestellt haben: GESLIN begleitete ihn bereits 1902/1903 auf seinen Reisen: LETEURÉ, *Egypte*, 271.

<sup>371</sup> Vgl. Briefautograph des Komponisten vom 17. Juni 1904, abrufbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53086326d/f6.image> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>372</sup> Vgl. Postkartenautograph des Komponisten von 1904, abrufbar unter: <https://www.historyforsale.com/camille-saint-saens-picture-post-card-signed-1904/dc79812/59> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

**SAINT-SAËNS' Auslandsreisen und Kompositionen 1857-1921. Chronologie**Tabelle g

Jahr	Reiseziel	In diesen Orten komponierte Werke / Bemerkungen
1905 <sup>373</sup>	Frankreich (Paris, 18.01.1905), Algerien (Algier 01./02.1905), Italien (Pallanza am Lago Maggiore 28.02.-24.06.1905), Schweiz (1 Monat lang Hotel Freienhof Thun, 14.07.-07.08.1905), Spanien (Burgos, Beobachtung der totalen Sonnenfinsternis 30.08.1905), Algerien, Aegypten ...	Teilweise am Lago Maggiore und danach im Hotel Freienhof in Thun komponiert SAINT-SAËNS <i>incognito</i> („CHARLES SANOIS“) <i>L'Ancêtre</i> . Oper in 3 Akten R. 297 und schwimmt zwischendurch regelmässig in der Aare op. 123 <i>Sonate für Violoncello und Klavier Nr. 2</i> F-Dur
1906 <sup>374</sup>	... Aegypten (Kairo, 01.01.-19.01.1906), Monaco (02.1906), Italien (Rom 26.03.1906, Florenz 28.03.1906), Spanien, Portugal (Lissabon 06.-12.04.1906, Porto 14.-16.04.1906), England (London und Edinburgh, Frühling 1907), Deutschland (Berlin, 06.1906), England (London, 07.1906) Atlantiküberquerung auf der <i>Provence</i> (08.10.-01.11.1906), USA (New York 03.11.1906, Philadelphia, Chicago, 04.12.1906 Washington, 13.12.-26.12.1906 New York)	16.04.1906 SAINT-SAËNS besucht als einfacher Gast im Theater von Porto anonym eine Vorstellung von MEYERBEERS <i>L'Africaine</i> . Er wird von einigen Theaterbesuchern erkannt und daraufhin vom ganzen Publikum mit Standing ovations gefeiert. SAINT-SAËNS erkrankt bei der Schiffsüberfahrt in die USA an Bord der <i>Provence</i> lebensgefährlich an Diphtherie und muss das erste geplante Konzert in Boston am 02.11.1907 absagen; trotz Lähmungserscheinungen an Händen und Füßen absolviert er aber eine brillante Konzerttournee. 03.11.1906: SAINT-SAËNS spielt sein Klavierkonzert op. 22 g-moll in der Carnegie Hall u.a. vor US-Präsident THEODORE ROOSEVELT op. 126 <i>La Gloire de CORNEILLE</i> . Kantate für Soli, Chor und Orchester

<sup>373</sup> BONNEROT, 173; MASSAROTTO, 264f; BARBACANE, 175f; PROD'HOMME, 481; MACDONALD, 334; GALLOIS, 183 und 342; GILCHER, 62; TELLER RATNER I 290 und 296-298; REES, 367; LETEURÉ, *Egypte*, 269 Fn. 4; vgl. den Brief von SAINT-SAËNS an PHILIPPE BELLENOT, abrufbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53086327v> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>374</sup> BONNEROT, 174; NECTOUX, 86f; SORET, *L'ailleurs*, 8; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 67f und 124; CARON/DENIZEAU, 67; MASSAROTTO, 265; LETEURÉ, *Egypte*, 269 Fn. 4; CRANMER, 345 und 351-353; STUDD, 243-247 und 249f; vgl. [https://data.bnf.fr/fr/13899342/camille\\_saint-saens/#documents-about](https://data.bnf.fr/fr/13899342/camille_saint-saens/#documents-about) (zuletzt besucht am 11.11.2020); <http://www.alde.fr/lot/4095914> (zuletzt besucht am 11.11.2020); bei diesem Konzert spielte SAINT-SAËNS auch vor US-Präsident THEODORE ROOSEVELT: STUDD, 245; <https://snaccooperative.org/view/31083100> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

## SAINT-SAËNS' Auslandsreisen und Kompositionen 1857-1921. Chronologie

Tabelle 9

Jahr	Reiseziel	In diesen Orten komponierte Werke / Bemerkungen
1907 <sup>375</sup>	Frankreich (Paris 05.01.1907), Aegypten (Kairo, 01./02.1907), Monaco (Monte Carlo, 03.1907), England (Oxford), Frankreich (Dieppe), Italien, Schiff <i>López y López</i> auf dem Mittelmehr (07.-14.12.1907), Aegypten (Luxor, 22.12.1907)	op. 124 <i>Phantasie für Violine und Harfe</i> SAINT-SAËNS erhält das Ehrendoktorat der Universität Oxford (zusammen mit ALEXANDER GLASUNOW, der ihm anfangs 1907 sein Orgelstück gewidmet hat <sup>376</sup> , sowie mit MARK TWAIN). 27.10.1907: In Dieppe wird SAINT-SAËNS mit der Enthüllung einer Statue von LAURENT-HONORÉ MARQUESTE geehrt.
1908 <sup>377</sup>	Aegypten (Kairo 10., 16. + 28.01. + 27.02.1908), Spanien (Barcelona 03.04.1908) und wieder (Elche bei Alicante, 15.-30.12.1908), Italien (26.-30.07.1908 Pallanza am Lago Maggiore), Schweiz (Morges, zu Gast bei IGNACY PADEREWSKI)	op. 125 <i>Sur les bords du Nil</i> für Blasorchester op. 127 <i>Psalms 150</i> für Doppelchor, Orgel und Orchester (erstes kirchenmusikalisches Werk seit dem <i>Requiem</i> op. 54) op. 128 <i>L'assassinat du Duc de Guise</i> . Filmmusik op. 129 <i>Le Matin</i> für vierstimmigen Männerchor
1909 <sup>378</sup>	Kanarische Inseln (01./02.1909), Monaco (02.1909), Italien, England (London, 04.1909, wieder 08.1909 und erneut 10.1909), Aegypten (Luxor, 24.12.1909) ...	op. 131 <i>La Gloire</i> für vierstimmigen Männerchor

<sup>375</sup> BONNEROT, 149; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 70 und 124; TELLER RATNER II 435; MASSAROTTO, 265; LETEURÉ, *Egypte*, 269 Fn. 4; STUDD, 249; vgl. <http://www.alde.fr/lot/4095914> (zuletzt besucht am 11.11.2020) und <https://snaccooperative.org/view/31083100> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>376</sup> Vgl. den Brief GLASUNOWS an SAINT-SAËNS vom 15. Januar 1907, abrufbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53184269m> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>377</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 90; RATNER TELLER II 245, 247 und 435; MASSAROTTO, 265; LETEURÉ, *Egypte*, 269 Fn. 4 und 271 mit Fn. 12; REES, 380; STUDD, 257; Brief des Komponisten an VICTOR MARSICK vom 27. Februar 1908, abrufbar unter: <http://www.bruzanediabase.com/fre/Documents/Archives/Lettres-de-Camille-Saint-Saens-a-Martin-Pierre-Marsick-2-documents-1879-1908> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>378</sup> RATNER TELLER II 245, 248 und 436-439; NECTOUX, 92, 94 und 96; MASSAROTTO, 265; LETEURÉ, *Egypte*, 269 Fn. 4; vgl. Briefautograph des Komponisten vom 19. November 1903, abrufbar unter: <https://www.historyforsale.com/camille-saint-saens-autograph-letter-signed-11-19-1909/dc159414/59> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

**SAINT-SAËNS' Auslandsreisen und Kompositionen 1857-1921. Chronologie**Tabelle g

Jahr	Reiseziel	In diesen Orten komponierte Werke / Bemerkungen
1910 <sup>379</sup>	... Aegypten (Kairo, 01.-07.02.1910), Italien (Neapel, Mailand, Genua, 21.-27.02.1910), Monaco (28.03.1910), England (ab 08.06.1910), Deutschland (München 09.1910), Schweiz (Luzern, 09.10.1910), Algerien (Hammam-R'lrha, ab 12.1910) ...	London: SAINT-SAËNS spielt sämtliche MOZART-Klavierkonzerte. Umarbeitung von <i>Déjanire</i> . Bühnenmusik R. 298 op. 130 <i>La Foi</i> . Schauspielmusik op. 132 <i>La Muse et le poète</i> für Klavier, Violine und Violoncello 24.06.1910: SAINT-SAËNS zieht in Paris um nach 83 <sup>bis</sup> Rue de Courcelles.
1911 <sup>380</sup>	... Algerien (Algier + Hammam-R'lrha, bis 23.02.1911), Deutschland (Heidelberg 22.-25.10.1911), Schweiz (Mézières), Italien (Cesena 03.09.1911), Algerien (31.12.1911), Aegypten	op. 134 <i>Aux aviateurs</i> für Männerchor Für das Freilichtfestspiel im Théâtre du Jorat in Mézières vom 01.07.1911 hat SAINT-SAËNS die Musik zu GLUCKS Oper <i>Orfeo ed Euridice</i> eingerichtet und besucht mit ROMAIN ROLLAND zusammen das Festival
1912 <sup>381</sup>	Aegypten (Kairo, 04.-24.02.1912), England (London, 25.07.1912), Polen (Warschau, 10.1912), Belgien (Brüssel, 04.11.1912), Algerien (Hammam-R'lrha, 21.12.1912, Algier 30.12.1912)	01.-08.1912: SAINT-SAËNS reist total 25'000 km! op. 135 <i>Six études pour la main gauche</i> für Klavier op. 136 <i>Triptyque</i> in D-Dur für Violine und Klavier

<sup>379</sup> BARBACANE, 186f; TELLER RATNER I 245; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 65, 71 und 124; CARON/DENIZEAU, 156; GALLOIS, 314; PALMIERO, 294; MASSAROTTO, 265; LETEURÉ, *Egypte*, 269 Fn. 4 und 281; STUDD, 258f; CLERICETTI, 165; vgl. Briefautograph des Komponisten vom 3. Januar 1910, abrufbar unter: <https://www.historyforsale.com/camille-saint-saens-autograph-letter-signed-01-03-1910/dc159379> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>380</sup> BARBACANE, 187; LETEURÉ, *Saint-Saëns* 19 und 23-25; LETEURÉ, *Egypte*, 269 Fn. 4; SAINT-SAËNS, *Ecole*, 95-101; RAPIN, 88; VINCENT, 114f; PALMIERO, 309; MASSAROTTO, 265f; CLERICETTI, 166; STUDD, 260; vgl. Briefautograph des Komponisten vom 24. Februar 1911 an M. HARNISCH in Lausanne: <https://snaccooperative.org/view/31083100> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>381</sup> SORÉ, *L'ailleurs*, 1; CARON/DENIZEAU, 71; WRIGHT, *Grâce*, 15; TELLER RATNER I 61f und 221, II 439f; PALMIERO, 309; LETEURÉ, *Egypte*, 269 Fn. 4 und 271 mit Fn. 12; CLERICETTI, 166; vgl. <http://www.alde.fr/lot/4095914> und <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43618425h> (beide zuletzt besucht am 11.11.2020).

## SAINT-SAËNS' Auslandsreisen und Kompositionen 1857-1921. Chronologie

Tabelle g

Jahr	Reiseziel	In diesen Orten komponierte Werke / Bemerkungen
1913 <sup>382</sup>	Algerien (Algier, 05.01.1913), Aegypten (Kairo), Frankreich (Paris, 13.02.1913), Aegypten (Kairo, 16.02. und 15.03.1913), Monaco (Ende 03.1913), Frankreich (Paris, 10.05.1913), Schweiz (Vevey, 03.1913 und 18.-21.05.1913, Genf), Frankreich (Paris 24.05.1913), England (London, 31.05.-04.06.1913), Frankreich (Paris, 20.-24.06.1913), England (Gloucester, 10./11.09. 1913; London, 12.-16.09.1913), Schweiz (Lausanne), Deutschland (Heidelberg, Berlin, 24.09.-15.10.1913), Algerien (Algier, 20.11.1913; Hammam-R'lrha, 30.11.-05.12.1913)	12.01.1913: SAINT-SAËNS erhält das Grosskreuz (die höchste Auszeichnung) der Ehrenlegion. In Vevey instrumentiert SAINT-SAËNS im März die überarbeitete Version seiner Oper <i>Timbre d'argent</i> R. 289 Im Mai 1913 organisiert GUSTAVE DORET ein Musikfest zu Ehren von SAINT-SAËNS, u.a. mit SAINT-SAËNS, IGNAZ PADEREWSKI und GUSTAVE DORET mit dem Orchester des Konzertvereins München, unter dem Patronat Bundesrat CAMILLE DECOPPETS. Zum gemeinsamen Klavierrezital SAINT-SAËNS/PADEREWSKI finden viele Interessierte keinen Platz mehr. So müssen auch die Proben fürs Publikum geöffnet werden. op. 140 <i>The Promised Land</i> . Oratorium nach Texten der Bibel und HERMANN KLEINS in Kairo, Paris und Algier vollendet. Uraufführung unter dem Dirigat von SAINT-SAËNS am 11.09.1913 in Gloucester. Am Vortag hat der 77Jährige MOZARTS Klavierkonzert Nr. 27 in B-Dur KV 595 gespielt! 06.11.1913: SAINT-SAËNS verkündet seinen Rückzug aus dem Konzertleben
1914 <sup>383</sup>	Aegypten (Kairo, 07.01.1914; Port Saïd, 02.01.1914), Niederlande (Konzerttournée Amsterdam, Den Haag 02./03.1914), Portugal (Lissabon, 13.05.-05.06.1914), Belgien (Namur Sommer 1914)	op. 145 <i>Ave Maria</i> für Mezzosopran und Chor a capella op. 147 <i>Tu es Petrus</i> für Chor a capella 09.1914: SAINT-SAËNS fordert in seiner Artikelserie <i>Germanophilie</i> im <i>Echo de Paris</i> , dass in Frankreich keine Musik deutscher Komponisten mehr aufzuführen sei. Er nimmt seine Konzerttätigkeit für Benefizveranstaltungen zugunsten von Kriegsoffern wieder auf. Im republikanischen Portugal dirigiert SAINT-SAËNS selber je zweimal <i>Samson et Dalila</i> und <i>Proserpine</i> , leitet auch die Proben und wird frenetisch gefeiert.

<sup>382</sup> BONNEROT, 177f; LETEURÉ, *Saint-Saëns*, 23; BURDET, *Ansermet*, 19 Fnn. 8f; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 124; NECTOUX, 106; TELLER RATNER I 28 und 77; WRIGHT, *Grâce*, 15f; LETEURÉ, *Egypte*, 269 Fn. 4 und 271 mit Fn. 12; REES, 258 und 402; CRANMER, 355; CLERICETTI, 167f; STUDD, 258f und 261; vgl. <http://www.alde.fr/lot/4095914>, <http://www.alde.fr/lot/4095914>, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43618425h>, <http://www.alde.fr/lot/4095914>, <http://www.alde.fr/lot/4095914>, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43618425h>, <http://www.alde.fr/lot/4095914>, <https://www.rts.ch/info/culture/musiques/9623884-camille-saintsaens-un-globetrotter-en-suisse.html> (allesamt zuletzt besucht am 11.11.2020). Das ganze Programm des Festivals in Vevey vgl. unter <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=cov-001:1913:51::955#955>, 3 (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>383</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 124; NECTOUX, 110; LETEURÉ, *Egypte*, 269 Fn. 4; CRANMER, 345 und 356-358; REES, 407f; STUDD, 265; vgl. auch [https://data.bnf.fr/fr/13899342/camille\\_saint-saens/#documents-about](https://data.bnf.fr/fr/13899342/camille_saint-saens/#documents-about), <http://www.alde.fr/lot/4095914> und <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43618425h> (allesamt zuletzt besucht am 11.11.2020).

## SAINT-SAËNS' Auslandsreisen und Kompositionen 1857-1921. Chronologie

Tabelle 9

Jahr	Reiseziel	In diesen Orten komponierte Werke / Bemerkungen
1915 <sup>384</sup>	Reise in die USA an Bord der <i>Rochambeau</i> ; New York- Westküste (21.05.-09.07.1915: San Francisco; 09.-17.07.1915 Durchquerung der USA, danach Rückfahrt auf der <i>Rochambeau</i> ): Konzert- und Vortragstournee, auch zur Existenzsicherung	<i>Hail, California</i> WoO SAINT-SAËNS vertritt Frankreich in San Francisco bei der Panama Pacific International Exposition, einem Teil der Weltausstellung als Spitzen-Repräsentant op. 146 <i>Le cendre rouge</i> . Liederkreis nach GEORGES DOCQUOIS 27.06.1915: SAINT-SAËNS dirigiert sein Oratorium <i>Le Déluge</i> ; der völlig überforderte Riesenchor nötigt SAINT-SAËNS zum Abklopfen und Wiederholen eines Satzes
1916 <sup>385</sup>	Abreise (22.04.1916) an Bord der <i>Tomaso di Savoia</i> nach Argentinien (Buenos Aires 15.05.-27.06.1916, Rosario, Córdoba, Tucumán), Uruguay (Montevideo), Rückreise ab 23.07.1916 an Bord der <i>Diario</i> nach Portugal (Lissabon 12./13.08.1916)	Vortrag von MOZARTS Klavierkonzert Nr. 23 A-Dur KV 488 und des eigenen <i>Klavierkonzerts Nr. 5</i> op. 103 F-Dur («ägyptisches») sowie der <i>Rhapsodie d'Auvergne</i> op. 73. - Erneute Lähmungserscheinungen in der linken Hand (wohl nicht wegen Übermüdung, sondern wegen eines Schlaganfalls) nötigen SAINT-SAËNS zum Verzicht auf die Fortsetzung der Konzerttournee in Brasilien. Komposition der <i>Hymne für die Regierungspartei der Colorados</i> in Uruguay
1917 <sup>386</sup>	Italien (Rom 14.03.1917)	SAINT-SAËNS publiziert seine Artikelserie <i>Germanophilie</i> in Buchform <i>On ne badine pas avec l'amour</i> . Schauspielmusik WoO op. 153 <i>Streichquartett Nr. 2</i> G-Dur 18.11.1917: Kammerdiener GABRIEL GESLIN stirbt; sein Nachfolger wird JEAN LAURENDEAU
1918		op. 154 <i>Morceau de concert</i> G-Dur für Harfe und Orchester
1919 <sup>387</sup>	Algerien (Grand Hôtel de l'Oasis, 02.-04.1919)	op. 153 <i>Streichquartett Nr. 2</i> G-Dur op. 158 <i>Prière</i> für Violoncello und Orgel G-Dur op. 156 <i>Cyprès et lauriers</i> für Orgel op. 159 <i>Hymne à la Paix</i>

<sup>384</sup> SORET, *L'ailleurs*, 8f; CARON/DENIZEAU, 67; GIROUD, 5; MASSAROTTO, 266; REES, 414-416; STUDD, 253 und 268-270.

<sup>385</sup> SORET, *L'ailleurs*, 8; TELLER RATNER I 248; CARON/DENIZEAU, 68; MASSAROTTO, 266; CRANMER, 359; REES, 418f; STUDD, 273f.

<sup>386</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 73 und 125; MASSAROTTO, 266; REES, 417.

<sup>387</sup> BARBACANE, 169; MASSAROTTO, 266.

## SAINT-SAËNS' Auslandsreisen und Kompositionen 1857-1921. Chronologie

Tabelle g

Jahr	Reiseziel	In diesen Orten komponierte Werke / Bemerkungen
1920 <sup>388</sup>	Algerien (Grand Hôtel de l'Oasis Algier, 01./02.1920; Biskra, Oran, Tunis; 17./18.03.1920 Algier), Frankreich (Marseille, 01.05.1920 Besteigen des Schiffs), Griechenland (06.-16.05.1920), Schweiz (10.1920 Lausanne, Montreux, Genf und Basel), Belgien (Lüttich, Brüssel)	op. 160 <i>Élégie Nr. 2</i> für Violine und Klavier F-Dur op. 161 <i>Six fugues</i> für Klavier Musikfestival zu Ehren CAMILLE SAINT-SAËNS' in Athen (Aufführung von <i>La jeunesse d'Hercule</i> und von <i>Pallas Athénée</i> ); Treffen mit Ministerpräsident ELEUTHERIOS VENIZELOS Konzerttournee in die Schweiz und nach Belgien (10.1920)
1921 <sup>389</sup>	Algerien (Algier, 01.01.1921, Oran, 09.02.1921), Tunesien (Tunis, 06.04.1921), Abschiedskonzert in Dieppe (06.08.1921), Italien (Venedig, 09.1921), Abreise aus Paris (10.11.1921), Algerien (04.-16.12.1921, Grand Hôtel de l'Oasis)	09.11.1921: SAINT-SAËNS besucht in Paris mit dem portugiesischen König zusammen seine Oper <i>Ascanio</i> op. 163 <i>Marsch für Militärband und Chor ad libitum</i> op. 164 <i>Aux conquérants de l'air</i> für gemischten Chor und Klavier op. 166 <i>Sonate für Oboe und Klavier</i> op. 167 <i>Sonate für Klarinette und Klavier</i> op. 168 <i>Sonate für Fagott und Klavier</i> 14.12.1921 Opernbesuch (LÉO DELIBES: <i>Lakmé</i> ) 16.12.1921, 22.30h: Hinschied

**125 Drei Mammutreisen 1887** In dieser Enttäuschung schrieb SAINT-SAËNS 1887 das Klavierstück *Souvenir d'Italie* op. 80, widmete RAPHAËL DIAZ ALBERTINI seine *Havanaise* für Violine und Orchester in E-Dur op. 83, vertonte VICTOR HUGOS Ballade *La Fiancée du Timbalier* für Mezzosopran und Orchester op. 82 und komponierte das *Konzertstück* in f-moll für Horn und Orchester op. 94. Dabei absolvierte er wieder ein Mammutreiseprogramm, denn zwischen zwei ausgedehnte Algerienaufenthalte schob er eine Reise nach Russland, wo er für das Rote Kreuz Benefizkonzerte gab und der russischen Zarin MARIA FJODOROWNA (= dänischen Prinzessin MARIE SOPHIE FREDERIKKE DAGMAR, 1847-1928) ein *Caprice sur des airs danois et russes* für Flöte, Oboe, Klarinette und Klavier op. 79 widmete. PETER ILLITSCH TSCHAIKOWSKY traf er freilich diesmal entgegen seinen Hoffnungen nicht an.<sup>390</sup>

**126 „Le juif errant était un sédentaire à côté de moi.“** Solche Reiseaktivitäten verursachten zumal einem erbbedingt auf Tuberkulose anfälligen Menschen mit generell schwacher Gesundheit enorme Strapazen. Dennoch unterzog sich SAINT-SAËNS ihnen bis in sein letztes Lebensjahr. In einem Brief an seinen Freund und Verleger JACQUES DURAND vom

<sup>388</sup> BARBACANE, 187; TELLER RATNER I 233 und 286; CARON/DENIZEAU, 69; SORET, *Saint-Saëns*, 8 Fn. 17; PALMIERO, 303; MASSAROTTO, 267; REES, 437; STUDD, 283f; vgl. <https://digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/11630?mode=full> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>389</sup> BARBACANE, 176; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 125; TELLER RATNER I 206 und 286; CRANMER, 360; REES, 439 und 441.

<sup>390</sup> Vgl. den Brief PETER ILLITSCH TSCHAIKOWSKIS aus Maydanovo an CAMILLE SAINT-SAËNS vom 18./20. April 1887, publiziert in: *Revue de musicologie* 64 (1968) I 82, abrufbar unter: [http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter\\_3227](http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_3227) (zuletzt besucht am 11.11.2020):

«Nos lettres se sont croisées! La vôtre me touche vivement et me fait en même temps beaucoup de peine, car je V[ou]s jure que je *ne puis venir*. Il y a des moments où mes nerfs sont dans un tel état, que l'isolement devient tout à fait obligatoire. De grâce, cher et très respecté ami, ne m'en veuillez pas. Je suis à tout jamais Votre fervent admirateur et dévoué ami. - P. TCHAIKOVSKY».

10. Februar 1914 verglich sich SAINT-SAËNS selbst mit dem ewig auf Wanderschaft irrenden Juden: „Le juif errant était un sédentaire à côté de moi.“<sup>391</sup> Was brachte ihn dazu? Von 1889-1904 hatte SAINT-SAËNS überhaupt keinen festen Wohnsitz in Paris.<sup>392</sup>

**127 Indochinareise 1895** Den Jahreswechsel 1894/1895 verbrachte SAINT-SAËNS in Aegypten (Port Saïd), durchmass den Suezkanal, umschiffte Aden und überquerte den indischen Ozean auf dem Weg nach Sri Lanka und von dort weiter nach französisch Indochina (Vietnam), wo er Mitte Februar bis Mitte März 1895 blieb, bevor er via Indonesien per Schiff bis zu den kanarischen Inseln fuhr. Schiffsreise und Landbesuche liessen genügend Zeit zum Komponieren: Der plötzliche Hinschied hatte seinem Freund ERNEST GUIRAUD die Fertigstellung der Oper *Brunehilda* verunmöglicht. SAINT-SAËNS ergänzte die Oper um die drei noch fehlenden Akte zur Oper *Frédégonde*; aus der im Vorjahr in Paris uraufgeführten Oper *Thaïs* seines grossen Konkurrenten JULES MASSENET über die griechische Hetäre im Gefolge des Heereszuges ALEXANDERS DES GROSSEN von Mazedonien nach Persien paraphrasierte SAINT-SAËNS pianistisch die Todesszene, ohne dem Werk eine Opuszahl zuzuordnen. Für zwei Klaviere komponierte er das *Caprice arabe* op. 96, für ein Klavier das *Souvenir d'Ismaïlia* op. 100, ferner eine *Orgelphantasie* in Des-Dur op. 101, und sein Flair für antike Stoffe rundete er mit der weltlichen Kantate *Pallas Athénée* für Sopran und Orchester op. 98 ab. Während SAINT-SAËNS' langer Reise trat Italien das Protektorat über Tunis an Frankreich ab.

**128 «Aegyptisches» Klavierkonzert** Der nachfolgende Winter brachte einen auf gut vier Monate ausgedehnten Aufenthalt in Aegypten mit Besuchen archäologischer Ausgrabungen in Karnak, Theben, Assuan und Luxor; dann begab sich SAINT-SAËNS wieder in ein Hotel in Kairo in Quarantäne und integrierte ein nubisches Liebeslied und andere auf der Reise aufgefangene Melodien in sein *Klavierkonzert Nr. 5* in F-Dur («das ägyptische»), komponierte daraufhin seine *Violinsonate Nr. 2* in Es-Dur op. 102 und für Prinzessin BEDIA OSMAN, die Tochter des Vizekhediven die *Valse mignonne* op. 104, besuchte im Mai 1896 Italien und Holland, bevor er rechtzeitig zum 50jährigen Jubiläum seines Konzertdebuts am 2. Juni 1896 in Paris neben seinem Programm von 1846 mit PAUL TAFFANEL und PABLO DE SARASATE noch eigene Werke aufführte; der Erlös sollte via Association des artistes musiciens notleidenden Musikern zugute kommen. Danach komponierte SAINT-SAËNS in einem Hotel sein einziges Ballett *Javotte* R. 106, bevor er im Oktober eine weitere Konzerttournee in Brüssel absolvierte.<sup>393</sup> Einem weiteren Winter auf den Kanarischen Inseln folgte 1897 ein Jahr der Konzerte vor gekrönten Häuptern in Stockholm, Kopenhagen, Brüssel und Madrid, wo SAINT-SAËNS zum Comandante des spanischen Königin Isabella-Ordens ernannt wurde. Die kompositorische Ausbeute hingegen blieb mit der *Marche religieuse* in F-Dur für Orgel op. 107 eher bescheiden.<sup>394</sup>

**129 Subventionierte Kulturreisen** Mit dem Freihandelsabkommen Frankreich-England (unter dem Whig-Handelsminister WILLIAM GLADSTONE [1809-1898]) von 1860 und der Entente zwischen der englischen Königin VICTORIA und dem französischen Kaiser NAPOLÉON III wurde das Ende der jahrhundertelangen Kriegsstimmung zwischen Frankreich und England eingeleitet. Nach der Preisgabe der Schutzzölle litt Frankreich freilich zunächst 1873-1892 wirtschaftlich unter der *Grande dépression*. Ihr folgte dann der (ab 1940 nostalgisch als *Belle époque* bezeichnete) Zeitabschnitt, in welchem in Frankreich eine kleine Bürgerschicht von knapp 3 Prozent der Bevölkerung technischen Fortschritt, zunehmenden

<sup>391</sup> Hier zit. nach SORET, *L'ailleurs*, 1.

<sup>392</sup> SORET, *L'ailleurs*, 6.

<sup>393</sup> SORET, *L'ailleurs*, 11; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 57; GALLOIS, 283 und 303; TELLER RATNER I 47 und 205.

<sup>394</sup> GALLOIS, 305f; TELLER RATNER I 89 und 247; CARON/DENIZEAU, 64.

imperialistischen Kolonialismus und den damit einher gehenden wirtschaftlichen Aufschwung in Form üppiger Renten, ausgedehnter passfreier subventionierter Kulturreisen in die wachsenden Kolonialgebiete und vielfältiger anderer kultureller Höhepunkte genoss. Auch SAINT-SAËNS reiste staatlich subventioniert.<sup>395</sup>

**130 Von kolonialistischer Konkurrenz zur Entente cordiale** Diese Entwicklung ging zwischen dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/1871 und dem I. Weltkrieg 1914 in England, Frankreich, Deutschland und Belgien mit kolonialistischem Eifer einher, der England und Frankreich kurz vor der Jahrhundertwende in der Faschoodakrise am Weissen Nil um ein Haar erneut gegeneinander in den Krieg geführt hätte:

- Ausgehend von Senegal (1857), peilte *Frankreich* mit dem 1880 Protektoratsvertrag zwischen BRAZZA und dem König der Bateke 1880, der Eroberung Tunesiens 1881, Benins 1894 und Tschads 1900 in Nordafrika und dem Saharagürtel eine kontinentquerende französische West-Ost-Kolonie nördlich des Äquators an.
- *England* träumte nach der Eroberung Ägyptens 1882 von einer englischen Nord-Süd-Kolonie in Ostafrika von Djibouti bis Südafrika.

Aber während in *England* die *konservativen Tories* unter BENJAMIN DISRAELI (1804-1881) ab 1872 (Erklärung im Londoner Crystal Palace) die Kolonialpolitik forcierten, war es in *Frankreich* die politische *Linke!* Frankreichs monarchistische Rechte konzentrierte sich auf Rache für den Verlust des Elsasses im Deutsch-Französischen Krieg, sah den Hauptfeind in Berlin und beklagte Verzettelung und Überforderung französischer Streitkräfte durch die Kolonialisierung Afrikas und Asiens, derweil die französische Linke, von Rassegedanken infiziert, für eine weltumspannende Verbesserung ökonomischer Zustände durch den Export überlegenen europäischen Wissens zu den indigenen Völkern angeblich inferiorer Rassen eintrat. Der vermeintliche Kampf gegen den türkischen Sklavenhandel in Afrika liess auch weisse Missionare verschiedener christlicher Observanz den Kolonialismus unterstützen. Realiter verdankte sich ein guter Teil des europäischen Wirtschaftsaufschwungs ab 1892 dem kolonialen Gefälle zwischen «Mutterland» und indigenen Gebieten. Interessanter Weise komponierte CAMILLE SAINT-SAËNS nach dem Hinschied der englischen Königin VICTORIA 1902 den Krönungsmarsch für ihren Nachfolger, König EDWARD VII op. 117, noch bevor Frankreich und Grossbritannien mit der *Entente cordiale* von 1904 schliesslich einen Ausweg aus der beiderseitigen kolonialistischen Expansion und der daraus resultierenden Gefahr direkter kriegerischer Auseinandersetzungen fanden. Offensichtlich kannte SAINT-SAËNS' Chauvinismus damals noch Grenzen; nach dem *Ordre pour le mérite* des Deutschen Reiches von 1901 erhielt er nun 1902 den englischen *Victoria-Orden*.

**131 Erste Lateinamerikareise 1899** Nach einem weiteren Winter auf den kanarischen Inseln fand SAINT-SAËNS während einer ersten Konzerttournee nach Argentinien und Uruguay 1899 Zeit, endlich sein Erstlingswerk in der Königsdisziplin der Kammermusik, sein *Streichquartett Nr. 1* in e-moll op. 112 zu komponieren, und in den *Six études* für Klavier op. 111 nahm er sich in der Toccata (Nr. 6) noch einmal das Finale seines 1896 in Kairo komponierten («ägyptischen») Klavierkonzertes Nr. 5 in F-Dur op. 103 zur Überarbeitung für Klavier allein vor.<sup>396</sup> Im nachfolgenden Winter – erneut auf den Kanarischen Inseln – hatte er zur Eröffnung der Pariser Weltausstellung am 15. April 1900 die Kantate *Le Feu céleste* für

<sup>395</sup> LETEURÉ, 27: 1860-1914 subventionierte das französische Bildungsministerium über 1200 solche Expeditionen. Zumindest einzelne der Reisen (etwa jene von 1895 nach Ägypten) dürften auch für SAINT-SAËNS solche subventionierten Expeditionen gewesen sein.

<sup>396</sup> SORÉ, *L'ailleurs*, 7f; GALLOIS, 314; CARON/DENIZEAU, 68 und 71.

Sopransolo, Sprecher, Chor, Orgel und Orchester op. 115 zu komponieren, in der er mit seiner Meisterschaft im Instrumentieren klangmalerisch Donner, Blitz und elektrisches Licht passend zu den Ausstellungsschwerpunkten neuer technischer Errungenschaften darstellte. Sozusagen zum Ausgleich komponierte er als weiteres Chorwerk *La Nuit* für Sopransolo, Frauenchor und Orchester op. 114 und unterstützte seinen früheren Schüler und lebenslangen Freund GABRIEL FAURÉ bei der Uraufführung von dessen *Prométhée* am 27. August 1900 in Béziers.<sup>397</sup>

**132 Zweite USA-Tournee SAINT-SAËNS' 1915** Trotz des Krieges unternahm SAINT-SAËNS 1915 achtzigjährig seine zweite Reise in die Vereinigten Staaten von Amerika, diesmal an die Westküste: Nach dem finanziellen Fiasko hatte Frankreich den Bau des Panamakanals den USA überlassen, und nach dessen Fertigstellung wurde eine französische Delegation zu den Einweihungsfeierlichkeiten eingeladen. SAINT-SAËNS war bereits 1913 angefragt worden, ein entsprechendes Werk zu komponieren, und nach dessen Vollendung wurde er nun an die Spitze der französischen Delegation gestellt. Ähnlich wie beim *Krönungsmarsch* für den englischen König EDWARD VII. und der anschliessenden Entente cordiale ging es für Frankreich auch diesmal darum, die USA politisch an die Seite Frankreichs (und Englands) zu bringen, was schliesslich mit dem Weltkriegseintritt der USA 1917 auch gelang. Abgesehen von einer Vortragstournee<sup>398</sup> weilte SAINT-SAËNS vom 21. Mai bis 9. Juli 1915 hauptsächlich in San Francisco bei der Panama Pacific International Exposition, einem Teil der Weltausstellung, spielte dort zwei seiner Klavierkonzerte und die Orgelsymphonie, dirigierte seine vier symphonischen Dichtungen und führte bei jedem Konzert auch seine neue ad-hoc-Komposition *Hail California* für Chor, Orgel und Orchester WoO auf. Darin zitierte SAINT-SAËNS die Nationalhymnen Frankreichs und der USA sowie die kalifornische Hymne. Am 27. Juni 1915 dirigierte SAINT-SAËNS dort auch sein Oratorium *Le Déluge* op. 45; dabei nötigte der völlig überforderte Riesenchor SAINT-SAËNS zum Abklopfen. In San Francisco freundete sich SAINT-SAËNS mit dem amerikanischen Marschkomponisten und Bandleader JOHN PHILIP SOUZA an, dem das Interesse des 80Jährigen an hübschen Frauen auffiel.<sup>399</sup> Die wochenlange Schiffsreise gab SAINT-SAËNS auch Zeit, den Liederkreis *Le cendre rouge* nach GEORGES DOCQUOIS op. 146 fertigzustellen.<sup>400</sup>

**133 Zweite Lateinamerikareise 1916** Auch 1916 konnte der Weltkrieg SAINT-SAËNS nicht am Besuch eines andern Kontinents hindern. Diesmal absolvierte er in Argentinien (Buenos Aires 13. Mai bis 27. Juni 1916, Rosario, Córdoba, Tucumán) und Uruguay (Montevideo) ein Mammutprogramm<sup>401</sup> an Konzerten und Operndirigaten, erlitt dabei aber vermutlich eine Streifung, die er freilich nur als Ermüdung diagnostizierte. So verzichtete er wegen Lähmungsserscheinungen in der linken Hand auf die Fortsetzung der Konzerttournee in Brasilien. In Uruguay brachte er den regierenden *Colorados* die beim vormaligen Besuch versprochene Komposition der *Parteihymne* mit, die dann in Uruguay noch längere Zeit offiziellen Status genoss.<sup>402</sup>

<sup>397</sup> Dazu TEULON LARDIC, 10, 13 und 16; GALLOIS, 335.

<sup>398</sup> Dazu Näheres bei STEVENSON, 126-132.

<sup>399</sup> REES, 191; vgl. ähnlich bereits für 1914 in Paris REES, 409.

<sup>400</sup> SORET, *L'ailleurs*, 8f; CARON/DENIZEAU, 67; GIROUD, 5; REES, 414-416.

<sup>401</sup> Allein im Teatro Colón in Buenos Aires dirigierte der 81jährige SAINT-SAËNS vom 13. Mai bis 27. Juni sechsmal seine ganze Oper *Samson et Dalila*. – In Montevideo spielte er WOLFGANG AMADEUS MOZARTS *Klavierkonzert Nr. 23* in A-Dur KV 488, sein eigenes *Klavierkonzert Nr. 5* in F-Dur op. 103 und die *Rhapsodie d'Auvergne* op. 73.

<sup>402</sup> SORET, *L'ailleurs*, 8; TELLER RATNER I 248; CARON/DENIZEAU, 68; STUDD, 274.

**134 Zweites Streichquartett, Orgel- und Harfenmusik zum Kriegsende 1918** Im Jahr des Weltkriegsendes begann für SAINT-SAËNS noch eine letzte bedeutsame Kompositionsphase: Er schuf sein *Streichquartett Nr. 2* in G-Dur op. 153 und das *Morceau de concert* in G-Dur für Harfe und Orchester op. 154. Aber erst im Frühling des folgenden Jahres konnte er endlich wieder für drei Monate in sein lange vermisstes Algier gehen. Als Kompositionen entstanden etwa *Cyprès et lauriers* für Orgel und Orchester op. 156, die SAINT-SAËNS dem französischen Staatspräsidenten RAYMOND POINCARÉ (1860-1934) widmete, die *Prière* für Violoncello und Orgel in G-Dur op. 158 und eine *Hymne à la Paix* op. 159.<sup>403</sup>

**135 Endlich in Athen!** Vom 6. bis 16. Mai 1920 dann erfüllte sich für SAINT-SAËNS ein lange gehegter Traum, als er erstmals Athen besuchen, die Akropolis besteigen und im Rahmen eines ihm gewidmeten Festivals am Konservatorium drei Klavierrezitals und einen Kammermusikabend mit seinen beiden Klaviertrios op. 18 und op. 92 geben, am Freitag, 7. Mai unter freiem Himmel im Odeon des Herodes Atticus am Fuss der Akropolis ein Konzert spielen und dirigieren konnte, bei welchem seine *Symphonie Nr. 2* op. 55, die *Rhapsodie d’Auvergne* op. 73, das *Septett* op. 65, mit dem Solisten ARMAND MARSICK das *Violinkonzert Nr. 3* op. 61, *Wedding Cake* op. 76, die symphonische Dichtung *La jeunesse d’Hercule* op. 50 und das Finale seiner *Suite algérienne* op. 60 erklangen. Ein weiteres Konzert war seinem Lied *Pallas Athénée* für Sopran und Orchester op. 98 gewidmet. Den vorangegangenen Winter hatte SAINT-SAËNS wieder in Algerien verbracht und unter anderem *Sechs Fugen für Klavier* op. 161 und die *Odelette für Flöte und Orchester* in D-Dur op. 162 komponiert.<sup>404</sup> Zurück in Paris widmete er sich wieder den Prüfungen für den Prix de Rome, bevor er Konzerttourneen in Belgien und der Westschweiz absolvierte.<sup>405</sup>

**136 Letzte Sonaten. Hinschied und Staatsbegräbnis** Den Winter 1920/1921 verbrachte SAINT-SAËNS wieder in Algerien und schuf neben kleineren Werken auf Wunsch seines Verlegers drei Sonaten für kompositorisch vernachlässigte Instrumente: Die *Sonaten* für Oboe und Klavier in D-Dur op. 166, für *Klarinette* und Klavier in Es-Dur op. 167 und für *Fagott* und Klavier in G-Dur op. 168. Am 6. August 1921 gab er ein weiteres Mal in Dieppe sein Abschiedskonzert – diesmal anders als 1913 effektiv. In Bordeaux und Béziers besuchte der nun 86Jährige noch seine Oper *Les Barbares* bzw. sein Ballett *Javotte*, sein grosses Chorwerk *La Lyre et la Harpe* op. 57 sowie die *Rhapsodie d’Auvergne* op. 73 – die letzten beiden Stücke Werke, die er jeweils nach dem Verlust seiner Kinder und dem Verlassen seiner Gattin komponiert hatte. Im Spätherbst begab er sich wieder nach Algier, wo er am 16. Dezember 1921 um 22.30 h im Grand Hôtel de l’Oasis einer Lungenattacke erlag. Zu Klängen des Trauermarsches aus LUDWIG VAN BEETHOVENS *Eroica* op. 55 und seiner eigenen *Marche Héroïque* für Orchester op. 34 wurde CAMILLE SAINT-SAËNS mit militärischen Ehren und grossen Trauermessen am 19. Dezember 1921 des Erzbischofs von Algier AUGUSTIN-FERNAND LEYNAUD (1865-1953) in der Kathedrale von Algier und am 23. Dezember 1921 von Kardinal LOUIS-ERNEST DUBOIS (1856-1929) in der *Madeleine* in Paris im Beisein seiner Gattin MARIE-LAURE EMILE SAINT-SAËNS-TRUFFOT, von Staatspräsident ALEXANDRE MILLERAND (1859-1943), aller Kammern der Académie française und des diplomatischen Corps feierlich verabschiedet und schliesslich im Friedhof Montparnasse beigesetzt. SAINT-SAËNS hatte explizit verboten, zu seiner Beerdigung die sog. STRADELLA-Arie *Pie Jesu*, Inbegriff kirchlichen Kitschs ertönen zu lassen. So erklangen das *Ego sum* aus *Mors et Vita* seines Freundes und Förderers CHARLES GOUNOD, das *In paradisum* aus dem *Requiem* op. 48 seines Freundes

<sup>403</sup> BARBACANE, 169.

<sup>404</sup> BARBACANE, 187; TELLER RATNER I 233; CARON/DENIZEAU, 69; SORET, *Saint-Saëns*, 8 Fn. 17; REES, 436f.

<sup>405</sup> Vgl. <https://digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/11630?mode=full> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

und Schülers GABRIEL FAURÉ, aus seiner eigenen *Orgelsymphonie* op. 78 und die beiden Sätze *Rex tremendae* und *Oro supplex* aus seinem eigenen *Requiem* op. 54.<sup>406</sup>

## K. Vom Kirchenorganisten zum Bewunderer heidnischer Antike

**137 Vom Kirchenorganisten zum Klerusgegner** In jungen Jahren komponierte SAINT-SAËNS oftmals geistliche Werke<sup>407</sup>. Darunter befanden sich allerdings auffällig wenige Orgelstücke<sup>408</sup>. In späteren Jahren wandelte er sich zunehmend zum antiklerikalen Agnostiker. Erste Äusserungen dieses Wandels zeigte SAINT-SAËNS in seiner Lebenskrise 1889 nach dem Hinschied seiner Mutter im Gedicht *Mort*.<sup>409</sup> 1894 verdeutlichte er diese Skepsis in den Abhandlungen eines weiteren Buches: «Un jour vient où les besoins de la société qui se développe ne sont plus en harmonie avec son organisation théocratique, un jour où les intelligences, désireuses de penser par elles-mêmes, ne s'accommodent plus de l'enseignement théosophique; on s'aperçoit que la prétendue vérité n'était qu'un brillant mensonge: la religion s'écroule et la société avec elle. Les peuples chrétiens arrivent à ce

<sup>406</sup> GALLOIS, 370; REES, 1f; LETEURÉ, *Egypte*, 287; RAMOS CONTIOSO, 89 Fn. 24; BARBACANE, 176; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 125; TELLER RATNER I 206.

<sup>407</sup> Freilich war SAINT-SAËNS bereits als Organist der Madeleine religiös eher lau und verlor beim Klerus daher bald den Geruch der Heiligkeit: CARON/DENIZEAU, 10; SARNO, 101f. - Neben der *Messe* op. 4 (1856) und dem in 11 Tagen komponierten *Oratorio de Noël* op. 12 (1858) schuf SAINT-SAËNS ein *Tantum ergo* für Chor und Orgel op. 5 (1856), mehrere *Oden an die Heilige Cäcilia* (1852, alle WoO), ein Oratorium *Moïse sauvé des eaux* auf ein Gedicht VICTOR HUGOS (~1851, WoO), drei Vertonungen des *Ave verum* in h-moll (1863, alle WoO), ein zweistimmiges *Sub Tuum Praesidium* in f-moll (1860, WoO), eine Motette *Coeli enarrant gloriam Dei* nach Psalm 18 op. 42 (1865), vier *Dies irae* (1866, alle WoO), ein vierstimmiges *Veni creator Spiritus* in C-Dur (1858, WoO), ein weiteres *Tantum ergo* in Es-Dur (~1860, WoO), sieben Vertonungen des *O salutaris* in As-Dur, B-Dur, Es-Dur, E-Dur und A-Dur (1869-1884, alle WoO), ein *Inviolata* in D-Dur (1865, WoO), eine *Motettensammlung* (1870, WoO), ein *Tecum Principium* (1876, WoO), das Oratorium *Le Déluge* op. 45 (1876), das *Requiem* op. 54 (1878), ein *Deus Abraham* in F-Dur (1885, WoO), ein *Pie Jesu* in c-moll (1885, WoO), eine weitere *Motettensammlung* (1885, alle WoO), sechs Vertonungen des *Ave Maria* in A-Dur, B-Dur und E-Dur (1859-1865, alle WoO), ein *Panis Angelicus* in F-Dur (1898, WoO), ein vierstimmiges *Offertorium* in F-Dur (1904/1913, WoO), eine grosse zweichorige Motette *Praise ye the Lord* zu Psalm 150 (1908, WoO), das Oratorium *La Terre Promise* (1913, WoO) auf ein Gedicht von HERMANN KLEIN (1856-1934), *Psalm 150* op. 127 (1906), ein *Laudate pueri Dominum*, ein vierstimmiges *Tu es Petrus* op. 147 (1917), ein vierstimmiges *Quam dilecta* op. 148 (1917), ein *Angelus* (1918, WoO, aber mit Publikationsanordnung, Autograph samt Widmung abrufbar unter [https://www.europeana.eu/portal/de/record/9200522/ark\\_12148\\_btv1b55009635j.html](https://www.europeana.eu/portal/de/record/9200522/ark_12148_btv1b55009635j.html), zuletzt besucht am 11.11.2020) auf ein Gedicht von PIERRE AGUÉTANT (1890-1940), ein *Laudate Dominum* für Chor op. 149 (1916), eine weitere undatierbare *Ode an die Heilige Cäcilia* (WoO), ein weiteres *Ave Maria* für Chor op. 145 (undatierbar) und ein *Super flumina Babylonis* (Psalm 136, undatierbar, WoO). Elf dieser Werke tragen eine Opuszahl; von den verbleibenden 39 Werken hat SAINT-SAËNS lediglich eines zur Publikation bestimmt. Die geistlichen Werke von SAINT-SAËNS im 20. Jahrhundert waren grösstenteils Auftragskompositionen.

<sup>408</sup> *Trois Rhapsodies sur des cantiques bretons* op. 7 (1866), *Bénédiction nuptiale* F-Dur op. 9 (1859) und *Élévation ou communion* E-Dur op. 13 (1865). Dieser Mangel an geschriebenen Orgelkompositionen ist darauf zurückzuführen, dass SAINT-SAËNS auf der grossartigen Orgel von ARISTIDE CAVAILLÉ-COLL (1811-1899) ausgesprochen gerne und überragend improvisierte und dies zu seiner Gewohnheit werden liess. STEGEMANN: *Saint-Saëns*, 24f und 117 Fn. 64 mit Zitat aus SAINT-SAËNS, *Ecole*, 174f.

<sup>409</sup> Veröffentlicht in SAINT-SAËNS, *Rimes*, 107f (abrufbar unter: [https://fr.wikisource.org/wiki/Rimes\\_famili%C3%A8res/Mors](https://fr.wikisource.org/wiki/Rimes_famili%C3%A8res/Mors), zuletzt besucht am 11.11.2020).

moment critique.»<sup>410</sup> Dies trug ihm dann nach seiner Auseinandersetzung mit VINCENT D'INDY über die korrekte Aussprache des Kirchenlateins 1912 seitens von AMÉDÉE GASTOUÉ (1873-1943), dem Consultor der Päpstlichen Kommission zur Vorbereitung des Motu Proprios Papst PIUS' X. vom 22. November 1903 die ungeschminkte Abqualifizierung als «*incroyant qui se présente en champion*» ein.<sup>411</sup> 1914 dann verfasste SAINT-SAËNS ein sprechendes Gedicht über seinen Lebensweg hin zum Tod:

«*Je le descends gaiement, sans regret, sans tapage  
et pars inconscient, comme je suis venu.*»<sup>412</sup>

Angesichts der ausgeprägten Religiosität seines älteren Freundes CHARLES GOUNOD, seines Konkurrenten VINCENT D'INDY sowie von dessen Lehrer CÉSAR FRANCK mag dies zunächst erstaunen. Aber SAINT-SAËNS überlebte die kirchlich gesinnten CHARLES GOUNOD um beinahe und CÉSAR FRANCK um über zwei Jahrzehnte, in denen Wesentliches geschah. Neben dem niemals überwundenen Schmerz über den Verlust seiner Kinder und seiner Mutter dürften vor allem seine Differenzen mit der Kirchenleitung hinsichtlich Naturwissenschaften, Liberalismus und Moderne sowie die Einstellung zum Judentum prägend gewesen sein.

**138 SAINT-SAËNS' Interesse an Naturwissenschaften** SAINT-SAËNS hatte nicht nur mitgeholfen, astronomische Gesellschaften zu gründen; er hatte sich nicht nur für die Erforschung der Marskanäle und für die Theorie GUSTAV-ADOLF HIRNS (1815-1890) über die Entstehung des Weltalls interessiert<sup>413</sup>. Mathematisch, biologisch und astronomisch zeitlebens interessiert und überaus belesen, hatte er bei seinen Reisen auf dem Nil den Begleitern nachts den Sternenhimmel erläutert.<sup>414</sup> Er hatte 1906 selbst eine Schrift *La parenté des plantes et des animaux* verfasst und publiziert, in der er pflanzliche und tierische Zellstrukturen verglich. Er teilte CHARLES DARWINS (1809-1882) Evolutionstheorie.<sup>415</sup> Seine naturwissenschaftlichen Interessen und sein dadurch geprägtes Weltbild<sup>416</sup> kollidierten aufs Schärfste mit dem antimodernistischen Radikalismus des vatikanischen Klerikalismus. Für einen derart vielseitig Interessierten wie CAMILLE SAINT-SAËNS aber waren astronomische und biologische Beobachtungen nicht länger zu leugnen. Bei aller Wertschätzung kulturellen kirchlichen Erbes mochte SAINT-SAËNS seinen Zweifel an einer überirdischen Ordnung nicht mehr aufgeben: «à un grand saint je préférerai toujours un grand savant».

**139 Klerikale Radikalisierung gegen Naturwissenschaften, Liberalismus und Moderne** Die Päpste der Restaurationszeit hatten die katholische Kirche in mehreren Enzykliken<sup>417</sup> zum Bollwerk gegen Freiheit und Demokratie<sup>418</sup>, aber auch gegen CHARLES

<sup>410</sup> *Problèmes*, 44; dazu vgl. auch GALLOIS, 56.

<sup>411</sup> AMEEDÉ GASTOUÉ: *A propos de la prononciation du Latin dans l'Eglise de France*. In: *Semaine Littéraire* vom 2. Juni 1912, wieder abgedruckt in: *Les Tablettes de la Schola* 11 [1912] Nr. 9 S. 133f.

<sup>412</sup> Hier zit. nach GALLOIS, 355. – Weitere Äusserungen SAINT-SAËNS' zu seiner religiösen Einstellung und ihre Einordnung vgl. hiernach, Fnn. 423 und 436.

<sup>413</sup> Vgl. hiervor, Rz. 7 Fn. 32.

<sup>414</sup> LETEURÉ, *Egypte*, 275.

<sup>415</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 7 und 143.

<sup>416</sup> Vgl. REES, 12.

<sup>417</sup> Beispiele: Papst GREGOR XVI.: Enzykliken *Mirari vos* 1832 und *Singulari nos* 1834; Papst PIUS IX.: *Syllabus errorum* vom 8. Dezember 1864, § 10 Ziff. LXXVII-LXXX, in: *Acta Sanctae Sedis ASS* 3 [1867] 160-176, abrufbar unter: <http://www.vatican.va/content/pius-ix/la/documents/encyclica-quanta-cura-8-decembris-1864.html> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>418</sup> So etwa Abbé FELICITE DE LAMMENAIS (1782-1854): *Paroles d'un croyant*. Paris 1834; Aufklärung (JEAN-JACQUES ROUSSEAU [1712-1778], FRANÇOIS-MARIE AROUET = VOLTAIRE [1694-1778] und die Enzyklopädisten JEAN-BAPTISTE LE ROND D'ALEMBERT [1717-1783] und Abbé DENIS DIDEROT [1713-

DARWINS (1809-1882) Evolutionstheorie<sup>419</sup> und die erstmals vom Oratorianerpater RICHARD SIMON (1638-1722) angestossene historisch-kritische Bibelexegese gemacht. In diesem selbstgewählten weltanschaulichen Ghetto verharrte der Vatikan bis zu Papst JOHANNES XXIII. (1958-1963) und zum II. Vatikanischen Konzil (1962-1965). GALILEO GALILEIS (1564-1641) Nötigung 1632 durch die Inquisition zum Widerruf seiner Abweichung vom geozentrischen Weltbild wurde sogar erst 1992 (!) unter Papst JOHANNES PAUL II. rückgängig gemacht. Der fundamentalistische Mystizismus des adligen Wagnerianers, Antisemiten und Chauvinisten D'INDY konnte dem kritischen Geist SAINT-SAËNS nurmehr suspekt sein, nachdem sich der Klerus in der römisch-katholischen Kirche durch Motu proprio *Sacrorum antistitum* Papst PIUS' X. (1903-1914) am 1. September 1910<sup>420</sup> gar zum *Antimodernisteneid* hatte verpflichten lassen; aufgehoben wurde dieser erst 1967 durch Papst PAUL VI.; dieser Eid bedeutete beispielsweise, dass der Glaube zu verfechten war:

- die Welt in sieben Tagen erschaffen worden;
- die gesamte Menschheit stamme von Adam und Eva ab (Monogenese);
- Wunder seien naturwidrige Eingriffe Gottes.

SAINT-SAËNS sah demgegenüber fortan in der Religion nurmehr ein «admirable objet d'art». Aber er blieb trotz dieser kirchenkritischen Haltung offen für freundschaftliche Gespräche, wie sein Briefwechsel 1914-1921 mit Abbé JOSEPH GABRIEL MARIE RENOUD (1873-1962) zeigt, in welchem SAINT-SAËNS des Paters limitierte Bibelkenntnis erweiterte: Im Brief vom 26. August 1921 wies er ihn höflich und bestimmt darauf hin, dass «*credo quia absurdum*» keineswegs eine Aussage des Völkerapostels PAULUS VON TARSUS war.<sup>421</sup>

**140 DREYFUS-Affäre und katholisch-ultramontaner Antisemitismus** In den Jahren nach dem Hinschied CÉSAR FRANCKS und CHARLES GOUNODS entlarvte sich der ultramontane Katholizismus mit korruptesten Praktiken (Urkundenfälschung, Irreführung der Rechtspflege, Lügen und Rechtsbeugung), antijudaistischen Hetzereien und sogar Pogromversuchen in französischen Städten und in der Kolonie Algerien mit ihren vielen sephardischen Juden<sup>422</sup> und dem Versuch eines Staatsstreichs schliesslich als Treiber der sogenannten DREYFUS-Affäre, dem von reaktionär römisch-katholischen Kreisen unterstützten antisemitisch motivierten Militärjustizskandal 1894-1906 gegenüber dem jüdischen Elsässer Hauptmann ALFRED DREYFUS (1859-1935). Adel und Klerus hatten die Armeespitze vereinnahmt und gegen demokratische Tendenzen der Dritten Republik immunisiert. Populistisches Mittel dafür war ein hemmungsloser Antisemitismus. SAINT-SAËNS' wachsender

---

1784]). – Die Kritik an der terroristischen Gewaltherrschaft der Jakobiner MAXIMILIEN DE ROBESPIERRES (1758-1794) oder NAPOLÉON BONAPARTES (1769-1821) wäre sehr wohl verständlich gewesen, wäre sie vom Vatikan nicht konsequent mit wiederholter pauschaler Verdammung menschlicher Grundrechte verbunden worden; diese Verbindung entlarvte sie als blosse materialistische Verurteilung der Säkularisierung des Kirchenguts.

<sup>419</sup> Papst Pius X.: Enzyklika *Pascendi* vom 8. September 1907, in: ASS 40 (1907) 593-650, abrufbar unter: <http://www.vatican.va/archive/ass/documents/ASS-40-1907-ocr.pdf>; deutsch abrufbar unter: <http://www.domus-ecclesiae.de/magisterium/pascendi-dominici-gregis.teutonice.html> und Dekret *Lamentabili* des Heiligen Offiziums vom 3. Juli 1907, in: ASS 40 (1907) 470-478, abrufbar unter: <http://www.vatican.va/archive/ass/documents/ASS-39-1906-ocr.pdf>; deutsch abrufbar unter: [http://www.kathpedia.com/index.php?title=Lamentabili\\_sane\\_exitu\\_%28Wortlaut%29](http://www.kathpedia.com/index.php?title=Lamentabili_sane_exitu_%28Wortlaut%29) (alle zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>420</sup> Acta Apostolicae Sedis AAS 2 (1910) 655-680; der Eid ist lateinisch und deutsch abrufbar unter: <http://www.payer.de/religionskritik/antimodernisteneid.htm#2> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>421</sup> GUILLOT, 223. – Die inhaltlich früheste Aussage dieses Typs findet sich bei TERTULLIANUS: *De carne Christi* 5,4.

<sup>422</sup> Die 37'000 sephardischen Juden Algeriens hatten mitten im Deutsch-Französischen Krieg durch Dekret vom 24. Oktober 1870 die französische Staatsbürgerschaft erhalten.

Antiklerikalismus<sup>423</sup> wird erst vor diesem üblen Hintergrund verständlich. SAINT-SAËNS hatte demgegenüber sein Oratorium *The Promised Land* op. 140 bereits 1886 zu planen begonnen, das er dann 1913 auf das Libretto HERMANN KLEINS komponierte: SAINT-SAËNS äusserte 1916 öffentlich und explizit seinen Stolz auf diese Zusammenarbeit mit dem jüdischen Librettisten und Übersetzer.<sup>424</sup> Bereits mit *Samson et Dalila* hatte er Juden in verschiedensten Staaten mehrerer Kontinente als Philosemit überzeugt.<sup>425</sup> Die antijüdischen Umtriebe klerikal gesinnter Franzosen (etwa der Action française) erlebte SAINT-SAËNS seit der DREYFUS-Affäre 1894 zudem persönlich anhand des ebenso hartnäckigen wie haltlosen Gerüchts, er sei jüdischer Abstammung und habe zur Vertuschung seinen Namen in SAINT-SAËNS abgeändert.<sup>426</sup> Erst 1906 wurde der DREYFUS-Justizskandal nach 12 Jahren (!) endlich entlarvt, aber ohne Sanktionen gegen die Rechtsbrecher ad acta gelegt.<sup>427</sup>

**141 Antimodernismus und Antijudaismus** Der Antimodernismuseid verlangte als Zulassungsbedingung zum Priesteramt das Versprechen, kirchliche Dogmatik ausnahmslos über historische Analyse und Erkenntnis zu stellen. Damit verpflichtete er alle Kleriker zum Widerstand gegen historisch-kritische Bibelexegese. Alleiniger Massstab war der auferstandene Christus nach vatikanischer Lesart, nicht der historische Jesus. Die Zuspitzung dieser künstlichen Antinomie und die unbedingte Priorisierung der Dogmatik hatte auch zur Folge, dass das Papsttum bis zu JOHANNES XXIII. gegen die Einsicht immun blieb, dass Jesus zeitlebens Jude und allein Jude gewesen war und dass die Juden Jesus nicht ans Kreuz geschlagen hatten, weil Kreuzigung um die Zeitenwende eine römische, aber gerade keine jüdische Todesstrafe gewesen war. Infolgedessen blieben die Juden antimodernistischen Klerikern päpstlich verordnet auch Gottesmörder. Mit solchen Klerikern konnte SAINT-SAËNS nichts mehr am Hut haben.

**142 Bildung und Laizität in Frankreich** Mit der Gründung der Volkshochschulen 1898 und dem Wahlsieg des Linksblocks unter Führung der Radikalsozialisten MAURICE FAURES 1902 manifestierte sich in Frankreich die Begeisterung für eine *laizistische*-demokratische Volkskultur. Dazu gehörte fortan, dass Frankreichs Grösse gegenüber RICHARD WAGNERS deutschen Mythen am vorchristlichen griechisch-römischen Kulturerbe erwiesen werden sollte – erst recht nach der Brüskierung, die Papst PIUS X. 1904 gegenüber dem französischen Staatspräsidenten EMILE LOUBET (1899-1906) bei dessen Staatsbesuch in Rom begangen hatte und die am 11. Dezember 1905 in Frankreich zur Verabschiedung des Gesetzes über die Trennung von Kirche und Staat und zur Doktrin des laizistischen Staates geführt hatte.<sup>428</sup> Als antiklerikaler Agnostiker verlegte so auch SAINT-SAËNS seinen Schwerpunkt auf Darstellungen klassischer Antike.<sup>429</sup> Leitsterne blieben ihm neben LUDWIG

<sup>423</sup> Vgl. TEULON LARDIC, 9f mit dem Zitat aus einem Brief SAINT-SAËNS' an CASTELBON vom 23. Januar 1898: «Et puis je ne suis pas païen pour rien. J'ai horreur de la lumière artificielle, je n'aime que le soleil.»

<sup>424</sup> GIROUD, 6. Ursprünglich geplant war das Oratorium als *La mort de Moïse*: WRIGHT, *oratorios*, 14f.

<sup>425</sup> LETEURÉ, *Egypte*, 283.

<sup>426</sup> Vgl. HANDSCHIN, 5; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 12 und 116 Fn. 26 unter Verweis auf IMBERT; vgl. ausserdem SCHONBERG, 367 und 551.

<sup>427</sup> Derweil sich der Republikaner SAINT-SAËNS für DREYFUS engagiert hatte, hatte VINCENT D'INDY zu den antidemokratisch gesinnten, adligen ultramontan-katholischen *Antidreyfusards* gehört. GALLOIS, 296, 306 und 311; CARON/DENIZEAU, 59; REES, 12. – Die Erfahrung von 1871, als SAINT-SAËNS während des Bürgerkriegs mittellos und ohne Arbeit in London weilte, hatte ihn geprägt: FÉLIX LEVY, ein Jude, hatte ihm Geld zum Überleben geliehen: BONNEROT, 59.

<sup>428</sup> Vgl. ACHENBACH/KRIEGE, 272f.

<sup>429</sup> HANDSCHIN, 20; SCHNEIDER-SEIDEL, 337. – Dies beginnt nach der Kantate *Les noces de Prométhée* op. 19 (1867) mit den Symphonischen Dichtungen *Le Rouet d'Omphale* op. 31 (1872), *Phaëton* op. 39 (1873) und *La Jeunesse d'Hercule* op. 50 (1877), setzt sich fort mit der teilweise in Bern komponierten

VAN BEETHOVEN<sup>430</sup> zeitlebens JOHANN SEBASTIAN BACH<sup>431</sup>, WOLFGANG AMADEUS MOZART<sup>432</sup> und FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY.<sup>433</sup>

**143 SAINT-SAËNS versus Papst zu liturgischer Musik** 1907 kommentierte SAINT-SAËNS unter Hinweis auf die Geschichte der Kirchenmusik höflich im Ton, aber in der Sache vernichtend das von VINCENT D'INDYS ultramontan gesinnter Schola cantorum inspirierte, nichts weniger als peinliche Motu Proprio *Inter plurimas* Papst PIUS' X. *De musica sacra* vom 22. November 1903<sup>434</sup> über die Rolle der Musik in der Liturgie. Aus der päpstlichen Verlautbarung seien einige Schlüsselstellen angeführt:

---

Oper *Proserpine* (R. 292, 1887) auf das Libretto LOUIS GALLET (1835-1898) zu einem GIUSEPPE VERDIS *La Traviata* vergleichbaren Stoff; in der Version von SAINT-SAËNS trägt die Protagonistin nicht zufällig den Namen der Tochter des Jupiter und der Ceres und Gattin Plutos in der Unterwelt. 1892 komponierte SAINT-SAËNS einen *Sapphischen* Gesang für Violoncello und Klavier op. 91, 1893 eine Hymne an *Eros* auf ein Gedicht von LOUIS-ALBERT BOURGAULT-DUCOUDRAY (1840-1910) und 1893 und 1894 Schauspielmusik zu SOPHOKLES' (~496~405 v. Chr.) *Antigone* (R. 317). 1894 veröffentlichte SAINT-SAËNS eine bereits früher geschaffene Hymne *Pallas Athene* für Sopran und Orchester op. 98 auf ein Gedicht von JEAN LOUIS CROZE (~1865-1955). 1898 schuf er für die Arena in Béziers *Déjanire, tragédie à l'antique* (R. 298), die er 1911 für das Theater einrichtete, und ebenfalls für Béziers 1902 Schauspielmusik zu *Parysatis* (R. 312) von JANE DIEULAFOY (1851-1916), 1903 für das Pariser Theater Schauspielmusik zu JEAN RACINES (1639-1699) *Andromaque* (R. 320). 1905 folgte die lateinische *HORAZ-Ode* für vier Männerstimmen a cappella (WoO).

<sup>430</sup> Vgl. hiervor, Rzz. 7, 32, 71, 74, 124 mit Tabelle g (1874: op. 35) und hiernach, Rzz. 154, 170, 179, 180 und 184.

<sup>431</sup> SAINT-SAËNS transkribierte 1862 verschiedene Werke JOHANN SEBASTIAN BACHS für Klavier und 1884 die *Sarabande* aus der englischen Suite für Klavier Nr. 2 in a-moll von JOHANN SEBASTIAN BACH (BWV 807 Nr. 4) für Violine und Klavier. Bereits in der *Messe solennelle* op. 4 finden sich Anspielungen auf BACHS Kantaten *Jesu, der Du meine Seele* BWV 78 und *Herz und Mund und Tat und Leben* BWV 147: GALLOIS, 57.

<sup>432</sup> CAMILLE SAINT-SAËNS war einer der ersten Pianisten des 19. Jahrhunderts überhaupt, die *sämtliche* 27 Klavierkonzerte MOZARTS interpretierten (beispielsweise 1910 in London: STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 71). Dabei spielte er – ähnlich wie CLARA SCHUMANN-WIECK (1819-1896) – die Konzerte zumeist auswendig: Vgl. SCHONBERG, 366.

<sup>433</sup> BAUMANN, 354. – SAINT-SAËNS transkribierte 1858 FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS Ouvertüre und Schauspielmusik zu *Ein Sommernachtstraum* op. 21 = MWV P 3 und op. 61 = MWV M 13 für Klavier (WoO).

<sup>434</sup> Acta Sanctae Sedis ASS 36 (1903/1904) 387-395, lateinischer Wortlaut abrufbar unter: [http://w2.vatican.va/content/pius-x/la/motu\\_proprio/documents/hf\\_p-x\\_motu\\_proprio\\_19031122\\_sollicitudini.html](http://w2.vatican.va/content/pius-x/la/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu_proprio_19031122_sollicitudini.html) (zuletzt besucht am 11.11.2020). - Dazu vgl. JEAN-YVES HAMELINE: *Le motu proprio de Pie X et l'instruction Sur la musique sacrée* (22 novembre 1903). In: *La Maison-Dieu* Nr. 239 (2004/3) 85-120, abrufbar unter: [http://www.liturgie-diocese-alsace.org/files/File/239\\_motu\\_proprio\\_de\\_pie\\_X.pdf](http://www.liturgie-diocese-alsace.org/files/File/239_motu_proprio_de_pie_X.pdf) (zuletzt besucht am 11.11.2020).

**Motu Proprio Papst Pius' X. *Inter plurimas* vom 22. November 1903** Tabelle h (Anfang)

Ziff.	Lateinischer Wortlaut	Deutsche Übertragung
II 3	Musica compositio eo magis est sacra et liturgica, quo in modis cantum gregorianum sequitur, et eo minus templi digna est, quo magis illo optimo exemplo peccat.	<i>Musikkompositionen sind umso eher heilig und liturgisch, als sie der Art des gregorianischen Gesangs folgen, und umgekehrt des Gotteshauses umso weniger würdig, je stärker sie jenes beste Beispiel verfehlen.</i>
III 7	Ecclesia latina lingua utitur; in sacris igitur liturgiis prohibetur quidlibet vulgari sermone canere, praesertim partes variantes vel communes Missae et Officii.	<i>Die Kirche verwendet die lateinische Sprache; in der heiligen Liturgie ist es daher untersagt, irgendetwas in der Volkssprache zu singen, insbesondere variierende oder feste Bestandteile der Messe und des Gottesdienstes.</i>
V 13	Ex eodem principio sequitur ut cantores in ecclesia liturgico munere fungantur, ideoque mulieres, cum huius muneris non sint capaces, admitti non possint ad chorum vel ad musicos. Quod si igitur voce acutiore (soprani) vel <i>acuta proxima</i> (contralti) uti velimus, perantiquo ecclesiastico more <sup>435</sup> a pueris hae voces edantur.	<i>Aus dem gleichen Grundsatz folgt, dass Sänger in der Kirche einen liturgischen Dienst versehen, und ebenso, dass Frauen, da sie zu diesem Dienst nicht fähig sind, weder zum Chor noch zu den Musizierenden zugelassen werden können. Soweit wir also Sopran- oder Altstimmen verwenden wollen, so sind dafür nach sehr altem kirchlichem Brauch Knabenstimmen heranzuziehen.</i>
VI 15	Quamquam Ecclesiae musica propria est illa vocalis, tamen permittitur musica cum sequentia organi. Aliquoties, servatis servandis, admitti possunt alia musica instrumenta, sed annuente Episcopo, ut <i>Caeremoniale Episcoporum</i> praecipit.	<i>Obwohl jener Gesang die der Kirche eigentümliche Musik ist, wird dennoch Musik mit Orgelbegleitung zugelassen. Zuweilen können andere Musikinstrumente, aber immer unter Wahrung des Notwendigen und nur nach Einwilligung des Bischofs, wie sie das Zeremonienbuch der Bischöfe vorschreibt, zugelassen werden.</i>
VI 16	Quod cantus vocalis superesse debet, organus et musica instrumenta eum tantum substineant, non opprimant.	<i>Da der Gesang überwiegen muss, haben Orgel und Musikinstrumente ihn zu unterstützen, aber keineswegs zurückzudrängen.</i>
VI 17	Non licet longa praeludia praemittere cantui vel partibus intermediis interrumpere.	<i>Es ziemt sich nicht, dem Gesang lange Vorspiele voranzustellen oder ihn mit Zwischenspielen zu unterbrechen.</i>
VI 19	In ecclesia uti non licet <i>cymbalis</i> (pianoforte), <i>tympano</i> (tamburo), <i>magno tympano</i> (grancassa), <i>catillis</i> (piatti), <i>tintinnabulis</i> (campanelli), <i>similibus</i> .	<i>In der Kirche ziemt sich der Einsatz weder des Klaviers noch der Trommel noch der Pauke noch der Becken noch japanischer Stahlstäbe oder ähnlicher Instrumente.</i>

<sup>435</sup> Der «sehr alte» kirchliche Brauch war in der römischen Kirche aus dem *maurisch-islamischen* (!) Spanien übernommen worden (MICHELS, 311) und hatte insbesondere im Kirchenstaat zur unseligen Praxis «euphonischer» Kastration von Knaben bedürftiger Familien geführt (vgl. BROWE, 101f; DENZLER, 190-192), seitdem Papst SIXTUS V. Frauen 1588 mit einer Bulle öffentliches Auftreten in Rom und im ganzen Kirchenstaat ausnahmslos untersagt hatte (WILI: *Messa da Requiem*, 133 Rz. 180 mit Fn. 420).

**Motu Proprio Papst Pius' X. *Inter plurimas* vom 22. November 1903 *Tabelle h (Schluss)***

Ziff.	Lateinischer Wortlaut	Deutsche Übertragung
VII 22	Non licet ratione cantus vel soni sacerdotem ad altare longius quam caeremonia liturgica quaerit, expectare. Iuxta ecclesiastica decreta <i>Sanctus</i> Missae ante elevationem perficiatur, ideoque etiam sacerdos celebrans cantorum rationem habeat. <i>Gloria</i> , et <i>Credo</i> iuxta gregorianam traditionem breviter satis sint.	<i>Es gehört sich nicht, dass der Priester am Altar länger, als die liturgische Zeremonie es erheischt, um des Gesanges oder des Tones willen wartet. Nach den kirchlichen Dekreten wird das Sanctus vor der Wandlung ausgeführt, und desgleichen hat auch der Zelebrant an den Gesängen teil. Gloria wie Credo sollen nach der gregorianischen Tradition kurz genug gehalten werden.</i>
VIII 24	Quae statuimus ut rite servantur, Episcopi in propria dioecesi instituant, nisi iam fecerint, <i>societatem</i> (commissione) virorum sacrae musicae expertium, qui, uti aptius Episcopi videatur, pervigilandi musicam, quae in ecclesiis canitur, munus habeant.	<i>Damit das, was wir festgelegt haben, korrekt eingehalten wird, sollen die Bischöfe, soweit sie es nicht bereits getan haben, in ihren Bistümern eine Gesellschaft (Kommission) von in geistlicher Musik erfahrenen Männern einsetzen, welche die Aufgabe haben, die Musik zu überwachen, welche in den Kirchen gesungen wird.</i>

Im Jahr darauf widerlegte der agnostische<sup>436</sup> Eklektiker SAINT-SAËNS mit zwei geistlichen Werken den päpstlichen Ukas auch noch musikalisch, nämlich mit der grossen Motette *Praise*

<sup>436</sup> Demgegenüber behauptet SARNO, 101 unter Berufung auf ein Gedicht des Komponisten von 1891: „Saint-Saëns was an Atheist.“ (Ähnliche Einschätzung bei REES, 419). SAINT-SAËNS' eigene Verse zu seinem Lied *Lever de soleil sur le Nil* (1898) enden in der Tat auf: *les Sphinx sur les siècles assis, dans le lourd silence qu'ils gardent, nous disent que les Dieux sont morts*. Dennoch halte ich den Rückschluss auf SAINT-SAËNS als Atheisten für überdehnt. Das Sterben Gottes war seit JEAN PAULS (1763-1825) 1797 erschienenem Roman *Siebenkäs. Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel* ein literarischer und philosophischer Topos. 1912 relativierte SAINT-SAËNS die Aussage drastisch (LETEURÉ, *Egypte*, 279). Auch wenn CAMILLE SAINT-SAËNS seinem Briefpartner Abbé RENOUD gegenüber im Brief vom 10. Oktober 1914 unmissverständlich äusserte: „*Je ne suis pas presque incroyant; je le suis absolument!*“ (hier zit. nach LABIE, 379; RODGERS, 84 Fn. 81), so lässt sich daraus mit Sicherheit auf Agnostizismus, aber noch nicht auf Atheismus schliessen: SAINT-SAËNS stand ein missionarisch gesinnter klerikaler Briefpartner gegenüber. Davon hielt SAINT-SAËNS nichts mehr; Ehrfurcht vor dem Geheimnis war ihm aber deswegen keineswegs abhanden gekommen. Das zeigt seine eigene Schrift *Problèmes et mystères* von 1894 (Kapitel IV-VII Rzz. 44-90, abrufbar unter: [https://fr.wikisource.org/wiki/Probl%C3%A8mes\\_et\\_Myst%C3%A8res/Texte\\_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/Probl%C3%A8mes_et_Myst%C3%A8res/Texte_entier) [zuletzt besucht am 11.11.2020]), die er am Ende seines Lebens zu den posthum 1922 erschienenen *Divagations sérieuses* erweiterte: SAINT-SAËNS gehörte als bekennender *Agnostiker* nun zu den Anhängern einer der vom Vatikan verurteilten Lehren – in seinen eigenen Worten (loc. cit., Epilog, Kapitel VII in fine: *Humiliée par la foi, déifiée par la libre-pensée, la raison reste ce qu'elle est: le gouvernail du navire, rien de plus. Cela suffit pour qu'il soit impossible de s'en passer. - C'est avec ce gouvernail que nous avons essayé de nous diriger.* – Auch SARNO selbst zeigt mit ihren Belegen für SAINT-SAËNS' «Atheismus» in Wirklichkeit nur, dass er sich als *Agnostiker* verstand (SARNO, 103 Fn. 10, 106 und 107 Fn. 27), wenn er 1908 in zwei Briefen an den vielseitigen Wissenschaftler GUSTAVE LE BON (1841-1932), einen Verfechter der Evolutionstheorie, bekannte, er habe sein Bedürfnis nach Glauben durch das jenes nach Wissen ersetzt, und erst recht, wenn er 1910 ROMAIN ROLLAND in weiteren zwei Briefen bestritt, gegen Tugend eingestellt zu sein, nur habe sie noch nichts mit Kunst zu tun, und bekräftigte: «C'est de la paix et la joie que j'ai trouvées en abandonnant toute croyance; ce besoin de croire, qui tourment tant de gens, me

ye the Lord für zwei Chöre, Orgel und Orchester WoO und einer Vertonung von *Psalm 150* für Doppelchor, Orgel und Orchester op. 127; SAINT-SAËNS kommentierte die päpstliche Verbannung verschiedenster Instrumente aus der Liturgie mithin damit, dass er die biblische Widerlegung des Schlusspsalms aus dem Psalter komponierte, dessen letzte 4 Verse lauten:

*Psalm 150*

<sup>3</sup> Lobet ihn mit Posaunen, lobet ihn mit Psalter und Harfen!

<sup>4</sup> Lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen!

<sup>5</sup> Lobet ihn mit hellen Zimbeln, lobet ihn mit klingenden Zimbeln!

<sup>6</sup> Alles, was Odem hat, lobe den HERRN! Halleluja!

**144 Streit um Kirchenmusik und Kirchenlatein** Ebenfalls 1907 legte sich SAINT-SAËNS durch seinen Kampf gegen vatikanische Versuche, die Aussprache des Kirchenlateins auf eine toscanische Spannbreite einzuschränken und die alten französischen Gewohnheiten zu verbieten, wieder einmal mit der *Scola cantorum* des intransigent ultramontanen Adligen VINCENT D'INDY an: Er bestritt das Recht von Papst und *Scola cantorum*, die richtige Aussprache des Lateins in französischen Kompositionen zu dekretieren, und bekämpfte damit den päpstlichen Uniformierungsdruck zugunsten italienischer Aussprache des Lateins in der Bulle Papst PIUS' X. *Inter plurimas* vom 22. November 1903<sup>437</sup>. Weitere Polemiken focht SAINT-SAËNS aus mit CLAUDE DEBUSSY über *Clarté* und *Symbolisme* in der Musik und mit der deutschnationalen Zeitung *Die Standarte* über RICHARD WAGNERS unsäglich antisemitisch-zynischen Textentwurf «*Eine Kapitulation*» über den Deutsch-Französischen Krieg von 1870/1871. Am 27. Oktober 1907 wurde in Dieppe zu Ehren CAMILLE SAINT-SAËNS' ein Denkmal des Bildhauers LAURENT-HONORÉ MARQUESTE (1848-1920) errichtet; die Skulptur zeigte den Komponisten sitzend mit einer Partitur.<sup>438</sup> Dazu bei der Enthüllung als Geehrter eine Rede zu halten, ironisierte SAINT-SAËNS kurz und bündig: Denkmäler würden für Tote errichtet; als Verstorbenem bleibe ihm nur Schweigen. An Kompositionen schuf er die *Phantasie für Violine und Harfe* op. 124.

**145 Noch ein religiöses Oratorium: *The Promised Land*** 1913 durfte SAINT-SAËNS in Aegypten das Grosskreuz der französischen Ehrenlegion entgegen nehmen, womit er die Spitze der Ehrungen der Französischen Nation erklimmen hatte. Neben einer eher unbedeutenden *Hymne au travail* für Männerchor op. 142 vollendete er in Kairo, Paris und Algier nun das längst in Aussicht genommene Oratorium *The Promised Land* op. 140 für Soli, Chor und Orchester auf Texte der Bibel und des jüdischstämmigen HERMANN KLEIN. Dieses Oratorium brachte der mittlerweile 78jährige SAINT-SAËNS am 13. September 1913 im englischen Gloucester zur Uraufführung<sup>439</sup>, nachdem er eben erst am Vortag MOZARTS Klavierkonzert Nr. 27 in B-Dur KV 595 vorgetragen hatte. Im Mai hatte AUGUSTE DORET in

---

semble chimérique; il est remplacé chez moi par le besoin de savoir.» Für das Geheimnis blieb SAINT-SAËNS offen. Daher konnte er auch in den nachfolgenden Jahren durchaus weitere geistliche Musik komponieren, bezeichnender Weise aber öfters für *anglikanische* Verhältnisse, hatten ihn doch in England schon 1878 Kirchenchöre fasziniert, die statt Glaubensindoktrination Kameradschaft und *menschliche Anteilnahme* gepflegt hatten (SARNO, 106).

<sup>437</sup> ASS 36 [1903/1904] 387-395, abrufbar unter: [http://w2.vatican.va/content/pius-x/la/motu\\_proprio/documents/hf\\_p-x\\_motu\\_proprio\\_19031122\\_sollicitudini.html](http://w2.vatican.va/content/pius-x/la/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu_proprio_19031122_sollicitudini.html) (zuletzt besucht am 11.11.2020). – Die Kontroverse ist in extenso abgedruckt in *Les Tablettes de la Schola* 11 (1912) Nr. 9, 129-143 (abrufbar unter: <https://ia802605.us.archive.org/23/items/lestablettesdela191114scho/lestablettesdela191114scho.pdf>, zuletzt besucht am 11.11.2020); SAINT-SAËNS' Äusserungen sind auch wieder abgedruckt in *Ecole*, 177-187.

<sup>438</sup> Abbildung bei STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 70. – Die Skulptur wurde im II. Weltkrieg zerstört.

<sup>439</sup> Dazu WRIGHT, *Oratorios*, 13-21.

Vevey für CAMILLE SAINT-SAËNS ein hochkarätiges viertägiges Musikfest organisiert, an welchem unter dem Patronat Bundesrat CAMILLE DECOPPETS<sup>440</sup> vor allem Werke von SAINT-SAËNS und IGNACY JAN PADEREWSKI, der ebenfalls persönlich teilnahm, aufgeführt wurden. Zum Abschluss führten die beiden gemeinsam SAINT-SAËNS' *Polonaise* für zwei Klaviere op. 77 von 1886 auf. Nach weiteren Auftritten in Deutschland verkündete SAINT-SAËNS am 6. November 1913 seinen Rückzug aus dem Konzertleben, bevor er an sein Winterrefugium in Algier abreiste.<sup>441</sup>

**146 Béziers – französisches Bayreuth** Der adlige Weinbauer, Musikfreund und Mäzen FERNAND CASTELBON DE BEAUXHOSTES (1859-1934), der im südfranzösischen Béziers Musiktheater als Freiluftspiele zur Aufführung bringen wollte<sup>442</sup>, traf politisch, ökonomisch und kulturell im Frankreich des *Fin de siècle* einen Nerv der Zeit. Der Eisenbahnbau hatte die Voraussetzungen dafür geschaffen, dass staatlich subventionierte Kultur *dezentralisiert* werden konnte – Opernschaffen nicht mehr auf die Kapitale Paris beschränkt. Die Dritte Republik gab dem Gedanken Raum, Kultur zu *demokratisieren* und *dem Monopol der Eliten zu entziehen*. Was RICHARD WAGNER im *Deutschen Kaiserreich* geschaffen hatte – absolute Deutungshoheit für sein Gesamtkunstwerk Bühnenmusiktheater – verlangte eine *französische* Antwort, die *republikanisch* und *demokratisch* ausfallen musste. Und dafür war eine überdachte Bühne wie Bayreuth zu klein. Das mediterrane Klima bot den Ausweg – die antiken Freilichttheaterstätten mussten reaktiviert werden! Hatte *Orange* nicht vor Jahrhunderten bereits eine Theaterkultur gesehen?<sup>443</sup> Das nun mit Eisenbahnen erschlossene Midi bot also Gelegenheit, Antike, Dezentralisierung, republikanischen Nationalstolz und Demokratisierung mit der Aussicht auf Wirtschaftlichkeit auf einen Nenner zu bringen, boten doch das Theater in Orange 12'000, das Amphitheater in Nîmes 20'000 und die Arena in Béziers 13'000 Zuschauern Platz, 6 bis 13 mal soviel wie eines der drei Pariser Opernhäuser. Voraussetzung für Freilichtaufführungen war gutes Wetter – also Sommer. Damit wurden auch keine Spielzeiten der Pariser Opernhäuser konkurrenziert.

**147 Römisches Theater in Orange und mediterrane Antike** Entsprechende Bemühungen hatten in *Orange* 1869 mit ETIENNE-NICOLAS MÉHULS *Joseph* eingesetzt, *Nîmes* folgte 1899 mit CHARLES GOUNODS *Mireille*. Nur war damit noch nicht der zündende Mix gefunden worden.

**148 SAINT-SAËNS' Schauspielmusik zu *Antigone*** SAINT-SAËNS hatte 1893 als op. 30 zur SOPHOKLES-Tragödie *Antigone* (442 vC.) in der Adaptation von PAUL MEURICE und AUGUSTE VACQUERIE eine Schauspielmusik komponiert, welche zur Wiederbelebung altgriechischen Theaters sog. Kirchentonarten und Pentatonik verwendete. Dieses Schauspiel wurde anfangs August 1897 an passendem Ort im antiken Theater von Orange unter freiem Himmel einem ungleich grösseren Publikum vorgetragen. 1894 vertonte SAINT-SAËNS dann das Gedicht *Pallas Athénée* von JEAN-LOUIS CROZE für Sopran und Orchester op. 98, das Mitte August 1894 im antiken *Theater von Orange* uraufgeführt worden war.

<sup>440</sup> Ganzes Programm: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=cov-001:1913:51::955#955> (zuletzt besucht am 11.11.2020), 3.

<sup>441</sup> LETEURÉ, 23; BURDET, *Ansermet*, 19 Fnn. 8f; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 124; NECTOUX, 106; TELLER RATNER I 28; WRIGHT, *Grâce*, 15f.

<sup>442</sup> STEGEMANN: *Saint-Saëns*, 58.

<sup>443</sup> Dass die *Amphitheater von Nîmes* und die *Arena von Béziers* nicht dem Theater, sondern Gladiatorenkämpfen und seit Mitte des 19. Jahrhunderts Stierkämpfen gedient hatten, war dabei zu vernachlässigen ...

**149 SAINT-SAËNS' Schauspielmusik zu *Déjanire*** Es lag daher nahe, dass sich CASTELBON DE BEAUXHOSTES für sein geplantes Festival in Béziers 1897 nach einer vergeblichen Anfrage bei JULES MASSENET an CAMILLE SAINT-SAËNS wandte, nachdem Mäzen und Komponist durch Zufall gemeinsam der ausserordentlichen Akustik der Stierkampfarena gewahr worden waren. LOUIS GALLET, SAINT-SAËNS' langjähriger Librettist, konzipierte *Déjanire* über Herakles' Ehedrama nach SOPHOKLES' (497-406 vC.) *Trachinierinnen* (vor 442 vC.) als Tragödie mit Chören, zu der SAINT-SAËNS innert 60 Tagen für 210 Stimmen, 110 Instrumentalisten, 18 Harfen und drei Militärblasorchester mit 25 Trompeten die Chor- und Orchesterteile komponierte<sup>444</sup> und am 28. August 1898 vor 10'000 Zuschauern zur Uraufführung brachte.<sup>445</sup> 1909 sollte SAINT-SAËNS das Werk schliesslich für Aufführungen in den Opernhäusern von Monte Carlo, Paris, Brüssel und Dessau 1911 überarbeiten (R. 298). Daneben komponierte SAINT-SAËNS 1898 in Las Palmas, Spanien und England nur *Caprice héroïque* für zwei Klaviere op. 106 und *Trois préludes et fugues* für Orgel op. 109.

**150 SAINT-SAËNS' Interesse an altägyptischer Religiosität** 1910 entstand in Aegypten die dreiteilige Szenenmusik *La Foi. Trois tableaux symphoniques* op. 130 zum Stück von EUGÈNE BRIEUX über altägyptische Religiosität, die am 10. April 1910 in Monte Carlo uraufgeführt wurde. Daraufhin spielte SAINT-SAËNS im Juni 1910 auf einer Konzerttournee in London innert weniger Tage sämtliche 27 Klavierkonzerte WOLFGANG AMADEUS MOZARTS<sup>446</sup>, bevor er nach Paris zurückkehrte und an seinen letzten Wohnsitz umzog, die Rue de Courcelles 83<sup>bis</sup>. Und interessanter Weise schrieb er 1910 nach JOHANNES BRAHMS' 1888 in Thun komponiertem Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester in a-moll op. 102 nun unter «nichtkonzertantem» Namen das einzige Aequivalent der Zwischenkriegszeit: *La Muse et le Poète* für Violine, Violoncello und Orchester in e-moll op. 132 sowie eine *Festouvertüre* op. 133. Den Winter über war er wieder in Algerien.<sup>447</sup>

---

<sup>444</sup> BRIQUET, 1275 (nach BONNEROT, 168: 20 Harfen, 450 Instrumentalisten und 250 Sänger\*innen). - Zum Vergleich: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY brachte sein Oratorium *Elias* op. 70 = MWV A 25 am 29. August 1846 in der Town Hall von Birmingham noch mit 396 Instrumentalist\*innen und Sänger\*innen zur Uraufführung (TODD, 577f); ANTONÍN DVOŘÁK führte 1884 in der Londoner Royal Albert Hall sein *Stabat mater* op. 58 = B 71 mit 1050 Musiker\*innen und Sänger\*innen auf (HONOLKA, 71); GUSTAV MAHLERS 8. Symphonie («*Symphonie der Tausend*») wurde am 12. September 1910 in München von über 1000 Musiker\*innen uraufgeführt (SCHREIBER, 121), und AUGUSTA HOLMÈS' (1847-1903) *Ode Triomphale en l'honneur du centenaire de 1789* für Sopran, Chor und Orchester wurde 1889 im Pariser Industriepalast mit 1'200 Sänger\*innen und Instrumentalist\*innen uraufgeführt (REES, 129).

<sup>445</sup> TELLER RATNER I 88; CARON/DENIZEAU, 100f; TEULON LARDIC, 1-10, 12, 16 und 34; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 86, 88 und 129; BRIQUET, 1275.

<sup>446</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 71.

<sup>447</sup> BARBACANE, 186f; TELLER RATNER I 245; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 65, 71 und 124; CARON/DENIZEAU, 156; GALLOIS, 314; ausserdem vgl. Briefautograph des Komponisten vom 3. Januar 1910, abrufbar unter: <https://www.historyforsale.com/camille-saint-saens-autograph-letter-signed-01-03-1910/dc159379> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

## II Beziehungsnetz, Freunde und Rivalen

### A. Musiker und Literaten

**151 Rivalitäten international** CAMILLE SAINT-SAËNS und JOHANNES BRAHMS schätzten ihre Werke gegenseitig nicht.

**152 Rivalitäten innerfranzösisch** CAMILLE SAINT-SAËNS musste bereits in seiner frühen Zeit wegen seiner Neuerungstendenzen als Komponist wie als Pianist oft feindselige Pressekampagnen über sich ergehen lassen.<sup>448</sup> Zur lang anhaltenden Verkennung von SAINT-SAËNS' Musik nach dessen Tod trugen aber auch baldige und vor allem sehr nachhaltige Eifersüchteleien zwischen den überlebenden Gründern der Société Nationale de Musique bei: CAMILLE SAINT-SAËNS' Jugendfreund MARIE-ALEXIS CASTILLON DE SAINT-VICTOR (1838-1873) starb früh, und auch ERNEST GUIRAUD (1837-1892) und der randständige ROMAIN BUSSINE (1830-1899) liessen SAINT-SAËNS noch vor der Jahrhundertwende zurück, so dass nurmehr GABRIEL FAURÉ (1845-1924) blieb. VINCENT D'INDY und CÉSAR FRANCK intrigierten alsbald erfolgreich gegen den statutarischen Zweck der Vereinigung – Förderung der *Ars Gallica* – und führten 1886 den irreparablen Bruch in der Société herbei.<sup>449</sup> JULES MASSENET wurde zum massivsten Rivalen von SAINT-SAËNS, nachdem er im November 1879 (mutmasslich dank einer Intrige) dem älteren und bekannteren SAINT-SAËNS in der Wahl in die Académie des Beaux Arts vorgezogen worden war und dies dem Übergangenen wenig sensibel in einem Telegramm angezeigt hatte. Jüngere Komponisten wie CLAUDE DEBUSSY alias *Monsieur Croque* kritisierten SAINT-SAËNS' Musik ab der Jahrhundertwende alsbald als dépassée, und auch zwischen CAMILLE SAINT-SAËNS und EDOUARD LALO blieb das Verhältnis freundlich-distanziert.

#### SAINT-SAËNS' persönliches Bezugsnetz zu Komponisten

Tabelle i (Anfang)

Vorname + Name	Lebensdaten	Nationalität	Bemerkungen
ANTON RUBINŠTAJN	1829-1894	Russland	Gemeinsame Uraufführung des Klavierkonzerts Nr. 2
NIKOLAJ RUBINŠTAJN	1835-1881	Russland	RUBINŠTAJN spielte Klavier zum spontanen gemeinsamen Balletttanz TSCHAIKOWSKIS und SAINT-SAËNS'
MODEST MUSSORGSKY	1839-1881	Russland	<i>Boris Godunow</i> -Partitur nach Paris gebracht
PETER TSCHAIKOWSKY	1840-1893	Russland	Briefwechsel; gemeinsam Ehrendoktorat Cambridge 1893
NIKOLAI RIMSKI-KORSAKOW	1844-1908	Russland	SAINT-SAËNS 1907 Gastgeber von RIMSKI
ALEXANDER GLASUNOW	1865-1936	Russland	Gemeinsam Ehrendoktorat Oxford 1907
IGNACY JAN PADEREWSKY	1860-1941	Polen	Gemeinsam Scherzo zu 4 Händen Mai 1913
JAN SIBELIUS	1865-1957	Finnland	Gemeinsam Konzert 1913 in Gloucester
EDVARD GRIEG	1843-1907	Norwegen	Gemeinsam Ehrendoktorat Cambridge 1893
RICHARD WAGNER	1813-1883	Deutschland	1860-1861, 1876 und 1882 gegenseitige Besuche

<sup>448</sup> HANDSCHIN, 11; Beispiele hiervoor, Rz. 34 mit Fn. 91 und hiernach, Rzz. 152-154. – Dies galt etwa bei der Uraufführung seiner ersten auf die Bühne gebrachten komischen Oper *La princesse jaune* op. 30, die pauschal als „*puerilité enfantine*“ und schwacher GOUNOD-Abklatsch abqualifiziert wurde: GALLOIS, 143. SAINT-SAËNS nahm darin immerhin pentatonische Motive aus seiner Komposition *Orient et Occident* für Orchester op. 25 (1869) wieder auf und so auch ein Element von CLAUDE DEBUSSYS impressionistischer Musiksprache voraus.

<sup>449</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 62. Vgl. hiervoor, Rz. 52 Fn. 131 und Rz. 103 Fn. 235.

**SAINT-SAËNS' persönliches Bezugsnetz zu Komponisten***Tabelle i (Schluss)*

Vorname + Name	Lebensdaten	Nationalität	Bemerkungen
CLARA SCHUMANN-WIECK	1819-1896	Deutschland	Briefwechsel, Besuche
JOHANNES BRAHMS	1833-1897	Deutschland	Brief SAINT-SAËNS' an BRAHMS 1873
MAX BRUCH	1838-1924	Deutschland	Gemeinsame Konzerte in England; gemeinsam Ehrendoktorat Cambridge 1893
FERRUCCIO BUSONI	1866-1924	Deutschland	Briefwechsel; spielte SAINT-SAËNS' 5. Klavierkonzert
ANTON BRUCKNER	1824-1896	Österreich	SAINT-SAËNS war von BRUCKNERS Orgelspiel beeindruckt
FRANZ LISZT	1813-1886	Ungarn	Gegenseitige Besuche, Briefwechsel
GIOACHINO ROSSINI	1792-1868	Italien	SAINT-SAËNS verkehrte in ROSSINIS Salon
GIUSEPPE VERDI	1813-1901	Italien	VERDI versuchte 1894 SAINT-SAËNS zu besuchen; Briefwechsel
ARRIGO BOITO	1842-1918	Italien	Gemeinsam Ehrendoktorat Cambridge 1893; Briefwechsel
UMBERTO GIORDANO	1867-1948	Italien	Briefwechsel
HUBERT PARRY	1848-1918	England	
CHARLES VILLIERS STANFORD	1852-1924	England	Begegnungen in Cambridge 1893 und Gloucester 1913
EDWARD ELGAR	1857-1934	England	Begegnung in Gloucester 1913
HENRI VIEUXTEMPS	1820-1881	Belgien	Gemeinsame Konzerte
EUGÈNE YSAÏE	1858-1931	Belgien	Gemeinsame Konzerte
PABLO DE SARASATE	1844-1908	Spanien	Gemeinsame Konzerte, Widmung des 1. und 3. Violinkonzerts von SAINT-SAËNS
DANIEL-FRANÇOIS-ESPRIT AUBER	1782-1871	Frankreich	Vermittelte SAINT-SAËNS das Libretto zu <i>Le Timbre d'argent</i>
JACQUES FROMENTAL HALÉVY	1799-1862	Frankreich	War Lehrer von SAINT-SAËNS
ADOLPHE ADAM	1803-1856	Frankreich	
HECTOR BERLIOZ	1803-1869	Frankreich	SAINT-SAËNS Assistent von BERLIOZ 1866ff
AMBROISE THOMAS	1811-1896	Frankreich	
CHARLES GOUNOD	1818-1893	Frankreich	Freund, wechselseitige Bewunderung
JACQUES OFFENBACH	1819-1881	Frankreich	
CÉSAR FRANCK	1822-1890	Frankreich	Mitgründer der Société nationale de musique
EDOUARD LALO	1823-1892	Frankreich	
LÉO DELIBES	1836-1891	Frankreich	Freund von SAINT-SAËNS
GEORGES BIZET	1838-1875	Frankreich	Freund von SAINT-SAËNS
EMMANUEL CHABRIER	1841-1894	Frankreich	
JULES MASSENET	1842-1912	Frankreich	Rivale
GABRIEL FAURÉ	1845-1924	Frankreich	Schüler und enger Freund von SAINT-SAËNS
VINCENT D'INDY	1851-1931	Frankreich	Mitgründer der Société nationale de musique und Rivale
ERNEST CHAUSSON	1855-1899	Frankreich	
CLAUDE DEBUSSY	1862-1918	Frankreich	
PAUL DUKAS	1865-1935	Frankreich	Zusammenarbeit mit SAINT-SAËNS bei der Fertigstellung der Oper <i>Brünehilda</i> von ERNEST GUIRAUD
MAURICE RAVEL	1875-1937	Frankreich	

**153 Pressekampagnen** So blieb in Frankreich der Freundeskreis von SAINT-SAËNS unter seinen Komponistenkollegen alsbald auf CHARLES GOUNOD, ERNEST GUIRAUD<sup>450</sup>, LÉO DELIBES, ANDRÉ MESSENGER und GABRIEL FAURÉ beschränkt, derweil CÉSAR FRANCK ("Pater Seraphicus") und der fanatische VINCENT D'INDY auf Dauer und in verschiedenen Konstellationen mit seinen snobistisch gesinnten, mehrheitlich aristokratischen oder adligen Gegnern paktierten.<sup>451</sup> Auf beiden Seiten wurden diese Reibereien mit peinlichen Aktionen oder Äusserungen begleitet. Seit der Französischen Revolution waren Rivalitäten innerhalb des Pariser Musiklebens geradezu sprichwörtlich geworden, und kaum ein Anlass war für eine neue Fehde zu klein: SAINT-SAËNS<sup>452</sup> wurde Opfer übelster Pressekampagnen, eigentlicher Hetzjagden und von Verdächtigungen über Selbstmord, über seine Einweisung in eine Irrenanstalt, über seine angeblichen Staatsstreichpläne. Kontroversen entspannen sich zwischen D'INDY und SAINT-SAËNS sowie ihren jeweiligen Anhängern über die Opportunität von WAGNER-Aufführungen<sup>453</sup>, über Kirchenmusik, über die angemessene Aussprache des Kirchenlateins<sup>454</sup> oder 1898 über die Opportunität der Errichtung eines Denkmals zu Ehren CÉSAR FRANCK'S<sup>455</sup>.

**154 Pfeifkonzerte** Am 20. März 1904 war ein Konzert des polnischen Meisterpianisten IGNACY PADEREWSKI (1860-1941)<sup>456</sup> in Paris und des Orchesters von

<sup>450</sup> Nach dem Tod von ERNEST GUIRAUD vollendete SAINT-SAËNS 1895 dessen fragmentarische letzte Oper *Frédégonde* und ergänzte sie durch die Akte 4 und 5 sowie durch ein Ballett für Akt 3.

<sup>451</sup> Vgl. SCHONBERG, 436. - Da er ab Ende 1894 die Concerts d'Harcourt dirigierte, die genau damals mit der *Société nationale de Musique* verbunden wurden, ist das Urteil von GUSTAVE DORET in seinen Memoiren interessant: „La Société nationale de musique (fondée et présidée autrefois par Bussine et Saint-Saëns) naviguait alors dirigée par Vincent d'Indy, un pilote dont on peut dire que son sectarisme n'élargissait pas ses horizons. La Société nationale ne pouvait admettre de principes qui ne fussent ceux de d'Indy. Sans doute, César Franck restait Dieu-le-père pour elle, mais d'Indy gouvernait. Peu à peu, le public, sinon les membres peu nombreux du groupement, avait abandonné ses auditions. Le comité avait compris qu'il fallait se réveiller de cette quasi-somnolence. Il convoita la Salle d'Harcourt et son orchestre. Il m'appela. Je saisis tout de suite les difficultés d'une situation délicate et complexe (...)». Doret, 94, hier zit. nach Vincent, 125 Fn. 32. Ähnlich auch der Mitbegründer der Société nationale de Musique, THÉODOR DUBOIS in seinen Memoiren: «... Une scission s'est produite plus tard, à la suite de laquelle Lalo et moi avons donné notre démission. Depuis, la Société nationale de musique est restée toute entière aux mains de la Schola cantorum, dirigée par M. d'Indy, c'est-à-dire qu'elle est loin d'être éclectique et que le sectarisme y règne en maître. ... » DUBOIS, 97f, abrufbar unter: <file:///C:/Users/hans-urs/AppData/Local/Temp/Dubois%20-%20Souvenirs%20de%20ma%20vie.pdf>, S. 39 (zuletzt besucht am 11.11.2020); dazu auch VINCENT, 126 Fn. 37.

<sup>452</sup> Mit sprechenden Beispielen LETEURÉ, 19f und 22.

<sup>453</sup> So SAINT-SAËNS mit *Germanophilie* gegenüber D'INDY: *Sur l'opportunité de jouer les œuvres de Wagner au théâtre*. In : L'Eclair vom 25. Mai 1920; *Wagner*. In : *La Revue Musicale* vom Oktober 1923; *Richard Wagner*. Delagrave 1930; ausserdem an der Kontroverse polemisch beteiligt: JEAN MARNOLD: *Le cas Wagner*. Paris 1920.

<sup>454</sup> Einzelheiten vgl. hiervor, Rz. 144.

<sup>455</sup> Vgl. STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 62f.

<sup>456</sup> Neben seiner weltumspannenden Konzerttätigkeit komponierte PADEREWSKI nicht nur kleinere Klavierwerke, sondern auch eine Violinsonate op. 13, die Oper *Manru*, ein Klavierkonzert in a-moll op. 17, die Polnische Fantasie für Klavier und Orchester in gis-moll op. 19 (1891–1893) und – teilweise am Genfersee – eine Symphonie in h-moll („Polonia“) op. 24. Im Mai 1912 spielte er mit SAINT-SAËNS zusammen am SAINT-SAËNS-Festival in Vevey dessen Scherzo für zwei Klaviere op. 87. – Die ausgedehnte Konzerttätigkeit in den Vereinigten Staaten verschaffte PADEREWSKI am Ende des I. Weltkrieges die Möglichkeit, US-Präsident WOODROW WILSON zur Ergänzung seines Friedensplans um einen Punkt „Wiedergründung Polens“ zu bewegen; in der Folge wurde PADEREWSKI Polens erster Ministerpräsident und Aussenminister und unterzeichnete für Polen den Versailler Friedensvertrag. Nach dem Verlust der Parlamentsmehrheit trat er zurück und wurde Polens Botschafter beim Völkerbund in Genf, bevor er sich ab 1922 wieder auf seine Konzerttätigkeit konzentrierte.

EDOUARD COLONNE (1838-1910) nach dem Vortrag eines BEETHOVEN-Klavierkonzertes vom Publikum applaudiert, aber von drei Studenten unter der Führung eines Musikstudenten von VINCENT D'INDY und der Scola cantorum namens TROTROT bereits zum zweiten Male ausgepiffen worden. Nach Pressekampagnen machte TROTROT'S Anwalt JACQUES BONZON im anschliessenden polizeigerichtlichen Strafverfahren am 8. Juni 1904 geltend, die Studenten hätten keineswegs PADEREWSKI ausgepiffen, sondern BEETHOVEN (!), dessen Musik wie alle Solokonzerte des 19. Jahrhunderts als minderwertiger virtuoser Leerlauf<sup>457</sup> gestört und boykottiert gehöre und als Fossilien aus Konzertprogrammen zu tilgen sei. D'INDY war sich nicht zu schade, als einziger der konsultierten Komponisten diesen Standpunkt schriftlich zu unterstützen und die Zukunft allein der Oper vorzubehalten, derweil SAINT-SAËNS mit mehreren andern Tonschöpfern den fortbestehenden eigenständigen Wert qualitativ hochstehender Instrumentalkonzerte neben der Oper hervorstrich.<sup>458</sup> Umgekehrt aber würdigte auch SAINT SAËNS seinerseits MASSENET<sup>459</sup> differenziert, aber gleichwohl nicht in allen Teilen souverän.

---

<sup>457</sup> Im Auftrag des pfeifenden D'INDY-Schülers TROTROT erklärte Rechtsanwalt JACQUES BONZON (1871-1926) sinngemäss, das Solokonzert – „notoirement corrompu par la virtuosité“ (BONZON, 7) – müsse aus sämtlichen Programmen getilgt werden, und unausgesprochen, nur Opernmusik sei richtige Musik. Der adlige und zeitlebens intrigante und besonders intransigente Wagnerianer VINCENT D'INDY entblödete sich nicht, sich mit den Rabauken auch diesmal gegen SAINT-SAËNS zu solidarisieren, welche *explizit* nicht den Interpreten (IGNACY JAN PADEREWSKI), sondern das gespielte minderwertige (! „inférieur“: BONZON, 14) Klavierkonzert BEETHOVENS und mit ihm das gesamte Genre Solokonzert durch WOLFGANG AMADEUS MOZART, LUDWIG VAN BEETHOVEN, NICCOLÒ PAGANINI und ROBERT SCHUMANN zu „inferiorer“ (! BONZON, 9 und 11) Kunst herabgemindert missbilligten: «A mon sens, il est indéniable que le Concerto, en tant que forme musicale mise au service de la virtuosité, est un genre inférieur, un descendant très dégénéré ... Depuis Bach, le Concert, manifestation le plus souvent collective, a tendu de plus en plus à se faire le serviteur d'un virtuose.» Bei Pfeifkonzerten sei es daher angebracht, «en présence de l'importance infiniment exagérée prise en ces temps derniers par le virtuose, on doit, sinon les approuver, au moins les excuser». Vgl. BONZON, 12f. Was D'INDY nach SAINT-SAËNS' Tod keineswegs hinderte, 1927 dann selbst ein ... *Concerto pour piano, flûte, violoncelle et orchestre de cordes* op. 89 zu schreiben. Wie unbedarft die Einschätzung D'INDYS 1904 war, zeigt DRAHEIM, 383 in seiner Würdigung des Klavierkonzerts in a-moll op. 54 von ROBERT SCHUMANN: «Der ältere Typus des Klavierkonzerts (Hummel, Moscheles, Fields, Chopin) mit langen Tutti-ritornellen und einem weitgehenden blossen Begleiten des solistisch auftrumpfenden Klaviers kam danach gänzlich aus der Mode, wie fast alle Klavierkonzerte, die sich im Repertoire hielten (Brahms, Grieg, Tschaikowsky, Saint-Saëns, Ravel, Rachmaninow u. a.) zeigen.» D'INDY unterschied weder zwischen Gross- und Kleinmeistern noch zwischen den völlig unterschiedlichen Entwicklungen des ersten, zweiten und dritten Drittels des 19. Jahrhunderts. Er blieb unter allen von BONZON angefragten elf Komponisten denn auch der Einzige mit dieser absonderlichen Einschätzung (BONZON, 10f).

<sup>458</sup> Einzelheiten der Stellungnahmen und das rhetorische Feuerwerk voller Kunstgriffe zugunsten einer peinlich ignoranten Unduldsamkeit bei BONZON, 5-24; zu COLONNE und dem *Scola cantorum*-Studenten TROTROT und seinem Kampf „pour l'art pur et contre le concerto corrupteur“ ebd., 6, 14, 17 und 22; zum *Wiederholungsfall* ebd., 7, zu PADEREWSKI 6, 14 und 19f, zu MOZART und PAGANINI ebd., 9, zu BEETHOVENS „inferiorem“ (!) Konzert ebd., 14f und 19f; die Stellungnahme von SAINT-SAËNS ebd., 11f, die Stellungnahme D'INDYS ebd., 12f. SAINT-SAËNS hatte mit dem Dirigenten JULES PASDELOUP am 10. März 1872 als Solist bei der Uraufführung von ALEXIS DE CASTILLONS *Klavierkonzert* in D-Dur op. 12 ab Takt 2 selbst ein durchgehendes Pfeifkonzert erlebt und dem Publikum bedeutet, er werde das Konzert zu Ende spielen, was er auch eingehalten hatte: BONNEROT, 63; REES, 170f. – Dazu auch STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 35 und 63f sowie hiervor, Rzz. 29 und 34.

<sup>459</sup> CAMILLE SAINT-SAËNS, *Ecole*, 269 und 273-275: «On l'a beaucoup loué, à tort et à travers; loué de ses nombreuses et brillantes qualités, loué parfois même de celles qu'il n'avait pas, et c'est justice (...) MASSENET a donné l'exemple d'une écriture impeccable, sachant allier le modernisme au respect des traditions, alors qu'il suffit parfois de fouler celles-ci aux pieds pour être mis au rang des génies. Maître de son métier comme pas un (...)

**155 Ehrendoktorat der Universität Cambridge 1893** Derweil 18 Jahre nach der Einweihung des Suezkanals die Vollendung des Kanals von Korinth nicht nur westliches und östliches Mittelmeer besser erschloss, sondern auch die Schifffahrt zwischen Westeuropa und dem Fernen Osten enorm stärkte, brachte das Jahr 1893 für SAINT-SAËNS neue Ehren sowie Wiedersehen mit, aber kurz darauf auch endgültigen Abschied von zwei Freunden. Am 13. Juni 1893 wurde SAINT-SAËNS zusammen mit ARRIGO BOITO (1842-1918), dem italienischen Opernkomponisten<sup>460</sup>, perfekt zweisprachigen Literaten und Librettisten der letzten drei Opern GIUSEPPE VERDIS<sup>461</sup>, MAX BRUCH (1838-1920), EDVARD GRIEG (1843-1907) und PETER ILLJITSCH TSCHAIKOWSKI Ehrendoktor der Universität Cambridge.<sup>462</sup> Der erkrankte EDVARD GRIEG konnte den Doktorhut nicht entgegennehmen. Das gemeinsame Konzert aller Geehrten unter dem Dirigat des irisch-britischen Komponisten CHARLES VILLIERS STANFORD (1852-1924) am Vorabend bedurfte dennoch der Kürzung; so erklangen schliesslich folgende Werke:

1. MAX BRUCH: *Das Bankett der Phäaken* aus dem Oratorium *Odysseus* op. 41 (1871/1872);
2. CAMILLE SAINT-SAËNS: *Africa*. Phantasie für Klavier und Orchester op. 89 (1891);
3. ARRIGO BOITO: Prolog zur Oper *Mefistofele* (Zweitfassung 1875);
4. PETER ILLJITSCH TSCHAIKOWSKI: *Francesca da Rimini*. Symphonische Dichtung op. 32 (1876);
5. EDVARD HAGERUP GRIEG: *Peer Gynt*. Orchestersuite Nr. 1 op. 46 (1888);
6. CHARLES VILLIERS STANFORD: *East to West*. Ode zur Weltausstellung in Chicago 1893 op. 52 (1893).

---

On a beaucoup parlé de l'amitié qui nous unissait, se basant sur les démonstrations qu'il me prodiguait en public, — en public seulement. Cette amitié, il l'aurait eue, et dévouée autant que peut l'être une amitié solide, s'il l'avait voulu; mais il ne l'avait pas voulu. Il a raconté, — ce que je n'avais dit à personne, — comment j'avais obtenu pour une de ses œuvres l'accès du théâtre de Weimar, qui venait de représenter *Samson*; ce qu'il n'a pas dit, c'est la froideur glaciale avec laquelle il en accueillit la nouvelle quand je la lui apportai, m'attendant à un autre accueil. Dès lors, je n'ai pas insisté, et je me suis contenté de me réjouir de ses succès, sans attendre de sa part une réciprocité que je savais impossible, d'après l'aveu qu'il m'en fit un jour lui-même. Mes amis, mes camarades, ce furent BIZET, GUIRAUD, DELIBES; ceux-ci étaient des frères d'armes; MASSENET était un rival. (...)

Un dernier mot. On a beaucoup imité MASSENET; il n'a imité personne.» Vgl. auch *Musical Memories*. Ins Englische übersetzt von Edwin Gile Rich. University of California 1921, Reprint 2005, Kapitel XIX am Ende, abrufbar unter: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/16459/pg16459.txt> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

Persönlich MASSENET also gewiss nicht zugetan, hatte SAINT-SAËNS gleichwohl die Grösse, ihn 1894 auch in *Portraits*, 200 und 202 lobend herauszuheben und 1895 *La mort de Thais. Paraphrase de concert sur l'opéra de Jules Massenet* für Klavier WoO zu schreiben.

<sup>460</sup> ARRIGO BOITO hatte seine Oper *Mefistofele* 1868 an der Scala di Milano zur Uraufführung gebracht; seine bereits 1862 begonnene zweite Oper (*Nerone*) blieb unvollendet.

<sup>461</sup> Für GIUSEPPE VERDI überarbeitete BOITO zunächst grundlegend das Libretto zur Neufassung von *Simon Boccanegra* (1880/1881) und schuf dann congenial die Libretti 1879 zu den grossen beiden Alterswerken *Otello* (1887) und 1889-1892 zu *Falstaff* (1893). - Neben der Übersetzung von CARL MARIA VON WEBERS (1786-1826) *Freischütz* op. 77 J. 277 (1821) und RICHARD WAGNERS (1813-1883) *Rienzi, der letzte der Tribunen* WWV 49 (1837-1840, 1842) und *Tristan und Isolde* WWV 90 (1857-1859) ins Italienische hatte BOITO u.a. 1874 bereits AMILCARE PONCHIALLIS (1834-1886) *La Gioconda* librettiert.

<sup>462</sup> Ursprünglich sollten JOHANNES BRAHMS (1833-1897) und GIUSEPPE VERDI (1813-1901) die Ehrendoktorwürde erhalten; sie hatten aber beide (BRAHMS bereits zum zweiten Mal) abgelehnt. BROWN, 400; PALMIERO, 297 mit Fn. 21; WILI, *Deutsches Requiem*, 34 Rz. 88 sowie 74 Rz. 200.

SAINT-SAËNS verzichtete für die Kürzung auf die Wiedergabe seiner Psalmvertonung *Coeli enarrant* (Psalm 18,2)<sup>463</sup>, die allein 45 Minuten gedauert hätte, und trug statt dessen den Solopart in seiner Komposition *Africa* selber vor. Und in seiner Schrift *Portraits et souvenirs* berichtete er in einem eigenen Kapitel «*Docteur à Cambridge*» nicht nur über die Ehrung, sondern besprach darüber hinaus sehr wohlwollend die Werke aller seiner Mitgeehrten sowie des Dirigenten.<sup>464</sup>

**156 Hinschied GOUNODS und TSCHAIKOWSKIS 1893** SAINT-SAËNS genoss Ehrung und Wiedersehen mit seinem russischen Freund TSCHAIKOWSKI; er ahnte nicht, dass er kein halbes Jahr später zu dessen plötzlichem Tod zu kondolieren haben würde.<sup>465</sup> Noch zuvor bereits hatte SAINT-SAËNS im Oktober 1893 an den Begräbnisfeierlichkeiten zum Hinschied seines väterlichen Freundes CHARLES GOUNOD (1818-1893) auf der ihm so vertrauten Orgel von ARISTIDE CAVAILLÉ-COLL in der Pariser Madeleine über GOUNODS Oratorium ("geistliche Trilogie") *Mors et vita* für Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bass, gemischten Chor und Orchester CG 33 (1885) und *La Rédemption* für Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bass, gemischten Chor und Orchester CG 32 (1882) improvisiert.<sup>466</sup>

**157 SAINT-SAËNS und BRUCH** MAX BRUCH und CAMILLE SAINT-SAËNS schätzten FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY beide sehr hoch ein, wurden früh mit einem eigenen Werk berühmt – BRUCH mit seinem *Violinkonzert* Nr. 1 in g-moll op. 27, SAINT-SAËNS mit seinem *Oratorio de Noël* op. 12 –, waren beide glühende nationalistische Patrioten, zeigten eine grosse Freude am Reisen und an der Verarbeitung fremdländischer Melodien in ihren Werken, beschäftigten sich gerne mit biblischer wie ausserbiblischer Antike, liebten die schöne Melodie und ihre Verarbeitung in vollendeter Form, zeigten eine grosse Resistenz gegen Änderungen ihrer Musiksprache und galten daher spätestens zu Beginn des 20. Jahrhunderts als konservativ, ja reaktionär. Beide entwickelten misanthropische Züge. Und beide schufen Werke in sämtlichen Genres der klassischen Musik, die bedeutsamsten wohl in Symphonik und Solokonzert. Dass die beiden Meister, die doch noch weit ins 20. Jahrhundert hinein lebten, noch im selben Jahrhundert zu grossen Teilen vergessen gingen, dürfte ironischer Weise mit ihrem nationalistischen Patriotismus zusammenhängen: Der Nationalsozialismus ächtete beide – SAINT-SAËNS als französischen Chauvinisten, BRUCH als vermeintlichen Juden, weil er seinem *Kol nidrei* für Violoncello und Orchester op. 47 die Melodie des Eingangsgesangs zum Gottesdienst des jüdischen Yom Kippur zugrunde gelegt hatte.

<sup>463</sup> Das Werk war für den Weihnachtsgottesdienst 1865 komponiert worden. Vgl. dazu CARON/DENIZEAU, 131.

<sup>464</sup> SAINT-SAËNS: *Docteur à Cambridge* (1893) Ziff. III, abrufbar unter: <http://www.gutenberg.org/files/32963/32963-h/32963-h.htm> (zuletzt besucht am 11.11.2020). Über ein weiteres gemeinsames Konzert von TSCHAIKOWSKI und SAINT-SAËNS in London vgl. den Brief TSCHAIKOWSKIS an seinen Bruder MODEST TSCHAIKOWSKI vom 22. Mai/3. Juni 1893, abrufbar unter: [http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter\\_4940](http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4940) (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>465</sup> SAINT-SAËNS' Kondolenzschreiben an die russische Botschaft in Paris ist in englischer Übersetzung abrufbar unter: [http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Camille\\_Saint-Sa%C3%ABns#Tchaikovsky\\_and\\_Saint-Sa.C3.ABns](http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Camille_Saint-Sa%C3%ABns#Tchaikovsky_and_Saint-Sa.C3.ABns) (zuletzt besucht am 11.11.2020): „I would be much obliged to you if you could let people in Russia know the extent to which I share in the grief felt by the friends of the great composer whose talent I admire enormously and towards whom I had been bound by friendship for a long time — a friendship which increased further this summer in England, where I had the good fortune to meet him and spend a few days in his company. His death is a great loss for the art of music, since he had many years of creative work ahead of him, perhaps even his finest years" Vgl. Ebenso NIKOLAY ALEKSEYEVICH ALEKSEYEV (Hg.): Чайковский и зарубежные музыканты. Избранные письма иностранных корреспондентов. Leningrad 1970, 170 = [Чайковский и зарубежные музыканты](#) (1970) 170.

<sup>466</sup> Vgl. VINCENT, 121 Fn. 23.

**158 SAINT-SAËNS und WAGNER** In einem freilich unterschieden sich BRUCH und SAINT-SAËNS: Obwohl JOHANNES BRAHMS für beide (auch) ein Konkurrent war, war und blieb BRUCH mit ihm lebenslang freundschaftlich verbunden, derweil SAINT-SAËNS<sup>467</sup> den Hamburger in Wien immer wieder als Negativfolie zu RICHARD WAGNER ansah. Letzterem sprach er bei allem Respekt vor der musikalischen Genialität einzig den Status eines Übervaters ab. RICHARD WAGNER seinerseits würdigte SAINT-SAËNS in entlarvender Selbstbespiegelung als «unbegreifliche Begabung ... Er brauchte nur einen kurzen Blick auf die kompliziertesten Orchesterpartituren zu werfen und konnte sie dank seines bemerkenswerten Gedächtnisses nicht nur auswendig spielen, sondern auch einzelne Teile daraus wiedergeben, gleich ob es sich um ein Hauptthema oder um einen Seitengedanken handelte – und das mit einer Präzision, dass man hätte glauben mögen, er habe die Noten vor sich! Später merkte ich freilich, dass seine stupende Aufnahmefähigkeit für das technische Material meines Werkes nicht von einer entsprechenden schöpferischen Kraft aufgewogen wurde; und während er ständig versuchte, als Komponist Fuss zu fassen, verlor ich ihn schliesslich ganz aus den Augen.»<sup>468</sup>

**159 SAINT-SAËNS, GRIEG und VERDI** Von EDVARD GRIEG wurde SAINT-SAËNS dann im folgenden Spätfrühling in Paris aufgesucht, und kurz darauf wurde er nach der Ermordung des französischen Staatspräsidenten MARIE FRANÇOIS SADI CARNOT (1837-1894) am 25. Juni 1894 zusammen mit AMBROISE THOMAS mit der musikalischen Umrahmung des Trauergottesdienstes in der Notre Dame de Paris am 1. Juli 1894 betraut; zu je einem Trauermessestück erklang ein Werk von LUDWIG VAN BEETHOVEN, CHARLES GOUNOD und AMBROISE THOMAS, und zum *Agnus Dei* der Schlusssatz des *Requiem*s op. 54 von CAMILLE SAINT-SAËNS, der auch die Orgel spielte.<sup>469</sup> SADI CARNOTS Nachfolger JEAN CASIMIR-PERIER erhob SAINT-SAËNS am 30. Juli 1894 zum *Commandeur de la Légion d'Honneur*.<sup>470</sup> Den Rest des Jahres widmete SAINT-SAËNS der Vorbereitung des ersten Bandes einer geplanten Gesamtausgabe der Werke JEAN-PHILIPPE RAMEAUS<sup>471</sup>, derweil das korrupte Netz antisemitischer katholischer Adliger und Armeeführer den Justizskandal der DREYFUS-Affäre zu inszenieren begann. GIUSEPPE VERDI versuchte vergeblich, CAMILLE SAINT-SAËNS am 20. Oktober 1894 aufzusuchen, worauf die beiden freundliche Briefe austauschten.<sup>472</sup>

**160 Entente cordiale, religiöser und säkularer Kulturkampf** Derweil Frankreich und Grossbritannien beim Staatsbesuch König EDWARDS VII. in Paris in der *Entente cordiale* einen Ausgleich ihrer konkurrierenden Kolonisierungsbestrebungen in Afrika zu finden vermochten, brüskierte Papst PIUS X. den französischen Staatspräsidenten EMILE LOUBET anlässlich von dessen Staatsbesuch in Italien folgenreich öffentlich<sup>473</sup>, indem er ihn nicht

<sup>467</sup> Vgl. etwa SAINT-SAËNS, *Germanophilie*, 96.

<sup>468</sup> RICHARD WAGNER: *Mein Leben*. München 1911, 725f. Dazu SORET, *Proserpine*, 13f; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 29. WAGNERS Gedächtnis erscheint dabei freilich sehr selektiv: vgl. hiervor, Rzz. 73 und 75.

<sup>469</sup> HAUSFATER, 16.

<sup>470</sup> SORET, *L'ailleurs*, 7; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 124; HAUSFATER, 16.

<sup>471</sup> Bis zu seinem Hinschied gab SAINT-SAËNS noch weitere 17 Bände der Werke JEAN-PHILIPPE RAMEAUS heraus.

<sup>472</sup> Details bei PALMIERO, 307.

<sup>473</sup> ACHENBACH/KRIEGE, 262f und 271-273. – Diese Verstimmung führte zusammen mit der Aufdeckung des DREYFUS-Justizskandals am 11. Dezember 1905 in Frankreich zum Gesetz über die Trennung von Staat und Kirche, der Durchsetzung der Religionsfreiheit, der Konfiszierung des Kirchengutes und der konsequenten laizistischen Verstaatlichung des Bildungswesens. – Der Vatikan söhnte sich nach der Eroberung des Kirchenstaates 1870 mit dem laizistischen italienischen Staat erst aus (Lateranverträge von 1929), als BENITO MUSSOLINI sein faschistisches Terrorregime errichtet hatte.

empfang, wenn er auch den italienischen König besuche. Bemerkenswerter Weise trug nun die *Académie des Beaux-Arts* ausgerechnet SAINT-SAËNS, dem doch zweimal der Prix de Rome verweigert worden war, als erstem Tonschöpfer überhaupt die Leitung der Villa Médicis in Rom an, in welcher die Laureaten des Prix de Rome auf Kosten des Staates ihre künstlerische Laufbahn starten durften. SAINT-SAËNS verzichtete unter Hinweis auf seine angeschlagene Gesundheit, die ihn zu Winteraufenthalten weiter im Süden nötige. Aber er hielt sich so auch die Möglichkeit fortgesetzter Konzerttourneen offen.<sup>474</sup> Und dafür hatte er guten Grund: Den Spätsommer verbrachte er mit Konzertauftritten in Lateinamerika.

**161 Letzte öffentliche Kontroverse mit D'INDY 1917** 1917 publizierte SAINT-SAËNS seine Artikelserie *Germanophilie* aus dem *Echo de Paris* auch noch in Buchform sowie eine kritische Antwort auf polemische Kompositionsanalysen, die VINCENT D'INDY in seinem mehrbändigen Werk einigen Kompositionen von SAINT-SAËNS gewidmet hatte: *Les idées de Monsieur d'Indy*. Eine Schauspielmusik WoO zu ALFRED DE MUSSETTS *On ne badine pas avec l'amour* gab wenigstens noch einen kleinen künstlerischen Ertrag. Mitte November 1917 verlor SAINT-SAËNS seinen langjährigen treuen Kammerdiener GABRIEL GESLIN, der seit Jahren gekränkt hatte; dessen Nachfolger wurde JEAN LAURENDEAU.<sup>475</sup>

## B. Staatenlenker\*innen

**162 Zwischen Monarchie und Republik** Bereits 1869 schuf SAINT-SAËNS das *Klavierkonzert Nr. 3* in Es-Dur op. 29. Ende der 1860er Jahre distanzierte er sich zunehmend von Kaiser NAPOLÉON III. und seiner Entourage, vertonte Gedichte, deretwegen sein Lieblingsdichter VICTOR HUGO ins Exil hatte gehen müssen<sup>476</sup>, und mied fortan die kaisertreuen Salons.<sup>477</sup>

### SAINT-SAËNS' persönliches Bezugsnetz zu Staatenlenker\*innen

*Tabelle j (Anfang)*

Name	Lebensdaten Regierungsdaten	Funktion und Nationalität	SAINT-SAËNS' Beziehung
WILHELM II.	1859-1941 1888-1918	Kaiser Deutschlands	SAINT-SAËNS erhält den Ordre pour le mérite 1901 und sendet ihn 1914 zurück (CLERICETTI, 149)

<sup>474</sup> SORET, *Rome*, 51. – Dieser Wahlvorschlag war keineswegs unlogisch, hatte SAINT-SAËNS doch in verschiedenen Zeitschriften 1873, 1880, 1895 und 1899 sehr einleuchtende Revisionsvorschläge publiziert (SORET, *Rome*, 46-49), weil Tonschöpfer-Laureaten anders als Schriftsteller, Maler oder Steinhauer ihre Werke nicht in Buchform oder Ausstellungen zeitungebunden präsentieren konnten: So wurden sie in Rom zum Komponieren von Werken verpflichtet, die nachher bestenfalls mit ungenügender Besetzung unter Ausschluss der Öffentlichkeit in einem kleinen Kreis des Konservatoriums ein einziges Mal aufgeführt wurden. SAINT-SAËNS wollte u.a. den Wettbewerb aus dem starren Schema einer dramatischen Kantate lösen, mehrere Musikwettbewerbe für unterschiedliche Genres schaffen und die staatlichen Subventionen der verschiedenen Orchester an regelmässige Aufführung solcher Werke junger Romlaureaten binden.

<sup>475</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 73 und 125.

<sup>476</sup> *Le chant de ceux qui s'en vont sur la mer* WoO, das sich auf VICTOR HUGOS erzwungene Abreise über den Ärmelkanal nach der Publikation seines Gedichtes *Napoléon le Petit* bezieht. Auch SAINT-SAËNS' Widmung an die kaiserkritische Freundin PAULINE VIARDOT-GARCÍA passt in dieses Bild: GALLOIS, 112f.

<sup>477</sup> GALLOIS, 112.

## SAINT-SAËNS' persönliches Bezugsnetz zu Staatenlenker\*innen

Tabelle j (Forts.)

Name	Lebensdaten Regierungsdaten	Funktion und Nationalität	SAINT-SAËNS' Beziehung
ALEXANDER III. ROMANOW DAGMAR VON DÄNEMARK = MARIA FJODOROWNA	1845-1894 1881-1894 1847-1928	Zarenpaar Russlands	SAINT-SAËNS widmet der Zarin 1887 sein op. 79: <i>Caprice sur des airs danois et russes</i> für Flöte, Oboe, Klarinette und Klavier (CLERICETTI, 124; MASSAROTTO, 260)
VICTORIA	1819-1901 1837-1901	Königin Grossbritanniens	SAINT-SAËNS trifft Königin VICTORIA in London mehrmals privat und erläutert ihr z.B. seine Oper <i>Henry VIII</i> (STUDD, 209); auch 1893 wird SAINT-SAËNS wiederum von Königin VICTORIA eingeladen, und er dirigiert in London seinen <i>Samson et Dalila</i> wenigstens als <i>konzertante Oratorien</i> aufführung (GIROUD, 6; vgl. hiernach, Rz. 194 Fn. 500 in fine)
EDWARD VII.	1841-1910 1901-1910	König Grossbritanniens	SAINT-SAËNS komponiert ihm 1902 den Krönungsmarsch op. 117 (STUDD, 209)
LOUISE VON HESSEN	1817-1898 1863-1898	Königin Dänemarks	SAINT-SAËNS spielt für Königin LOUISE 1897 in Bersdorf ein Privatkonzert (STUDD, 209; CARON/DENIZEAU, 64)
LEOPOLD II. MARIE-HENRIETTE VON HABSBURG-LOTHRINGEN	1835-1909 1865-1909 1836-1902 1865-1902	Königspaar Belgiens	Das Königspaar wohnt am 05.05.1878 mit SAINT-SAËNS zusammen einer konzertanten Aufführung von <i>Samson et Dalila</i> bei (STUDD, 120; CARON/DENIZEAU, 64)
ALFONS XII. MARIA CRISTINA VON ÖSTERREICH	1857-1885 1874-1885 1858-1929 1885-1902	Königspaar Spaniens	SAINT-SAËNS spielt 1880 fünfmal vor ALFONS XII. (SUÁREZ GARCÍA, 332-335)
ALFONS XIII. VICTORIA EUGÉNIE VON BATTENBERG	1886-1941 1902-1931 1887-1969 1906-1931	Königspaar Spaniens	SAINT-SAËNS spielt 1897 vor Königin MARIA CRISTINA zwei Konzerte und ein privates Konzert in der Kirche; er wird von ihr in Privataudienz empfangen (STUDD, 209)
LUDWIG I. MARIA PIA VON SAVOYEN	1838-1889 1861-1889 1847-1911 1862-1889	Königspaar Portugals	SAINT-SAËNS spielt 1880 vor dem Königshaus (CRANMER, 347-351)
KARL I. AMÉLIE VON ORLÉANS	1863-1908 1889-1908 1865-1951 1889-1908	Königspaar Portugals	SAINT-SAËNS spielt 1906 vor dem Königshaus (CRANMER, 351-353) und in London 1913 für die Königsfamilie (CRANMER, 355); Briefwechsel (CRANMER, 359)
MUHAMMED TAWFIQ PASCHA	1879-1892	Khedive Aegyptens	SAINT-SAËNS ist PASCHAS Gast; grosser Briefwechsel (LETEURÉ, Egypte, 271)
ABBAS HILMI II.	1892-1914	Khedive Aegyptens	SAINT-SAËNS ist HILMIS Gast; grosser Briefwechsel; SAINT-SAËNS widmet der Tochter des Khediven seine <i>Valse mignonne</i> op. 104 (LETEURÉ, Egypte, 271f und 275) und dem Khediven op. 125 <i>Sur le bord du Nil</i> (MASSAROTTO, 265)

**SAINT-SAËNS' persönliches Bezugsnetz zu Staatenlenker\*innen**Tabelle j (Schluss)

Name	Lebensdaten Regierungsdaten	Funktion und Nationalität	SAINT-SAËNS' Beziehung
THEODORE ROOSEVELT	1858-1919 1901-1909	Staatspräsident der USA	SAINT-SAËNS spielt 1905 vor ROOSEVELT (CLERICETTI, 356f, fehlerhaft 537)
MARIE-FRANÇOIS SADI CARNOT	1837-1894 1887-1894	Staatspräsident Frankreichs	Teile von SAINT-SAËNS' <i>Requiem</i> erklingen zum Staatsbegräbnis SADI CARNOTS
RAYMOND POINCARÉ	1860-1934 1913-1920	Staatspräsident Frankreichs	SAINT-SAËNS widmet POINCARÉ sein op. 156 <i>Cyprès et Lauriers</i> für Orgel und Orchester (CLERICETTI, 253)
ELEUTHERIOS VENIZELOS	1864-1936 1910-1920	Ministerpräsident Griechenlands	SAINT-SAËNS trifft im Mai 1920 in Athen auch Ministerpräsident VENIZELOS (STUDD, 284)
CAMILLE DECOPPET	1862-1925 1913-1919	Bundesrat der Schweiz	SAINT-SAËNS spielt mit IGNACY JAN PADEREWSKY im Mai 1913 in Vevey vierhändig vor Bundesrat DECOPPET
IGNACY JAN PADEREWSKY	1860-1941 1919	Ministerpräsident Polens	SAINT-SAËNS spielt im Mai 1913 in Vevey mit IGNACY JAN PADEREWSKY vierhändig sein <i>Scherzo für 2 Klaviere</i> op. 87

**Französische Staatschefs 1848-1921 und CAMILLE SAINT-SAËNS' Bezug**Tabelle k (Anfang)

Jahre	Vorname und Name, Lebensdaten	Politische Ausrichtung	Bezug zu SAINT-SAËNS	Bemerkungen
1848- 1871	LOUIS NAPOLÉON BONAPARTE (1808- 1873)	-	15.08.1868 Légion d'honneur	
1870/ 1871	LOUIS JULES TROCHU (1815-1896)	-		
1871- 1873	ADOLPHE THIERS (1797- 1877)	Orléanistischer Monarchist		
1873- 1879	EDMÉ MACMAHON (1808-1893)	Legitimistischer Ultramonarchist		
1879- 1887	JULES GRÉVY (1807- 1891)	Links- republikaner	1881 SAINT-SAËNS in Académie des Beaux-Arts gewählt; 14. Juli 1884 Officier der Légion d'honneur	
1887- 1894	MARIE FRANÇOIS SADI CARNOT (1837-1894)	Links- republikaner	1889 SAINT-SAËNS gibt Pariser Wohnsitz auf 1894 Commandeur der Légion d'honneur 1894 Leiter Musik zur Bestattung SADI CARNOTS	SADI CARNOT wird am 25. Juni 1894 im Amt vom italienischen Anarchisten SANTE GERONIMO CASERIO ermordet; zu den Trauerfeierlichkeiten in der Kirche wird aus SAINT-SAËNS' <i>Requiem</i> op. 54 das finale <i>Agnus Dei</i> gespielt, das das <i>Kyrie</i> -Thema wieder aufgreift <sup>478</sup>

<sup>478</sup> HAUSFATER, 16.

**Französische Staatschefs 1848-1921 und CAMILLE SAINT-SAËNS' Bezug**Table k (Schluss)

Jahre	Vorname und Name, Lebensdaten	Politische Ausrichtung	Bezug zu SAINT-SAËNS	Bemerkungen
1894-1895	JEAN CASIMIR-PÉRIER (1847-1907)	Links-republikaner		
1895-1899	FÉLIX FAURE (1841-1899)	Republikaner		
1899-1906	ÉMILE LOUBET (1838-1929)	Liberaldemokrat	1900 Grand officier der Légion d'honneur 1901 Präsident der Académie des Beaux-Arts	
1906-1913	ARMAND FALLIÈRES (1841-1931)	Liberaldemokrat		
1913-1920	RAYMOND POINCARÉ (1860-1934)	Liberaldemokrat	1913 Grande Croix der Légion d'honneur	SAINT-SAËNS widmet 1919 POINCARÉ sein Werk <i>Cyprès et Lauriers</i> für Orgel und Orchester op. 156
1920	PAUL DESCHANEL (1855-1922)	Liberaldemokrat, dann Sozialdemokrat		
1920-1924	ALEXANDRE MILLERAND (1859-1943)	Parteilos		

**III Werke**

**163 SAINT-SAËNS' Œuvre** Imposant ist bereits ein stark gekürzter Überblick über die bedeutendsten Werke von SAINT-SAËNS:

**164 Symphonien**

1. Symphonie in A-Dur R. 159 (1850)
2. Symphonie in F-Dur R. 163 *Urbs Roma* (1856)
3. Symphonie Nr. 1 in Es-Dur op. 2 = R. 161 (1853)
4. Symphonie Nr. 2 in a-moll op. 55 = R. 164 (1859)
5. Symphonie Nr. 3 in c-moll op. 78 = R. 176 *Orgelsymphonie* (1886)

**165 Symphonische Dichtungen**

1. Le Rouet d'Omphale. Symphonische Dichtung für Orchester in A-Dur op. 31 = R. 169 (1872)
2. Phaëton. Symphonische Dichtung für Orchester in C-Dur op. 39 = R. 170 (1873)
3. Danse macabre. Symphonische Dichtung für Orchester in g-moll op. 40 = R. 171 (1874)
4. La Jeunesse d'Hercule. Symphonische Dichtung für Orchester in Es-Dur op. 50 = R. 172 (1877)

**166 Andere Orchesterwerke**

1. Suite für Orchester in D-Dur op. 49 = R. 165 (1863)
2. Orient et Occident pour orchestre op. 25 = R. 149 (1869)
3. Marche héroïque für Orchester in Es-Dur op. 34 = R. 168 (1871)
4. Suite Algérienne für Orchester op. 60 = R. 173 (1880)
5. Une Nuit à Lisbonne für Orchester in Es-Dur op. 63 = R. 175 (1880)
6. La Jota aragonèse für Orchester in A-Dur op. 64 = R. 174 (1880)
7. Festouvertüre in F-Dur op. 133 = R. 181 (1910)

**167 Konzerte**

1. Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 in D-Dur op. 17 = R. 185 (1868)
2. Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 in g-moll op. 22 = R. 190 (1868)
3. Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 in Es-Dur op. 29 = R. 191 (1869)
4. Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4 in c-moll op. 44 = R. 197 (1875)
5. Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 in F-Dur "Aegyptisches" op. 103 = R. 205 (1896)
6. Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 in A-Dur op. 20 = R. 186 (1859)
7. Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 in C-Dur op. 58 = R. 184 (1858)
8. Konzert für Violine und Orchester Nr. 3 in h-moll op. 61 = R. 198 (1880)
9. Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 in a-moll op. 33 = R. 193 (1872)
10. Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 2 in d-moll op. 119 = R. 206 (1902)

**168 Konzertstücke für Soloinstrumente und Orchester**

1. Suite für Cello und Orchester oder Klavier op. 16 = R. 112 (1862)
2. Introduction und Rondo capriccioso für Violine und Orchester in a-moll op. 28 = R. 188 (1863)
3. Romance für Flöte und Orchester in Des-Dur op. 37 = R. 192 (1871)
4. Romance für Horn und Orchester in F-Dur op. 36 = R. 195 (1874)
5. Romance für Violine und Orchester in C-Dur op. 48 = R. 196 (1874)
6. Tarantelle für Flöte, Klarinette und Klavier in a-moll op. 6 = R. 183 (Orchesterfassung, 1879)
7. Konzertstück für Violine und Orchester in e-moll op. 62 = R. 199 (1880)
8. Allegro appassionato für Klavier und Orchester in c-moll op. 70 = R. 37 (1884)
9. Rhapsodie d'Auvergne für Klavier und Orchester in C-Dur op. 73 = R. 201 (1884)
10. Wedding cake. Caprice-Valse für Klavier und Streicher op. 76 = R. 124 (1885)
11. Havanaise für Violine und Orchester in E-Dur op. 83 = R. 202 (1887)
12. Konzertstück für Horn und Klavier oder Orchester in f-moll op. 94 = R. 203 (1887)
13. Africa. Fantaisie für Klavier und Orchester op. 89 (1891)
14. Sur les bords du Nil für zwei Klaviere op. 125 (1898)
15. Caprice andalou für Violine und Orchester in G-Dur op. 122 = R. 207 (1904)
16. La Muse et le Poète für Violine, Violoncello und Orchester in e-moll op. 132 = R. 208 (1910)
17. Konzertstück für Harfe und Orchester in G-Dur op. 154 = R. 209 (1918)
18. Cyprès et Lauriers für Orgel und Orchester op. 156 = R. 210 (1919)
19. Odelette für Flöte und Orchester in D-Dur op. 162 = R. 212 (1920)

**169 Kammermusik**

1. Streichquartett Nr. 1 in e-moll op. 112 = R. 133 (1899)
2. Streichquartett Nr. 2 in G-Dur op. 153 = R. 141 (1918)
3. Klaviertrio Nr. 1 in F-Dur op. 18 R. 113 (1864)
4. Klaviertrio Nr. 2 in e-moll op. 92 = R. 129 (1892)
5. Klavierquartett in B-Dur op. 41 = R. 120 (1875)
6. Klavierquintett in a-moll op. 14 = R. 109 (1855)

7. Septett für Trompete, Klavier, 2 Violinen, Bratsche, Violoncello und Kontrabass in Es-Dur op. 65 = R. 122 (1881)
8. Sérénade für Klavier, Orgel, Violine und Bratsche oder Violoncello op. 15 = R. 114 (1865)
9. Barcarolle für Violine, Violoncello, Harmonium und Klavier in F-Dur op. 108 = R. 131 (1897)

#### 170 Werke für zwei Klaviere

1. Pas d'armes du Roi Jean. Phantasie für Bariton und Orchester auf ein Gedicht VICTOR HUGOS WOO (1852)
2. Variationen über ein Thema von BEETHOVEN für zwei Klaviere in Es-Dur op. 35 = R. 66 (1874)
3. König Harald Harfagar für Klavier zu vier Händen op. 59 = R. 60 (1880)
4. Polonaise für zwei Klaviere in f-moll op. 77 = R. 67 (1885)
5. Fantaisie für Harfe in a-moll op. 95 = R. 102 (1893)
6. Caprice arabe für zwei Klaviere op. 96 = R. 69 (1894)
7. Souvenir d'Ismaïlia für Klavier op. 100 = R. 46 (1895)
8. Berceuse für Klavier zu vier Händen in E-Dur op. 105 = R. 63 (1896)
9. Caprice heroïque für zwei Klaviere op. 106 = R. 71 (1898)
10. Abendromanze op. 118 (1902)
11. Six études pour la main gauche seule op. 135 = R. 54 (1912)
12. La cendre rouge. Dix poèmes lyriques auf Gedichte von GEORGES DOCQUOIS (1863-1927) op. 146 (1915)

#### 171 Kammermusik: Sonaten und Duostücke

1. Suite für Violoncello und Klavier op. 16 = R. 112 (1862)
2. Romance für Violine, Orgel und Klavier in B-Dur op. 27 = R. 115 (1866)
3. Berceuse für Violine und Klavier in B-Dur op. 38 = R. 117 (1871)
4. Sonate Nr. 1 für Violoncello und Klavier in c-moll op. 32 = R. 118 (1872)
5. Allegro appassionato für Violoncello und Klavier in b-moll op. 43 = R. 194 (~1873)
6. Romance für Violoncello und Klavier in D-Dur op. 51 = R. 121 (1877)
7. Romance für Horn und Klavier op. 67 (1885)
8. Sonate Nr. 1 für Violine und Klavier in d-moll op. 75 = R. 123 (1885)
9. Chant saphique für Violoncello und Klavier op. 91 = R. 127 (1892)
10. Sonate Nr. 2 für Violine und Klavier in Es-Dur op. 102 = R. 130 (1896)
11. Sonate Nr. 2 für Violoncello und Klavier in F-Dur op. 123 = R. 135 (1905)
12. Fantaisie für Violine und Harfe in A-Dur op. 124 = R. 136 (1907)
13. Tryptique für Violine und Klavier in D-Dur op. 136 = R. 137 (1912)
14. Elegie Nr. 1 für Violine und Klavier in D-Dur op. 143 = R. 139 (1915)
15. Cavatine für Posaune und Klavier in Des-Dur op. 144 = R. 140 (1915)
16. Prière für Violine oder Violoncello und Orgel op. 158 = R. 144 (1919)
17. Elegie Nr. 2 für Violine und Klavier in F-Dur op. 160 = R. 145 (1920)
18. Sonate für Oboe und Klavier in D-Dur op. 166 = R. 146 (1921)
19. Sonate für Klarinette und Klavier in Es-Dur op. 167 = R. 147 (1921)
20. Sonate für Fagott und Klavier in G-Dur op. 168 = R. 148 (1921)

#### 172 Bühnenwerke

1. La princesse jaune. Komische Oper in einem Akt auf ein Libretto von LOUIS GALLET (1835-1898) op. 30 = R. 287 (1872)
2. Samson et Dalila. Oper in 3 Akten op. 47 = R. 288 (1859-1860, 1868/69 und 1876)
3. Le Timbre d'Argent. Lyrisches Drama in 4 Akten R. 289 (1877)
4. Etienne Marcel. Oper in 4 Akten auf ein Libretto von LOUIS GALLET R. 290 (1877)

5. Henry VIII. Oper in 4 Akten auf ein Libretto von PIERRE LÉONCE DÉTROYAT (1829-1898) und PAUL-ARMAND SILVESTRE (1837-1901) R. 291 (1883)
6. Gabriella di Vergy. Lyrisches Drama auf ein eigenes Libretto (Fragment, WoO) R. 335 (1885)
7. Proserpine. Lyrisches Drama in 4 Akten auf ein Libretto von LOUIS GALLET R. 292 (1887)
8. Ascanio. Lyrisches Drama in 5 Akten auf ein Libretto von LOUIS GALLET R. 293 (1890)
9. Phryné. Komische Oper in 2 Akten auf ein Libretto von LUCIEN AUGÉ DE LASSUS (1841-1914) R. 294 (1893)
10. Frédégonde. Oper in 5 Akten auf ein Libretto von LOUIS GALLET WoO R. 340 (1895)
11. Déjanire. Antike Tragödie R. 298 (1898 und 1911)
12. Les Barbares. Lyrische Tragödie in einem Prolog und 3 Akten auf ein Libretto von VICTORIEN SARDOU (1831-1908) und PIERRE BARTHÉLEMY GHEUSI (1865-1943) R. 295 (1901)
13. Parysatis. Drama in einem Prolog und 3 Akten auf ein Libretto von JANE DIEULAFOY R. 312 (1902)
14. Hélène. Lyrische Szene in 1 Akt und 4 Bildern auf ein eigenes Libretto R. 296 (1904/1905)
15. L'Ancêtre. Lyrisches Drama in 3 Akten auf ein Libretto von LUCIEN AUGÉ DE LASSUS R. 297 (1906)

### **173 Ballett**

1. Javotte. Ballett R. 306 (1896)

### **174 Schauspielmusiken**

1. Antigone. Schauspielmusik zu SOPHOKLES' Tragödie R. 317 (1893)
2. Andromaque. Schauspielmusik zu JEAN RACINES Tragödie R. 320 (1903)
3. La Foi. Schauspielmusik zu EUGÈNE BRIEUX (1858-1932) op. 130 = R. 321 (1912)
4. On ne badine pas avec l'amour. Schauspielmusik zu ALFRED DE MUSSET WoO R. 323 (1917)

### **175 Oratorien, Kantaten und Chorwerke**

1. Oratorio de Noël für Soli, Chor und Orchester op. 12 (1858)
2. Les noces de Prométhée. Kantate für Soli, Chor und Orchester op. 19 (1863)
3. Le Déluge. Oratorium für Soli, Chor und Orchester op. 45 (1875)
4. La Lyre et la Harpe. Kantate für Soli, Chor und Orchester op. 57 (1879)
5. La Fiancée du Timbalier. Ballade mit Orchester auf ein Gedicht von VICTOR HUGO op. 82 (1887)
6. Pallas Athénée für Soli und Orchester auf ein Gedicht von JEAN-LOUIS CROZE op. 98 (1894)
7. La Nuit auf ein Gedicht von GEORGES AUDIGIER (1863-1925) für Soli, Frauenchor und Orchester op. 114 (1900)
8. La gloire de Corneille. Kantate für Solisten, Chor und Orchester op. 126 (1906)
9. The Promised Land. Oratorium für Soli, Chor und Orchester auf ein Gedicht von HERMANN KLEIN (1856-1934) op. 140 (1913)

### **176 Gesänge**

1. Lola für Sopran und Orchester op. 116 = R. 329 (1900)
2. Hymne au travail für vierstimmigen Männerchor op. 142 (1913)

### **177 Filmmusik**

1. Filmmusik zu L'assassinat du duc de Guise op. 128 = R. 331 (1908)

## IV Schaffenscharakteristika

### A. Form: Funktionsgerechtigkeit aller Neuerungen

**178 «Importprodukt» Symphonische Dichtung?** Was wollte SAINT-SAËNS mit seinem «Importprodukt» Symphonische Dichtung?<sup>479</sup>

**179 SAINT-SAËNS' Zielsetzung** «Avec ces célèbres *Poèmes*, si diversement jugés, avec les symphonies *Dante* et *Faust* nous voici en présence d'un Lizst tout nouveau, celui de Weimar, le grand, le vrai, que la fumée de l'encens brûlé sur les autels du piano avait voilé trop longtemps. Entrant résolument dans la voie ouverte par Beethoven avec la *Symphonie pastorale* et si brillamment parcourue par Berlioz, il déserte le culte de la musique pure pour celui de la musique dite «à programme» qui prétend à la peinture de sentiments et de caractères nettement déterminés; se lançant à corps perdu dans les néologismes harmoniques, il ose ce que personne n'avait osé avant lui, et s'il lui arrive parfois, suivant l'euphémisme curieux d'un de ses amis, de «dépasser les limites du beau», il fait aussi dans ce domaine d'heureuses trouvailles et de brillants découvertes. Il brise le moule de l'antique Symphonie et de la vénérable Ouverture, et proclame le règne de la musique libre de toute discipline, n'en ayant plus d'autre que celle qu'il plaît à l'auteur de créer pour la circonstance où il lui convient de se placer.»<sup>480</sup>

**180 Zwingende Form für freiere Gattungen** Das Anliegen von CAMILLE SAINT-SAËNS zielte also darauf ab, das, was BEETHOVEN in der *Symphonie Nr. 6* in F-Dur *Pastorale* op. 68 für eine fünfsätzige Symphonie errungen hatte, nun auch für die neue, freiere und einsätzliche Gattung der symphonischen Dichtung mit Programm zu finden: die zwingende Form der absoluten Musik.

#### SAINT-SAËNS' gattungsmässige Kompositionsinteressen

Tabelle I (Anfang)

Nach STEGEMANN <sup>481</sup>			Differenzierung			Bemerkungen
Gattung	Erstes Werk	Letztes Werk	Werkform	Erstes Werk	Letztes Werk	
Bühnenwerke	1864	1917	Opern	1868	1905	total 13 Opern
			Ballett	1896	1896	1 Ballett
			Schauspiel-musiken	1893	1916	total 8 Schauspielmusiken
			Filmmusik	1908	1908	1 Filmmusik
Kirchenmusik	1848	1916	Messen inkl. Requiem	1856	1878	1 Messe und 1 Requiem total 2 Messen
			Oratorien	1848	1913	4 Oratorien (davon 1 Fragment)
			Motetten und Kantaten	1856	1916	total 34 Kantaten und Motetten; <i>keine</i> 1879-1883, 1886-1897, 1899-1903, 1905-1907, 1909- 1913 und 1917-1921

<sup>479</sup> Vgl. dazu Näheres hiernach, Rzz. 190-193.

<sup>480</sup> SAINT-SAËNS, *Portraits*, 24f. – Dazu STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 98.

<sup>481</sup> Vgl. STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 80.

## SAINT-SAËNS' gattungsmässige Kompositionsinteressen

*Tabelle I (Schluss)*

Nach STEGEMANN <sup>482</sup>			Differenzierung			Bemerkungen
Gattung	Erstes Werk	Letztes Werk	Werkform	Erstes Werk	Letztes Werk	
Weltliche Vokalmusik	1841	1921	Lieder	1841	1921	total 126 Lieder
			Chorwerke: Hymnen und Kantaten	1867	1913	2 Oden, 3 Hymnen, 4 Kantaten total 7 weltliche Chorkompositionen
			Chorwerke: Freie Formen	1850	1921	35 Chorwerke in freier Gestaltung
Orchesterwerke (exkl. Konzerte und Stücke für Blasorchester)	1848	1916	Symphonien	1848	1886	total 5 Symphonien
			Symphonische Dichtungen	1871	1877	total 4 symphonische Dichtungen
			Freie Formen	1863	1916	Suiten, Rhapsodien, Overtüren, Serenaden, total 18 Werke
Konzerte	1857	1920	Konzerte	1857	1902	total 10 Konzerte
			Konzertstücke	1857	1921	Romanzen, Rhapsodien, Caprices, Phantasien total 23 Konzertstücke
Kammermusik	1855	1921	Septett	1881	1881	1 Septett (Trompete, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass und Klavier)
			Quintett	1855	1855	Klavierquintett
			Quartett	1875	1919	1 Klavier-, 2 Streichquartette
			Trio	1863	1892	2 Klaviertrios
			Sonate	1872	1921	Total 7 (2 Violin-, 2 Violoncello- und je 1 Oboe-, Klarinette- und Fagott-)Sonaten; keine bloss Klaviersonate!
Freie Formen	1858	1920	Romanzen, Serenaden, Suiten, Caprices, Phantasien, Elegien, Cavatine, Barcarolle, Berceuse, Prière total 24 Kompositionen			
Klavierwerke	1839	1921	Tanzformen	1862	1919	5 Walzer, 3 Mazurken, Gavotte, Menuett, Polonaise Total 10 Kompositionen
			Freie Formen	1855	1921	Etuden, Bagatellen, Suiten, Albumblätter, Fugen, Caprices, Variationen, Märsche
Orgelmusik	1852	1919	Präludienhefte	1894	1898	total 2 Präludienhefte
			Freie Formen	1857	1919	u.a. 2 Phantasien total 9 Werke. – SAINT-SAËNS improvisierte leidenschaftlich gerne auf der Orgel und schrieb daher sehr wenige Orgelwerke nieder.

**181 Zunehmende Loslösung von der Gattung** In Kammermusik, Orchesterwerken, Solokonzertstücken und weltlicher Vokalmusik bevorzugte SAINT-SAËNS mit

<sup>482</sup> Vgl. STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 80.

zunehmendem Alter freiere Formen. Dies deckt sich mit dem Befund seiner eigenen Analyse symphonischer Dichtungen:

**182 Musikalische Idee** «Mais combien le charme est plus grand, quand, au plaisir purement musical, vient s'ajouter celui de l'imagination parcourant sans hésiter une voie déterminée, et attachant une idée à la musique, ce qu'elle fait, quoi qu'on ait pu dire, si aisément. Toutes les facultés de l'âme sont à la fois mises en jeu, et dans le même but. Je vois bien ce que l'art y gagne, il m'est impossible de voir ce qu'il y perd.

**183 Ausdrucksfreiheit** Ce que l'art y gagne, ce n'est pas une plus grande beauté, c'est un plus vaste champ pour exercer son pouvoir, c'est une plus grande variété de formes et une plus grande liberté. Tout cela n'est point à dédaigner, ce me semble.»<sup>483</sup>

**184 Formensuche anhand des Werkthemas** Und andererseits zeigt es teilweise überraschende Parallelen zum Schaffen ROBERT SCHUMANNS, den SAINT-SAËNS überaus schätzte und dessen Œuvre er um den Preis der Verhöhnung in Paris systematisch bekanntzumachen versuchte; so spielte er als erster in Paris SCHUMANNS Klavierkonzert a-moll op. 54. Ähnlich wie SCHUMANN sich mit unglaublicher Systematik musikalische Gattung um Gattung erarbeitete – mit dem Jahr der Streichquartette, dem Jahr der Symphonien usw. – so widmete sich auch SAINT-SAËNS der symphonischen Dichtung lediglich während gut eines halben Jahrzehnts (1871-1877) seines langen Lebens und kehrte zur Gattung der Symphonie nach seinen ersten vier Kompositionen (1848-1859) nurmehr 1886 ein einziges Mal zurück, als er Orgel und Klavier prominent ins symphonische Geschehen einbezog (op. 78). Dies erschliesst den Blick auf die Entwicklung von SAINT-SAËNS: Er war kein bewegungsloser Fels in der Brandung; seine hartnäckig kompromisslose Suche nach der zwingenden Form kürzestmöglicher musikalischer Aussage begann mit der Orientierung bei den anerkannten Meisterwerken JOHANN SEBASTIAN BACHS, CHRISTOPH WILLIBALD GLUCKS, FRANZ JOSEPH HAYDENS, WOLFGANG AMADEUS MOZARTS und LUDWIG VAN BEETHOVENS, war offen für all die im Paris von 1860 noch verkannten und/oder verachteten zeitgenössischen Meister und machte sie fruchtbar auf dem Weg zur Befreiung vom Formenkanon hin zur persönlichen Musiksprache einer in sich selbst ruhenden Formenstrenge. Was ARNOLD SCHÖNBERG (1874-1951) mit der Lösung von der Tonalität in der Dodekaphonie anstrebte (Reihen statt Tonarten, also Tonabfolgen, welche sich nurmehr auf die erklärten Töne selbst bezogen), das hatte SAINT-SAËNS zuvor bereits im Formenkanon vollzogen: Die zwingende Form war nicht mehr abstrakt vorgegeben, sondern war anhand des Werkthemas zu suchen. Unter diesem Aspekt erscheint SAINT-SAËNS nicht mehr als ein evolutionsfrei oder regungslos produzierender Tonschöpfer. Und es wird auch deutlich, weshalb er lange vergessen gehen konnte: SAINT-SAËNS schrieb in diesen freien Formen ausgesprochen viele Werke zu konkreten Anlässen, die nach dem Ereignis dann als Gelegenheitsmusik untergingen.

**185 Beispiel: Septett Es-Dur op. 65** ÉMILE LEMOINE, der Gründer der privaten Pariser Kammermusikvereinigung *La Trompette*, hatte SAINT-SAËNS 1879/1880 nach langem vergeblichem Bemühen dazu motivieren können, für eine völlig ungewohnte Formation sein Septett Es-dur op. 65 für Trompete, zwei Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass und Klavier zu komponieren. Darin lehnt sich SAINT-SAËNS stilistisch bewusst an Suiten aus der Barockzeit an und wurde so zum Pionier mancher weiterer Werke im neobarocken Stil, weil die eingängigen Themen seiner vier Sätze das Werk bald unerwartet populär werden liessen.

<sup>483</sup> SAINT-SAËNS, *Harmonie*, 167f. – Dazu STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 98.

**186 SAINT-SAËNS – kein WAGNER-Epigone**

Und wie verträgt sich SAINT-SAËNS' derart besonnen abwägendes Urteil über RICHARD WAGNER mit seiner Polemik von 1907 über dessen Farce *Eine Kapitulation?* Es fällt auf, wie stark und vor allem wie exklusiv dies in der Literatur mit SAINT-SAËNS' Chauvinismus erklärt wird. Dabei war Chauvinismus gerade *kein* Alleinstellungsmerkmal von SAINT-SAËNS. Es drängt sich daher auf, dies an SAINT-SAËNS' ebenso ausgeprägtem wie stabilem Aesthetikverständnis zu überprüfen. Wie RICHARD WAGNER, so verstand auch CAMILLE SAINT-SAËNS das Musikdrama als *Gesamtkunstwerk*, aber anders als der Schöpfer des *Rings* zog SAINT-SAËNS bereits 1879 historische Stoffe der Vertonung von Mythen vor, und unter Gesamtkunstwerk verstand er eine ausgewogene künstlerische Verbindung von Gesang, Deklamation und symphonischer Musik, die alle berechtigten Bedürfnisse der Hörerschaft zufrieden stelle; damit sah er sich bereits 1887 zwischen der Skepsis der Wagnerianer gegenüber der Melodieseligkeit einerseits und reaktionärer Ablehnung der Zurückbindung von Deklamation und symphonischer Musik anderseits.<sup>484</sup> Mit CHARLES GOUNOD verfocht SAINT-SAËNS weiterhin den Vorrang der menschlichen Stimme im «Drame lyrique»: Die Melodie sei der lebendigen *menschlichen* Stimme vorzubehalten; das Orchester der toten Instrumente habe unterstützende Funktion. Daher seien menschliche Dramen auch nicht auf Deklamation zu reduzieren<sup>485</sup>: «*Ce qui me sépare de R. Wagner, c'est que je fais toujours de l'orchestre, sauf de rares exceptions, l'accompagnement du chant, quelle que soit sa richesse; alors que Wagner pose en principe que la mélodie doit être confiée à l'orchestre, et qu'il affecte de mettre la voix au second rang.*»<sup>486</sup> Dies habe WAGNER erst in *Tristan und Isolde* und vollumfänglich in *Parsifal* entwickelt. Daher verwahrte sich SAINT-SAËNS noch wenige Tage vor seinem Tode gegen eine Parallele zwischen seiner und WAGNERS Musik; der blosse beidseitige Verzicht auf arienartige Sequenzierung rechtfertigte keinen Vergleich.

**187 SAINT-SAËNS' Verständnis von Werktreue**

Bevor SAINT-SAËNS exklusiv die Rolle des Chauvinisten zugeschoben wird, ist der Einfluss dieses jahrzehntelang *konstanten* künstlerischen Ansatzes zu würdigen. SAINT-SAËNS verstand sich auch als Interpret – einerlei, ob Dirigent oder Pianist – *der Absicht des Komponisten untergeordnet*; er kritisierte Kürzungen etwa von Opern wie GIACOMO MEYERBEERS *Les Huguenots* rigoros, zumal das Einreißen solchen Missbrauchs das Publikum an derlei Überheblichkeit gewöhne<sup>487</sup>, und als kritischer Herausgeber auch der MOZART-Sonaten lehnte SAINT-SAËNS KALKBRENNERS Verwendung des Pedals bei deren Interpretation als Verfälschung ab. In diesem Zusammenhang ist entscheidend, dass SAINT-SAËNS höchstens sehr ausnahmsweise, nämlich bei hoch ausdrucksstarken Texten Prosa in Töne setzte und dass er deshalb nicht nur gegenüber WAGNER, sondern auch beispielsweise gegenüber DEBUSSY Literaturopern ablehnte, in denen Literatur telle quelle vertont wurde. Für Textadaptationen oder Übersetzungen wollte er beigezogen werden, um gegebenen Falls die Musik auf den veränderten Textrhythmus abstimmen zu können.<sup>488</sup>

<sup>484</sup> SAINT-SAËNS in *Le Ménestrel* vom 17. April 1887, hier zit. nach SORET, *l'art*, 16f.

<sup>485</sup> SAINT-SAËNS in *Revue de Paris* vom 17. Juni 1897, hier zit. nach SORET, *l'art*, 17f.

<sup>486</sup> Brief SAINT-SAËNS' vom 2. November 1921 an JACQUES DURAND, hier zit. nach SORET, *l'art*, 21f.

<sup>487</sup> SAINT-SAËNS in *Le Voltaire* vom 29. September 1879, hier zit. nach SORET, *l'art*, 20f.

<sup>488</sup> Brief SAINT-SAËNS' an HERMANN KLEIN vom 5. Mai 1914 über eine Drittübersetzung von *The Promised Land* ins Französische: «en français!!! Sans que j'aie été admis à travailler à cette traduction! elle est exécrable et inchantable, elle ne pourra servir à rien». Hier zit. nach WRIGHT, *Oratorios*, 17 mit Fn. 72.

## B. Viele Zitate, kein Plagiat

**188 Eigenzitate** CAMILLE SAINT-SAËNS nahm eigene melodische Einfälle nicht selten mehrmals in seinen Werken auf:

- a. Seine Kantate *Les Chants de guerre* für Alt- und Tenorsolo, Chor und Orchester WoO von 1870 arbeitete SAINT-SAËNS 1871 zur *Marche héroïque* für Orchester Es-Dur op. 34 = R. 168 um.
- b. Zwei der *Trois Rhapsodies sur des cantiques bretons* für Orgel op. 7 = R. 87 von 1866 orchestrierte er 1891 zur *Rhapsodie bretonne* op. 7a = R. 177.<sup>489</sup>
- c. Seinen Liederzyklus *Mémoires Persanes* op. 26 auf sechs Gedichte von ARMAND RENAUD für Singstimme und Klavier von 1870 orchestrierte er, fügte auch einen Chor hinzu und erweiterte ihn um zwei zusätzlich vertonte Gedichte desselben Autors 1891 zu *Nuit Persane* op. 26a.<sup>490</sup>
- d. Der Entwurf zu einer *Symphonie* von 1854 erschien 1875 im Andante des *Klavierkonzerts Nr. 4* in c-moll op. 44 = R. 197 wieder.<sup>491</sup>
- e. Die *Scène d'Horace* op. 10 (1860) wurde 1906 zu Teil IV der Kantate *La Gloire de Corneille* op. 126.<sup>492</sup>
- f. Die *Symphonie in A-Dur* = R. 159 von 1850 zitierte er 1859 im *Caprice brillant für Violine und Klavier in h-moll* R. 111.
- g. Das Klavierstück *Antwort* R. 29 vom Mai 1866 wurde 1907 zur *Phantaisie für Violine und Harfe* in A-Dur op. 124 = R. 136.<sup>493</sup>
- h. Das Finale des *Klavierkonzertes Nr. 5* in F-Dur op. 103 ("Ägyptisches") von 1896 arbeitete SAINT-SAËNS 1899 zur *Toccata* seiner *Six Études (2<sup>e</sup> livre)* für Klavier op. 111 Nr. 6 = R. 49 um.<sup>494</sup>
- i. Ein von SAINT-SAËNS auf ein eigenes Gedicht im Exil in London 1871 komponiertes Lied *Là-bas dans un ciel de turquoise* WoO fand ein Jahr später Eingang in seine einaktige Oper *La princesse jaune* op. 30.<sup>495</sup>
- j. Das abschliessende Scherzo (*Grazioso, poco allegro*) seines *Klaviertrios Nr. 2* in e-moll op. 92 von 1892 entstammt vermutlich dem verschollenen *Streichquartett* in G-Dur von 1863.<sup>496</sup>
- k. Kopfsatz und Finale aus diesem verschollenen *Streichquartett* in G-Dur übernahm SAINT-SAËNS im August 1918 kurz vor dem Ende des I. Weltkriegs in sein *Streichquartett Nr. 2* in G-Dur op. 153 = R. 141.<sup>497</sup>

**189 SAINT-SAËNS: Niemals Epigone** Alle Biographen sind sich darin einig: So stark SAINT-SAËNS grosse Komponisten kannte, er imitierte sie nie. Er verwandelte sich ihre Stärken an, ohne zum Epigonen zu werden, weil er sie seinem Ringen um die angemessene Form eines jeden Werkes ein- und unterordnete. Die Frage, ob SAINT-SAËNS ein Umstürzler

<sup>489</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 33.

<sup>490</sup> GALLOIS, 284.

<sup>491</sup> TELLER RATNER I 256-259 und I 370-373; TELLER RATNER, *Self-Borrowings*, 245 und 249; STEGEMANN, *Instrumentalmusik*, 125.

<sup>492</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 81.

<sup>493</sup> TELLER RATNER, *Self-Borrowings*, 243-256.

<sup>494</sup> GALLOIS, 314; TELLER RATNER, *Self-Borrowings*, 253..

<sup>495</sup> REES, 163.

<sup>496</sup> STEGEMANN, *Instrumentalmusik*, 125 und 132 mit Fn. 32.

<sup>497</sup> STEGEMANN, *Instrumentalmusik*, 125 und 132 mit Fn. 32. – Zur mehrfachen Verwendung der *Dies irae*-Tonfolge vgl. hiervor, Rzz. 97-98 und hiernach, Rz. 193.

oder ein Reaktionär gewesen sei, verkennt diesen Schaffensprozess. Dies lässt sich an den symphonischen Dichtungen zeigen:

**190 LISZT: Begründer der symphonischen Dichtung** Seit FRANZ LISZTS *Ce qu'on entend sur la montagne* Searle 95, der Begründung dieser neuen Gattung 1849, nutzten die Verfechter der symphonischen Dichtung die im 19. Jahrhundert stark erweiterten Klangmöglichkeiten des Orchesters

- zur musikalischen Beschreibung einer literarischen Erzählung,
- zum Hervorrufen von Eindrücken,
- zum Veranschaulichen, Erwägen oder Beschreiben visueller oder verbaler Schilderungen. Im Gegenzug wurden strukturelle, instrumentale und harmonische Freiheiten für die neue Gattung der symphonischen Dichtung charakteristisch.<sup>498</sup>

**191 SAINT-SAËNS: Wegbereiter der symphonischen Dichtung in Frankreich** Weshalb stand der BRAHMS-Freund, WAGNER- und LISZT-Kritiker EDUARD HANSLICK dem Franzosen CAMILLE SAINT-SAËNS wohlwollend gegenüber, auch nachdem dieser von der neudeutschen Schule die Komposition *symphonischer Dichtungen* übernommen hatte? SAINT-SAËNS hatte BERLIOZ in dessen letzten Lebensjahren am Theater assistiert, und die beiden schätzten einander sehr. BERLIOZ war es gewesen, der mit seinen Programmsymphonien LISZT die Idee zur Schöpfung dieses neuen Genres gegeben hatte. Und von LISZT hatte SAINT-SAËNS das Interesse an dieser Gattung übernommen. Zwar stellte SAINT-SAËNS zweien seinen vier symphonischen Dichtungen wie BERLIOZ seinen Symphonien und LISZT seinen 14 symphonischen Dichtungen ein *Programm* voran, und auch SAINT-SAËNS evozierte sehr wohl mit musikalischen Mitteln hörbare Vorstellungen der Umstände des geschilderten Geschehens seiner symphonischen Dichtungen<sup>499</sup>:

### SAINT-SAËNS: Symphonische Dichtungen mit Programm

Table m

op.	Komponiert	Symphonische Dichtung	Von SAINT-SAËNS vorangestelltes Programm	Stilelemente	Ausdruck für
39	1873	Phaéton	Phaéton a obtenu de conduire dans le Ciel le char du Soleil, son Père. Mais ses mains inhabiles égarent les coursiers. Le char flamboyant, jeté hors de sa route, s'approcher des régions terrestres. Tout l'univers va périr embrasé, lorsque Jupiter frappe de sa foudre l'imprudent Phaéton.	ostinater Rhythmus	Hufschlag der vor den Sonnenwagen gespannten Pferde des Helios
50	1877	La jeunesse d'Hercule	La fable raconte qu'à son entrée dans la vie, Hercule vit s'ouvrir devant lui deux routes: celle du plaisir et celle de la vertu. Insensible aux séductions des nymphes et des bacchantes, le héros s'engage dans la voie des luttes et des combats, au bout de laquelle il entrevoit, à travers les flammes du bûcher, la récompense de l'immortalité.	Motiv der Violine Motiv der Bläser	Weg der Tugend Weg des Lasters

<sup>498</sup> Vgl. CARON/DENIZEAU, 14.

<sup>499</sup> Zu allen Beispielen: STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 98f.

**SAINT-SAËNS: Symphonische Dichtungen auf vorgegebene Gedichte**Tabelle n

op.	Komponiert	Symphonische Dichtung	Von SAINT-SAËNS verarbeitetes Gedicht	Stilelemente	Ausdruck für
31	1872	Le rouet d'Omphale	Il est dans l'atrium, le beau rouet d'ivoire, La roue agile est blanche, et la quenouille est noire; La quenouille est d'ébène incrusté de lapis. Il est dans l'atrium sur un riche tapis. (VICTOR HUGO: <i>Les contemplations</i> II, 3)	kreisende Sechzehntel-Sextolen	Drehen des Spinnrades
40	1874	Danse macabre	Zig et zig et zag, la mort en cadence Frappant une tombe avec son talon La mort à minuit joue un air de danse Zig et zig et zag, sur son violon.  Le vent d'hiver souffle et la nuit est sombre, Des gémissements sortent des tilleuls; Les squelettes blancs vont à travers l'ombre Courant et sautant sous leurs grands linceuls,  Zig et zig et zag, chacun se trémousse, On entend claquer les os des danseurs, ... Mais psitt! Tout à coup on quitte la ronde, On se pousse, on fuit, le coq a chanté. (HENRI CAZALIS alias JEAN LAHOR: <i>Heures sombres: Égalité-Fraternité</i> )	zwölf Glockenschläge (Harfe und Horn)  tritonusgefälschtes Stimmen der Solovioline (A-Es)  Xylophon  Mittelalterliche Dies irae-Sequenz im ¾-Takt  Oboe	Mitternacht: Beginn des Spuks  Tritonus = im Mittelalter: Teufelsintervall  Klappernde Skelette  Walzerrhythmus zu leeren Quinten Für den Tanz der Skelette  Ende des Spuks beim Hahnschrei

**192 Darstellung seelischer Prozesse** Aber dies sind nur die Stilelemente, um *seelische* Prozesse und Charaktere in gegebenen Situationen darzustellen: Sinnlichkeit in *Le Rouet d'Omphale*, Hochmut in *Phaëton*, innere Grundentscheidung in *La jeunesse d'Hercule* op. 50 (1877).

**193 Dans macabre op. 40** Die dritte der vier symphonischen Dichtungen ist die Umarbeitung eines im Jahre zuvor entstandenen Liedes, dessen rhythmischer Wortlaut den Komponisten zu weitergehender Bearbeitung inspiriert haben muss: In der *Danse macabre* op. 40 (1874) eröffnen um Mitternacht zwölf Glockenschläge (Harfe und Horn) den Spuk, ein tritonusgefälschtes Stimmen der Geige leitet zur Tanzmelodie für die klappernden Skelette (Xylophon) über: in leeren Quinten erklingt die *Dies irae*-Sequenz im Walzerrhythmus, bis der Schrei des Hahns (Oboe) das Ganze jäh beendet.

**C. Vollkommener Komponist und Neuerer**

**194 Vollkommener Komponist** Anders als die meisten seiner französischen Zeitgenossen schuf SAINT-SAËNS in sämtlichen musikalischen Gattungen mehrere

bedeutsame Werke.<sup>500</sup> Er schuf insgesamt an die 400 Werke, davon über 300 in allen Musikgattungen, von denen er lediglich gut die Hälfte mit Opuszahlen versah und zum Druck freigab: Sein Œuvre umfasst neben 13 – zum grösseren Teil wenig erfolgreichen – Opern (Ausnahme: *Samson et Dalila* op. 47 [1859, 1867-1868 und 1873-1877])<sup>501</sup>, fünf Symphonien (darunter die Orgelsymphonie in c-moll op. 78 [1886]) und rund zwanzig weiteren Orchesterstücken fünf Klavierkonzerte, drei Violinkonzerte, zwei Violoncellokonzerte, rund zwanzig Konzertstücke für verschiedene Soloinstrumente und Orchester, Bühnenmusiken, ein Ballett, Filmmusik, rund ein Dutzend grosse geistliche und 15 weltliche Chorwerke, Klavier-, Orgel- und Kammermusik für verschiedenste Besetzungen sowie Lieder.

**195 Neuerer** SAINT-SAËNS setzte sich intensiv für eine französisch geprägte, klangmalerische Kompositionsweise ein. Dabei scheute er auch Neuerungen keineswegs:

- a. Er führte neue Instrumente ins klassische Orchester- und Kammermusikleben ein, so etwa das *Xylophon* zur Darstellung des Geklappers der Skelette in der symphonischen Dichtung *Danse macabre* op. 40<sup>502</sup>, das *Harmonium* als Zweitinstrument zum Klavier in seinen Duos op. 8, die *Trompete* zu Klavier und Streichern, das erst zweite *Klarinetten*trio der französischen Musikgeschichte oder die *Orgel* und das Klavier<sup>503</sup> in der Symphonie Nr. 3 op. 78: Mit solcher Erweiterung der Klangsinnlichkeit bereitete SAINT-SAËNS beispielsweise auch GUSTAV MAHLER (1860-1911), ERNEST CHAUSSON (1855-1899) oder PJOTR ILLJITSCH TSCHAIKOWSKI (1840-1893) den Boden, welche das Orchester dann noch um andere Instrumente (etwa Celesta) und grosses Schlagwerk bereicherten.
- b. SAINT-SAËNS fiel immer wieder durch unkonventionelle Besetzungen<sup>504</sup> auf.
- c. SAINT-SAËNS verblüffte mit der Verwendung von Ganztonharmonien im *Scherzo* für zwei Klaviere op. 87 und in den *Sept improvisations pour orgue* op. 150 Nr. 1.
- d. SAINT-SAËNS fiel umgekehrt wohl als erster europäischer Komponist mit der Verwendung von Vierteltönen im Orchesterlied *Lever de soleil sur le Nil* WoO (1898) auf.
- e. SAINT-SAËNS komponierte als erster bedeutender Tonsetzer bereits 1908 auch Filmmusik zu *L'assassinat du Duc de Guise* op. 127.
- f. STEGEMANN, der tiefendste Kenner von SAINT-SAËNS' Instrumentalmusik, hat die Konzentration des Materials durch formale Straffung als zentralen Beitrag des Meisters zur musikalischen Fortentwicklung identifiziert.<sup>505</sup> Dazu gehört die satzübergreifende

<sup>500</sup> LAVIGNAC, 564f.

<sup>501</sup> In ihrer Erstfassung war die Oper *Samson et Dalila* 1874 an der Oper in Paris glatt durchgefallen. JOST, 805. – SAINT-SAËNS war durch einen Musikliebhaber auf JEAN-PHILIPPE RAMEAUS (1683-1764) und FRANÇOIS-MARIE AROUETS (alias VOLTAIRE, 1694-1778) 1733 entstandene Oper *Samson* hingewiesen worden, deren Uraufführung anhaltend hintertrieben worden war (vgl. WILI, *Nabucco*, 7 Rz. 14 Ziff. 13, abrufbar unter: <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/verdinabucco7.pdf> [zuletzt besucht am 11.11.2020]). Der Gatte der Schwester dieses Musikliebhabers, FERDINAND LEMAIRE wurde dann zum Librettisten von SAINT-SAËNS berühmtester Oper, *Samson et Dalila* op. 47. Ironie der Geschichte: In Paris wurde die Erstaufführung der integralen Oper *Samson et Dalila* als „zu oratorienhaft und biblisch“ systematisch hintertrieben, bis 1892 endlich COLONNE Chefdirigent der Opéra Garnier wurde; und in London musste SAINT-SAËNS die Erstaufführung von *Samson et Dalila* 1893 konzertant dirigieren, weil der anglikanische Klerus die Aufführung des biblischen Stoffes auf der Bühne untersagte ...

<sup>502</sup> Vgl. etwa RENNER, 416. – SAINT-SAËNS versuchte auf seinen weltumspannenden Reisen bis in den fernen Osten auch einheimische Instrumente zu spielen, beispielsweise in China *Ravanastron*, eine Art Geige mit lediglich zwei Saiten: LAVIGNAC, 158.

<sup>503</sup> LAVIGNAC, 172.

<sup>504</sup> So neben den genannten Beispielen bereits 1866 durch die ungewöhnliche Kombination von Instrumenten in der *Romanze* für Orgel, Klavier und Violine in B-Dur op. 27 = R. 115, 1898 in der *Barcarolle* für Violine, Violoncello, Harmonium und Klavier in F-Dur op. 108 = R. 132 oder 1896 durch den Gong im *Klavierkonzert Nr. 5* (dem „Ägyptischen“) op. 103.

<sup>505</sup> STEGEMANN, *Instrumentalmusik*, 131-134.

Verwendung von Themen und Motiven<sup>506</sup>, öfters der Verzicht auf eine Orchestereinleitung vor dem Einsatz des Soloinstruments und die Konzentration auf einen einzigen Satz mit thematischer Verklammerung der Eckteile (so bereits 1859 im *Konzert für Violine und Orchester Nr. 1* in A-Dur op. 20 und dann 1872 im *Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1* in a-moll op. 33).<sup>507</sup> Nicht anders als in der symphonischen Dichtung arbeitete SAINT-SAËNS also auch in dem von ihm auch gegen zunehmende Widerstände besonders gepflegten Genre des Solokonzertes an der Emanzipation von der tradierten Form.

- g. SAINT-SAËNS durchbrach in diversen seiner Werke ausserdem die konventionelle Satzabfolge, sei es durch Umstellung (so 1868 im *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2* in g-moll op. 22, welches das Tempo von Satz zu Satz kontinuierlich steigert), sei es durch Erweiterung zur Fünfsätzigkeit (so 1892 das *Klaviertrio Nr. 2* in e-moll op. 92), sei es durch Einfügung neuer Formen (etwa 1918 das Interlude im *Streichquartett Nr. 2* in G-Dur op. 153), sei es schliesslich durch Ersetzung der klassischen vier Sätze durch Tanzformen barocker Suiten (wie 1880 im *Septett* op. 65).<sup>508</sup>
- h. Ähnlich wie später der von ihm doch wenig geschätzte JOHANNES BRAHMS im zweiten Klavierkonzert in B-Dur op. 83 (1878-1881) erweiterte bereits CAMILLE SAINT-SAËNS die Form des Solokonzerts von der Dreisätzigkeit zum Konzert in zwei Doppelsätzen (*Klavierkonzert Nr. 4* in c-moll op. 44 [1875] und *Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 2* in d-moll op. 119 [1902]) und übertrug dieses Modell auch auf Sonate (1885 *Sonate für Violine und Klavier Nr. 1* in d-moll op. 75) und Symphonie (1886 *Symphonie Nr. 3* in c-moll op. 78).<sup>509</sup>
- i. Umgekehrt verkürzte SAINT-SAËNS seit seiner *Symphonie Nr. 2* in a-moll op. 55 (1859) oft die Sätze, beispielsweise durch Verzicht auf eine Reprise oder durch motivische Reminiszenzen vorausgegangener Sätze im Finale (so bereits 1855 im *Klavierquintett* in a-moll op. 14).<sup>510</sup>
- j. Ziel all dieser Verknappungen und Verdichtungen war für SAINT-SAËNS von Emotionen unbelastete Schönheit durch wohlproportionierten Bau formvollendeter Werke.

### 196 Reaktionärer Komponist?

Warum also wurde dieser selbe SAINT-SAËNS ab Beginn des 20. Jahrhunderts gerade in Frankreich alsbald zu einem konventionell-altbackenen Komponisten gestempelt?<sup>511</sup> Er hatte doch in den 1880er Jahren als bedeutendster französischer Komponist gegolten! Der eklatante Wandel der Wahrnehmung mag mit der enormen Belesenheit und den musikwissenschaftlichen Aktivitäten von SAINT-SAËNS zu tun haben: Er wusste Epochen und Stilarten ebenso musikalisch einzufangen wie eigene und fremde Musik zu zitieren und zu verfremden. Und er war unglaublich vielseitig interessiert und aktiv, in Astronomie, Botanik<sup>512</sup> und Zoologie<sup>513</sup> ebenso wie in technischen

<sup>506</sup> STEGEMANN, *Instrumentalmusik*, 133: An die Stelle einer BEETHOVEN-artigen Durchführung setzte SAINT-SAËNS aber eine LISZT-artige Transformation.

<sup>507</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 100f; STEGEMANN, *Instrumentalmusik*, 132.

<sup>508</sup> STEGEMANN, *Instrumentalmusik*, 132.

<sup>509</sup> STEGEMANN, *Instrumentalmusik*, 132.

<sup>510</sup> STEGEMANN, *Instrumentalmusik*, 134.

<sup>511</sup> CAMILLE SAINT-SAËNS selbst vermerkte diese verbreitete Wahrnehmung sogar, wo ihm tosender Applaus entgegen brandete. Vgl. SAINT-SAËNS: *Ecole*, 98: "... ceux qui, dans ma patrie, me traitent de vieille ganache. Ne dites pas le contraire, je le sais. Et pourquoi? Parce que je ne consens pas à me mettre à la mode."

<sup>512</sup> In schlaflosen Nächten beobachtete und bewunderte SAINT-SAËNS in Algier das Aufspringen der Irisblüten: GALLOIS, 328.

<sup>513</sup> Neben seiner Sympathie für die Bären (vgl. hiernach, Rz. 242 Fn. 607) lehnte SAINT-SAËNS den Stierkampf aus Gründen des Tierschutzes scharf ab oder freute sich an der Intelligenz der Bienen: GALLOIS, 328.

Fragen<sup>514</sup>, als Schriftsteller<sup>515</sup> ebenso wie in Philosophie<sup>516</sup>, Archäologie<sup>517</sup> und Geschichte. Ich sehe allerdings noch einen weiteren Grund für dieses merkwürdige Auseinanderklaffen von reaktionärem Aussenbild und innovativem Komponieren: SAINT-SAËNS verschloss sich keineswegs musikalischen Neuerungen; er war ihnen aber abhold, wenn sie in seiner Konzeption keine Funktion erfüllten:

**197 Funktionalität der Neuerungen** Den Einsatz von Xylophonen sah SAINT-SAËNS nur vor, wo genau sie nötig sind, um das Klappern der Skelette hörbar zu machen; in derselben symphonischen Dichtung *Danse macabre* Horn und Harfe im Zusammenklang, um das langsame Verklingen der zwölf Kirchenglockenschläge an Mitternacht zu Gehör zu bringen. Vierteltöne sind keineswegs tabu, wenn sie das stufenlose langsame Aufgehen der Sonne über dem Nil evozieren. Funktionslos verselbstständigt, haben sie für SAINT-SAËNS in der Kunstmusik nichts zu suchen. Wie stark dieses Kunstverständnis den Komponisten prägte, wird deutlich, wenn die vielen Kompositionen in die Analyse einbezogen werden, die SAINT-SAËNS zu einmaligen Gelegenheiten komponierte.

**198 SAINT-SAËNS komponiert die erste Filmmusik der Geschichte** 1908 ermöglichte SAINT-SAËNS nach seinen Werken für Freilichtbühnen neue Perspektiven: Als erster schrieb er (zum Stummfilm von HENRY LAVEDAN, ANDRÉ CALMETTE und CHARLES DE BARGY: *L'Assassinat du duc de Guise* op. 128) Filmmusik und quittierte damit tätig den Vorwurf DEBUSSYS und anderer Neuerer, er komponiere hoffnungslos veraltet und formalistisch.<sup>518</sup> Daneben schrieb der agnostische Eklektiker SAINT-SAËNS zwei geistliche Werke: Die grosse Motette *Praise ye the Lord* für zwei Chöre, Orgel und Orchester WoO, sowie einen Militärmarsch *Sur les bords du Nil* op. 125 und als zweites kirchenmusikalisches Werk seit dem Requiem op. 54 eine Vertonung von *Psalm 150* für Doppelchor, Orgel und Orchester op. 127. Es folgte noch ein Chorstück für vierstimmigen Männerchor *Le Matin* op. 129. Der Tod seiner Hündin Dalila (sie wurde am 14. November 1909 von einem Auto überfahren) liess SAINT-SAËNS nur noch den Rüden Berluron.<sup>519</sup> Er komponierte noch die Schauspielmusik *La fille du tourneur d'ivoire* WoO. 1909 hingegen war für SAINT-SAËNS hinsichtlich Reisen (Kanarische Inseln, Monaco, Italien, England und Aegypten) ungleich ertragreicher denn kompositorisch mit einigen wenigen Liedern und *La Gloire* für vierstimmigen Männerchor op. 131. Dies wird verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass SAINT-SAËNS nebst zwei weiteren Opern CHRISTOPH WILLIBALD GLUCKS (1896 *Orphée*, 1902 *Echo et Narcisse*) sowie WOLFGANG AMADEUS MOZARTS Klaviersonaten 1895-1914 nun JEAN-PHILIPPE RAMEAUS Werke kritisch sichtete und 16 Bände der neuen Durand-Edition herausgab.

<sup>514</sup> 1885 schlug SAINT-SAËNS bei der Académie des Sciences die Schaffung eines geeichten Normmetronoms vor, um ROBERT SCHUMANNs Kompositionen Gerechtigkeit zu verschaffen. Bedenkt man die unglaublich präzisen Proportionen von SAINT-SAËNS' Werken (vgl. hiervor, Rzz. 24 und 195 Bst. j), wird die Bedeutung eines geeichten *Metronoms* auch für manche von SAINT-SAËNS' eigenen Kompositionen deutlich: Sämtliche Parameter eines Werkes bedürfen der Ausgewogenheit. Dieses Ideal grenzt SAINT-SAËNS aufs Bestimmteste von CÉSAR FRANCK ab, dessen Symphonie in d-moll sogar eine doppelte Exposition enthält. STEGEMANN, *Instrumentalmusik*, 134.

<sup>515</sup> SAINT-SAËNS publizierte auch Gedichtbände und Komödien. HANDSCHIN, 17; vgl. hiervor, Fnn. 16, 106 und 409 sowie Rz. 94.

<sup>516</sup> Das Buch von SAINT-SAËNS *Problèmes et mystères* (1894) galt philosophischen Fragen. HANDSCHIN, 16.

<sup>517</sup> 1886 veröffentlichte SAINT-SAËNS einen archäologischen Aufsatz *Note sur les décors de théâtre dans l'antiquité romaine*, 1902 dann ein *Essai sur les lyres et cithares antiques*. HANDSCHIN, 16; vgl. hiervor, Rz. 3 Fn. 6, Rz. 7 Fn. 31 sowie Rzz. 18, 106 und 114.

<sup>518</sup> Mit Belegen STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 70f.

<sup>519</sup> STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 68f und 120 Fn. 185.

## V Bern

### A. 1878 *Requiem* op. 54

**199 Cartesianisches Kunstverständnis** CAMILLE SAINT-SAËNS pflegte laut zeitgenössischen Rezensenten völlig diszipliniert nach präzisen Tagesabläufen zu arbeiten. Bedenkt man sein Interesse für Mathematik, so erstaunt seine ungewöhnlich nüchterne Umschreibung weniger, Musik sei die Kunst, Klänge gleichzeitig (Harmonie) oder in einer Abfolge (Melodie) zu kombinieren, denn Musik als Gesamtheit sei stets auf Zahlenverhältnisse zurückzuführen; Klang setze sich schliesslich aus einer bestimmten Anzahl isochroner Schwingungen innerhalb eines gegebenen Zeitraums zusammen.<sup>520</sup> Dies erweist SAINT-SAËNS zugleich als *Klassizisten*; er ist *kein Romantiker* mehr. Die Freude an mathematischen Verhältnissen zeigt sein Anknüpfen an altgriechische Architektur und Akustik, wo der goldene Schnitt die wohlproportionierte Aesthetik der Baukunst konditionierte. So nimmt der Schlusssatz des *Requiem*s die Thematik des Kopfsatzes wieder auf, und die Hilfeschreie des Requiemsanfangs spiegeln den Vorhalt der Eingangstöne seines Klavierkonzertes Nr. 4 c-moll op. 44, das SAINT-SAËNS 1875 dem Andenken eines andern seiner Freunde, des viel zu früh verstorbenen GEORGES BIZET (1838-1875) gewidmet hatte.

**200 Requiem: Anklang an ein Zitat** Die Aufhellung im *Introitus* des Requiems op. 54 zu den Worten *et lux perpetua* verläuft terzenparallel zur Duraufhellung im Requiem WOLFGANG AMADEUS MOZARTS, die ihrerseits ein nur in diesem Punkt offensichtlich bewusst abweichendes Zitat aus dem *SCHRATTENBACH-Requiem* von 1771 seines Freundes MICHAEL HAYDN (1736-1803) war.

**201 Requiem: Agnus Dei** Ein Beispiel für SAINT-SAËNS' Ringen um Symmetrien<sup>521</sup> ist die sukzessive gesteigerte Orchestereinleitung zum *Agnus Dei* und nach dem Soloquartett zum Choreinsatz die Orchesterüberleitung, welche einerseits am Verzweigungsschrei des Requiemsbeginns anknüpft, andererseits aber an die Eingangsperiode der Arie des Lenskij *Wohin bist du entschwunden – Was wird der neue Tag mir bringen?* im 2. Akt der im selben Jahr vollendeten Oper *Eugen Onegin* op. 24 von PETER ILLITSCH TSCHAIKOWSKI (1840-1893) erinnert; und diese findet ihrerseits ihre auch melodische Spiegelung im Vordersatz der Eingangsperiode der Arie des Fürsten Gremin aus dem 2. Akt: *Ein jeder kennt die Lieb' auf Erden*.

**202 Konzerttournee und acht Tage allein in Bern** Kurz nach der Geburt seines zweiten Söhnchens ging SAINT-SAËNS nach Anvers zur Aufführung seiner Oper *Le timbre d'argent*, die er ALBERT LE LIBON gewidmet hatte, und reiste daraufhin nach Antwerpen, Strassburg (17. März 1878)<sup>522</sup> und Basel weiter, wo er mit einem Orgelrezital<sup>523</sup> und der Aufführung seines im Hochzeitsjahr komponierten *Konzertes für Klavier und Orchester Nr. 4*

<sup>520</sup> SAINT-SAËNS: *vie*, 55, hier zitiert nach STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 80f. Diese Nüchternheit erinnert an die Definition des Wiener Rezensentenpapstes HANSLICK (1825-1904), 32 von der Musik als «tönend bewegten Formen».

<sup>521</sup> Vgl. hiervor, Rzz. 24 und 99.

<sup>522</sup> TELLER RATNER I 32, 276 und 371.

<sup>523</sup> REES, 219.

in c-moll op. 44 triumphale Erfolge feiern durfte.<sup>524</sup> Er wollte nicht heimkehren, ohne zuvor die gestrichene Bitte seines Freundes, Trauzeugen und Förderers ALBERT LE LIBON erfüllt zu haben. Dies war im wirblig-geschäftigen Paris nicht möglich. Aber weshalb nicht in Basel bleiben; weshalb dafür nach *Bern* fahren? Hatte ihm vielleicht PIOTR ILLITSCH TSCHAIKOWSKI<sup>525</sup> 1875 beim fröhlichen Ballettanzen Bern empfohlen? Erinnert das *Agnus Dei* vielleicht deshalb an *Eugen Onegin*?

**203 Warum Bern?** Basel war 1878 an die Eisenbahnnetze Deutschlands und Frankreichs angeschlossen, die längst über hocheffiziente West-Ost- und Nord-Süd-Verbindungen verfügten. Die gebirgige Schweiz musste Mitte des 19. Jahrhunderts zuerst mit Gewässerkorrekturen die häufigen Überschwemmungen des Mittellandes beseitigen, um eine West-Ost-Verbindung herzustellen; ein Nord-Süd-Alpendurchstich war zu der Zeit in der Schweiz noch gar nicht gebaut; erst die Nord-Südverbindung über die Jurakette war eisenbahntechnisch erschlossen. Das Eisenbahnwesen war privat und wurde erst um die Jahrhundertwende vereinheitlicht und verstaatlicht. Die private Erstellung eines Schienennetzes war oftmals finanziell nicht gesichert, führte zu Konkursen und ermangelte selbst in kleineren Städten öfters der Koordination, indem zwei verschiedene Bahnhöfe gebaut und das Umsteigen von einer Linie auf die andere durch kilometerlange Zwischendistanzen erschwert wurden. Hinzu kam, dass Masse und Gewichte in der Schweiz erst ab 1874 überhaupt zur Bundessache wurden. Dem entsprechend gab es 1878 noch keine schweizweit vereinheitlichte Zeit; jeder Kanton hatte seine eigene Zeit. Dies erschwerte Zugsanschlüsse und Umsteigen zusätzlich. Bern hatte einen Sackbahnhof. Anders als Basel lag es nicht an einer wirtschaftlich attraktiven Durchgangslinie. Entsprechend ruhig war das Stadtleben in Bern.<sup>526</sup> Fand SAINT-SAËNS also nur in der Bundesstadt die nötige Ruhe, um wie oftmals sonst in höchster Konzentration sein *Requiem* zu komponieren? Nebenbei soll er aber in Bern noch ein Orgelrezital gegeben und sein Klavierkonzert Nr. 4 in c-moll op. 44 gespielt haben!<sup>527</sup>

**204 Ein ganzes Requiem in acht Tagen** Dank SAINT-SAËNS' erhaltenen Briefen dieser Tage an seinen Schüler und Verleger MARIE-AUGUSTE MASSACRIÉ-DURAND (1830-1909) wissen wir aus SAINT-SAËNS' eigenen Äusserungen, an welchem Tag genau er welchen Satz seines Requiems komponiert hat:

<sup>524</sup> GALLOIS, 213.

<sup>525</sup> PETER ILLITSCH TSCHAIKOWSKI hatte Bern in der Tat am 22./23. Juli 1873 besucht: <http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Berne> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>526</sup> BÄRTSCHI/DUBLER, 153-156 = <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007961/2015-02-11/#HDieBauperiode1850-1870>, sowie BÄRTSCHI, *Centralbahn*, 295 = <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/041892/2011-10-27/>.

<sup>527</sup> So jedenfalls GALLOIS, 213; BLOESCH hingegen vermerkt dieses Konzert nicht, was indessen für sich allein genommen zunächst nur besagt, dass jenes Konzert nicht von der Berner Musikgesellschaft veranstaltet war. Ebenso wenig vermerken TELLER RATNER I 32, 274, 276 und 371 und STUDD, 119f dieses Berner Konzert; bei ihnen fehlt auch die Basler Aufführung, nicht aber das Konzert in Strassburg. Dass aber auch das Intelligenzblatt für die Stadt Bern weder eine Rezension noch auch nur eine Konzertannonce publizierte, lässt doch an der Zuverlässigkeit dieser Darstellung von GALLOIS zweifeln. BONNEROT, 87f weiss jedenfalls auch nichts von einem solchen Konzert.

**CAMILLE SAINT-SAËNS: Requiem op. 54. Kompositionsdaten**<sup>528</sup>Tabelle 0

Tag	Requiemteil	Brief an DURAND	Bemerkungen	Zitat aus dem Brief SAINT-SAËNS'
04.04./ 05.04.1878	<i>Requiem - Kyrie</i>	04.04.1878 Donnerstag		J'ai commencé mon Kyrie ce matin; il sera fini demain
05.04.1878	<i>Dies irae</i>	06.04.1878		«Ne vous effrayez pas, ce Requiem sera très court»
05.04.1878 Freitag	<i>Rex tremendae</i>	06.04.1878 Samstag		
08.04.1878 Montag	<i>Oro supplex</i>	08.04.1878	Mit Selbstzweifeln	«J'ai été obligé de faire comme LISZT, de mettre des mesures à 2 et à 3, pêle-mêle»
09.04.1878	<i>Hostias</i>	10.04.1878		Sendung der Nummern 3, 4 und 5

**205 Requiem: SAINT-SAËNS' Erfahrung in der Komposition von Sakralmusik** Bei seinem *Requiem* konnte SAINT-SAËNS bereits auf eigene Erfahrungen mit der Komposition von vier grösseren geistlichen Werken zurückgreifen: der *Messe solennelle* op. 4 (1857), dem *Oratorio de Noël* op. 12 (1858), dem *Psalm XVIII* op. 42 (1865) und dem Oratorium *Le Déluge* op. 45 (1875). Dennoch war eine derartige Arbeitskadenz selbst bei einem Workaholic vom Schlage eines CAMILLE SAINT-SAËNS nur deshalb möglich, weil er auch Eisenbahnfahrten und Wartezeiten an den Bahnhöfen zu konzeptionellem Vorüberlegen und Entscheiden nutzte und sein Werk wohl bereits entworfen hatte. Nach eigener Erinnerung vom 16. Februar 1916 hatte SAINT-SAËNS die schmerzliche Grundinspiration zu seinem *Requiem* bereits am 19. Januar 1871 (also über sieben Jahre vor der Komposition) beim Pfeifenrauchen wie einen plötzlichen Stich erlebt und wenig später erfahren, dass sein Freund, der Maler HENRI REGNAULT (1843-1871) bei der Schlacht um Schloss Buzenval gegen die Preussen durch einen Kopfschuss gefallen war.<sup>529</sup> Aber selbst unter all diesen Bedingungen war SAINT-SAËNS' Notation des gesamten Requiems innert acht Tagen<sup>530</sup> nur mit eiserner Disziplin und Feuereifer möglich, wie SAINT-SAËNS seinem Verleger am 9. April 1878 schrieb: «Ce n'est pas de l'ardeur mais c'est de la fringale! Le papier disparaît par enchantement, car je travaille avec une ardeur que rien égale.»<sup>531</sup>

**206 Requiem: Orchestrierung** Was die Orchestrierung anbetrifft, so fällt auf, dass SAINT-SAËNS in seinem *Requiem* mit der Gegenüberstellung sei es von Streichern und Bläsern, sei es von Flöten, Oboen und Harfen gegenüber Fagotten und Hörnern stark auf Orgelmusik anspielt. Auch wenn das *Tuba mirum* mit dem singulären Einsatz der Posaunen und der grossen Orgel an die *Grande messe des morts* op. 5 von HECTOR BERLIOZ (1803-1869) erinnern mag, zielt SAINT-SAËNS damit doch auf Verinnerlichung und seelischen Schmerz, nicht auf äusserlichen Schrecken.<sup>532</sup> Im *Dies irae* (Nr. 2, Allegro, c-moll, alla breve) greift SAINT-SAËNS dabei melodisch ebenso wie der von ihm hoch geschätzte HECTOR BERLIOZ im Finale (Dies irae-Teil, c-moll, 6/8) seiner *Symphonie fantastique* op. 14 = H 48 (1830) auf die gregorianische Sentenz der Liturgie zurück.<sup>533</sup> Unter den vier Gesangssolisten dominieren die Männerstimmen Tenor und Bass. Orchestral stärkt der Verzicht auf Trompeten und jegliches Schlagwerk den meditativ-privaten Charakter des Requiems. Auch Klarinetten fehlen

<sup>528</sup> SORÉ, *Correspondance*; GALLOIS, 213. – Ich danke Frau Dr. SORÉ herzlich für die Vorabinformation über diese Berner Briefe von SAINT-SAËNS.

<sup>529</sup> SAINT-SAËNS: *Croquis de guerre*. In: *Le Temps* vom 16.02.1916, 3, hier zit. nach CLERICETTI, 96 mit Fn. 3.

<sup>530</sup> CLERICETTI, 96.

<sup>531</sup> Alle Zitate nach SORÉ, *Correspondance*; vgl. a. GALLOIS, 213 und CARON/DENIZEAU, 133. – Ich danke Frau Dr. SORÉ herzlich für die Vorabinformation über diese Berner Briefe von SAINT-SAËNS.

<sup>532</sup> GALLOIS, 214.

<sup>533</sup> Unvollkommen CARON/DENIZEAU, 135.

völlig.<sup>534</sup> Mit demselben Ziel kommen Posaunen einzig im *Tuba mirum* begleitet von der grossen Orgel zum Einsatz<sup>535</sup>. Flöten, Oboen und Harfen erklingen in ihren lichten Klangfarben, wo die Rede vom ewigen Leben ist. Den Tod beschreiben im Gegensatz dazu in tiefer Sonorität die Hörner und Fagotte.<sup>536</sup> Das *Graduale* vertonte SAINT-SAËNS überhaupt nicht, das *Offertorium* ersetzte er durch das *Hostias*.<sup>537</sup> Wo BERLIOZ oder VERDI apokalyptisches Grauen vertonen, strahlt SAINT-SAËNS' *Requiem* Erbarmen und Trost aus.<sup>538</sup>

**CAMILLE SAINT-SAËNS: Requiem op. 54. Charakteristik**<sup>539</sup>*Tabelle p (Anfang)*

Nr.	Satz	Takt	Tonart	Solostimmen / Chor	Instrumente	Specifica
1	Requiem  Te decet hymnus Kyrie	6/8	c-moll  As-Dur	Sopran, Alt, Tenor (3!) später zusätzlich Bass  <u>Ohne Schlussvers</u> Chor setzt chromatisch absteigend ein Tenor Chor Sopran, Alt, Tenor, Bass Chor	<u>Orchester-</u> <u>einleitung</u>  Streicher- arpeggi <u>Harfen</u> und Orgel Bläser Streicher	<b>Andante sostenuto</b> aus 3fachem Verzweiflungs- schrei zur Dreifaltigkeit, seufzende Vorhalte, Trito- nus, Synkopen, beklem- mende Pausen Tonrepetitionen <u>Takte 40-48 und öfters mit</u> <u>Textüberlagerungen</u> Ersterbende Repetition des Beginns
2	Dies irae  Quantus tremor Tuba mirum  Mors stupebit Liber scriptus Judex ergo Quid sum miser	4/4 alla breve	c-moll	Chor   Tenor (crescendo) Tenor-Rezitativ Bass-Rezitativ Tenor	Horn Posaunen, grosse Orgel Horn  <u>Violinen:</u> <u>Lamento</u>	Allegro  Zitat des gregorianischen <i>Dies irae</i> und von BERLIOZ: <i>Symphonie</i> <i>fantastique</i> op. 14, Finale beklemmende Pausen homophone Wechselge- sänge und Rezitative
3	Rex tremendae	<u>3/4</u>	f-moll	Tenor – Chor Wechselgesang	Dissonante Achtelbeglei- tung,	Allegro moderato Basssynkopen von As-Dur nach C-Dur, drohend pochende Crescendo- Terzschichtungen
4	Oro supplex  Lacrymosa  Pie Jesu	2/4 - <u>3/4</u> alter- nie- rend	f-moll	Chor Sopran, Alt, Tenor Chor	Flöten, dann tiefe Strei- cher: Ab- wärts-Chro- matik  Diatonik	Adagio Vokalstimmen kopieren die Orchestereinleitung; Lamentoartig chroma- tisch fortschreitend mit klagenden Vorhalten; Beruhigung beim „Dona eis requiem“

<sup>534</sup> CARON/DENIZEAU, 134.<sup>535</sup> GALLOIS, 214; CARON/DENIZEAU, 134.<sup>536</sup> GALLOIS, 214.<sup>537</sup> CARON/DENIZEAU, 134. Vgl. den Brief SAINT-SAËNS' an DURAND vom 9. April 1878.<sup>538</sup> STUDD, 120.<sup>539</sup> Vgl. dazu NÄF, V; STEGEMANN, *Saint-Saëns*, 46, 90 und 92; MIKLISS, 117-137; CARON-DENIZEAU, 133-138; GALLOIS, 214f mit Fn. 9.

CAMILLE SAINT-SAËNS: *Requiem* op. 54. CharakteristikTabelle p (Schluss)

Nr.	Satz	Takt	Tonart	Solostimmen / Chor	Instrumente	Specifica
5	Hostias (Offertorium)	4/4	Es-Dur	homophoner Chor, <b>ohne ganze erste Strophe</b>	Orgel; <b>Harfen</b> + Streicher- Arpeggien	Andantino
6	Sanctus –  Hosanna	<b>3/4</b>	As-Dur	wechselweise homophoner und polyphoner Chor	Fagotte, tiefe Strei- cher, Violinen  Violinen	Allegro maestoso Orgelpunkt, Bassostinato, absteigende tiefe Strei- cherarpeggien, aufstei- gende Violinen Zweiunddreissigstel der Violinen
7	Benedictus	<b>3/4</b>	Des- Dur	homophoner Chorsatz, zumeist Tonwiederholungen	Orgel, Horn- + Fagott- Ostinati, <b>Harfen</b> ar- peggi, Flöte- + Oboe-Syn- kopen Englischhorn ohne Streicher	Moderato Orgelpunkt
8	Agnus Dei	6/8	c-moll	   Chor (ff)	   <b>Harfen</b> , Flö- ten, Fagott <b>Violinen:</b> <b>Lamento</b>	<b>Andante sostenuto</b> (Rückgriff auf das Kyrie) Moderato ruhige, grosse Bögen resignierendes Verklingen (Rückgriff auf das <i>Quid sum miser</i> , Zitat aus <i>Samson et Dalila</i> , 1. Akt, Chor der Hebräer: <i>Dieu d'Israël ! Ecoute la prière</i> )

**207 Kürze des Requiems op. 54** Auf den ersten Blick mag die Kürze von SAINT-SAËNS' *Requiem* op. 54 erstaunen. Im Verlaufe des 19. Jahrhunderts waren geistliche Werke doch kontinuierlich in Dimensionen gewachsen, die für den Konzertsaal, aber keineswegs mehr für den Gottesdienst in der Kirche taugten<sup>540</sup>, wie eine kleine tabellarische Auswahl belegt:

<sup>540</sup> Ähnlich RAMOS CONTIOSO, 88, aber mit stärkerem Bezug zur cäcilianischen Kirchengesangreform. Letztere Ansicht teile ich nicht, weil SAINT-SAËNS in seinem *Requiem* mehrere 1842 von Papst GREGOR XVI. und 1856 von Papst PIUS IX. als theatralisch und liturgiewidrig verpönte musikalische Stilmittel einsetzte (in Tabelle p **gelb/kursiv/unterstrichen** hervorgehoben), wie auch RAMOS CONTIOSO, 89 einräumt:

- Einsatz der Harfe,
- tänzerische Dreivierteltakte,
- Textüberlagerungen,
- Orchestereinleitungen und
- Textauslassungen:
  - Nr. 1: Schlussvers *Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis*,
  - Nr. 5: ganze erste Strophe *Domine Iesu Christe, Rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni, et de profundo lacu: libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas*

**Messen, Requiemsvertonungen, Oratorien im 19. Jahrhundert: Dimensionen**  *Tabelle g*

Jahr	Komponist	Werk	Werk Nr.	Aufführungsdauer
1801	JOSEPH HAYDN	Schöpfungsmesse B-Dur	Hob. XXII:13	45 Minuten
1802	JOSEPH HAYDN	Harmoniemesse B-Dur	Hob. XXII:14	46 Minuten
1807	LUDWIG VAN BEETHOVEN	Messe C-Dur	op. 86	48 Minuten
1815	LUIGI CHERUBINI	<i>Requiem</i> Nr. 1 c-moll	-	40 Minuten
1819-1823	LUDWIG VAN BEETHOVEN	Missa solemnis D-Dur	op. 123	75 Minuten
1834-1836	LUIGI CHERUBINI	<i>Requiem</i> Nr. 2 d-moll	-	52 Minuten
1835	GAËTANO DONIZETTI	<i>Requiem</i>	-	75 Minuten
1837	GAËTANO DONIZETTI	Messa di Gloria e Credo c-moll	-	60 Minuten
1837	HECTOR BERLIOZ	<i>Grande Messe des morts</i>	op. 5	80 Minuten
1852	ROBERT SCHUMANN	<i>Requiem</i> Des-Dur	op. 148	41 Minuten
1848/1849	ANTON BRUCKNER	<i>Requiem</i> d-moll	WAB 39	38 Minuten
1849/1860	CHARLES GOUNOD	Cäcilienmesse G-Dur	CG 56	45 Minuten
1854	ANTON BRUCKNER	Missa solemnis b-moll <sup>541</sup>	WAB 29	31 Minuten
1858-1868	JOHANNES BRAHMS	<i>Ein Deutsches Requiem</i>	op. 45	72 Minuten
1860	CÉSAR FRANCK	Messe solennelle A-Dur	op. 12	43 Minuten
1863	GIOACHINO ROSSINI	Petite Messe solennelle	-	75 Minuten
1864	ANTON BRUCKNER	Messe Nr. 1 d-moll	WAB 26	44 Minuten
1866/1882	ANTON BRUCKNER	Messe Nr. 2 e-moll	WAB 27	42 Minuten
1868/1893	ANTON BRUCKNER	Messe Nr. 3 f-moll	WAB 28	58 Minuten
1869-1872	GIUSEPPE VERDI	Messa da Requiem	-	90 Minuten
1876-1877	ANTONÍN DVOŘÁK	Stabat mater	op. 58 = B 71	80 Minuten
1880	GIACOMO PUCCINI	Messa di gloria	-	43 Minuten
1887	ANTONÍN DVOŘÁK	Messe D-Dur	op.86 = B 153/B 175	40 Minuten
1890	ANTONÍN DVOŘÁK	<i>Requiem</i>	op. 89 = B 105	90 Minuten
1891	CHARLES GOUNOD	<i>Requiem</i> C-Dur	CG 80	40 Minuten

**208 Requiem: Minimalismus?** Unter den Requiemsvertonungen war nur gerade jenes von ROBERT SCHUMANN vergleichbar kurz. Auch im Vergleich zu SAINT-SAËNS' eigenem Oratorium *Le Déluge* op. 45 war das *Requiem* op. 54 mit knapp 35 Minuten noch um einen Viertel kürzer. War dies vielleicht Minimalismus? Keineswegs:

**209 Ein Requiem für liturgische Zwecke** Zur Zeit der Französischen Revolution hatten sich die musikalischen Formen von Oper und Oratorium einander anzunähern begonnen: Die Oper begann, sich auch biblischer Stoffe zu bemächtigen, und das Oratorium

*tartarus, ne cadant in obscurum: sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam: Quam olim Abrahæ promisisti, et semini eius, und*

- Nr. 7: *Benedictus Hosanna in excelsis*; ferner ganze *Communio Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.*

<sup>541</sup> Kürzer waren auch die früheren Messen ANTON BRUCKNERS, welche freilich – zumeist unvollendet geblieben – gar nicht in die Zählung aufgenommen wurden:

- die Windhaager Messe C-Dur WAB 25 (1842, 12 Minuten),
- die Kronstorfer Messe d-moll WAB 146 (1843/1844, ohne Gloria und Credo, 5 Minuten),
- die Gründonnerstagsmesse F-Dur WAB 9 (1844/1845, 10 Minuten),
- die Missa pro Quadragesima g-moll WAB 140 (1846, Fragment),
- die Es-Dur Messe WAB 139 (1846, Fragment) und
- die Skizze zu einem weiteren Requiem d-moll WAB 141 (1875).

behandelte seither zuweilen auch nichtsakrale Themen.<sup>542</sup> JEAN FRANÇOIS LE SUEUR (1760-1837) begründete im Rahmen dieser Entwicklung in Frankreich eine neue Aesthetik, indem er Dramatik der Oper, Tradition des Oratoriums und Wucht der Symphonik verband. Daraus sollte HECTOR BERLIOZ dann 1837 seine *Grande Messe des morts* op. 5 entwickeln. Im Unterschied zur wachsenden Zahl riesig dimensionierter «geistlicher» Werke des 19. Jahrhunderts konzipierte SAINT-SAËNS sein *Requiem* gerade nicht für den Konzertsaal, sondern offensichtlich für die *liturgischen* Zwecke der *Jahrzeitmesse* seines Gönners und Freundes ALBERT LE LIBON.<sup>543</sup> Dies zeigt sich auch an der engen Verzahnung mit dem liturgischen Text. Daher hielt SAINT-SAËNS das Werk also offensichtlich bewusst kurz und konzis, wählte die musikalischen Mittel sehr zurückhaltend und nutzte statt ihrer die *Orchestrierung* für den Ausdruck der Zerrissenheit der Hinterbliebenen zwischen religiöser Hoffnung und irdischer Verzweiflung. Aber Dramatik, Symphonik und liturgische Tradition verband (auch) er ohne Rücksicht auf päpstliche Vorgaben.<sup>544</sup>

**210 Requiem: Schaffensrausch und Uraufführung** So erfüllte SAINT-SAËNS innert acht Tagen vom Donnerstag, 4. bis Freitag, 12. April 1878 in einem Hotel in Bern<sup>545</sup> LE LIBONS gestrichene Bitte dennoch mit seinem *Requiem* op. 54 und brachte sein ganz intim konzipiertes Werk zwei Tage nach dem ersten Todestag des Freundes, Trauzeugen und Förderers überdies ohne Ankündigung und ohne jegliche Werbung<sup>546</sup> fristgerecht in der Jahrzeitmesse am Mittwochvormittag, 22. Mai 1878 in der Kirche Saint-Sulpice in Paris zur Uraufführung<sup>547</sup>, die enormen Eindruck hinterliess. Organist der Aufführung war CHARLES WIDOR, die Soli sangen EDMOND VERGNET (Tenor, 1850-1904) und FLORENTIN ANTINOÛS NUMA AUGUEZ (Bariton, 1847-1903).<sup>548</sup> Das Werk wurde in den folgenden Monaten nochmals aufgeführt und erntete zwei kontroverse Reaktionen in der *Revue et gazette musicale*.<sup>549</sup>

**211 Requiem: Wo genau in Bern?** In *welchem* Hotel Berns mag SAINT-SAËNS sein Meisterwerk zu Papier gebracht haben? Gästelisten der Berner Hotels aus dieser Zeit scheinen nicht archiviert worden zu sein<sup>550</sup>; so entfällt eine aufschlussreiche Quelle. Und von den mutmasslich gegen 20'000 Briefen, die SAINT-SAËNS geschrieben hat, ist der allergrösste Teil immer noch unerschlossen. Eine zweite wichtige Quelle, die vielleicht Hinweise zur Frage enthalten mag, steht mithin ebenfalls nicht zur Verfügung. Von den damals knapp 30

<sup>542</sup> Näheres bei WILI, *Nabucco*, 2-13 Rzz. 4-23.

<sup>543</sup> Denselben Brauch hatte GIUSEPPE VERDI im Sinn gehabt, als er nach dem Hinschied GIOACHINO ROSSINIS 1868 die *Pasticcio-Messa per Rossini* anregte, die am ersten Todestag ROSSINIS ein einziges Mal aufgeführt und dann vernichtet werden sollte und für die VERDI selbst das *Libera me* beisteuerte, welches er nach dem Scheitern des Projekts dann seinem eigenen *Requiem* beifügte; Näheres vgl. bei WILI, *Messa da requiem*, Tab. 10 S. 104-108 sowie Rzz. 181-184 S. 134-137 samt Tab. 14.

<sup>544</sup> RAMOS CONTIOSO, 92f.

<sup>545</sup> So – wenn überhaupt – die stereotyp unspezifizierte Angabe seit BONNEROT, 87; auch GALLOIS, 213; CLERICETTI, 96. STUDD, 121 und REES, 219 erwähnen einzig die Stadt Bern.

<sup>546</sup> GALLOIS, 214.

<sup>547</sup> BONNEROT, 91f; TELLER RATNER I 19, II 62; CARON/DENIZEAU, 133. - Wie jene von *Saint-Merry* und der *Madeleine*, so war auch die Riesenorgel (5 Manuale, 102 Register!) von *Saint-Sulpice* 1862 von ARISTIDE CAVAILLÉ-COLL erbaut worden: CAMPOS, 54. - SAINT-SAËNS' *Requiem* op. 54 wurde dann im Mai 1879 konzertant und an Karfreitag, 16. April 1892 erneut aufgeführt (CARON/DENIZEAU, 133), und zu den Trauerfeierlichkeiten für den ermordeten Staatspräsidenten MARIE FRANÇOIS SADI CARNOT am 1. Juli 1894 erklang zu Lebzeiten des Komponisten daraus noch der Schlusssatz *Agnus Dei*.

<sup>548</sup> BONNEROT, 87f; NÄF, V; STEGEMANN, Solokonzert, 27.

<sup>549</sup> *Revue et gazette musicale* vom 26. Mai 1878: "Le *Sanctus*, très court, ne nous paraît pas à la même hauteur que le reste"; hingegen am 2. Februar 1879: 15 "...mérite une place d'honneur parmi les nombreuses productions de ce genre". Beides zit. nach ROGERS, 19 Fnn. 14 und 15.

<sup>550</sup> Kurtaxen sind eine spätere Erscheinung.

Gasthöfen Berns scheiden manche aufgrund der damaligen Umstände (Baujahre der Aarebrücken von und zur Stadthalbinsel)<sup>551</sup> aus:

- Die *Nydeggbücke* war 1844 gebaut worden und verband zur Zeit der Requiemskomposition (4.-12. April 1878) und des Konzerttourneebesuchs von SAINT-SAËNS Ende März 1879 die Bundesstadt mit dem rechten Aareufer.
- Die *Kirchenfeldbrücke* hingegen wurde erst 1883 gebaut. SAINT-SAËNS konnte sie gewünschten Falls bei seinem Berner Besuch für die Komposition der ersten Szenen seiner Oper *Proserpine* Mitte Juli 1886 benützen. Aber laut SAINT-SAËNS' eigenem Sekretär BONNEROT schrieb SAINT-SAËNS die Szenen zu *Proserpine* im selben Berner Hotel wie neun Jahre zuvor sein *Requiem*.<sup>552</sup>
- Die *Kornhausbrücke* entstand erst 1898 und war für SAINT-SAËNS also bei keinem der vier interessierenden Besuche Berns benutzbar.

**212 Geographische Eingrenzung** In Frage kommen daher nur Hotels innerhalb der Halbinsel Berns. Denn die Eisenbahnbindung der Bundesstadt bestand von der Eröffnung am 12. November 1858 bis 1891 erst in einem Sackbahnhof, der von der Lorraineseite erschlossen war. Erst ab 1889 wurde an einem Durchgangsbahnhof gearbeitet.<sup>553</sup>

**213 Bern im 19. Jahrhundert: Wenige Hotels mit hervorragendem Ruf** Noch 1839 stand Berns Hotellerie im schweizweiten Vergleich in einem wenig schmeichelhaften Ruf. Unter den "vorzüglicheren Gasthöfen der Schweiz" führte MEYER VON KNONAU<sup>554</sup> als "Gasthöfe ersten Ranges" nur gerade "Falke, Krone, Distelzwang" und als "Gasthöfe zweiten Ranges" einzig "Pfistern, Webern, Metzgern, Affe". Vor allem aber wurde die Hotellerie der Stadt Bern als Einzige mit einer Fussnote 52 versehen: "Wenn man die neuen Gasthöfe zu Genf, Zürich und Luzern und ihre Einrichtungen kennt, so kann man den Gedanken nicht unterdrücken, dass in Bern das Bedürfniss von Verbesserungen und einer befriedigendern Behandlung der Reisenden ebensosehr vorhanden ist."

**214 In Frage kommende Hotels** 1877-1887 wies der Berner Adresskalender<sup>555</sup> konstant 27 bis 28 Gasthäuser aus. Von ihrer günstigen Lage zwischen Bahnhof und dem Auftrittsort des Konzertsaals (heutiger Sitz der Kantonalbank am Bundesplatz) sowie

<sup>551</sup> LEUENBERGER/ERNE, 8.

<sup>552</sup> BONNEROT, 123.

<sup>553</sup> LÄUFFER, 48 und 131; ebd., 52: abgerissen wurde 1865 der Christoffelturm vis-à-vis des Kopfbahnhofs und der Heiliggeistkirche nach dem überaus knappen Beschluss der Einwohnergemeindeversammlung vom 15. Dezember 1864 (415:411 Stimmen), das Murtenor beim heutigen Bubenberglplatz hingegen erst 1881 (ebd., 62). Zwischen dem früheren Christoffelturm und dem Murtenor verlief vor dem Burgerspital bis 1897 ein Wasserbecken (ex-Rossschwemme) mit Fontäne zwischen einer Baumallee (ebd., 60, 63 und 73f). Das Bahnhofgebäude von 1858 wurde dann erst 1957 ersetzt (ebd., 98). Seit 1865 stand neben dem Christoffelturm und der Heiliggeistkirche das Studerhaus (heute Loeb; ebd. 65 und 86).

<sup>554</sup> MEYER VON KNONAU II, 463.

<sup>555</sup> Adresskalender für die Stadt Bern und Umgebung 1877 (31. März), S. 344 (Wirtschaften, 27 Gasthäuser) und 474 (Stadtplan), abrufbar unter: [https://www.e-rara.ch/bes\\_1/content/pageview/3011767](https://www.e-rara.ch/bes_1/content/pageview/3011767) (zuletzt besucht am 11.11.2020); Adresskalender für Stadt und Stadtbezirk Bern 1879, S. 345 (28 Gasthäuser), abrufbar unter: [https://www.e-rara.ch/bes\\_1/content/pageview/3011775](https://www.e-rara.ch/bes_1/content/pageview/3011775) (zuletzt besucht am 11.11.2020); Adresskalender für Stadt und Stadtbezirk Bern 1883/1884, S. 233 (27 Gasthäuser), abrufbar unter: [https://www.e-rara.ch/bes\\_1/content/pageview/1396078](https://www.e-rara.ch/bes_1/content/pageview/1396078) (zuletzt besucht am 11.11.2020); Adresskalender für Stadt und Stadtbezirk Bern 1886/1887, S. 251, (28 Gasthäuser) abrufbar unter: [https://www.e-rara.ch/bes\\_1/content/pageview/3012705](https://www.e-rara.ch/bes_1/content/pageview/3012705) (zuletzt besucht am 11.11.2020).

nahegelegener lauschiger Naturgarten (kleine und grosse Schanze, Baumallee mit Fontäne zwischen Murtentor und Heiliggeistkirche), die SAINT-SAËNS für sein Komponieren liebte, und allenfalls von besonders attraktiven französischen Namen her überlegt, dürfte am stärksten eines der folgenden Hotels als Aufenthaltsort des Requiemskomponisten in Frage kommen:

### Mögliche Aufenthaltsstätten von SAINT-SAËNS bei seinen Berner Besuchen<sup>556</sup> *Tabeller*

Hotelname	genaue alte Adresse	Gerant	Bemerkungen
Bernerhof	rotes Quartier 230 (neben Bundesrathhaus) = Bundesgasse 3	KRAFFT + WIELAND-KRAFFT	nahe dem Konzertsaal
Bären	Schauplatzgasse 200d = Schauplatzgasse 4	JOHANN MARBACH	nahe dem Konzertsaal
Bellevue	Inselgasse 136 = Inselgasse 3	CARL FRIEDRICH OSSWALD	französischsprachig, nahe dem Konzertsaal
Hôtel de France (später ergänzt: et Terminus ; Berner Bahnhof = Sackbahnhof !)	äusseres Bollwerk 267 = Neuengasse 46 (Eckhaus Genfergasse/ Neuengasse/Bollwerk)	CHRIST. WÜTHRICH	nach Eröffnung von Bahnhof und der rother Brücke zwischen 1862 und 1866 errichtet, patriotisch und französischsprachig, bis 1883 als einziges Berner Hotel mit speziellem Postdienst
Hôtel du Jura	zwischen den Thoren 183 = Christoffelplatz 5	JAKOB TRIBOLET	französischsprachig
Hôtel du Boulevard	neues Postgebäude = Bahnhofplatz	ERNST MÜLLER	scheidet aus, weil vor 1883 liquidiert
Schweizerhof	äusseres Bollwerk 122d = Bahnhofplatz 11a = äusseres Bollwerk 11	OESCH; ab 1879: DANIEL VOGEL; ab 1883: KARL + THEODOR HAUSER	vis-à-vis Bahnhof

#### 215 Hotel Bernerhof?

Der Inhaber der Krone an der Gerechtigkeitsgasse, JEAN KRAFFT erkannte nach der Wahl Berns zur Bundesstadt und bei Baubeginn des "Bundesrathhauses" (heute: Bundeshaus West) als erster die Marktchancen, erwarb für 37'000.— Franken das westlich direkt angrenzende Gelände und liess an der Stelle des oberen Marzilitors zeitgleich 1856-1858 als erstes Berner Nobelhotel den Bernerhof erbauen, in dessen damals 123 Zimmern und 185 Betten er fortan während der Parlamentssessionen National- und Ständeräte sowie Staatsgäste wie Kaiser NAPOLÉON III. von Frankreich, die Zarin von Russland, die Königinnen Schwedens und der Niederlande, Baron DE ROTHSCHILD, aber auch den Polarforscher ROALD ENGELBREGT AMUNDSEN (1872-1928), den Operettenkomponisten JACQUES OFFENBACH, den Schriftsteller CARL SPITTELER (1845-1924), den deutschen Erfinder, Unternehmer und Begründer des Technik Konzerns WERNER SIEMENS (1816-1892) und viele andere beherbergen konnte.<sup>557</sup> Als erstes Hotel der Schweiz verfügte der Bernerhof über eine Zentralheizung. Noch vor der Eröffnung am 1. Januar 1859 richtete der Bernerhof am 12. November 1858 zur Eröffnung der neuen Eisenbahnbrücke (der

<sup>556</sup> Die Burgerbibliothek Bern vermerkt für keine der Gaststätten 1878 über eine Gästeliste: vgl. <http://katalog.burgerbib.ch/resultatliste.aspx> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>557</sup> Livre d'Or du Grand Hôtel Bernerhof. Bern 1913; MONICA BILFINGER: Der Bernerhof in Bern. (Schweizerische Kunstführer, 770.) Bern 2005; BERCHTOLD WEBER: Historisch-Topographisches Lexikon der Stadt Bern. Bern 2016, 32; <https://www.efd.admin.ch/efd/de/home/das-efd/der-bernerhof-vom-nobelhotel-zum-sitz-des-efd.html> (zuletzt besucht am 11.11.2020); [https://www.siemens.ch/monitor/data/monitor/de/DE\\_Monitor\\_Jubilaem\\_3\\_19.pdf](https://www.siemens.ch/monitor/data/monitor/de/DE_Monitor_Jubilaem_3_19.pdf) (zuletzt besucht am 11.11.2020).

„Rothen Brücke“) das erste Bankett aus. 1859 schloss KRAFFT sein renommiertes Hotel Krone und übertrug das Hotelpatent auf den Bernerhof. Nach dem I. Weltkrieg wurde der Betrieb unrentabel; der Bund kaufte das Gebäude und nutzte es nach dem I. Weltkrieg dann für das Finanzdepartement.

**216 Hotel Bellevue?** Als bald nach der Eröffnung erwuchs dem Bernerhof Konkurrenz: Bereits 1865 eröffnete der bisherige Hoteler des Falken, CARL FRIEDRICH LEOPOLD OSSWALD nur eine Gasse weiter südwärts auf der Ostseite des Bundesrathhauses als zweites Luxus-Resort das Hotel Bellevue. Nach der Schliessung des Bernerhofs als Hotel 1922 beherbergte dann das kurz vor dem I. Weltkrieg abgerissene und erweitert völlig neu erbaute Hotel Bellevue Palace nach dem II. Weltkrieg bedeutende Staatschefs und Politiker (1947 WINSTON CHURCHILL, 1980 KÖNIGIN ELISABETH II., 1993 MICHAEL GORBATSCHOW, 1997 NELSON MANDELA und 1998 FIDEL CASTRO), Sportler (2012 CARL LEWIS) und Künstler (1947 THOMAS MANN, 1948 ARTHUR RUBINSTEIN, 1955 CHARLIE CHAPLIN, 1958 MARC CHAGALL und 1978 SOPHIA LOREN).<sup>558</sup>

**217 Posttechnische Überlegungen** SAINT-SAËNS schrieb seinem Verleger MASSACRIÉ-DURAND täglich nach Paris und sandte ihm die bereits komponierten Teile seines *Requiem*s. Berns Hauptpoststelle lag damals in unmittelbarer Nähe von Bahnhof, Hôtel de France, Hotel Schweizerhof und Hôtel du Boulevard. Aber auch das Hôtel du Jura lag nur 200 m weiter weg, der Bernerhof nur 300 m. SAINT-SAËNS freilich arbeitete unermüdlich am *Requiem*, sogar für sein eigenes Empfinden an der Grenze der Belastbarkeit. Für lange Spaziergänge zur Post blieb ihm da kaum Zeit. Aus diesem Grund liegt es nahe anzunehmen, dass SAINT-SAËNS für die Komposition in einem jener Gasthöfe weilte, die örtlich oder dienstleistungstechnisch nahe bei der Post lagen. Dies waren örtlich nur Bernerhof, Schweizerhof und das Hôtel du Jura, dienstleistungstechnisch das Hôtel de France. Das Hotel Bären und erst recht das Hôtel Bellevue lagen bereits deutlich weiter weg und vermochten dies nicht durch entsprechende Dienstleistungen wettzumachen.

**218 Tipps von PABLO DE SARASATE oder seinem Begleiter?** Auch zu PABLO DE SARASATE, dem SAINT-SAËNS seine Violinkonzerte gewidmet hatte und der 1878 nur 14 Tage vor SAINT-SAËNS' Abtauchen in Bern ein Konzert gegeben hatte, sind keine direkten Hinweise *seines genauen Aufenthaltsortes in Bern zu finden*. Das *Intelligenzblatt für die Stadt Bern* publizierte zwar sowohl zu SARASATE als auch zu SAINT-SAËNS<sup>559</sup> die Konzertinserate; aber eine Konzertbesprechung brachte das Blatt überhaupt nur zum Konzert von SARASATE 1878, nicht jedoch zu jenem von CAMILLE SAINT-SAËNS 1879, und Gleiches gilt für die Erwähnung im *Berner Taschenbuch*!<sup>560</sup> Und doch liefert die Konzertbesprechung zu SARASATE angesichts des Programmwechsels möglicherweise weitere Hinweise: Bei seinen unangekündigten CHOPIN-Bearbeitungen wurde SARASATE von einem Dr. NEITZEL<sup>561</sup> begleitet. Könnte OTTO

<sup>558</sup> [https://www.bellevue-palace.ch/sites/berne/files/description/history\\_bellevue\\_palace\\_bern\\_de.pdf](https://www.bellevue-palace.ch/sites/berne/files/description/history_bellevue_palace_bern_de.pdf) (zuletzt besucht am 11.11.2020);

[https://www.snb.ch/n/mmr/reference/snb\\_bern\\_100\\_complete/source/snb\\_bern\\_100\\_complete.n.pdf](https://www.snb.ch/n/mmr/reference/snb_bern_100_complete/source/snb_bern_100_complete.n.pdf) (zuletzt besucht am 11.11.2020), 78; [https://www.swissinfo.ch/fre/societe/le-grand-h%C3%B4tel-f%C3%AAte-ses-100-ans\\_le-bellevue--entre-mythe-et-histoire/36936700](https://www.swissinfo.ch/fre/societe/le-grand-h%C3%B4tel-f%C3%AAte-ses-100-ans_le-bellevue--entre-mythe-et-histoire/36936700) (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>559</sup> *Intelligenzblatt für die Stadt Bern*, 46. Jg. Nr. 87 vom Samstag, 29. März 1879, S. 1, abrufbar unter: <https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=ISB18790329-01.2.2&e=-----de-20--1--img-txIN-----0-----> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>560</sup> *Berner Taschenbuch* 29 (1879) 276 gegenüber *Berner Taschenbuch* 30 (1880) 282f!

<sup>561</sup> OTTO NEITZEL (1852-1920) war Pianist, Komponist und Musikschriftsteller, hatte 1875 mit einer innert 3 Wochen verfassten Dissertation *Die ästhetische Grenze der Programmmusik* doktoriert und seither PABLO DE SARASATE auf seinen Konzerttourneen begleitet. Just 1878 wurde NEITZEL Direktor des

NEITZEL also vielleicht auch das Bindeglied zwischen ADOLF REICHEL, SARASATE und SAINT-SAËNS<sup>562</sup> gewesen sein? Bei diesem seinem ersten Konzert in Bern spielte SARASATE am 19. März 1878 auch „seine“ *Zigeunerweisen* op. 20. Keinem der begeisterten Berner Zuhörer konnte bekannt sein, dass der 4. Satz dieser Komposition auf einem Plagiat beruhte!<sup>563</sup>

**219 Sympathie für die Gastgeber der BOURBAKI-Armee?** Warum wählte SAINT-SAËNS gerade Bern? SAINT-SAËNS war französischer Patriot, hatte als einfacher Soldat 1870/1871 Paris verteidigt und nach der Ausrufung der Commune und dem Ausbruch des anschliessenden Bürgerkriegs 1871 für drei Monate nach London fliehen müssen, nachdem er eben erst im Februar 1871 zur Förderung der *Ars Gallica* die *Société Nationale de Musique* gegründet hatte. Er dürfte vom Schicksal der BOURBAKI-Armee gehört haben, von der 4500 zermürbte Soldaten 1871 in Bern mit Musik empfangen und für drei Monate in Baracken auf dem Wylerfeld ausgesprochen wohlwollende Aufnahme gefunden hatten.<sup>564</sup> Das entsprechende Vorgehen in der Stadt Zürich hatte dort ja zu den gewalttätigen Tonhallekravallen gegen eine deutsche Siegesfeier geführt, die mehrere Todesopfer und ein Eingreifen eidgenössischer Sicherheitskräfte gefordert hatten. Dies hatte auch internationale Resonanz gefunden. Könnte SAINT-SAËNS aufgrund dessen eine gewisse Sympathie empfunden haben, die ihn zur Wahl Berns als Kompositionsort führte?

**220 Berner Freunde von SAINT-SAËNS?** Könnte SAINT-SAËNS in Bern selbst über Freunde verfügt haben, die ihm ein geeignetes Hotel vorschlugen? Auch monatelange Suche hat keine Fährten zu Berner Korrespondenzpartnern oder Freunden des Komponisten ergeben.

---

Musikvereins in Strassburg, wo SAINT-SAËNS am 17. März 1878 (vgl. TELLER RATNER I 32, 276 und 371; nach STUDD, 119 hingegen erst gegen Monatsende) sein Klavierkonzert Nr. 4 erfolgreich aufgeführt und von wo aus er DURAND am 2. April 1878 angekündigt hatte: „J’ai pris une grande résolution, j’ai acheté un paquet de papier réglé et je pars pour Berne où je resterai une 8taine de jours à écrire le plus possible de mon Requiem.“ OTTO NEITZEL verfasste 1899 eine begeisterte erste Biographie über CAMILLE SAINT-SAËNS (Camille Saint-Saëns. Berlin 1899 = Nachdruck Hamburg 2015). Ausserdem arrangierte NEITZEL 1882 die *Danses espagnoles* PABLO DE SARASATES für Klavier zu 4 Händen, 1902 übertrug er VICTOR HUGOS Gedicht *La fiancée du timbalier* ins Deutsche (*Die Braut des Paukers*), welches CAMILLE SAINT-SAËNS 1887 als op. 82 vertont hatte, und publizierte den Klavier-Auszug mit deutschem Text; und 1914 übertrug NEITZEL auch das Oratorium *The Promised Land* von CAMILLE SAINT-SAËNS und HERMANN KLEIN ins Deutsche. – Briefzitat von SAINT-SAËNS bei SORET, *Correspondance*. Ich danke Frau Dr. SORET herzlich für die Vorabinformation über diesen Brief von SAINT-SAËNS.

<sup>562</sup> Diesbezüglich fällt auf, dass CAMILLE SAINT-SAËNS 1859 auf dessen Bitte hin für den erst 15jährigen PABLO DE SARASATE sein Konzert für Violine und Orchester in A-Dur op. 20 komponiert hatte, das 1868 als „Premier Concerto“ publiziert wurde. Diesem vorausgegangen war 1858 jedoch ein Konzert für Violine und Orchester in C-Dur, das SAINT-SAËNS indessen erst 1879 als „Deuxième Concerto“ op. 58 zum Druck freigab und im selben Sommer 1879 ein letztes Konzert für Violine und Orchester in h-moll folgen liess, das er als Pianist mit SARASATE zusammen an einem seiner privaten Montagsalons ein erstes Mal erklingen liess: vgl. JOST, *Vorwort*, III; SERVIÈRES, 143. Könnte die massive Reaktivierung der Zusammenarbeit ein Indiz dafür sein, dass die beiden Künstler einander im Vorjahr in Bern nur knapp verpasst hatten? Auch fällt auf, dass SAINT-SAËNS in seiner Hommage an den eben verstorbenen SARASATE in *La revue musicale* Jg. 8/Nr. 20 vom 15.10.1908, 549 (abrufbar unter: <https://archive.org/details/larevuemusical19058welt/page/548/mode/1up> [zuletzt besucht am 11.11.2020]) neben der Verbreitung seiner Werke auf weitere Verdienste SARASATES verwies: „... Mit seinem Zauberbogen hat Pablo de Sarasate meine Kompositionen durch die Welt getragen und mir damit den bedeutendsten Dienst erwiesen ...“.

<sup>563</sup> Vgl. Brief von 1883: <https://www.henle.de/blog/de/2013/08/19/geklaute-melodien-%E2%80%93-sarasates-%E2%80%9Ezigeunerweisen%E2%80%9C-unter-plagiatsverdacht/> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>564</sup> Vgl. dazu WILI, *Deutsches Requiem*, 58f Rzz. 182-185.

**221 ... alles Aporien!** *Fazit:* Weder aus den überhaupt noch vorhandenen Briefen der Korrespondenz zwischen TSCHAIKOWSKI und SAINT-SAËNS noch vonseiten OTTO NEITZELS sind Spuren ersichtlich, die SAINT-SAËNS' Wahl eines Berner Hotels beeinflusst haben könnten. Dem Brief von SAINT-SAËNS an DURAND vom 2. April 1878 nach zu schliessen, scheint der Entscheid zur Reise nach Bern und zur Komposition des Requiems ziemlich kurzfristig gefallen zu sein. Berner Korrespondenzpartner oder Freunde von SAINT-SAËNS sind beim derzeitigen Forschungsstand nicht auszumachen. Und blosser Dankbarkeit für die vorübergehende Aufnahme von Teilen der Bourbakiarmee beim Zusammenbruch der französischen Gegenwehr gegen die Preussen 1871 musste auch ein Patriot wie SAINT-SAËNS für die Komposition eines Requiems noch lange nicht in die Schweizer Bundesstadt führen. Immerhin: Seiner späteren Erinnerung nach hatte er die Grundinspiration zum Requiem in einer Art telepathischer Ahnung im Moment des Kriegstodes seines engen Freundes HENRI REGNAULT erlebt.<sup>565</sup> Das *Requiem* wollte SAINT-SAËNS nun für seinen im Vorjahr verstorbenen väterlichen Freund, Trauzeugen und Gönner ALBERT LE LIBON schreiben, dem er seine Befreiung vom ständigen kirchlichen Orgeldienst verdankte.

**222 Technische Verhandlungen 1871 zur Telegraphenunion von 1865** Nach dem Deutsch-Französischen Krieg hatten 1871 auch die preussischen Kriegssieger ihre Schwierigkeiten, wirtschaftlichen Aufschwung international zu nutzen. Das durch den Krieg generierte abgrundtiefe Misstrauen erschwerte den Abschluss internationaler Vereinbarungen zumal unter Einbezug Frankreichs. Dies zeigte sich umgehend bei technischen Verhandlungen zu, Pariser Abkommen von 1865 über die Gründung der Telegraphenunion. Die kleine Schweiz genoss in Frankreich schon nur durch die Aufnahme der Bourbakiarmee Vertrauen. Ihre Mehrsprachigkeit<sup>566</sup>, ihre Neutralität<sup>567</sup> und ihre militärischen Schwächen prädestinierten sie unmittelbar nach dem Krieg zur Organisation einer internationalen Konferenz über Telegraphie. Für das führende deutsche Technikunternehmen Siemens stand enorm viel auf dem Spiel. Die kontinentquerende Verkabelung ermöglichte fortan die Übermittlung von Nachrichten von London nach Bagdad innerhalb einer halben Stunde; bis anhin hatte sie drei Wochen benötigt. Die Schweiz nahm die Herausforderung an. Sie lohnte sich. Die Verhandlungen verliefen erfolgreich. Die Schweiz hatte sich damit für weitere gute Dienste empfohlen.

**223 Gründung des Weltpostvereins 1874 in Bern** Gastgeber der Gründungsverhandlungen (im Rathaus zum äusseren Stand) vom 15. September bis und mit 9. Oktober 1874 war Bundesrat EUGÈNE BOREL (1835-1892), 1873-1875 Vorsteher des Eidg. Post- und Eisenbahndepartements<sup>568</sup>. Die Verhandlungen führten zwischen den Gründungsstaaten Aegypten, Belgien, Dänemark, Deutschland, Griechenland, Italien,

<sup>565</sup> Vgl. hiervor, Rz. 205.

<sup>566</sup> Die internationale Telegraphenkonferenz in Bern wurde Ende September 1871 wie die Gründungskonferenz von Paris 1865 in französischer Sprache geführt, und dies zum Leidwesen von WERNER SIEMENS, dem Begründer des Elektrotechnikkonzerns. SIEMENS logierte mehrere Tage im einem feudalen Grand Hotel *Bernerhof* direkt neben dem Bundeshaus. In einem Brief an seine Frau ANTONIE berichtet er über die schwierigen Verhandlungen. «Leider ist Französisch die Konferenzsprache, und damit steht es schlecht mit uns allen! Ein Königreich für eine französische Zunge (...). Ich hätte damit hier zehnfachen Wert und wäre ziemlich siegesgewiss», abrufbar unter: [https://www.siemens.ch/monitor/data/monitor/de/DE\\_Monitor\\_Jubilaeum\\_3\\_19.pdf](https://www.siemens.ch/monitor/data/monitor/de/DE_Monitor_Jubilaeum_3_19.pdf) (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>567</sup> BBI 1871 III 2f = abrufbar unter: <https://www.amtsdruckschriften.bar.admin.ch/viewOrigDoc.do?id=10006963> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>568</sup> KLAUSER, 583f.

Luxemburg, Niederlande (inkl. karibische Kolonien), Norwegen, Österreich, Portugal, Rumänien, der Russischen Föderation, Schweden, der Schweiz, Spanien, der Türkei, Ungarn, den Vereinigten Staaten von Amerika, dem Vereinigten Königreich und Frankreich, zum *Berner Vertrag vom 9. Oktober 1874 betreffend die Gründung eines allgemeinen Postvereins*, des Vorläufers des heutigen *Weltpostvereins*.<sup>569</sup> Frankreich nahm an den Verhandlungen teil, behielt sich aber die Ratifikation noch vor<sup>570</sup> und trat dem Vertrag daher erst ein halbes Jahr später bei. Die Unterschriften aller ratifizierenden Staaten zeigen: Knapp die Hälfte der vertragsschliessenden Staaten (auch die Schweiz) liessen das Dokument durch zwei oder gar drei *Verhandlungsdelegierte* unterzeichnen. EUGÈNE BOREL wurde nach den erfolgreichen Verhandlungen erster Direktor des Weltpostvereins.<sup>571</sup>

**224 Verhandlungslokal und -delegation** In der Botschaft weist der Bundesrat darauf hin, dass er Einladungen, Konferenzräumlichkeiten (Rathaus des äusseren Standes) und deutsches und französisches Sekretariat selbst zu organisieren gehabt hatte. Neben zwei Beamten des Post- und Eisenbahndepartementes nahmen die Bundesräte BOREL (Präsident) und dessen Stellvertreter in der Departementsleitung, Bundesrat WILHELM MATTHIAS NAEFF (1802-1881) sowie der Nationalrat und spätere Bundesrat JOACHIM HEER (1825-1879) aus Glarus teil. Aus diesmal war die Verhandlungssprache wie damals üblich französisch.

**225 Inhalt der Absprachen** Einlässlich grenzte der Bundesrat in der Botschaft den inhaltlichen Umfang des Postvereins ab: Es ging um Abschaffung gegenseitiger Tax- und Transitverrechnungen sowie sämtlicher postalischen Zusatztaxen der einzelnen Länder, einheitliche Tarifierung, Zollabbau und Massumschreibung sowie Definition der von einheitlichen Postbeförderungsmethoden erfassten Güter: Briefe, Postkarten, Drucksachen einschliesslich Zeitungen, Geschäftspapiere und Warenmuster, jedoch unter Ausklammerung des Personen-, Grossgepäcks- und Geldtransports.

**226 ALBERT LE LIBON französischer Delegationsleiter** Die dreiköpfige Abordnung Frankreichs bei den Verhandlungen zur Gründung des Postvereins 1874 leitete Postgeneraldirektor ALBERT LE LIBON (1823-1877).<sup>572</sup> LIBON unterzeichnete dann kurz vor seinem Tod 1877 auch eine gedruckte Anordnung über den Versand von Warenmustern.<sup>573</sup>

**227 Hotелеmpfehlung ALBERT LE LIBONS?** Nachdem SAINT-SAËNS in Bern weder vorbestandene Bekanntschaften oder gar Freunde gehabt zu haben scheint, die ihm für seinen ersten und mehrtägigen Aufenthalt in der Bundesstadt hätten eine Unterkunft empfehlen oder vermitteln können, legt sich als letzte Hypothese nahe, dass SAINT-SAËNS exakt in die ihm noch unbekanntere Bundesstadt reiste, um sein *Requiem* op. 54 für seinen Gönner und Mäzen ALBERT LE LIBON an genau jenem Ort zu komponieren, an dem LE LIBON

<sup>569</sup> HERREN, 390.

<sup>570</sup> Vgl. BBI 1874 III 803-805.

<sup>571</sup> Vgl. BBI 1874 III 794-805, abrufbar unter: <https://www.amtsdruckschriften.bar.admin.ch/viewOrigDoc/10008422.pdf?ID=10008422>; dazu die Botschaft des Bundesrates vom 11. Dezember 1874, in BBI 1874 III 777-793, abrufbar unter: <https://www.amtsdruckschriften.bar.admin.ch/viewOrigDoc/10008421.pdf?id=10008421> (beide zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>572</sup> Vgl. den Bericht in *Le Confédéré de Fribourg*. Journal des Radicaux fribourgeois Nr. 113 vom Sonntag, 20.09.1874, S. 2 abrufbar unter: <https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=LCG18740920-01&e=-----de-20--1--img-txIN-----0-----> (zuletzt besucht am 11.11.2020)

<sup>573</sup> Abrufbar unter: [https://data.bnf.fr/fr/16899869/albert\\_libon/](https://data.bnf.fr/fr/16899869/albert_libon/).

selbst bei den Verhandlungen zum Postverein logiert hatte.<sup>574</sup> Es ist denkbar, dass SAINT-SAËNS (vielleicht anlässlich seiner Hochzeit?) Hinweise darauf von LE LIBON selbst erhalten hatte.

**228 Kompositionsort Bernerhof!** SAINT-SAËNS erwähnte sein *Requiem* während des Kompositionsprozesses in Bern in sechs vom 4. bis 13. April 1878 an seinen Verleger DURAND gesandten Briefen. Einzig beim letzten davon gibt der noch erhaltene braune Briefumschlag mit der Inschrift „HOTEL BERNERHOF | I. KRAFFT“ die entscheidende Bestätigung; der Stempel auf der Briefmarke lautet: Bern 13 IV 78, und SAINT-SAËNS handschriftliche Adresse: Monsieur A. Durand | éditeur de musique | 4. place de la | Madeleine | Paris.<sup>575</sup> Nach BONNEROTS Aufzeichnungen logierte SAINT-SAËNS auch 1886 zur Komposition der ersten Szenen seiner Oper *Proserpine* im selben Hotel *Bernerhof*.<sup>576</sup> Es dürfte kaum anders gewesen sein bei seiner Konzerttournee Ende März 1879<sup>577</sup> und anlässlich seines Orgelrezitals im Sommer 1896<sup>578</sup>.

**229 Requiem: Quid sum miser** In der Sequenz *Dies irae* seines *Requiem*s op. 54 komponierte CAMILLE SAINT-SAËNS für die Orchesterbegleitung des *Quid sum miser* eine durch Pausen unterbrochene fallende Linie: Seufzer der Bedrückung. Das Beispiel steht für seine ausgeprägte Verankerung in der Tradition: Der chromatisch abwärts führende Quartakkord mit Rücksprung auf den Ausgangston hatte ab 1640 zur klassischen Lamento-Struktur geführt und war schliesslich zum Standard geworden. Das *Lamento* – der Klagegesang der Spätrenaissance – hatte sich in Venedig zwischen 1640 und 1700 zu einem Standardelement der Oper entwickelt: *Keine Oper ohne Lamento!*<sup>579</sup>

**230 Ursprung des Lamentos** In CLAUDIO MONTEVERDIS (1567-1643) *Il ritorno d'Ulisse in Patria* (1640)<sup>580</sup>, einer Oper in einem Prolog und drei Akten auf ein Libretto von GIACOMO BADOARO (1602-1654) nach dem 13. bis 23. Gesang aus HOMERS *Odysee* klagt *Penelope* in der 1. Szene des 1. Aktes einleitend:

*Di misera regina non terminati mai dolenti affanni!  
L'aspettato non giunge e pur fuggono gli anni;  
La serie del penar è lunga ahi troppo,  
A chi vive in angosce il tempo è zoppo.*

**231 Italienische Lamento-Tradition** Auch ohne typischen Lamento-Bass ist die Klagemelodie dieser Arie ein Lamento mit Reibung auf einer Non und nach deren Auflösung neuer Reibung hin zum Akkord F-B-Cis, was einen Standard aus den Madrigalen des 16. Jahrhunderts aufnahm. PIER FRANCESCO CAVALLI (1602-1676) schrieb in seiner ebenfalls 1640 entstandenen Oper *Didone* auf das Libretto von GIOVANNI FRANCESCO BUSENELLO (1598-

<sup>574</sup> Vgl. auch hiervor, Rz. 35 mit Fn. 94 zu SAINT-SAËNS' ausgeprägter Charaktereigenschaft Dankbarkeit.

<sup>575</sup> Zitat nach SORET, *Correspondance*. – Ich danke Frau Dr. SORET herzlich für die detaillierten Vorabinformation über diese Berner Briefe von SAINT-SAËNS.

<sup>576</sup> Vgl. hiernach, Rzz. 240-242; BONNEROT, 123.

<sup>577</sup> Vgl. hiernach, Rz. 239.

<sup>578</sup> Vgl. hiernach, Rz. 243.

<sup>579</sup> Die Informationen zu Charakter, Geschichte und Vorkommen dieses Lamentos verdanke ich Prof. Dr. ANSELM GERHARDS unvergesslicher Vorlesung „Klangbilder – Motive der Musik des 19. Jahrhunderts“ im Herbstsemester 2019 an der Universität Bern.

<sup>580</sup> Integral abrufbar etwa unter: <https://www.youtube.com/watch?v=RblduSKPP6k>.

1658) mehrere Lamenti, darunter eines der *Cassandra*<sup>581</sup> und ein anderes der *Ecuba*<sup>582</sup>, die alles verloren hat: Ihren König, ihren Sohn, ihr Vaterland. Diese Lamenti werden auf der drittletzten der jeweils 6 Silben betont und können in der Singstimme variieren, weisen aber eine Passacaglia-artig konstante, absteigende Lamento-Bassbegleitung auf. CAVALLI verwendete diese Technik in seinen zahlreichen Opern sehr konsequent und setzte damit einen Standard, der sich bis gegen 1700 hielt.

**232 Lamento bei BACH** JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750) komponierte in Weimar 1714 für die Passionszeit sein «geistliches Concert»: *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12, in welchem der Eingangschor von einer absteigenden Basslinie begleitet wird.<sup>583</sup> BACH war mit diesem Werk offensichtlich sehr zufrieden: Er verwendete den Eröffnungschor 1747 im Credo seiner (katholischen) *Hohen Messe in h-moll* BWV 248 in neu bearbeiteter Version für das *Crucifixus*, diesmal einen Halbton tiefer in e-moll<sup>584</sup>. Und der von SAINT-SAËNS so hochgeschätzte Freund FRANZ LISZT (1811-1886) hatte 1862 eines seiner bedeutendsten Orgelwerke genau über diese BACH-Kantate geschaffen: *Die Variationen über Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (Searle 180).<sup>585</sup>

**233 Lamento bei SCHUBERT** Auch FRANZ SCHUBERT hatte in seinem Lied *Nachtstück* op. 36 Nr. 2 = D 672 (1819) auf ein Gedicht JOHANN BAPTIST MAYRHOFERS (1787-1836) in der Begleitstimme genau diesen Lamento-Bass in c-moll<sup>586</sup> benützt. Ein abgeschwächter Nachhall findet sich bei GIACOMO MEYERBEER (1791-1864) in dem Lied *Poète mourant* (1849)<sup>587</sup> auf ein Gedicht von CHARLES-HUBERT MILLEVOYE (1782-1816).

**234 Lamento bei CHOPIN** FRÉDÉRIC CHOPIN hatte 1839 seine *Préludes* op. 28 veröffentlicht. Nr. 20 in c-moll (*Largo*)<sup>588</sup> beginnt fortissimo; ab der Subito Piano-Stelle (Takt 9) erklingt in der linken Hand als einer der letzten verblassenden Strahlen noch einmal ein Lamento-Bass.

**235 Bewusster Rückgriff** SAINT-SAËNS kannte mit Sicherheit mehrere dieser Kompositionen, wenn nicht alle. Dass er in seinem Requiem auf diese Ausdrucksweise zurückgriff, ist kein Zufall.

**236 Liturgiegerechte Vertonung** Geistliche Musik war in Frankreich ähnlich wie in Deutschland während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erstarrt: Die cäcilianische Bewegung hatte zusammen mit den konfessionsübergreifend reaktionären Bestrebungen

<sup>581</sup> Abrufbar etwa unter: <https://www.youtube.com/watch?v=GkNquJRZ7GE>.

<sup>582</sup> Abrufbar etwa unter: <https://www.youtube.com/watch?v=CDAKw3U1Ibw>.

<sup>583</sup> Abrufbar samt Score unter: <https://www.youtube.com/watch?v=rZjVP6y71yg>. Erst im 19. Jahrhundert wurden Bachs Gottesdienstmusiken in «Kantate» umbenannt - Zu den Zusammenhängen dieses Parodieprozesses vgl. auch WERSIN, 120-139.

<sup>584</sup> Unter PHILIP HERREWEGHES Dirigat abrufbar samt Score unter: <https://www.youtube.com/watch?v=hyUDE-l6xQ>. Der Anlass für die *h-moll-Messe* (vielleicht die Einweihung der katholischen Hofkirche in Dresden nach dem Erwerb der polnischen Krone durch AUGUST II. DEN STARKEN (1670-1733, den zuvor evangelischen Kurfürsten Sachsens?) ist bis heute noch ungeklärt.

<sup>585</sup> Abrufbar etwa unter: <https://www.youtube.com/watch?v=v4sand9-SFk>; für dasselbe Werk hatte LISZT noch im selben Jahr auch eine Klavierversion (Searle 180) geschaffen, die samt Score abrufbar ist unter: <https://www.youtube.com/watch?v=UXAelMuuDCg>.

<sup>586</sup> Abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=eEY5aqwHngc>.

<sup>587</sup> Abrufbar etwa unter: <https://www.youtube.com/watch?v=wmNo2imK7mw>. Freilich verläuft hier der absteigende Lamento-Bass nicht mehr chromatisch.

<sup>588</sup> Abrufbar samt Score unter: [https://www.youtube.com/watch?v=XeX4X\\_1\\_lo0](https://www.youtube.com/watch?v=XeX4X_1_lo0).

klerikaler Monopolisierung der liturgischen Gestaltungsvorgaben und restaurativer Rückwendung nach der Französischen Revolution zur Verflachung kreativer musikalischer Durchdringung des liturgischen Geschehens beigetragen. Im deutschen Raum erkannte bereits FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY diese Schwäche und widmete ihrer erfolgreichen Überwindung grosse Aufmerksamkeit.<sup>589</sup> Auch in Frankreich waren Vertonungen liturgischer Texte zwischen 1830 und 1860 mit Ausnahme jener von CHARLES GOUNOD höchst selten von ansprechender Qualität; sie zeichneten sich durch Unkenntnis der Bedeutung liturgischer Texte aus und boten durch hohle Verzierungen am falschen Ort unbedarfte Virtuosität ohne jeden liturgischen Tiefgang. Wie GOUNOD, so ging ab 1852 auch sein junger Freund CAMILLE SAINT-SAËNS kraftvoll dagegen an<sup>590</sup>, indem er auf theatralisch Effekthascherei verzichtete und betont textgetreu komponierte. Ein Beispiel hierfür sind im *Dies irae* des *Requiem*s in der Orchesterbegleitung die fallenden Lamentobässe zum *Quid sum miser*, ein anderes die das *Requiem* umklammernden intimen Verzweiflungsschreie in Orchester (zu Beginn) und Chor (am Ende des *Agnus Dei*).<sup>591</sup>

**237 Requiem : Das lyrischste Werk des Klassizisten SAINT-SAËNS** „Ce requiem injustement négligé est peut-être l'œuvre la plus imaginative, la plus délicate et la plus parfaite de son auteur, qui, plus que jamais, trouve un équilibre classique entre la forme et l'expression, l'innovation et la tradition, le style savant et l'agrément immédiat.“<sup>592</sup> Weshalb fand dieses *Requiem* nicht weit stärkere Beachtung? Die grosse Besetzung (vierfache Bläser und Harfen, zwei Orgeln) dürfte der grösseren Verbreitung dieses Meisterwerks entscheidend im Wege gestanden haben. Für den Konzertsaal ist das Werk zu kurz, und für die Begleitung der Totenmesse bieten die Emporen der wenigsten Kirchen Platz für eine derartige Grossbesetzung neben dem Chor. Dass SAINT-SAËNS dies übersehen hätte, ist schwer vorstellbar. Sein verstorbener Freund und Mäzen war ihm dies wert. In der Tat hat SAINT-SAËNS erstaunlich oft Werke ad hoc, für einen einzigen, bestimmten Anlass komponiert.<sup>593</sup> Zieht man SAINT-SAËNS' nie verwundenen Verlust seines Vaters mit in Betracht<sup>594</sup> und hört man auf die bei SAINT-SAËNS ungewöhnlich gefühlsbetonte Klage in den Ecksätzen des *Requiem*s sowie auf die ausgeprägte Lamentobegleitung zum *Quid sum miser*, so liegt es nahe, die folgenden Fakten zu einer Vermutung zu verdichten:

- LE LIBON hatte SAINT-SAËNS von der Komposition eines *Requiem*s in seinem Codizill explizit entbunden; dennoch komponierte SAINT-SAËNS das *Requiem* und liess sich durch Zeitdruck nicht davon abhalten.

<sup>589</sup> Vgl. GRAF/WILI, 40-42 Rzz. 83f = <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/bachmendelssohn2017newyorkeinfuehrung71.pdf>.

<sup>590</sup> FLYNN, 77; VIERNE, 37-39.

<sup>591</sup> Mit weiteren Beispielen RAMOS CONTIOSO, 94.

<sup>592</sup> BONNAURE, 106. - GALLOIS, 214f mit Fn. 9 verweist auf ein Essen bei sich zuhause, an welchem sich seine Gäste, allesamt professionelle Musiker, über die Gefühlskälte der Musik von SAINT-SAËNS einig waren. Als GALLOIS ihnen daraufhin ohne Namensnennung das *Requiem* von SAINT-SAËNS vorspielte, waren alle von Gestaltung, Geheimnis und Empathie des Werkes begeistert, das sie noch nie gehört hatten ...

<sup>593</sup> So etwa op. 19 (*Les noces de Prométhée*), op. 69 (*Hymne à VICTOR HUGO*), op. 76 (*Wedding Cake*), op. 79 (*Caprice sur des airs danois et russes*), op. 115 (*Le feu céleste*), op. 117 (*Krönungsmarsch für den englischen König EDUARD VII.*), op. 126 (*La Gloire de CORNEILLE*), op. 142 (*Hymne au travail*) und op. 163 (*Marsch für Militärmusik und Chor*), ferner die Werke ohne Opuszahl: *Hail, California*, die Hymne für die uruguayische Regierungspartei Colorados und den *Carnaval des animaux*, dessen weiteren Vortrag SAINT-SAËNS nach drei Aufführungen zu seinen Lebzeiten untersagte. Dieses doppelbödiges Stück zur Fasnachtsfeier hatte er nach seiner Konzerttournee in einem kleinen Urlaubsort in Österreich geschaffen.

<sup>594</sup> Vgl. hiervor, Rz. 112.

- SAINT-SAËNS suchte Ruhe und Einsamkeit für die Komposition in der Bundesstadt, in der LE LIBON die wohl weittragendsten Verhandlungen seines Lebens geführt hatte.
- LE LIBON war SAINT-SAËNS' Trauzeuge gewesen, und SAINT-SAËNS hatte ihm bereits eine ganze Oper (*Le timbre d'argent*), also eines seiner grössten Werke gewidmet.
- LE LIBON hatte mit seinem Neffen zusammen SAINT-SAËNS auch die Wohnung vermittelt, in die er samt Familie und Mutter umgezogen war.

LE LIBON war SAINT-SAËNS mithin weit mehr als ein Mäzen gewesen. Ich vermute, der 12 Jahre ältere französische Post-Generaldirektor dürfte SAINT-SAËNS Vorbild und eine Art jener Vaterersatz gewesen sein, den SAINT-SAËNS zeitlebens vermisste und den er nach dem niemals verwundenen tragischen Verlust seiner eigenen beiden kleinen Söhne später erfolglos andern jungen Musikern zu werden hoffte.

**238 Requiem: Die Schmerzensschreie** Die Schmerzensschreie, die das *Requiem* ganz zu Beginn und im *Agnus Dei* ganz am Ende umrahmen und verklammern und die als Ehrerbietung an seinen verstorbenen Freund und Trauzeugen gedacht waren, können im Nachhinein indessen wie die Ankündigung einer Tragödie griechischen Ausmasses gehört werden, die die Familie SAINT-SAËNS-TRUFFOT unmittelbar darauf ereilen sollte, als tragische Ironie.<sup>595</sup>

## B. 29. März 1879 Konzert (BEETHOVEN, *Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58*; SAINT-SAËNS: *Suite für Orchester in D-Dur op. 49 = R. 165*; *Six études op. 52 = R. 35*)

**239 Konzert SAINT-SAËNS' in Bern 1879** CAMILLE SAINT-SAËNS gastierte dann im folgenden Frühling erneut in Bern: Am 29. März 1879<sup>596</sup> dirigierte er dabei im «Gesellschaftshaus Museum», d.h. im Gebäude der heutigen Berner Kantonalbank am Bundesplatz 8<sup>597</sup>, das Orchester der Berner Musikgesellschaft in seiner eigenen *Orchestersuite in D-Dur op. 49* von 1862<sup>598</sup>, spielte anschliessend LUDWIG VAN BEETHOVENS *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4 in G-Dur op. 58* sowie seine eigenen *6 Klavieretuden op. 52* von 1877.<sup>599</sup>

<sup>595</sup> Vgl. hiervor, Rzz. 85-87.

<sup>596</sup> BLOESCH, 340 und 618.

<sup>597</sup> Vgl. BLOESCH, 346.

<sup>598</sup> GALLOIS, 89; das Werk wird meist fälschlich ins Jahr 1863 verlegt; SAINT-SAËNS führte es bereits 1862 öffentlich in einem Konzert auf.

<sup>599</sup> Vgl. BLOESCH, 340, 614 und 618; dazu hiervor, Rz. 108. Dieses Konzert fehlt bei TELLER RATNER I 32; die eigene Kadenz zu BEETHOVENS 4. Klavierkonzert hat SAINT-SAËNS nach TELLER RATNER I 513f erst am 27. August 1879 in Birmingham geschrieben; dies schliesst nicht aus, dass SAINT-SAËNS bei seinem stupenden Gedächtnis (vgl. SCHONBERG, 364; RICHARD WAGNER: *Mein Leben*. München 1911, 725f und hiervor, Rz. 158) diese Kadenz bereits in Bern gespielt und erst ein halbes Jahr später notiert haben könnte, zumal SAINT-SAËNS dieses Konzert im März 1879 auch in Wien und andernorts gespielt hatte (STUDD, 125).

## C. Sommer 1886 Komposition von *Proserpine* R. 292

**240 Urheberrechtsübereinkommen 1886** Dass das erste multilaterale Urheberrechtsübereinkommen 1886 erneut in Bern abgeschlossen wurde, war nach den erfolgreichen Berner Verhandlungen zur Telegraphenunion 1871<sup>600</sup> und zur Gründung der Weltpostunion 1874<sup>601</sup> kein Zufall mehr: 1882 hatte die Internationale Literarischen Assoziation erstmals ein solches Abkommen angeregt, und vom 10. bis 13. September 1883 handelten Literaten, Übersetzer, Komponisten, bildende Künstler, Verleger, Wissenschaftler und Universitäten im damaligen Ständeratssaal des Bundesrathhauses in Bern die Eckwerte aus, aufgrund derer der Bundesrat dann einen ersten Entwurf zu einem Übereinkommen ausarbeitete. Dieser wurde in einer zweiten Phase im September 1884 in Bern durch die interessierten Staaten überarbeitet, bevor der Bundesrat in einem neuen Entwurf die Grundlage für die abschliessenden Verhandlungen schuf, die vom 6. bis 9. September 1886 erneut in Berns Rathaus des äusseren Standes abgehalten wurden.<sup>602</sup>

**241 Auffallende zeitliche Inzidenzen zu Kompositionen von SAINT-SAËNS** Die nachfolgenden beiden Überlegungen können vorderhand höchstens Hypothesen sein; sie bedürfen nach der Sichtung, Erschliessung und Publikation der immensen Korrespondenz des Komponisten allein mit seinem Verleger Durand (über 4'700 Briefe!) kritischer Überprüfung. Aber die zeitlichen Zusammenhänge scheinen mir auffällig zu sein:

- a. Weshalb schob SAINT-SAËNS zwischen die Vorbereitungsstudien in Florenz und die Komposition der letzten drei Akte seiner Oper *Proserpine* in Chaville nahe Paris im Sommer 1886 für die Ausarbeitung des 1. Aktes einen Aufenthalt gerade in Bern ein, also im unmittelbaren Vorfeld der abschliessenden Verhandlungen des Urheberrechtsübereinkommens, welche nach Bern anberaumt worden waren? Wollte er sich über die zu erwartenden, nochmals überarbeiteten Regeln informieren? Wollte oder sollte SAINT-SAËNS noch Einfluss darauf nehmen? Den französischen Unterhändler, den Advokaten, Literaten, Senator und Botschafter EMMANUEL ARAGO<sup>603</sup>, kannte er mit grösster Wahrscheinlichkeit persönlich von den Begegnungen in Pariser Salons her. Oder wollte er im Juli des nicht verwundenen Hinschieds seines zweitens Söhnchens am 7. Juli 1878 an jenem Ort gedenken, an welchem er sein unmittelbar zuvor geschriebenes Requiem komponiert hatte? Schrieb er seiner Mutter am 14. Juli 1886 aus Bern deshalb auf Papier mit Trauerrand?<sup>604</sup>
- b. Zu den vielen Kompositionen, die SAINT-SAËNS nie publizieren liess und daher auch mit keiner Opusnummer versah, gehörte *Le Carnaval des animaux*. Nach eigenem Bekunden empfand der Tonschöpfer bei der Komposition dieser musikalischen Karikatur im

<sup>600</sup> Vgl. hiervor, Rz. 222.

<sup>601</sup> Vgl. hiervor, Rzz. 223-227.

<sup>602</sup> BBI 1886 III 1151-1177, hier: 1155, abrufbar unter: <https://www.amtsdruckschriften.bar.admin.ch/viewOrigDoc.do?id=10013333> (zuletzt besucht am 15.8.2020)

<sup>603</sup> BBI 1886 III 1171, 1175 und 177, abrufbar unter: <https://www.amtsdruckschriften.bar.admin.ch/viewOrigDoc.do?id=10013333>; [https://data.bnf.fr/fr/12454228/emmanuel\\_arago/](https://data.bnf.fr/fr/12454228/emmanuel_arago/), [https://www.senat.fr/senateur-3eme-republique/arago\\_emmanuel1087r3.html](https://www.senat.fr/senateur-3eme-republique/arago_emmanuel1087r3.html) sowie [http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/\(num\\_dept\)/170](http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/(num_dept)/170) (alle zuletzt besucht am 11.11.2020).

<sup>604</sup> Vgl. hiernach, Rz. 242 Fn. 607.

Februar/März 1886 besonders grosses Vergnügen. Auch führte er das Werk selber dreimal auf, einmal davon offensichtlich insbesondere für seinen Freund und Förderer FRANZ LISZT. Ausserdem fällt auf, dass er die Publikation dieser Komposition nur zu seinen *Lebzeiten* untersagte. All dies geschah im selben Jahr, in dem das Berner Urheberrechtsübereinkommen abgeschlossen wurde. Könnte SAINT-SAËNS Publikation und Aufführung angesichts der vielen augenzwinkernden Zitate vorsichtshalber untersagt haben, weil er die völlig neuen internationalen Regeln des Urheberrechtsschutzes noch nicht präzise einzuordnen vermochte?<sup>605</sup> RICHARD STRAUSS (1864-1949) soll LUIGI DENZA (1846-1922), dem Schöpfer des Liedes *Funiculi Funiculà*, für die Zitierung des Liedes im Finale seiner ebenfalls 1886 geschaffenen symphonischen Phantasie *Aus Italien* op. 16 Tantièmen zahlen haben müssen.<sup>606</sup>

Diese Fragen müssen vorderhand offen bleiben.

**242 SAINT-SAËNS komponiert in Bern 1886 einen Teil der Oper *Proserpine*** Gegen Mitte Juli 1886 begab sich SAINT-SAËNS jedenfalls ein drittes Mal nach Bern ins gleiche Hotel.<sup>607</sup> Diesmal gab er freilich kein Konzert in der Bundesstadt. Er besuchte Interlaken und betrachtete im Bärengraben die Berner Wappentiere.<sup>608</sup> Und er begann in Bern an den ersten fünf Szenen seiner Oper *Proserpine* zu arbeiten, einem lyrischen Drama in vier Akten auf das Libretto von LOUIS GALLET (1835-1898)<sup>609</sup> nach AUGUSTE VACQUERIE (1819-1895), das dann am 14. März 1887 in Paris an der Opéra Comique uraufgeführt wurde. Am 15. Juli 1886 rapportierte SAINT-SAËNS in einem Brief aus Bern an JACQUES DURAND: «*Mes trois premières scènes sont faites.*»<sup>610</sup> Diese Oper ist zugleich ein Musterbeispiel für die Arbeitsweise von SAINT-SAËNS: Ein alter Plan war bei einem zufälligen Zusammentreffen des Komponisten mit dem Librettisten LOUIS GALLET wieder aufgegriffen worden. Der Stoff entsprang einem Bühnenstück von AUGUSTE VACQUERIE, dem LOUIS GALLET seine Umarbeitung erfolgreich in Etappen zur Genehmigung vorlegte. Daraufhin fuhr SAINT-SAËNS im Juli 1886 zur Lektüre des I. Aktes nach Florenz und beschäftigte sich mit dem Kontext der Kurtisanengeschichte und

<sup>605</sup> Das Libretto seiner Opernparasiflage *Gabriela di Vergy* war ja im Vorjahr durch eine Indiskretion publik geworden! Vgl. hiervor, Rz. 106.

<sup>606</sup> Vgl. MATHIAS HANSEN: *Richard Strauss: die Sinfonischen Dichtungen*. Kassel 2003, 35f; Internationale Richard-Strauss-Gesellschaft (Hg.): *Richard Strauss-Blätter: Ausgaben 13-14* (1985) 45ff.

<sup>607</sup> «De là, le 15 juillet, il regagnait l'hôtel de Berne où, neuf ans auparavant, il s'était isolé pour écrire son Requiem»: BONNEROT, 123 (unzutreffend die Datumsangabe, vgl. hiernach, Fn. 607); STUDD, 161; GALLOIS, 260 und 328. – REES, 269 übersieht den Besuch Berns im Juli 1886 durch SAINT-SAËNS völlig, wohingegen CLERICETTI, 118 *Proserpine* «in gran parte a Berna» komponiert glaubt und die Arbeitsphase in Chaville übergeht.

<sup>608</sup> So CAMILLE SAINT-SAËNS am 14. Juli 1886 auf Briefpapier mit *Trauerrand* an seine Mutter. In dem noch nicht edierten Brief befürchtete er das Aussterben der Bären: «*Je pleure par anticipation sur la disparition future. Si vous voyiez les mines qu'ils font pour avoir des carottes, vous comprendriez ma douleur amère*» (hier zit. nach GALLOIS, 260 und 328). Kurz, nachdem SAINT-SAËNS in Bern sein *Requiem* für ALBERT LE LIBON komponiert hatte, war nach dem Todessturz des ersten Bübchens am 7. Juli 1878 auch noch sein zweites Söhnchen JEAN-FRANÇOIS halbjährig gestorben (vgl. hiervor, Rzz. 85 und 86). Äusserung wie Briefpapier passen zur Schilderung SERVIÈRES, SAINT-SAËNS habe noch im hohen Alter tränenerfüllte Augen bekommen, wenn jemand von kranken oder sterbenden Kindern berichtete (REES, 222; RING, 57). Könnte vielleicht auch die Jahreszeit des Todes seines zweiten Kindes der Grund dafür sein, dass SAINT-SAËNS von Florenz nicht direkt nach Chaville, sondern zuerst nach Bern ging, um die Arbeit an *Proserpine* aufzunehmen? Es würde auch zu seinem Verhalten nach der Trennung von seiner Frau 1881 in der Auvergne passen, als er als nächstes die *Rhapsodie d'Auvergne* op. 73 orchestrierte; vgl. hiervor, Rz. 87 mit Fn. 190.

<sup>609</sup> In *Portraits*, 128-132 widmete SAINT-SAËNS 1899 LOUIS GALLET ein eigenes Kapitel.

<sup>610</sup> Vgl. TELLER RATNER II 173.

machte sich Gedanken zu Kostümierung und Kulissen. Anschliessend fuhr er von Florenz nach *Bern* und zog sich zur Komposition der ersten Szenen ins Hotel Bernerhof zurück. Nach Fertigstellung der ersten paar Szenen<sup>611</sup> begab sich SAINT-SAËNS von Bern im Sommer 1886 nach Chaville nahe Versailles in ein kleines Haus mit Garten und ungepflegter Allee<sup>612</sup>, wo er die Oper bis Ende September 1886 zu Ende entwarf. Vom November 1886 bis Januar 1887 instrumentierte er dann in Algier sein ganzes neues Bühnendrama<sup>613</sup>, nachdem er im November 1886 noch die *Société Nationale de Musique* verlassen hatte, deren Vizepräsident er bis dahin gewesen war. VINCENT D'INDY und CÉSAR FRANCK hatten hinter seinem Rücken veranlasst, dass im Rahmen dieser zur Förderung zeitgenössischer französischer Musik geschaffenen Konzerte entgegen den Statuten fortan auch Werke ausländischer Komponisten aufgeführt werden sollten.

#### D. Sommer 1896 Orgelrezital: *Orgelphantasie* op. 101 = R. 95

**243 Schweizer Orgelrezitaltournee** Im Rahmen seiner grossen Orgelrezitaltournee durch die Schweiz spielte SAINT-SAËNS im Sommer 1896 auch in Bern und führte dabei seine *Orgelphantasie* op. 101 = R. 95 auf.

#### E. Juni/Juli 1905 Thun: Komposition von *L'Ancêtre* R. 297 und Sonate für Violoncello und Klavier Nr. 2 in F-Dur op. 123 = R. 135

**244 SAINT-SAËNS einen Monat lang in Thun** Auch nach der erneuten Niederlassung weilte SAINT-SAËNS 1905 nur wenige Tage in Paris. Einsamkeit und Stille erleichterten ihm die Kompositionsarbeit. Nach einem mehrmonatigen Aufenthalt im italienischen Pallanza bei Verbania am Lago Maggiore (Februar bis Juni 1906) verbrachte er anschliessend im Juni/Juli einen Monat im Hotel Freienhof in Thun und arbeitete an seiner *Sonate für Violoncello und Klavier Nr. 2* op. 123 sowie – tageweise mit seinem Librettisten LUCIEN-JOSEPH-LOUIS AUGÉ DE LASSUS (1846-1914) – an seiner Oper *L'Ancêtre* R. 297, einer korsischen Rachegeschichte.

---

<sup>611</sup> Es sind dies aus dem 1. Akt der Oper die Szene Proserpines, Orlandos, Filippus, Ercoles und der Freier: *Qu'elle est infernale et divine*; Duo und Szene Proserpines, Orlandos und Ercoles: *Voyez-les tous, navrés de trop d'indifférence!*, das Duo Sabatinos und Renzos: *Je t'en supplie* sowie die Arie des Sabatino: *Pourquoi me demander cette épreuve insensée?* samt der anschliessenden Szene Sabatinos und Renzos.

<sup>612</sup> Vgl. SAINT-SAËNS, *Ecole Buissonnière*, 62. SAINT-SAËNS zitiert hier BONNEROT, der freilich den Berner Abstecher seines Meisters auffälliger Weise nicht einmal erwähnt. Dies könnte mit SAINT-SAËNS' Bestreben zu erklären sein, seine seelischen Verletzungen konsequent zu verbergen; vgl. hiervor, Rzz. 87-90, 93 und 94. – CLERICETTI, 118f hingegen meint (ohne Belege), SAINT-SAËNS habe *Proserpine* «in gran parte» in Bern komponiert, und stellt die Kompositionsetappe in Chaville als blosser Darstellung eines anonymen Rezensenten im Pariser *Figaro* vom 17.03.1887, 3 dar.

<sup>613</sup> SORET, *Proserpine*, 12.

## VI Literatur

1. RÜDIGER ACHENBACH/HARTMUT KRIEGE: Die Päpste und die Macht. Düsseldorf/Zürich<sup>3</sup>2004.
2. KRISTY BARBACANE: On Colonial Textuality and Difference. Musical Encounters with French Colonialism in Nineteenth-Century Algeria. Diss. Columbia University New York 2012.
3. JEAN BARRAQUÉ: Claude Debussy mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. (rororo-Monographien, 50092.) Reinbek bei Hamburg<sup>9</sup>1997.
4. HANS-PETER BÄRTSCHI/ANNE-MARIE DUBLER: Art. *Eisenbahnen*. In: Historisches Lexikon der Schweiz HLS. Bd. 4. Basel 2005, 153-156 = abrufbar unter: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007961/2015-02-11/#HDieBauperiode1850-1870> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
5. HANS-PETER BÄRTSCHI: Art. Schweizerische *Centralbahn*. In: Historisches Lexikon der Schweiz HLS. Bd. 11. Basel 2012, 295 = abrufbar unter: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/041892/2011-10-27/> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
6. GERTH-WOLFGANG BARUCH: Taschenbuch für Konzertfreunde. 99 Orchesterwerke von Beethoven bis Richard Strauss. (Herder-Bücherei, 319.) Freiburg/Basel/Wien 1968.
7. ÉMILE BAUMANN: Les grandes formes de la musique. L'œuvre de Camille Saint-Saëns. (Bibliothèque musicale.) Paris<sup>2</sup>1923.
8. PLACIDUS BERGER: Art. Totengedächtnis. In: JOSEF HÖFER/KARL RAHNER (Hgg.): Lexikon für Theologie und Kirche LThK<sup>2</sup> Bd. X, Freiburg im Br. 1965, Sp. 271.
9. HANS BLOESCH: Die bernische Musikgesellschaft 1815-1915. Bern 1915.
10. EMMANUEL BONDEVILLE: Un grand musicien mal connu: Camille Saint-Saëns. (Institut de France, Académie des Beaux-Arts, Séance publique annuelle du 1<sup>er</sup> décembre 1971 = Institut 1971 n° 26). Paris 1971.
11. JACQUES BONNAURE: Saint-Saëns. Préface de JEAN-FRANÇOIS HEISSER. Arles 2010.
12. JEAN BONNEROT: C. Saint-Saëns (1835-1921): Sa vie et son œuvre. Paris 1914.
13. SALVATORE BONO: Piraten und Korsaren im Mittelmeer. Seekrieg, Handel und Sklaverei vom 16. bis 19. Jahrhundert. Stuttgart 2009.
14. JACQUES BONZON: Le sifflet au Concert. Plaidoirie prononcée devant le Tribunal de simple police de Paris le 8 juin 1904 par Me J.B., avocat à la Cour. Avec deux lettres de MM. Camille Saint-Saëns et Vincent d'Indy. Vannes 1904, abrufbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61087507/f1.image.double> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
15. MARIE BRIQUET: Saint-Saëns, Charles-Camille. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Bd. Kassel/Basel/Paris/London/New York 1963, XI Spp. 1272-1284.
16. ERIN BROOKS: Camille Saint-Saëns and Staging History: Henry VIII and Ascanio at the Opera. In: MICHAEL STEGEMANN (Hg.): The many faces of Camille Saint-Saëns. (Speculum Musicae, XXXI.) Turnhout 2018, 15-42.
17. PETER BROWE: Zur Geschichte der Entmannung. Eine religions- und rechtsgeschichtliche Studie. Breslau 1936.
18. DAVID BROWN: Čajkovskij: guida all'ascolto. (Cultura, 779.) Mailand 2012.
19. JEAN-FRANÇOIS BRUN/MONIKA NOWACKA: La fabrication des timbres-poste. Les procédés d'impression. In: Nouvelles de l'Estampe n° 239 (2012), abrufbar unter: <https://journals.openedition.org/estampe/1020> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

20. ESTEBAN BUCH: «Les Allemands et les Boches»: la musique allemande à Paris pendant la Première Guerre mondiale. In: *Le mouvement social* n° 208 (2004/3) 45-69 = abrufbar unter: <https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social-2004-3-page-45.htm> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
21. JACQUES BURDET: *Mozart* à Lausanne en 1766. In: *Revue historique vaudoise* 61 (1953) 105-121 = abrufbar unter: <http://doi.org/10.5169/seals-47119>.
22. JACQUES BURDET: Deux lettres d'Ernest Ansermet. In: *Revue Musicale de Suisse Romande RMSR* 33 (1980) 18-20 = abrufbar unter: <http://www.rmsr.ch/archives/1980-1.pdf> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
23. GEOFFREY BURLESON: Saint-Saëns, Proto-Impressionism, and 'le jeu perlé'. In: MICHAEL STEGEMANN (Hg.): *The many faces of Camille Saint-Saëns. (Speculum Musicae, XXXI.)* Turnhout 2018, 213-225.
24. REMY CAMPOS: La musique religieuse sous le Second *Empire*. In: *Saint-Saëns et le Prix de Rome*. Buch-CD Grossa 2010, 53-61.
25. REMY CAMPOS: Camille Saint-Saëns' Piano *Technique*: A Retrospectively Constituted Object? In: MICHAEL STEGEMANN (Hg.): *The many faces of Camille Saint-Saëns. (Speculum Musicae, XXXI.)* Turnhout 2018, 189-212.
26. ROLAND DE CANDE: *Dictionnaire des musiciens*. Paris 1964, 214f und 278.
27. FRANÇOIS DE CAPITANI: Musik in Bern. (Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern, 76.) Bern 1993 = In: *Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern* 76 (1993) 1-286.
28. JEAN-LUC CARON/GERARD DENIZEAU: *Camille Saint-Saëns*. Paris 2014.
29. *Catalogue général et thématique des œuvres de Camille Saint-Saëns*. Paris 1908, abrufbar unter: <https://archive.org/details/catalogueqnr00sain/page/n6/mode/2up> (zuletzt besucht am 11.11.2020), betr. *Requiem*: S. 28f.
30. GIUSEPPE CLERICETTI: *Camille Saint-Saëns. Il Re degli Spiriti musicali*. Con una prefazione di Guido Salvetti. (Personaggi della Musica, 22.) Varese 2016, auszugsweise abrufbar unter: <http://www.zecchini.cloud/estratti/saintsaens.pdf> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
31. GERARD CONDE: *Bien plus qu'un galop d'essai*. Abrufbar unter: [http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Conde-Gerard-Le-Timbre-d-argent-bien-plus-qu-un-galop-d-essai/\(offset\)/54](http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Conde-Gerard-Le-Timbre-d-argent-bien-plus-qu-un-galop-d-essai/(offset)/54) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
32. GERARD CONDE: *Proserpine: regards sur la partition*. In: *Proserpine de Saint-Saëns*. Buch-CD (Palazzetto Bru Zane: Collection Opéra français). Arles/Venedig 2017, 21-30, abrufbar unter: <http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Conde-Gerard-Proserpine-regards-sur-la-partition> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
33. DAVID CRANMER: A Relationship Spanning more than 40 Years: The Case of Portugal. In: MICHAEL STEGEMANN (Hg.): *The many faces of Camille Saint-Saëns. (Speculum Musicae, XXXI.)* Turnhout 2018, 345-360.
34. PIERRE DEGOTT: La «haendelisation» de l'oratorio français de 1873 à 1910, abrufbar unter: <http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Giroud-Vincent-The-Promised-Land-le-testament-d-un-musicien-anglophile> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
35. GEORG DENZLER: *Die verbotene Lust. 2000 Jahre christliche Sexualmoral*. München/Zürich 1988.
36. ALFRED DISCH: Die Musikerfamilie der Munzinger von Olten. In: *Oltner Neujahrsblätter* 17 (1959) 29-40 = abrufbar unter: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=olt-001%3A1959%3A17%3A%3A33&referrer=search#32> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
37. GUSTAVE DORET: *Temps et contretemps. Souvenirs d'un musicien*. Fribourg 1942.
38. THEODORE DUBOIS: *Souvenirs de ma vie*, hg. Von Christine Collette-Kléo. Lyon/Venedig 2009.

39. SYLVIE DOUCHE: Les barbares. Dossier de presse parisienne (1901). (Critiques de l'opéra français du XIX<sup>ème</sup> siècle, XVII.) Paris/Weinsberg 2005.
40. JOACHIM DRAHEIM: Konzertante Werke. In: ULRICH TADDAY (Hg.): Schumann Handbuch. Weimar/Stuttgart/Kassel 2006, 376-397.
41. ARNOLD FEIL: Metzler Musikchronik vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart/Weimar 2005, 632 und 649.
42. ANTONIO FERRARA: Saint-Saëns, presidente della Società des instruments anciens. In: MICHAEL STEGEMANN (Hg.): The many faces of Camille Saint-Saëns. (Speculum Musicae, XXXI.) Turnhout 2018, 373-382.
43. FRANÇOIS-JOSEPH FETIS: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Supplément et complément publiés sur la direction de M. ARTHUR POUGIN, tome II. Paris 1880, abrufbar unter: [https://books.google.ch/books?id=vdsuAAAAIAAJ&pg=PA470&lpg=PA470&dq=Adolphe+Jullien+UND+Saint-Sa%C3%ABns+UND+Paris+UND+1872&source=bl&ots=LdUWNYyhNb&sig=ACfU3U00YRr9weyY8yQzSdltk7IYDbCSpA&hl=de&sa=X&ved=2ahUKewjb7cW1pv\\_oAhXI2qQKHbn2DhcQ6AEwC3oECAYQAQ#v=onepage&q=Adolphe%20Jullien%20UND%20Saint-Sa%C3%ABns%20UND%20Paris%20UND%201872&f=false](https://books.google.ch/books?id=vdsuAAAAIAAJ&pg=PA470&lpg=PA470&dq=Adolphe+Jullien+UND+Saint-Sa%C3%ABns+UND+Paris+UND+1872&source=bl&ots=LdUWNYyhNb&sig=ACfU3U00YRr9weyY8yQzSdltk7IYDbCSpA&hl=de&sa=X&ved=2ahUKewjb7cW1pv_oAhXI2qQKHbn2DhcQ6AEwC3oECAYQAQ#v=onepage&q=Adolphe%20Jullien%20UND%20Saint-Sa%C3%ABns%20UND%20Paris%20UND%201872&f=false) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
44. CHRISTINE FISCHER: Zeittafel. In: ANSELM GERHARD/UWE SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch. Stuttgart/Kassel 2001, 593-629.
45. TIMOTHY FLYNN: Camille Saint-Saens: A Guide to Research. New York/London 2003, partiell abrufbar unter: <https://books.google.ch/books?id=c5ONAgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Saint-Sa%C3%ABns&hl=de&sa=X&ved=0ahUKewjuqufD76zpAhVBOBoKHaGQBq8Q6AEIVTAE#v=onepage&q=Saint-Sa%C3%ABns&f=false> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
46. HIERONYMUS FRANK: Art. Anniversarium, Jahresgedächtnis. In: JOSEF HÖFER/KARL RAHNER (Hgg.): Lexikon für Theologie und Kirche LThK<sup>2</sup> Bd. I, Freiburg im Br. 1957, Spp. 577-579.
47. EBERHARD FREITAG: Arnold Schönberg mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. (rororo-Monographien, 50202.) Reinbek bei Hamburg 1998.
48. JEAN GALLOIS: Charles-Camille Saint-Saëns. Sprimont (Belgien) 2004.
49. ANGELO GAROVI: Musikgeschichte der Schweiz. Bern 2015.
50. BERNARD GAVOTY: Reynaldo Hahn. Le musicien de la belle époque. Paris 1976.
51. YVES GERARD: Saint-Saëns et le prix de Rome: scandale(s)? In: Camille Saint-Saëns et le prix de Rome. Buch-CD. Glossa 2010, 25-33, abrufbar unter: [http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Gerard-Yves-Saint-Saens-et-le-prix-de-Rome-scandale-s/\(offset\)/121](http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Gerard-Yves-Saint-Saens-et-le-prix-de-Rome-scandale-s/(offset)/121) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
52. YVES GERARD: Saint-Saëns et l'édition monumentale des œuvres de Rameau (Durand, 1895-1924). In: Revue de la Bibliothèque Nationale de France 46 (2014/I) 10-19 = abrufbar unter: <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2014-1-page-10.htm#> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
53. ANSELM GERHARD: Giuseppe Verdi. (Beck Wissen, 2754.) München 2012.
54. ANSELM GERHARD: *Verdi-Bilder*. In: ANSELM GERHARD/UWE SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch. Stuttgart/Kassel 2001, 2-24.
55. ANSELM GERHARD/UWE SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch. Stuttgart/Kassel 2001.
56. DAGMAR GILCHER: «Sans y arriver jamais – Ohne jemals anzukommen.» Studien zum Operschaffen von Camille Saint-Saëns. Kaiserslautern 2006.
57. VINCENT GIROUD: The Promised Land: le testament d'un musicien anglophile, abrufbar unter: <http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en->

[ligne/Articles/Giroud-Vincent-The-Promised-Land-le-testament-d-un-musicien-anglophile](#)  
(zuletzt besucht am 11.11.2020).

58. SCOTT DOUGLAS GLYSSON: Analysis of Musical Style and Cecilian Idealism in the Latin-texted motets of Camille Saint Saens. Diss. Arizona 2014.
59. ULRICH GRAF/HANS-URS WILI: Zum Konzert des Singkreises Wohlen vom 26. Mai 2017 in New York, vom 4. November 2017 in Aarau und vom 11. und 12. November 2017 in Wohlen BE:
  1. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): *Jesu, meine Freude*. Motette für fünfstimmigen gemischten Chor BWV 227
  2. FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847):
    - a. Zum Abendsegnen/Responses to the Commandments Lord, have mercy upon us (1833) MWV B 27
    - b. Jubilate Deo/O be joyful in the Lord/Jauchzet dem Herren, alle Welt (Ps 100) (1847) A-Dur op. 69 Nr. 2 = MWV B 58
    - c. Ehre sei dem Vater. Doxologie für gemischten Chor a cappella (1847) op. 69 Nr. 2 = MWV B 48
    - d. Die deutsche Liturgie (1846: Kyrie; Ehre sei Gott in der Höhe; Heilig, heilig, heilig) MWV B 57
    - e. Denn er hat seinen Engeln befohlen (Ps 91,11f) (1844) MWV B 53
    - f. Veni Domine in g-moll (1831) op. 39 Nr. 1 = MWV B 24
    - g. Aus tiefer Not schrei ich zu Dir (1830: Choral; Fuge; Arie mit Chor; Choral) op. 23 Nr. 1 und Nr. 3 = MWV B 20 und B 21
    - h. Anthem Why, O Lord, delay for ever/Aus Hymne/Drei geistliche Lieder und Fuge für Alt, Chor und Orgel MWV A 19: Herr, wir trau'n auf Deine Güte (1840) op. 96 Nr. 3; Fuge: Lasst sein heilig Lob uns singen (1843) op. 96 Nr. 4
    - i. Hymn Hear my prayer/Hymne für Sopran, Chor und Orgel Höre mein Bitten in G-Dur (Ps 55,2-8)(1844/1847) MWV B 49
    - j. Tag des Zorns, Gericht der Sünden (1843) MWV B 43.
60. KARL GREBE: Anton Bruckner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. (rororo-Monographien, 190.) Reinbek bei Hamburg <sup>6</sup>1981.
61. PIERRE GUILLOT (Hg.) : G. Renoud/C. Saint-Saëns: Musique, foi et raison. Correspondance inédite Renoud/Saint-Saëns 1914-1921, recueillie, introduite et annotée par P. G. Paris 2014.
62. MALOU HAINE: Franz Servais et Franz Liszt. Une amitié familiale. Sprimont (Belgien) 1996.
63. JACQUES HANDSCHIN: Camille Saint-Saëns. (118. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1930.) Zürich 1930.
64. EDUARD HANSLICK: Vom musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. Leipzig 1854 = <sup>6</sup>1881, abrufbar unter: <http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/index.html> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
65. JAMES HARDING: Saint-Saëns and His Circle. London 1965.
66. DOMINIQUE HAUSFATER: Du Concordat de 1801 à la séparation de l'Église et de l'État: un siècle de mutation de la musique sacrée officielle. In: ALEXANDRE DRATWICKI/AGNES TERRIER (Hgg.) : L'art officiel dans la France musicale au XIX<sup>e</sup> siècle. Les colloques de l'Opéra Comique April 2010, 1-17 = abrufbar unter: [http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/\(namefilter\)/H#list](http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/(namefilter)/H#list) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
67. MADELEINE HERREN: Art. Weltpostverein (UPU). In: Historisches Lexikon der Schweiz HLS Bd. XIII. Basel 2014, 390 = abrufbar unter: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/013815/2013-10-01/> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
68. KURT HONOLKA: Antonín Dvořák mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. (Rowohlt Monographien, 50220.) Reinbek bei Hamburg <sup>13</sup>2010.

- 
69. JEANINE HUAS: *L'Homosexualité au temps de Proust*. Dinard 1992.
70. GEORGES HUMBERT: *Fêtes musicales en l'honneur de Saint-Saëns*. Vevey 1913.
71. HUGUES IMBERT: *Profils d'artistes contemporains*. Paris 1897, abrufbar unter: <https://archive.org/details/profilsdartistes00imbe/page/n8/mode/2up> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
72. DIEGO INNOCENZI: Saint-Saëns musicien d'église. In: *Camille Saint-Saëns et le prix de Rome*. Buch-CD. Glossa 2010, 62-71, abrufbar unter: [http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Innocenzi-Diego-Saint-Saens-musicien-d-eglise/\(offset\)/131](http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Innocenzi-Diego-Saint-Saens-musicien-d-eglise/(offset)/131) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
73. BENJAMIN IVRY: *Maurice Ravel. A Life*. New York 2000.
74. EDWARD JOHNSON: *Camille Saint-Saëns*. CD Booklet aus "Saint-Saëns Requiem & Organ Symphony", CALA, CACD1032, abrufbar unter <http://www.webring.org/l/rd?ring=artandmusic;id=158;url=http%3A%2F%2Frequiemonline%2Etripod%2Ecom%2Fnotes%2Fsaintsaens%2Ehtm> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
75. PETER JOST: *Camille Saint-Saëns*. In: LUDWIG FINSCHER (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 26 Bände in zwei Teilen. 2., neubearbeitete Auflage. Personenteil: Bd. XIV Kassel/Stuttgart 2005, Spp. 803-819.
76. PETER JOST: *Vorwort* (zu Saint-Saëns' Violinkonzerten), III-IV, abrufbar unter: <https://www.woodbrass.com/images/woodbrass/HN0712.PDF> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
77. WERNER JUKER: *Musikschule und Konservatorium für Musik in Bern 1858-1958*. Bern 1958.
78. MAX KALBECK: *Johannes Brahms*. Bd. I Berlin <sup>4</sup>1921; Bd. II Berlin <sup>3</sup>1912; Bd. III Berlin <sup>2</sup>1913; Bd. IV Berlin <sup>2</sup>1915. Alle abrufbar unter: [www.zeno.org](http://www.zeno.org) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
79. ERIC-ANDRÉ KLAUSER: Art. Eugène Borel. In: *Historisches Lexikon der Schweiz HLS* Bd. II. Basel 2003, 583f = abrufbar unter: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/004431/2004-10-12/> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
80. KARL-JOSEF KUTSCH/LEO RIEMENS (Hgg.): *Grosses Sängerlexikon* Bd. IV. München <sup>4</sup>2003.
81. JEAN-FRANÇOIS LABIE: *Le visage du Christ dans la musique des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*. Paris 2005.
82. MARA LACCHÈ: *Saint-Saëns e l'esotismo 'ellenico' di Déjanire*. In: MICHAEL STEGEMANN (Hg.): *The many faces of Camille Saint-Saëns*. (Speculum Musicae, XXXI.) Turnhout 2018, 43-57.
83. PAUL LANDORMY: *La Musique française de Franck à Debussy*. Paris 1943.
84. PETER LÄUFFER: *Das Schicksal vom Bubenberglplatz*. Dokumentation. Bern 1982.
85. LUCIEN AUGÉ DE LASSUS: *Saint-Saëns*. Paris 1914 = Nachdruck Paris 1978.
86. ALBERT LAVIGNAC: *La musique et les musiciens*. Paris <sup>6</sup>1895.
87. STÉPHANE LETEURÉ: *Camille Saint-Saëns, le compositeur globe-trotter (1857-1921)*. Préface de PIERRE ICKOVICZ. Paris 2017, partiell abrufbar unter: [https://www.actes-sud.fr/sites/default/files/9782330077464\\_extrait.pdf](https://www.actes-sud.fr/sites/default/files/9782330077464_extrait.pdf) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
88. STÉPHANE LETEURÉ: *Camille Saint-Saëns en Égypte: les sens du voyage (1890-1914)*. In: MICHAEL STEGEMANN (Hg.): *The many faces of Camille Saint-Saëns*. (Speculum Musicae, XXXI.) Turnhout 2018, 269-290.
89. PETER LEUENBERGER/EMIL ERNE: *Bern. Eine Stadt vor 100 Jahren. Bilder und Berichte*. Bern 1997.
90. ALFRED LOEWENBERG: *Annals of Opera 1597-1940 compiled from the original sources*. With an introduction by EDWARD J. DENT. London <sup>3</sup>1978.
91. HUGH MACDONALD: *Saint-Saëns and the Stage*. Operas, Plays, Pageants, a Ballett and a Film. Cambridge 2019, teilweise abrufbar unter:

- [https://books.google.ch/books?id=5FqHDwAAQBAJ&pg=PA55&lpg=PA55&dq=Cohen+U+ND+Saint-Sa%C3%ABns+UND+Paris+UND+1875&source=bl&ots=smEj\\_TNCFA&sig=ACfU3U27UXBGPPtcPu4\\_kJaE0pXUIWqhA&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwjOt6aUj\\_zoAhUOxMQBHxkMDuQQ6AEwA3oEACAcQAQ#v=onepage&q=Cohen%20UND%20Saint-Sa%C3%ABns%20UND%20Paris%20UND%201875&f=false](https://books.google.ch/books?id=5FqHDwAAQBAJ&pg=PA55&lpg=PA55&dq=Cohen+U+ND+Saint-Sa%C3%ABns+UND+Paris+UND+1875&source=bl&ots=smEj_TNCFA&sig=ACfU3U27UXBGPPtcPu4_kJaE0pXUIWqhA&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwjOt6aUj_zoAhUOxMQBHxkMDuQQ6AEwA3oEACAcQAQ#v=onepage&q=Cohen%20UND%20Saint-Sa%C3%ABns%20UND%20Paris%20UND%201875&f=false) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
92. HUGH MACDONALD: *Le Timbre d'argent et ses transformations*. Abrufbar unter: [http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Macdonald-Hugh-J.-Le-Timbre-d-argent-et-ses-transformations/\(offset\)/1](http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Macdonald-Hugh-J.-Le-Timbre-d-argent-et-ses-transformations/(offset)/1) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
93. HUGH MACDONALD: *Proserpine, déesse de l'enfer*. In: *Proserpine de Saint-Saëns*. Buch-CD (Palazzetto Bru Zane, collection Opéra français). Arles/Venedig 2017, 38-43 = abrufbar unter: [http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Macdonald-Hugh-J.-Proserpine-deesse-de-l-enfer/\(offset\)/2](http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Macdonald-Hugh-J.-Proserpine-deesse-de-l-enfer/(offset)/2) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
94. HUGH MACDONALD: *Saint-Saëns the Dramatist*. In: MICHAEL STEGEMANN (Hg.): *The many faces of Camille Saint-Saëns*. (Speculum Musicae, XXXI.) Turnhout 2018, 3-14.
95. PHILIPPE MAJORELLE: *Saint-Saëns. Le Beethoven français*. Biarritz/Paris 2009.
96. ALBERTO MASSAROTTO: *L'esotismo musicale di Saint-Saëns come diario di bordo tra vita e opera*. In: MICHAEL STEGEMANN (Hg.): *The many faces of Camille Saint-Saëns*. (Speculum Musicae, XXXI.) Turnhout 2018, 255-267.
97. JOHANN CHRISTIAN MESSERLI: *Adressbuch der Stadt Bern*. Bern 1822 = <https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-7082> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
98. GEROLD MEYER VON KNONAU: *Erdkunde der Schweizerischen Eidsgenossenschaft*. Ein Handbuch für Einheimische und Fremde. Zweite, ganz umgearbeitete, stark vermehrte Auflage Zürich 1839. Bd. II = abrufbar unter: [https://books.google.st/books?id=yydCAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.st/books?id=yydCAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
99. ULRICH MICHELS: *dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte. Bd. 2: Historischer Teil: Vom Barock bis zur Gegenwart*. (dtv, 3023). München 1985.
100. URSULA MIKLISS: *Die liturgische Musik von Camille Saint-Saëns*. Dissertation. Hamburg 1993.
101. DARIO MÜLLER/CARLO PICCARDI: *Camille Saint-Saëns*. Lugano 2000.
102. MITSUYA NAKANISHI: *Saint-Saëns et ses œuvres littéraires sur le Japon*. In: MICHAEL STEGEMANN (Hg.): *The many faces of Camille Saint-Saëns*. (Speculum Musicae, XXXI.) Turnhout 2018, 361-372.
103. FRITZ NÄF: *Die «Messe de Requiem» (1878)*. In: *Camille Saint-Saëns. Messe de Requiem für Soli (SATB), Chor (SATB) und Orchester op. 54*, hg. von Fritz Näf. (Carus Partitur, 27.317.) Leinfelden-Echterdingen 2016, V.
104. JEAN-MICHEL NECTOUX (Hg.): *Camille Saint-Saëns & Gabriel Fauré: Correspondance (1862-1920) réunie et présentée par J.-M. N.* (Publications de la société de musicologie, deuxième série, XIII.) Paris 1994.
105. OTTO NEITZEL: *Camille Saint-Saëns*. Berlin 1899 = Nachdruck Hamburg 2015, teilweise abrufbar unter: <https://books.google.ch/books?id=PFI7CgAAQBAJ&pg=PA45&dq=Saint-Sa%C3%ABns&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwjuqufD76zpAhVBOBoKHaGQBq8Q6AEIqAEwCA#v=onepage&q=Saint-Sa%C3%ABns&f=false> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
106. GERHARD NESTLER: *Geschichte der Musik. Die grossen Zeiträume der Musik von den Anfängen bis zur elektronischen Musik*. (Serie Musik Piper Schott, 8204.) Mainz/München 1993, 552 und 554.

107. MATTHIAS VON ORELLI: Volkmar Andreae - Dirigent, Komponist und Visionär. Ein Kapitel Zürcher Musikgeschichte. Diss. Zürich 2009, abrufbar unter: [https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/108554/1/20090594\\_002344648.pdf](https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/108554/1/20090594_002344648.pdf) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
108. JULIE OUSTINOFF: Les Deux Trios avec piano de Camille Saint-Saëns (1864-1892): pour une filiation française ? In: MICHAEL STEGEMANN (Hg.): The many faces of Camille Saint-Saëns. (Speculum Musicae, XXXI.) Turnhout 2018, 157-173.
109. ORESTE PALMIERO: Camille Saint-Saëns e l'Italia: analisi di un rapporto (attraverso i carteggi). In: MICHAEL STEGEMANN (Hg.): The many faces of Camille Saint-Saëns. (Speculum Musicae, XXXI.) Turnhout 2018, 291-312.
110. CLAIRE PAOLACCI: Camille Saint-Saëns et l'Opéra de Paris (1915-1945), un étendard de la musique française. In: MICHAEL STEGEMANN (Hg.): The many faces of Camille Saint-Saëns. (Speculum Musicae, XXXI.) Turnhout 2018, 59-82.
111. ARTHUR POUGIN: Giuseppe Verdi: Vita aneddotica con note ed aggiunte di Folchetto (ins Italienische übertragen von Giacomo Caponi). Mailand 1881 = Florenz 1989; deutsch: Verdi: Sein Leben und seine Werke. Leipzig 1887.
112. JACQUES-GABRIEL PROD'HOMME: Camille Saint-Saëns. In: Musical Quarterly 8 (1922) 469-485 = abrufbar unter: <https://doi.org/10.1093/mq/VIII.4.469> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
113. SARA RAMOS CONTIOSO: Saint-Saëns's Messe de Requiem: un nuevo modelo religioso en la tradición romántica de género. In: MICHAEL STEGEMANN (Hg.): The many faces of Camille Saint-Saëns. (Speculum Musicae, XXXI.) Turnhout 2018, 85-100.
114. JEAN-JACQUES RAPIN: Les Vaudois et la musique: deuxième fascicule. Compositeurs et musicographes. In: Revue musicale de Suisse romande RMSR 44 (1991) 87-90 = <http://www.rmsr.ch/archives/1991-2.pdf> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
115. DOROTHEA REDEPENNIG: Peter Tschaikowsky. (Beck Wissen, 2855.) München 2016.
116. BRIAN REES: Camille Saint-Saëns. A Life. London 1999, partiell abrufbar unter: <https://books.google.ch/books?id=jm922PExav4C&printsec=frontcover&dq=Saint-Sa%C3%ABns&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwjufD76zpAhVBOBoKHaQBq8Q6AEISjAD#v=onepage&q=Saint-Sa%C3%ABns&f=false> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
117. HANS RENNER: Reclams Konzertführer Orchestermusik. Stuttgart <sup>6</sup>1959.
118. ELISABETTA RIGHINI: Fossili e rovine: trattamenti metaforici nel Quartetto per archi e pianoforte in Mi maggiore Op. Post. di Camille Saint-Saëns. In: MICHAEL STEGEMANN (Hg.): The many faces of Camille Saint-Saëns. (Speculum Musicae, XXXI.) Turnhout 2018, 141-155.
119. KENNETH RING: Psychological Perspective on Camille Saint-Saëns. (Mellen Lives, 13.) Lewiston (New York)/Queenston (Ontario) 2002.
120. BRENT ROGERS: The Messe de Requiem op. 54 of Camille Saint-Saëns: An amalgamation of contrasting stylistic trends in Requiem composition in nineteenth-century Paris. Diss. Arizona 2015, abrufbar unter: [https://repository.arizona.edu/bitstream/handle/10150/581253/azu\\_etd\\_14104\\_sip1\\_m.pdf?sequence=1](https://repository.arizona.edu/bitstream/handle/10150/581253/azu_etd_14104_sip1_m.pdf?sequence=1) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
121. CAMILLE SAINT-SAËNS: Quelques mots sur *Proserpine*. In : *Écrits sur la musique et les musiciens*. Paris Februar 1902, 568, auszugsweise abrufbar unter: [http://www.bruzanemediabase.com/fre/Documents/Temoignages/Saint-Saens-Camille-Quelques-mots-sur-Proserpine-1902/\(offset\)/20](http://www.bruzanemediabase.com/fre/Documents/Temoignages/Saint-Saens-Camille-Quelques-mots-sur-Proserpine-1902/(offset)/20) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
122. CAMILLE SAINT-SAËNS: *Problèmes* et mystères. Paris 1894.
123. CAMILLE SAINT-SAËNS: *Portraits* et souvenirs. Paris 1899, abrufbar unter: [https://fr.wikisource.org/wiki/Portraits\\_et\\_Souvenirs/L%20%80%99Illusion\\_wagn%C3%A9rienne](https://fr.wikisource.org/wiki/Portraits_et_Souvenirs/L%20%80%99Illusion_wagn%C3%A9rienne) (zuletzt besucht am 11.11.2020) oder <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5455520c> (zuletzt besucht am 11.11.2020).

124. CAMILLE SAINT-SAËNS: *Harmonie et mélodie*. Paris 1885; deutsch: *Harmonie und Melodie*. Deutsche Ausgabe von Wilhelm Kleefeld. Berlin <sup>2</sup>1905, abrufbar unter: [https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Saint-Sa%C3%ABns\\_-\\_Harmonie\\_et\\_M%C3%A9lodie,\\_1885.djvu](https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Saint-Sa%C3%ABns_-_Harmonie_et_M%C3%A9lodie,_1885.djvu) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
125. CAMILLE SAINT-SAËNS: *Les idées de M. Vincent d'Indy*. Paris 1918.
126. CHARLES-CAMILLE SAINT-SAËNS: *Musikalische Reminiszenzen*. Mit einer Studie von ROMAIN ROLLAND: *Camille Saint-Saëns*. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 53.) Wilhelmshaven/Hamburg/Locarno/Amsterdam 1979.
127. CAMILLE SAINT-SAËNS: *Ecole Buissonnière*. Paris 1913, abrufbar unter: <https://ia902205.us.archive.org/31/items/ecolebuissonni00sain/ecolebuissonni00sa.in.pdf> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
128. CAMILLE SAINT-SAËNS: *Music in the Church*. In: *The Musical Quarterly* 2 (1916) 1-8 = abrufbar unter: [https://www.jstor.org/stable/738170?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/738170?seq=1#metadata_info_tab_contents) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
129. CAMILLE SAINT-SAËNS: *Rimes familières*. Paris 1890, abrufbar unter: [https://fr.wikisource.org/wiki/Rimes\\_famili%C3%A8res](https://fr.wikisource.org/wiki/Rimes_famili%C3%A8res) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
130. CAMILLE SAINT-SAËNS: *Au courant de la vie*. Paris 1916, abrufbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9780512n> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
131. CAMILLE SAINT-SAËNS: *La parenté des plantes et des animaux*. Paris 1906, abrufbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1411138h> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
132. CAMILLE SAINT-SAËNS: *Les Israélites sur la montagne d'Oreb*. Oratorio (Partiturmanuskript 27 Seiten). 1848, abrufbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550130594> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
133. MEGAN SARNO: *Saint-Saëns, Criticism, and Catholicism*. In: MICHAEL STEGEMANN (Hg.): *The many faces of Camille Saint-Saëns*. (Speculum Musicae, XXXI.) Turnhout 2018, 101-120.
134. RAINER SCHMITZ/BENNO URE: *Wie Mozart in die Kugel kam. Kurioses und Überraschendes aus der Welt der klassischen Musik*. München <sup>2</sup>2018, abrufbar unter: [https://books.google.ch/books?id=INxRDwAAQBAJ&pg=PT1020&lpq=PT1020&dq=Edouard+Lalo+UND+Camille+Saint-Sa%C3%ABns+UND+lispeln&source=bl&ots=CzlgZR5KqA&sig=ACfU3U2xHvtBBTuCZvKYvwy7Rs\\_orBA3MA&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwiz7PXKipHqAhUKyKYKHTWTBzwQ6AEwAHoECAsQAQ#v=onepage&q=Edouard%20Lalo%20UND%20Camille%20Saint-Sa%C3%ABns%20UND%20lispeln&f=false](https://books.google.ch/books?id=INxRDwAAQBAJ&pg=PT1020&lpq=PT1020&dq=Edouard+Lalo+UND+Camille+Saint-Sa%C3%ABns+UND+lispeln&source=bl&ots=CzlgZR5KqA&sig=ACfU3U2xHvtBBTuCZvKYvwy7Rs_orBA3MA&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwiz7PXKipHqAhUKyKYKHTWTBzwQ6AEwAHoECAsQAQ#v=onepage&q=Edouard%20Lalo%20UND%20Camille%20Saint-Sa%C3%ABns%20UND%20lispeln&f=false) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
135. KERSTIN MIRA SCHNEIDER-SEIDEL: *Antike Sujets und moderne Musik. Untersuchungen zur französischen Musik um 1900*. Stuttgart/Weimar 2002.
136. HAROLD C. SCHONBERG: *Die grossen Komponisten. Ihr Leben und ihr Werk*. Aus dem Amerikanischen von Gerhard Aschenbrenner, Hans-Horst Henschen und Albrecht Roeseler. Bindlach 1990, 154, 227, 232, 350, 354, 356, 360, 364-368, 383, 386, 422, 433, 436, 442, 459, 513, 521, 551, 606.
137. WOLFGANG SCHREIBER: *Gustav Mahler mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. (Rowohlt Monographien, 50181.) Reinbek bei Hamburg <sup>24</sup>2011.
138. GEORGES SERVIERES: *Saint-Saëns*. Paris 1923.
139. MARIE-GABRIELLE SORÉ: *Saint-Saëns voyageur. L'ailleurs est un puissant moteur*. In: ALEXANDRE DRATWICKI/AGNES TERRIER (Hgg.): *Exotisme et art lyrique. Colloque de l'Opéra comique* Juni 2012, 1-16 = abrufbar unter: [http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Soret-Marie-Gabrielle-Saint-Saens-voyageur.-L-ailleurs-est-un-puissant-moteur/\(offset\)/13](http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Soret-Marie-Gabrielle-Saint-Saens-voyageur.-L-ailleurs-est-un-puissant-moteur/(offset)/13) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
140. MARIE-GABRIELLE SORÉ: *Proserpine: de la genèse à la réception*. In: *Programme de l'Opéra royal de Versailles*, automne 2016, 13-22 = In: *Proserpine de Saint-Saëns*. Buch-

- CD (Palazzetto Bru Zane, collection Opéra français). Arles/Venedig 2017, 11-20, abrufbar unter: [http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Soret-Marie-Gabrielle-Proserpine-de-la-genese-a-la-reception/\(offset\)/10](http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Soret-Marie-Gabrielle-Proserpine-de-la-genese-a-la-reception/(offset)/10) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
141. MARIE-GABRIELLE SORET: Camille Saint-Saëns, témoignages sur le Prix de Rome. In: Saint-Saëns et le prix de Rome. Buch-CD, Glossa 2010, 44-52, abrufbar unter: [http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Soret-Marie-Gabrielle-Camille-Saint-Saens-temoignages-sur-le-prix-de-Rome/\(offset\)/7](http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Soret-Marie-Gabrielle-Camille-Saint-Saens-temoignages-sur-le-prix-de-Rome/(offset)/7) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
142. MARIE-GABRIELLE SORET: Saint-Saëns et *l'art* lyrique. In: Les Barbares de Saint-Saëns. Buch-CD (Palazzetto Bru Zane, collection Opéra français). Arles/Venedig 2014, 13-23 = abrufbar unter: [http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Soret-Marie-Gabrielle-Saint-Saens-et-l-art-lyrique/\(offset\)/12](http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Soret-Marie-Gabrielle-Saint-Saens-et-l-art-lyrique/(offset)/12) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
143. MARIE-GABRIELLE SORET: La genèse du *Timbre* d'argent. 2017, 24-34, abrufbar unter: [http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Soret-Marie-Gabrielle-La-genese-du-Timbre-d-argent/\(offset\)/8](http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Soret-Marie-Gabrielle-La-genese-du-Timbre-d-argent/(offset)/8) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
144. MARIE-GABRIELLE SORET: *Luttés* d'influence. In: Les Barbares de Saint-Saëns. Buch-CD (Palazzetto Bru Zane, collection Opéra français). Arles/Venedig 2014, 31-35, abrufbar unter: [http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Soret-Marie-Gabrielle-Les-Barbares-de-Saint-Saens-luttés-d-influence/\(offset\)/9](http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Soret-Marie-Gabrielle-Les-Barbares-de-Saint-Saens-luttés-d-influence/(offset)/9) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
145. MARIE-GABRIELLE SORET: *Saint-Saëns* classique et moderne? In: ALEXANDRE DRATWICKI/AGNES TERRIER (Hgg.): La modernité française au temps de Berlioz. Colloque de l'Opéra comique Februar 2010, 1-15 = abrufbar unter: [http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Soret-Marie-Gabrielle-Saint-Saens-classique-et-moderne/\(offset\)/11](http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Soret-Marie-Gabrielle-Saint-Saens-classique-et-moderne/(offset)/11) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
146. MARIE-GABRIELLE SORET (Hg.): Camille Saint-Saëns: *écrits* sur la musique et les musiciens 1870-1921. Paris 2012.
147. MARIE-GABRIELLE SORET (Hg.): *Correspondance* entre Camille Saint-Saëns et les éditions Durand. Vol. 1, ed. Olms, erscheint im Herbst 2021.
148. MICHAEL STEGEMANN: Camille Saint-Saëns und das französische *Solokonzert* von 1850 bis 1920. Mainz/London/New York/Tokyo 1984 = Portland (Oregon) 1991.
149. MICHAEL STEGEMANN: Camille *Saint-Saëns* mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. (rororo-Monographien, 389.) Reinbek bei Hamburg 1988.
150. MICHAEL STEGEMANN: Camille Saint-Saëns und *Deutschland*. In: Melos 43 = Neue Zeitschrift für Musik 137 (1976) 267-270.
151. MICHAEL STEGEMANN: Maurice *Ravel* mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. (rororo-Monographien, 538.) Reinbek bei Hamburg 1996.
152. MICHAEL STEGEMANN: Der Mord als schöne Kunst betrachtet – Camille Saint-Saëns und die Anfänge der *Filmmusik*. In: Neue Zeitschrift für Musik 10 (1985) 8-14.
153. MICHAEL STEGEMANN: C. Saint-Saëns: »Le *Carnaval* des animaux«. In: SIEGMUND HELMS/HELMUTH HOPF (Hgg.): Werkanalyse in Beispielen. Regensburg 1986, 219-228.
154. MICHAEL STEGEMANN: *Attizismus* und Modernität – Camille Saint-Saëns und die Wiederbelebung der Alten Musik. In: DIETRICH BERKE/DOROTHEA HAHNEMANN (Hgg.): Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Kongressbericht Stuttgart 1985. Kassel 1987, 245-251.
155. MICHAEL STEGEMANN: Camille Saint-Saëns' »Germanophilie«: Hintergründe einer musikpolitischen *Affäre*. In: MARIE-CLAIRE MUSSAT/JEAN MONGREDIEN/JEAN-MICHEL

- NECTOUX (Hgg.) : Échos de France et d'Italie. Liber amicorum Yves Gérard. Paris 1997, 257-268.
156. MICHAEL STEGEMANN: Saint-Saëns in *Germany*. In: JANN PASLER (Hg.): Camille Saint-Saëns and His World. Princeton 2012, 142-160.
157. MICHAEL STEGEMANN: «La chimère de la pureté du style et de la perfection de la forme»: Saint-Saëns und die grossen Formen der *Instrumentalmusik*. In: MICHAEL STEGEMANN (Hg.): The many faces of Camille Saint-Saëns. (Speculum Musicae, XXXI.) Turnhout 2018, 123-139.
158. ROBERT STEVENSON: 'Historical Performance' in 1915. Saint-Saëns's Views on the Performance of Early Music. In : Performance Practice Review 2 (1989) 126-132.
159. ROHAN H. STEWART-MACDONALD: Lisztian Approaches in the Instrumental Works of Camille Saint-Saëns: 'Thematic Transformation' and the Symphony No. 3 in C Minor, Op. 78 ('Organ'). In: MICHAEL STEGEMANN (Hg.): The many faces of Camille Saint-Saëns. (Speculum Musicae, XXXI.) Turnhout 2018, 175-188.
160. STEPHEN STUDD: Saint-Saëns. A critical biography. London 1999.
161. JOSÉ IGNACIO SUÁREZ GARCÍA: La primera visita de Saint-Saëns a España en 1880: el descubrimiento del pianista virtuoso. In: MICHAEL STEGEMANN (Hg.): The many faces of Camille Saint-Saëns. (Speculum Musicae, XXXI.) Turnhout 2018, 313-344.
162. TEMINA CADI SULUMUNA: Les œuvres pour harpe de Camille Saint-Saëns et ses relations professionnelles avec les harpistes à la lumière de la correspondance. In: MICHAEL STEGEMANN (Hg.): The many faces of Camille Saint-Saëns. (Speculum Musicae, XXXI.) Turnhout 2018, 227-252.
163. SVETLANA TANTSCHER: Die Symphonischen Dichtungen von Camille Saint-Saëns als Ergebnis eines künstlerischen Kontaktes mit Franz Liszt. Diplomarbeit Wien 2013, abrufbar unter: [http://othes.univie.ac.at/27009/1/2013-01-31\\_0748742.pdf](http://othes.univie.ac.at/27009/1/2013-01-31_0748742.pdf) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
164. NICHOLAS TARLING: Orientalism and the Operatic World. New York/London 2015, teilweise abrufbar unter: [https://books.google.ch/books?id=MBysCAAQBAJ&pg=PA108&lpg=PA108&dq=Cohen+UND+Saint-Sa%C3%ABns+UND+Paris+UND+1875&source=bl&ots=ngaFgCPDv7&sig=ACfU3U2ru djTzryk\\_gTIp8sm6zAHgH2JhQ&hl=de&sa=X&ved=2ahUKewjOt6aUj\\_zoAhUOxMQBHXkMDuQQ6AEwBnoECAYQAQ#v=onepage&q=Cohen%20UND%20Saint-Sa%C3%ABns%20UND%20Paris%20UND%201875&f=false](https://books.google.ch/books?id=MBysCAAQBAJ&pg=PA108&lpg=PA108&dq=Cohen+UND+Saint-Sa%C3%ABns+UND+Paris+UND+1875&source=bl&ots=ngaFgCPDv7&sig=ACfU3U2ru djTzryk_gTIp8sm6zAHgH2JhQ&hl=de&sa=X&ved=2ahUKewjOt6aUj_zoAhUOxMQBHXkMDuQQ6AEwBnoECAYQAQ#v=onepage&q=Cohen%20UND%20Saint-Sa%C3%ABns%20UND%20Paris%20UND%201875&f=false) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
165. SABINA TELLER RATNER: Camille Saint-Saëns 1835-1921. A thematic catalogue of his complete works. Vol. I: The instrumental works. New York 2002, teilweise abrufbar unter: [https://books.google.ch/books?id=mtYz\\_WjAM\\_UC&pg=PP4&lpg=PP4&dq=SABINA+TELLER+RATNER:+Camille+Saint-Sa%C3%ABns+1835-1921.+A+thematic+catalogue+of+his+complete+works.+Volume+3&source=bl&ots=2VT\\_VubeyhW&sig=ACfU3U0OHgqsSjX7vovABFhtQ0B7Qulp6Q&hl=de&sa=X&ved=2ahUKewjomsPI1ovoAhWE66YKHc2gC6oQ6AEwCXoECAoQAQ#v=onepage&q=SABINA%20TELLER%20RATNER%3A%20Camille%20Saint-Sa%C3%ABns%201835-1921.%20A%20thematic%20catalogue%20of%20his%20complete%20works.%20Volume%203&f=false](https://books.google.ch/books?id=mtYz_WjAM_UC&pg=PP4&lpg=PP4&dq=SABINA+TELLER+RATNER:+Camille+Saint-Sa%C3%ABns+1835-1921.+A+thematic+catalogue+of+his+complete+works.+Volume+3&source=bl&ots=2VT_VubeyhW&sig=ACfU3U0OHgqsSjX7vovABFhtQ0B7Qulp6Q&hl=de&sa=X&ved=2ahUKewjomsPI1ovoAhWE66YKHc2gC6oQ6AEwCXoECAoQAQ#v=onepage&q=SABINA%20TELLER%20RATNER%3A%20Camille%20Saint-Sa%C3%ABns%201835-1921.%20A%20thematic%20catalogue%20of%20his%20complete%20works.%20Volume%203&f=false) (zuletzt besucht am 11.11.2020); Vol. II: The dramatic works. New York 2012. (Vol. III noch ausstehend.)
166. SABINA TELLER RATNER: Saint-Saëns's *Self-Borrowings*. In: MARIE-CLAIRE MUSSAT/JEAN MONGRÉDIEN/JEAN-MICHEL NECTOUX (Hgg.): Échos de France et d'Italie: Liber amicorum Yves Gérard. Paris 1997, 243-256.
167. SABINE TEULON LARDIC: À pleine voix et en plein air à Orange, Nîmes, Béziers: créations et reprises de Saint-Saëns (1894-1921). In: ALEXANDRE DRATWICKI/AGNES

- TERRIER (Hgg.): Camille Saint-Saëns à pleine voix. Colloque organisé à l'Opéra-Comique, du 12 au 14 juin 2017, abrufbar unter: <http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Teulon-Lardic-Sabine-A-pleine-voix-et-en-plein-air-a-Orange-Nimes-Beziers-creations-et-reprises-de-Saint-Saens-1894-1921> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
168. PAUL THISSEN: Die Messe de Requiem op. 54 (1878) von Camille Saint-Saëns und ihre Bedeutung für die Gattungstradition in Frankreich. In: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 89 (2005) 89–98.
169. R. LARRY TODD: Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben. Seine Musik. Aus dem Englischen übersetzt von Helga Beste unter Mitwirkung von Thomas Schmidt-Beste. Stuttgart 2008.
170. DANIELA VAJ: Art. Franz Liszt. In: Historisches Lexikon der Schweiz HLS. Bd. VII. Basel 2008, 878 = <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/041459/2007-01-03/> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
171. LEON VALLAS: Vincent d'Indy. II: La maturité, la vieillesse (1886-1931). Paris 1950.
172. LOUIS VIERNE: La musique religieuse de Saint-Saëns. In: Le guide du concert 3 (1922) 37-39.
173. DELPHINE VINCENT: Correspondances inédites de Gustave Doret avec Théodore Dubois, Gustave Charpentier, Henry Février, Florent Schmitt et Jacques Ibert. In : Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Neue Folge 37 (2017) 113-148.
174. JACQUES VIRET: L'amitié de Saint-Saëns et Fauré, page glorieuse des annales musicales françaises. In: Revue Musicale de Suisse romande RMSR 27 (1974) 67f = abrufbar unter: <https://www.rmsr.ch/archives/1974-4.pdf> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
175. CHRISTIAN VOLLRATH VON SOMMERLATT (Hg.): Adressenbuch der Republik Bern: für Wissenschaft, Kunst, Handel und Gewerbe, sammt Beschreibung der Merkwürdigkeiten, öffentlichen Anstalten und sonstigen nützlichen Einrichtungen. Bearbeitet und herausgegeben von C.v.S. Bern 1836, abrufbar unter: <https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-4616> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
176. EMILE VUILLERMOZ: Histoire de la musique. Paris 1949, 199, 222, 288-292, 294, 311, 313, 336 und 340.
177. MANFRED WAGNER: Franz Liszt. Werk und Leben. (Musikportraits, VI). Wien 2000 = <https://austria-forum.org/web-books/franzliszt00de2000iicm/000053> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
178. BERCHTOLD WEBER: Historisch-topographisches Lexikon der Stadt Bern in ihren Grenzen vor der Eingemeindung von Bümpliz am 1. Januar 1919. Bern 1976, abrufbar unter: [http://biblio.unibe.ch/digibern/hist\\_topo\\_lexikon\\_stadt\\_bern.pdf](http://biblio.unibe.ch/digibern/hist_topo_lexikon_stadt_bern.pdf) (zuletzt besucht am 11.11.2020).
179. MICHAEL WERSIN: Bach hören. Eine Anleitung. Mit 22 Abbildungen und 26 Notenbeispielen. Stuttgart 2010.
180. JOSEF VIKTOR WIDMANN: Johannes Brahms in Erinnerungen. Berlin 1898 = Erinnerungen an Johannes Brahms. Hg. von SAMUEL GEISER. Zürich/Stuttgart 1980.
181. HANS-URS WILI: Zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen zum Jubiläum seines 40jährigen Bestehens am 14. November 2010 in der Französischen Kirche in Bern: JOHANNES BRAHMS: Ein *Deutsches Requiem* für Sopran, Bariton, Chor und Orchester op. 45, abrufbar unter: <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/brahmsrequiemwerkbeschreibung.pdf> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
182. HANS-URS WILI: Zu den konzertanten Aufführungen des Singkreises Wohlen vom a. 10.-13. Januar 2019 Novara (Italien), b. 18. Januar 2019 Zofingen (Stadtkirche), c. 19. Januar 2019 Bern (Französische Kirche), d. 20. Januar 2018 Aarau (Stadtkirche) mit der Kantorei der Stadtkirche Aarau und dem Projektchor SMW. Begleitung: Orchestra

- Sinfonica Carlo Coccia di Novara: GIUSEPPE VERDI (1813-1901): *Nabucco* (1842), abrufbar unter: <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/verdinabucco7.pdf> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
183. HANS-URS WILI: Zum Konzert des Singkreises Wohlen vom 29. Mai 2016 im Kulturcasino Bern: GIUSEPPE VERDI (1813-1901): *Messa da Requiem* (1868-1874), abrufbar unter: <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/verdirequiem2016z.pdf> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
184. LESLEY WRIGHT: Les *oratorios* de Saint-Saëns : Grâce, grandeur et tradition. In: ALEXANDRE DRATWICKI/AGNES TERRIER (Hgg.): *Camille Saint-Saëns à pleine voix. Colloque organisé à l'Opéra-Comique, du 12 au 14 juin 2017*, abrufbar unter: <http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Wright-Lesley-A.-Les-Oratorios-de-Saint-Saens-grace-grandeur-et-tradition> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
185. LESLEY WRIGHT: *Camille Saint-Saëns*. In : DONNA M. DI GRAZIA (Hg.): *Nineteenth-Century Choral Music*. New York/London 2013, 274-283, auszugsweise abrufbar unter: <https://books.google.ch/books?id=AMog9DiN0jAC&pg=PA280&dq=Sabina+Teller+Ratner+camille+saint-sa%C3%ABns+Volume+II&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwjToZ3fnJvqAhXF5KYKHWDNBg4Q6AEwAnoECAEQAg#v=onepage&q=Sabina%20Teller%20Ratner%20camille%20saint-sa%C3%ABns%20Volume%20II&f=false> (zuletzt besucht am 11.11.2020).
186. STEFAN ZWEIG: *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*. (Fischer-Taschenbuch, 1152.) Frankfurt am Main <sup>32</sup>2000.

## Wichtige Links

- <https://camille-saint-saens.org/>
- <https://interlude.hk/camille-saint-saens-atheist-choir-loft/>
- <http://www.bruzanemediabase.com/fre/content/search?SearchText=Saint-Sa%C3%ABns>
- [http://www.bruzanemediabase.com/fre/Personnes/SAINT-SAENSCamille/\(offset\)/16/\(namefilter\)/S](http://www.bruzanemediabase.com/fre/Personnes/SAINT-SAENSCamille/(offset)/16/(namefilter)/S)
- [https://www.musicologie.org/Biographies/saint\\_saens\\_c.html](https://www.musicologie.org/Biographies/saint_saens_c.html)
- <https://interlude.hk/camille-saint-saens-piano/>
- [http://www2.culture.gouv.fr/LH/LH259/PG/FRDAFAN83\\_OL2442036V005.htm](http://www2.culture.gouv.fr/LH/LH259/PG/FRDAFAN83_OL2442036V005.htm)
- [https://data.bnf.fr/fr/13899342/camille\\_saint-saens/](https://data.bnf.fr/fr/13899342/camille_saint-saens/)
- <https://www.bbc.co.uk/music/artists/4137c070-15b2-4d00-a9f0-3517d02a9ba8>

## Links zum Hören ausgewählter Werke von CAMILLE SAINT-SAËNS \*)

### a. Symphonien

A-Dur R. 159 (1850)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=1kxQg2twliY">https://www.youtube.com/watch?v=1kxQg2twliY</a>
F-Dur R. 163 <i>Urbs Roma</i> (1856)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=wohI22tkuvU">https://www.youtube.com/watch?v=wohI22tkuvU</a>
Nr. 1 in Es-Dur op. 2 = R. 161 (1853)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Af-57D20IZI">https://www.youtube.com/watch?v=Af-57D20IZI</a>
Nr. 2 in a-moll op. 55 = R. 164 (1859)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=3Mj7PyZ1hzE">https://www.youtube.com/watch?v=3Mj7PyZ1hzE</a>
Nr. 3 in c-moll op. 78 = R. 176 <i>Orgelsymphonie</i> (1886)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=P2wNAWBPFil">https://www.youtube.com/watch?v=P2wNAWBPFil</a>

### b. Symphonische Dichtungen

<i>Le Rouet d'Omphale</i> . Symphonische Dichtung für Orchester in A-Dur op. 31 = R. 169 (1872)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=q66AbVuSIV0">https://www.youtube.com/watch?v=q66AbVuSIV0</a>
<i>Phaëton</i> . Symphonische Dichtung für Orchester in C-Dur op. 39 = R. 170 (1873)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ldLjTeVSOQI">https://www.youtube.com/watch?v=ldLjTeVSOQI</a>
<i>Danse macabre</i> . Symphonische Dichtung für Orchester in g-moll op. 40 = R. 171 (1874)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=k1s28gmLicc">https://www.youtube.com/watch?v=k1s28gmLicc</a>
<i>La Jeunesse d'Hercule</i> . Symphonische Dichtung für Orchester in Es-Dur op. 50 = R. 172 (1877)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=oVBg5jyvgnA">https://www.youtube.com/watch?v=oVBg5jyvgnA</a>

### c. Konzerte

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 in D-Dur op. 17 = R. 185 (1868)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=PeR1nESASil">https://www.youtube.com/watch?v=PeR1nESASil</a>
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 in g-moll op. 22 = R. 190 (1868)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=tVCvJZtzkqQ">https://www.youtube.com/watch?v=tVCvJZtzkqQ</a>
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 in Es-Dur op. 29 = R. 191 (1869)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=p4sik1_zY58">https://www.youtube.com/watch?v=p4sik1_zY58</a>
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4 in c-moll op. 44 = R. 197 (1875)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=693rWUY4rsw">https://www.youtube.com/watch?v=693rWUY4rsw</a>
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 in F-Dur "Aegyptisches" op. 103 = R. 205 (1896)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=o6nSa6UDiKc">https://www.youtube.com/watch?v=o6nSa6UDiKc</a>
Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 in A-Dur op. 20 = R. 186 (1859)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=lpIK_ubt64I">https://www.youtube.com/watch?v=lpIK_ubt64I</a>
Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 in C-Dur op. 58 = R. 184 (1858)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=W6ERiQFu1GU">https://www.youtube.com/watch?v=W6ERiQFu1GU</a>
Konzert für Violine und Orchester Nr. 3 in h-moll op. 61 = R. 198 (1880)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=x1rCYqSZkjm">https://www.youtube.com/watch?v=x1rCYqSZkjm</a>
Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 in a-moll op. 33 = R. 193 (1872)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=F2YKkBiQpzi">https://www.youtube.com/watch?v=F2YKkBiQpzi</a>
Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 2 in d-moll op. 119 = R. 206 (1902)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=rmj_9XqnFRE">https://www.youtube.com/watch?v=rmj_9XqnFRE</a>

### d. Konzertstücke für Soloinstrumente und Orchester

<i>Suite</i> für Cello und Orchester oder Klavier op. 16 = R. 112 (1862)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=yimgUK0sMWws">https://www.youtube.com/watch?v=yimgUK0sMWws</a>
<i>Introduktion und Rondo capriccioso</i> für Violine und Orchester in a-moll op. 28 = R. 188 (1863)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=_gGK_kzooDo">https://www.youtube.com/watch?v=_gGK_kzooDo</a>

Romance für Flöte und Orchester in Des-Dur op. 37 = R. 192 (1871)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=X-4T1qh2Ef8">https://www.youtube.com/watch?v=X-4T1qh2Ef8</a>
<i>Romance</i> für Horn und Orchester in F-Dur op. 36 = R. 195 (1874)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=HPxTcTtj7qU">https://www.youtube.com/watch?v=HPxTcTtj7qU</a>
<i>Romance</i> für Violine und Orchester in C-Dur op. 48 = R. 196 (1874)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=4T0LYdo-Adk">https://www.youtube.com/watch?v=4T0LYdo-Adk</a>
<i>Tarantelle</i> für Flöte, Klarinette und Klavier in a-moll op. 6 = R. 183 (Orchesterfassung, 1879)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=p4khOuJBhbo">https://www.youtube.com/watch?v=p4khOuJBhbo</a>
Konzertstück für Violine und Orchester in e-moll op. 62 = R. 199 (1880)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=4T0LYdo-Adk">https://www.youtube.com/watch?v=4T0LYdo-Adk</a>
<i>Allegro appassionato</i> für Klavier und Orchester in c-moll op. 70 = R. 37 (1884)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=pg8-fQc57Zk">https://www.youtube.com/watch?v=pg8-fQc57Zk</a>
<i>Rhapsodie d'Auvergne</i> für Klavier und Orchester in C-Dur op. 73 = R. 201 (1884)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=pg8-fQc57Zk">https://www.youtube.com/watch?v=pg8-fQc57Zk</a>
<i>Wedding cake</i> . Caprice-Valse für Klavier und Streicher op. 76 = R. 124 (1885)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=pg8-fQc57Zk">https://www.youtube.com/watch?v=pg8-fQc57Zk</a>
<i>Havanaise</i> für Violine und Orchester in E-Dur op. 83 = R. 202 (1887)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=4T0LYdo-Adk">https://www.youtube.com/watch?v=4T0LYdo-Adk</a>
Konzertstück für Horn und Klavier oder Orchester in f-moll op. 94 = R. 203 (1887)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=hT-rV9UmTnA">https://www.youtube.com/watch?v=hT-rV9UmTnA</a>
<i>Africa</i> . Fantaisie für Klavier und Orchester op. 89 (1891)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=IOE3DqYsvjg">https://www.youtube.com/watch?v=IOE3DqYsvjg</a>
<i>Sur les bords du Nil</i> für zwei Klaviere op. 125 (1898)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=GgXXalijFUI">https://www.youtube.com/watch?v=GgXXalijFUI</a>
<i>Caprice andalou</i> für Violine und Orchester in G-Dur op. 122 = R. 207 (1904)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=EAZ_1_P42UY">https://www.youtube.com/watch?v=EAZ_1_P42UY</a>
<i>La Muse et le Poète</i> für Violine, Violoncello und Orchester in e-moll op. 132 = R. 208 (1910)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=jBli0gJpS7s">https://www.youtube.com/watch?v=jBli0gJpS7s</a>
Konzertstück für Harfe und Orchester in G-Dur op. 154 = R. 209 (1918)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=LwGOFzi20Xw">https://www.youtube.com/watch?v=LwGOFzi20Xw</a>
<i>Cyprès et Lauriers</i> für Orgel und Orchester op. 156 = R. 210 (1919)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=X4kx7qHU8EE">https://www.youtube.com/watch?v=X4kx7qHU8EE</a>
<i>Odelette</i> für Flöte und Orchester in D-Dur op. 162 = R. 212 (1920)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=qhNSJP57xwA">https://www.youtube.com/watch?v=qhNSJP57xwA</a>

#### e. Andere Orchesterwerke

<i>Suite</i> für Orchester in D-Dur op. 49 = R. 165 (1863)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=v9paWJgMld0">https://www.youtube.com/watch?v=v9paWJgMld0</a>
<i>Orient et Occident</i> pour orchestre op. 25 = R. 149 (1869)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=fdW9vcvSXx4">https://www.youtube.com/watch?v=fdW9vcvSXx4</a>
<i>Marche héroïque</i> für Orchester in Es-Dur op. 34 = R. 168 (1871)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=1BfVQaiGNQ">https://www.youtube.com/watch?v=1BfVQaiGNQ</a>
<i>Suite Algérienne</i> für Orchester op. 60 = R. 173 (1880)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=91tb1hThYjQ">https://www.youtube.com/watch?v=91tb1hThYjQ</a>
<i>Une Nuit à Lisbonne</i> für Orchester in Es-Dur op. 63 = R. 175 (1880)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=aMtXUO3s0tc">https://www.youtube.com/watch?v=aMtXUO3s0tc</a>
<i>La Jota aragonèse</i> für Orchester in A-Dur op. 64 = R. 174 (1880)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=aMtXUO3s0tc">https://www.youtube.com/watch?v=aMtXUO3s0tc</a>
<i>Le carnaval des animaux</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=wBGEf4urGNo">https://www.youtube.com/watch?v=wBGEf4urGNo</a>

**f. Kammermusik**

Streichquartett Nr. 1 in e-moll op. 112 = R. 133 (1899)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=3jS3gDjNjQo&amp;t=34s">https://www.youtube.com/watch?v=3jS3gDjNjQo&amp;t=34s</a>
Streichquartett Nr. 2 in G-Dur op. 153 = R. 141 (1918)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=SM4tX7jPqVI">https://www.youtube.com/watch?v=SM4tX7jPqVI</a>
Klaviertrio Nr. 1 in F-Dur op. 18 R. 113 (1864)	
Klaviertrio Nr. 2 in e-moll op. 92 = R. 129 (1892)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=T14LD5E0zIQ">https://www.youtube.com/watch?v=T14LD5E0zIQ</a>
Klavierquartett in E-Dur op. posth.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=F-5cmvQmYf8">https://www.youtube.com/watch?v=F-5cmvQmYf8</a>
Klavierquartett in B-Dur op. 41 = R. 120 (1875)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=KoGW9fbK05c&amp;t=25s">https://www.youtube.com/watch?v=KoGW9fbK05c&amp;t=25s</a>
Klavierquintett in a-moll op. 14 = R. 109 (1855)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=brw4MH0UI1o&amp;t=45s">https://www.youtube.com/watch?v=brw4MH0UI1o&amp;t=45s</a>
Septett für Trompete, Klavier, 2 Violinen, Bratsche, Violoncello und Kontrabass in Es-Dur op. 65 = R. 122 (1881)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=duYkQUzDI5c">https://www.youtube.com/watch?v=duYkQUzDI5c</a>
<i>Sérénade</i> für Klavier, Orgel, Violine und Bratsche oder Violoncello op. 15 = R. 114 (1865)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=4TS3zt2khA0">https://www.youtube.com/watch?v=4TS3zt2khA0</a>
<i>Barcarolle</i> für Violine, Violoncello, Harmonium und Klavier in F-Dur op. 108 = R. 131 (1897)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=rCXBQzFZZbY">https://www.youtube.com/watch?v=rCXBQzFZZbY</a>
Sonate Nr. 1 für Violoncello und Klavier in c-moll op. 32 = R. 118 (1872)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=he0j7I0TLKl">https://www.youtube.com/watch?v=he0j7I0TLKl</a>
Sonate Nr. 2 für Violoncello und Klavier in F-Dur op. 123 = R. 135 (1905)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=P6S3ZQdfUYY">https://www.youtube.com/watch?v=P6S3ZQdfUYY</a>
Sonate Nr. 1 für Violine und Klavier in d-moll op. 75 = R. 123 (1885)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=qdmz1PjC1oM">https://www.youtube.com/watch?v=qdmz1PjC1oM</a>
Sonate für Oboe und Klavier in D-Dur op. 166 = R. 146 (1921)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=V0vzpyhi4mg">https://www.youtube.com/watch?v=V0vzpyhi4mg</a>
Sonate für Klarinette und Klavier in Es-Dur op. 167 = R. 147 (1921)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=KHt4PFKIQE0">https://www.youtube.com/watch?v=KHt4PFKIQE0</a>
Sonate für Fagott und Klavier in G-Dur op. 168 = R. 148 (1921)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=JLRWLkugiXQ">https://www.youtube.com/watch?v=JLRWLkugiXQ</a>

**g. Opern**

- *Samson et Dalila*. Oper in 3 Akten op. 47 = R. 288 (1859-1860, 1868/69 und 1876): <https://www.youtube.com/watch?v=dqQPCskYEf4>
- *Henry VIII*. Oper in 4 Akten R. 291 (1883): <https://www.youtube.com/watch?v=2mOHfZVbfwI>
- *Proserpine*. Lyrisches Drama in 4 Akten R. 292 (1887): [https://www.youtube.com/watch?v=mM\\_U8s2PabA&list=PLBUm3y68NP2mgvwedimN-igBT7iEhnOAO&index=5](https://www.youtube.com/watch?v=mM_U8s2PabA&list=PLBUm3y68NP2mgvwedimN-igBT7iEhnOAO&index=5)

**h. Schauspielmusiken, Filmmusik**

<i>Andromaque</i> . Schauspielmusik zu JEAN RACINES Tragödie R. 320 (1903)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=dmSRegNc0qw">https://www.youtube.com/watch?v=dmSRegNc0qw</a>
<i>La Foi</i> . Schauspielmusik zu EUGÈNE BRIEUX (1858-1932) op. 130 = R. 321 (1912)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=OxPrLjUjKdg">https://www.youtube.com/watch?v=OxPrLjUjKdg</a>
Filmmusik zu <i>L'assassinat du duc de Guise</i> op. 128 = R. 331 (1908)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=_GilYETy8zE">https://www.youtube.com/watch?v=_GilYETy8zE</a>

**i. Oratorien, Kantaten, Chorwerke**

<i>Oratorio de Noël</i> für Soli, Chor und Orchester op. 12 (1858)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Sr7WiMBYzAE">https://www.youtube.com/watch?v=Sr7WiMBYzAE</a>
<i>Le Déluge</i> . Oratorium für Soli, Chor und Orchester op. 45 (1875)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=jT8J7Uya0HY&amp;t=2s">https://www.youtube.com/watch?v=jT8J7Uya0HY&amp;t=2s</a>
<i>La Lyre et la Harpe</i> . Kantate für Soli, Chor und Orchester op. 57 (1879)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ZiMOEZx1kS8">https://www.youtube.com/watch?v=ZiMOEZx1kS8</a> (nurmehr Paraphrase MARIE JAËLLS auf Youtube greifbar)
<i>La Fiancée du Timbalier</i> . Ballade mit Orchester auf ein Gedicht von VICTOR HUGO op. 82 (1887)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=54I5d4a3QdM&amp;t=1339s">https://www.youtube.com/watch?v=54I5d4a3QdM&amp;t=1339s</a>
<i>La Nuit</i> auf ein Gedicht von GEORGES AUDIGIER (1863-1925) für Soli, Frauenchor und Orchester op. 114 (1900)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=FphHlskzHOQ">https://www.youtube.com/watch?v=FphHlskzHOQ</a>
<i>The Promised Land</i> . Oratorium für Soli, Chor und Orchester auf ein Gedicht von HERMANN KLEIN (1856-1934) op. 140 (1913)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=AEsmdIDgHZ0&amp;t=13s">https://www.youtube.com/watch?v=AEsmdIDgHZ0&amp;t=13s</a>
<i>Coeli enarrant</i> . Psalm XVIII op. 42	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=OrDYUwdcVZc">https://www.youtube.com/watch?v=OrDYUwdcVZc</a>

**j. Lieder und Gesänge**

<i>Hail California</i> (1915)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=v9LrHjH7OM">https://www.youtube.com/watch?v=v9LrHjH7OM</a>
<i>Le cendre rouge</i> op. 142 (1913)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=405B9T51_gw">https://www.youtube.com/watch?v=405B9T51_gw</a>

\*) Alle Youtube-Links zuletzt besucht am 14.11.2020