

**SWR»
MUSIK
VERMITTLUNG**

**KONZERTDIDAKTISCHE KOOPERATION DES SWR
MIT DEM MINISTERIUM FÜR KULTUS,
JUGEND UND SPORT BADEN-WÜRTTEMBERG
UNTERRICHTSMATERIAL**

Do, 30. Januar 2025, 13 Uhr Stuttgart, Liederhalle

Mittagskonzerte

**Klavierkonzert Nr. 5 F-Dur op. 103
(Ägyptisches)**

Camille Saint-Saëns

Magdalene Ho, Klavier
SWR Symphonieorchester
Kirill Karabits, Dirigent
Tabea Dupree, Moderation

Erstellt von Andrea Amann

Camille Saint-Saens (1835-1921)
5.Konzert für Klavier und Orchester F-Dur op.103

Informationen und Materialien von Andrea Amann

1. Zu Camille Saint-Saens

1.1 Biographische Skizze

1.2 Der Komponist Camille Saint-Saens

1.3 Der Pianist Camille Saint-Saens

2. Zum 5.Klavierkonzert

2.1 Entstehungshintergrund

2.2 Das Verhältnis von Solo und Orchester

2.3 Camille Saint-Saens - ein Meister der Instrumentation

2.4 Satzfolge/ Besetzung

2.5 Ergänzende Bemerkungen zu den einzelnen Sätzen

2.6 Rezeption

3. Literatur

1.1 Biographische Skizze

Camille Saint-Saens wurde 1835, acht Jahre nach Beethovens Tod geboren und starb im Alter von 88 Jahren, 1921, als Schönberg längst die traditionelle Harmonik überwunden hatte. Heute würde man Saint-Saens wohl als „Allroundgenie“ bezeichnen, so wirkte er nicht nur als Komponist, dessen Schaffen mehr als 300 Werke nahezu aller Gattungen umfasst, sondern auch als Pianist, Pädagoge, Dirigent, Musik-Journalist, Cembalist und Organist. Er betreute die erste Gesamtausgabe der Werke Jean-Philippe Rameaus und Christoph Willibald Glucks und war 1871 mit anderen Komponisten wie Henri Duparc, Cesar Franck

Jules Massenet oder Gabriel Faure Gründungsmitglied der „Societe Nationale de Musique Francaise“, um speziell der seinerzeit benachteiligten französischen Kammermusik bessere Aufführungsmöglichkeiten zu bieten (Instrumentalmusik galt in Frankreich, solange sie nicht dem Ideal oberflächlicher Virtuosität huldigte, als schwerfällig und unverständlich, der Weg zum Erfolg führte für Komponisten über die Oper).

Neben seinen musikalischen Tätigkeiten trat Saint-Saens auch als Dichter, Dramatiker, Astronom, Philosoph, Naturwissenschaftler, Archäologe, Ethnologe, Zeichner und Karikaturist in Erscheinung. Aus psychologischer Sicht erhält die Rastlosigkeit, mit der Saint-Saens, wie er es selbst nennt, von einem „Gedankenspiel“ zum nächsten eilt und der die Schaffensintensität (selbst ein so einschneidendes Erlebnis wie der Tod seiner beiden Söhne innerhalb weniger Monate hinterlässt in der Schaffenskraft keine nennenswerten Spuren, die Feder ruht- außer in Zeiten schwerer Krankheit selten länger als zwei, drei Wochen) sowie die Ruhelosigkeit seiner zahlreichen Reisen und Auslandsaufenthalte entspricht, eine andere Bedeutung.

Sigmund Freud deutet die genannten Zeichen der Rastlosigkeit als „Flucht“ vor dem Leben, als tiefe Lebensangst: „Das Leben, wie es uns auferlegt ist, ist zu schwer für uns und bringt uns zuviel Schmerzen, Enttäuschungen, unlösbare Aufgaben. Um es zu ertragen, können wir Linderungsmittel nicht entbehren... Solcher Mittel gibt es vielleicht dreierlei: mächtige Ablenkungen, die uns unser Elend geringschätzen lassen. Ersatzbefriedigungen, die es verringern, Rauschstoffe, die uns für dasselbe unempfindlich machen...“ Vielleicht erklärt dies auch ein merkwürdiges Dokument, das Saint-Saens nach dem Tod seiner beiden Söhne verfasst hat. In einem Brief an einen Freund vom 18. Juli 1778 bedankt sich Saint-Saens für dessen Anteilnahme mit den Worten: *“Sie haben mir Ihr herzliches Beileid ausgesprochen, das ich ebenso empfinde. Im Zeitraum eines Monats habe ich meine beiden Kinder verloren, und ich versichere Sie, dass ich von einer sehr gedämpften Fröhlichkeit bin. Erlauben Sie mir, Sie zu küssen, obgleich ich kein Hund bin.“*

Einzig Saint-Saens Kammerdiener Gabriel Geslin scheint es gelungen zu sein, ein wirkliches Vertrauensverhältnis zu Saint-Saens aufgebaut zu haben.

Ausgewählte Lebensstationen:

1835 Charles-Camille Saint-Saens wird am 9. Oktober in Paris als Sohn des Prokuristen Victor Saint-Saens und seiner Frau Clemence geboren; sein Vater stirbt schon wenige Monate später an der Schwindsucht

1836 Das Kind wird zu einer Amme nach Corbeil gebracht (bis 1837): *„So wuchs ich also in der Obhut von zwei Müttern auf: der, die mich zur Welt gebracht hatte, und meiner Großtante Charlotte Masson... Die beiden Frauen - verwitwet, materiell kaum sichergestellt und bedrückt von traurigen Erinnerungen - standen allein mit einem Kind von äußerst schwächlicher Konstitution, für dessen Lebensfähigkeit die Ärzte nicht garantieren konnten. Auf ihren Rat hin brachte man mich aufs Land, wo ich bis zu meinem zweiten Lebensjahr bei einer Amme heranwuchs.“*

1838 Erster Klavierunterricht bei seiner Großtante Charlotte Masson: *„In dieser Zeit lernte ich auch das Lesen, und als ich zweieinhalb Jahre alt war, stellte man mich an ein kleines Klavier, das jahrelang nicht angerührt worden war. Anstatt aber blind drauflos zu hauen, wie es kleine Kinder in diesem Alter gewöhnlich tun, drückte ich eine Taste nach der anderen nieder...“* *„Nach einem Monat hatte ich die Klavierschule durchgearbeitet! Man konnte einem Knirps wie mir natürlich keinen regelrechten Klavierunterricht geben, aber ich schrie so verzweifelt, wenn man das Instrument wieder verschloss, dass man es schließlich offen ließ und mir einen kleinen Hocker davorstellte. ... Man suchte also aus den Werken der alten*

Meister Haydn und Mozart Stücke heraus, die einfach genug waren, dass ich sie spielen konnte...Bald begann ich, eigene Stücke zu schreiben, Walzer und Galopps.“

Auch andere Aussagen Saint-Saens' über seine frühe Kindheit belegen sein feines Gehör und seine große Vorstellungskraft und Fantasie: „... Deshalb war meine Mutter nicht erstaunt, als ich, von der Kindfrau zurückgekehrt, damit begann, jedem Geräusch, jedem Ton zu lauschen. Ich ließ die Türen quietschen oder pflanzte mich vor der Pendeluhr auf, um ihre Schläge zu hören. Ein großes Vergnügen war für mich die Sinfonie des Wasserkessels. Es handelte sich um einen großmächtigen Kessel, den man jeden Morgen auf den Ofen im Salon stellte. Ich setzte mich auf einen Schemel daneben, und in aufgeregter Neugierde wartete ich auf das anfängliche Summen, auf sein langsames Crescendo voller Überraschungen, auf das Auftauchen einer winzigen Oboe, deren Gesang sich allmählich erhob, bis schließlich das Brodeln des Wassers sie zum Verstummen brachte.“

1839 Saint-Saens schreibt seine erste Komposition, einen Galopp für Klavier: „Schon damals komponierte ich direkt auf dem Papier, ohne die Töne mit meinen Fingern zusammensuchen zu müssen - so habe ich es immer gehalten.“

1843 Saint-Saens wird Schüler von Stamaty (Klavier) und Maleden (Musiktheorie)

1846 Offizielles Debut als Pianist in der Salle Pleyel, auf dem Programm stehen Mozarts B-Dur-Konzert KV 450 (mit eigener Kadenz), Tema con variazioni und eine Fuge von Händel, eine Toccata von Kalkbrenner, eine Sonate von Hummel und ein Präludium mit Fuge von Bach. Den Abschluss bildet Beethovens c-Moll-Konzert op.37. Im Anschluss bietet der Elfjährige jede beliebige Sonate von Beethoven als auswendig vorgetragene Zugabe an. Das Konzert wird ein riesiger Erfolg, Saint-Saens wird als der neue Mozart gefeiert: *“Dieses Kind ist nicht nur aufgrund seiner glänzenden musikalischen Bildung etwas Besonderes. Es zeigt dieselbe Leichtigkeit beim Studium von Sprachen, exakten Wissenschaften, Naturgeschichte und Technik.“*

1848 Beginn des Studiums am Conservatoire, Orgel (bei F.Benoist) und Komposition (bei F.Halevy)

1852 Saint-Saens bewirbt sich vergeblich um den Prix de Rome, gewinnt aber mit seiner „Ode a Sainte-Cecile“ den Concours Sainte-Cecile.

Er erhält in der Folge die Chance, dass seine Symphonie in Es-Dur auf Veranlassung des Dirigenten der Societe Sainte-Cecile 1853 uraufgeführt wird.

Charles Gounod, der die Entwicklung des jungen Mannes verfolgt und gefördert hatte, „mahnt“ Saint-Saens daraufhin in einem Schreiben: *“Sie sind über Ihr Alter hinaus: machen Sie weiter so- und denken Sie daran, dass Sie am Sonntag, dem 18.Dezember 1853 einen Vertrag eingegangen sind, der Sie dazu verpflichtet, ein großer Meister zu werden.“*

1853 Saint-Saens übernimmt für 24 Jahre das bedeutende, hoch dotierte Amt des Organisten an der Eglise de la Madeleine: „... die Orgel ist ein Thema mit unzähligen Variationen...und nur mit der Zeit kann ein Organist sein Instrument wie seine Westentasche kennen und sich auf ihm wohl fühlen wie ein Fisch im Wasser. Wenn er so weit ist, dass er sich nur mehr um musikalische Fragen zu kümmern braucht und über alle Farben seiner immensen Palette frei verfügen will, dann gibt es nur eines: die Improvisation... Auch ich habe während der rund zwanzig Jahre als Organist an der Madeleine fast immer improvisiert, dem Zufall meiner Phantasie freien Lauf gelassen; es war eine der glücklichsten Zeiten meines Lebens.“ Die sonntäglichen Improvisationen trugen den Ruf Saint-Saens' weit über die Grenzen von Paris hinaus, die Großen der Musikszene geben sich ein Stelldichein: Clara Schumann, Pablo de Sarasate, Anton Rubinstein, vor allem jedoch Franz Liszt, der Saint-Saens als den „besten Organisten der Welt“ bezeichnet.

1858 1.Klavierkonzert D-Dur

1861 Saint-Saens übernimmt die Klavierklasse an der Ecole Niedermeyer (bis 1865), Beginn der Freundschaft mit Faure (dieser wird sein berühmtester Schüler und erinnert sich später:

„Nach dem Unterricht setzte er sich ans Klavier und offenbarte uns die Werke von Meistern, die der streng klassische Lehrplan unseres Studiums von uns fernhielt, und von denen überhaupt in jener Zeit nur einige Liebhaber etwas wussten - zum Beispiel Schumann, Liszt und Wagner.“), erste Begegnung mit Wagner

1864 Ein zweites Mal scheitert Saint-Saens am Prix de Rome

1865 Beginn der Freundschaft mit Sarasate, erste Konzertreise ins Ausland, nach Leipzig

1868 2.Klavierkonzert g-moll

1869 3.Klavierkonzert Es-Dur

1870 Saint-Saens wird in das 4.Bataillon der Garde National de la Seine einberufen

1871 Zusammen mit anderen Komponisten Gründung der Societe Nationale de Musique:

„Ein französischer Komponist, der die Kühnheit hatte, sich auf das Gebiet der Instrumentalmusik zu wagen, konnte seine Werke lediglich in einem selbst veranstalteten Konzert zur Aufführung bringen, zu dem er seine Freunde und die Presse einlud. An das eigentliche Publikum war nicht zu denken, der bloße Name eines französischen Komponisten noch dazu eines lebende n - genügte, um alle Welt in die Flucht zu schlagen.“ (Harmonie et Melodie, S.28)

1872 Tod Charlotte Massons, Saint-Saens lebt nun allein mit seiner dominanten Mutter

1873 Erste Nordafrika-Reise (nach Algerien), um dem nasskalten Pariser Klima zu entfliehen und die angeschlagene Gesundheit wieder zu stabilisieren

1875 überraschende Hochzeit mit Marie-Laure Truffot, Geburt des Sohnes Andre

1875 4.Klavierkonzert c-moll

1876 Bericht Saint-Saens' über Bayreuther „Ring“-Premiere, der zu diesem Zeitpunkt noch seine Vorkämpferrolle für Wagner in Paris widerspiegelt: „Wagner als Nationalfeind unseres Landes hinzustellen, ist einfach absurd. Er war nur denen Feind, die seiner Musik feindlich waren... Die Wagnermanie ist eine verzeihliche Verirrung, die Wagnerfurcht aber eine Kinderkrankheit.“ Allerdings ändert sich Saint-Saens' Meinung über den Menschen Richard Wagner, als dieser anlässlich des Krieges von 1870/71 „in gemeinster Weise die französische Rasse erniedrigt und ihre kulturellen Vertreter der Lächerlichkeit preisgibt.“ Trotz allem hält er sein künstlerisches Urteil über Wagner aufrecht: „Wagner erfand alles; vor ihm gab es überhaupt keine Musik, und es kann keine mehr danach geben.“ „Ich bewundere zutiefst die Werke Richard Wagners, ungeachtet ihrer bizarren Seiten. Sie sind überwältigend und voller Kraft, das genügt mir. Aber ich war nie ein gläubiger Wagnerianer, bin es nicht und werde es nie sein.“

1877 Saint-Saens gibt sein Organistenamt an der Madeleine auf: „Durch die Regelmäßigkeit seiner Pflichten war er an Paris gebunden gewesen und konnte nur selten als Virtuose und Komponist dem Ruf in die Provinzen oder ins Ausland Folge leisten.“ (JM I/1877, Nr.47), Geburt des zweiten Sohnes Jean-Francois

1878 Am 28.Mai verunglückt der zweieinhalbjährige Andre tödlich, am 7.Juli stirbt auch der zweite Sohn des Komponisten

1881 Trennung von seiner Frau, Aufnahme in die Academie des Beaux-Arts

1884 Ernennung zum Offizier der Ehrenlegion

1886 Während einer Deutschland-Tournee kommt es in Berlin zu Protesten gegen Saint-Saens wegen angeblicher Wagner-feindlicher Äußerungen (Saint-Saens sah voraus, dass sich der „Wagnerisme“ nicht auf die Musik allein beschränken würde und hatte sich inzwischen von Wagner distanziert: „Was uns die deutsche Musik bringt, ist nicht allein die Musik, sondern auch die deutschen Ideen, die deutsche Seele.“): „ Beim Erscheinen des französischen Komponisten Saint-Saens im philharmonischen Konzert fielen Kundgebungen des Missfallens seitens des Publikums. Der schwache Beifall, welcher den Gast begrüßte, weckte Opposition,. Die auch bei einer Stelle des Klavierkonzertes ,die Reminiszenzen an Wagner erhielt, wieder losbrach. Erst später beruhigte sich das Auditorium, so dass bei dem zweiten Erscheinen des Komponisten Ruhe herrschte.“ (NMZ VII / 1886, Nr.3). Der Berliner Skandal hatte

weitreichende Folgen, weitere geplante Konzerte in Kassel, Bremen und Dresden wurden abgesagt; Austritt aus Societe Nationale wegen Intrige durch d'Indy

1888 Tod der Mutter

1889 Saint-Saens bricht sämtliche Brücken hinter sich ab: Auflösung des Haushaltes, er verlässt Paris und lebt bis 1904 ausschließlich in Hotels; im Dezember mietet sich Saint-Saens unter falschem Namen ein Haus auf den Kanarischen Inseln, während man in Paris über das plötzliche Verschwinden des Komponisten rätselt und die Gerüchteküche schmort, es wird gar gemunkelt, er wäre in eine Irrenanstalt eingewiesen worden

1890 im Mai Rückkehr nach Paris

1891 „Africa“, *Fantasie für Klavier und Orchester*

1893 Ernennung zum Ehrendoktor der Universität Cambridge

1895 Beginn der Gesamtausgabe der Werke Rameaus

1896 *5. Klavierkonzert F-Dur*

1901 Ernennung zum Präsidenten der Akademie der Schönen Künste

1907 Saint-Saens-Denkmal in Dieppe wird enthüllt

1913 Saint-Saens gibt nach einem Klavierabend seinen Entschluss bekannt, nicht mehr konzertieren zu wollen

1914 „Germanophilie“ (polemischer Artikel Saint-Saens', in welchem er sowohl mit der politischen Aneignung Wagners in Deutschland wie auch mit der künstlerischen Aneignung durch die „wagneriens“ in Frankreich hart ins Gericht geht: „... *Man will die deutsche Sprache nicht mehr, man will sie nicht mehr sprechen, nicht mehr singen, nicht mehr lernen- aber die Musik Richard Wagners, die will man!... Nach den Massakern an Frauen und Kindern, nach den Bombenangriffen auf Krankenhäuser, nach der Zerstörung von Kirchen, nach den entwürdigenden Untaten, nach dem zynischen Bekenntnis des Hesses auf Frankreich- wie kann es da noch Franzosen geben, die nach der Musik dessen verlangen, den Deutschland seit langem als ein Nationalgenie betrachtet!*“) erscheint im „Echo de Paris“ und schürt sowohl in Deutschland als auch in Frankreich den Hass und Feindseligkeiten gegen Saint-Saens (so entgegnet der Dirigent Felix Weingartner in einem offenen Brief an Saint-Saens: *“Meister! Sie protestieren gegen Wagner-Aufführungen in Frankreich... Sie sagen, dass die Musik eines Volkes seinem Charakter entspreche... Sie ziehen aber daraus die ungeheuerliche Folgerung, dass man in Wagners Musik die Greuelthaten gegen Frauen und Kinder und die Beschießung von Kathedralen höre... Sollten Sie wirklich der Verfasser dieses Artikels sein, so bliebe für die musikalische Welt nichts als das Bedauern, dass ein Genie, dessen Aufgabe es wäre, mit edler Gesinnung voranzugehen, den Verstand verloren hat.*“), Pressekampagne gegen den Komponisten; Wiederaufnahme der Konzerttätigkeit

1916 Reise nach Brasilien, Argentinien und Uruguay

1921 letztes Konzert in Dieppe, am 4.12. trifft Saint-Saens in Algier ein, wo er am 16.12. an einer schlecht ausgeheilten Lungenentzündung verstirbt; am 24.12. Staatsbegräbnis in Paris

1.2 Der Komponist Camille Saint-Saens

Ein Artikel zu Saint-Saens' 60-jährigem Künstlerjubiläum (1906) erklärt:

„...Als junger Komponist begegnete er damals großen Schwierigkeiten, denn das französische Publikum stand der Kammermusik feindlich gegenüber, und der geniale Jüngling erstrebte den Triumph und die Pflege dieser „höchsten“ Musikgattung. Als Pianist (er wollte nicht Virtuose genannt werden) interpretierte er vorzugsweise Beethoven, Mozart, Weber und Schumann, die damals sozusagen unbekannt in der Seinestadt waren. ...Auch als dramatischer Tonsetzer wollte Saint-Saens zu einer rationelleren Vertonung der Dichtungen gelangen und das „Italienische“ beseitigen, das ihm herzlich zuwider war. ...Erwähnen wir

noch, dass er einst ein warmer Anhänger Wagners war, was damals eine gewisse Kühnheit erforderte. “

Der zitierte Artikel belegt, dass C.Saint-Saens in seinen jungen Jahren als Neuerer, als Revolutionär (manche bezeichneten ihn analog zu R. Wagner sogar als „Zukunftsmusiker“) galt, brachte er doch als Pianist Werke von in Frankreich unbekanntem Komponisten wie Schumann zur Aufführung, setzte sich für Richard Wagner ein und pflegte als Komponist Musikgattungen wie Sinfonien, Streichquartette oder Konzerte, die in Frankreich verpönt waren, galten sie doch als spröde und „germanisch“.

Auch auf dem Gebiet der Oper, welches in Frankreich entscheidend für den Durchbruch eines Komponisten war, tat er sich schwer: die Uraufführung seiner Oper „La Princesse jaune“ op.30 an der Opera Comique 1872 wurde von der Kritik vernichtend als melodiös und kalt beurteilt, die dem Sujet entsprechenden Exotismen als anarchistisch abgelehnt. Auch seine bereits 1877 fertiggestellte und durch die Initiative seines Freundes und Förderers Franz Liszt in Weimar uraufgeführte Oper „Samson und Dalila“ wurde in Frankreich erst 25 Jahre später, 1892 auf die Bühne gebracht, dann allerdings als großer Erfolg.

Mit den Jahren allerdings geriet Saint-Saens immer mehr ins musikalische Hintertreffen, wollte er doch die Neuerungen auf dem Gebiet der Harmonik nicht mitgehen. So äußert er sich zwar fast schon prophetisch: *„Die musikalische Offenbarung kann man bestimmt nicht in unserem enharmonischen Halbtonsystem finden. Es ist dies nur eine Annäherung, und vielleicht wird die Zeit kommen, in der unser Ohr, viel schärfer geworden, sich damit nicht mehr zufrieden gibt. Es wird also eine andere Kunst geboren; die gegenwärtige Kunst wird wie eine tote Sprache sein, die man nicht mehr spricht, wenn auch ihre Meisterwerke fortleben. Es ist unmöglich vorauszusehen, wie diese neue Kunst sein wird; würde sie plötzlich vor uns erscheinen, wir wären ebenso wenig in der Lage, sie zu würdigen, wie ein Chinese unfähig ist, eine Beethoven-Sinfonie zu verstehen.“*

An anderer Stelle schreibt er: *„Die Tonalität, die die moderne Harmonik begründet hat, agoniert. Das liegt an der Ausschließlichkeit der beiden Tongeschlechter Dur und Moll. Die antiken Modi betreten die Szene, und in ihrer Nachfolge brechen die orientalischen Modi mit ihrer grenzenlosen Vielfalt in die Kunst ein. All das wird der ausgetrockneten Melodie neue Kraft geben; auch die Harmonik wird sich verändern und die kaum ausgeschöpfte Rhythmik sich verändern. Aus all dem aber wird eine neue Kunst hervorgehen.“*

Saint-Saens selbst aber wollte diesem neuen Weg, den er erahnt, nicht mehr folgen, seine Kompositionen bewegen sich im tonalen Rahmen:

„Man sagt, die Dissonanz von gestern sei die Konsonanz von morgen. Sicher, man kann sich an alles gewöhnen - doch es gibt auch schlechte Gewohnheiten.“

Seine Kritiker werfen ihm angesichts seines Festhaltens an der Tradition Akademismus vor, er wird als Reaktionär gehandelt, in mancher Kritik klingt zudem der Vorwurf der Trivialität an.

Die beiden folgenden Zitate gewähren einen tiefen Einblick in den Menschen Camille Saint-Saens und seine Einstellung zum Komponieren, daher seien sie an dieser Stelle noch erwähnt:

„Musik ist die Kunst, Klänge simultan (Harmonie) oder sukzessiv (Melodie) zu kombinieren. Die Gesamtheit der Musik lässt sich in jedem Fall auf Zahlenverhältnisse zurückführen, da der Klang sich aus einer bestimmten Anzahl isochroner Schwingungen innerhalb eines

gegebenen Zeitraums zusammensetzt. Musik als Klangarchitektur, als plastische Kunst, die keinen Tonklumpen, sondern Luftschwingungen modelliert.“ (C.Saint-Saens)

Nüchterner, unromantischer hat wohl kein Komponist des 19.Jahrhunderts die tonkünstlerische Arbeit beschrieben.

„Für Kritik und Lob bin ich kaum empfänglich- nicht etwa aus übertriebenem Selbstwertgefühl (das wäre eine Dummheit), sondern weil ich im Hervorbringen meiner Werke einem Gesetz meiner Natur folge, so wie ein Apfelbaum Äpfel hervorbringt, und mich also nicht darum zu kümmern brauche, was man eine Meinung von mir hat.“ (C.Saint-Saens)

1.3 Der Pianist Camille Saint-Saens

« ...Dieselbe Unpersönlichkeit kennzeichnete auch sein Klavierspiel ; Saint-Saens galt als « klassischer Pianist von großer, wenn auch etwas kühler und trockener Begabung“, der „wenig Seele und wenig Leidenschaft zeigt und am Klavier gewissermaßen doziert“, so dass man ihm „Kälte und Mangel an Sensibilität“ nachsagte. Keinerlei Verbindlichkeit gegenüber dem Publikum: „Für den Beifall bedankt er sich fast wie ein Automat mit einem regelmäßigen Nicken des Kopfes.“ (Zitate aus M.Stegemann, „Camille Saint-Saens“)

„Alles das, was Saint-Saens’ Spiel auszeichnete- die Leichtigkeit des Anschlags aus dem Handgelenk heraus, die perlenden Läufe in perfektem Hand-Legato (und überhaupt der weitgehende Verzicht auf Effekte des rechten Pedals), die polyphone Durchsichtigkeit und orchestrale Farbigkeit, die rhythmische Präzision mit nur sehr zurückhaltendem Gebrauch des Rubatos und die sonore, dabei nie „hämmernde“ Kraft seines Fortes- gehen durchweg auf den Unterricht bei Stamaty zurück..“ (aus: M.Stegemann, „Camille Saint-Saens“, S.18)

„... Er wollte nicht Virtuose genannt sein...“ (Neue Musikzeitung 1906, Nr.19)

„...ungeachtet seiner leidenschaftlichen Bewunderung für Liszt versuchte er nicht, ihn nachzuahmen...“ (aus: I.Philippe. Saint-Saens pianist et compositeur pour le piano. Musica VI/57, 1907)

« Als Pianist interpretierte er vorzugsweise Beethoven, Mozart, Weber und Schumann, die damals sozusagen unbekannt in der Seine-Stadt waren.“ (NMZ 1906, Nr.19)

„Man bevorzugte in ihm... den berühmten Virtuosen, obwohl er am Klavier der Zuhörer Gunst niemals durch Scharlatanismus zu gewinnen suchte; sein Spiel war stets einfach, edel und in jeder Beziehung vollendet klassisch, was oft zur Folge hatte, dass man ihm Kälte und Gefühlsangel zuschrieb.“ (G.Knosp, aus: „Camille Saint-Saens- zu seinem 70.Geburtstage“)

So schrieb zum Beispiel Henri Blanchard nach der Aufführung von Mozarts Klavierkonzert G-Dur KV 453 durch den 17-jährigen Saint-Saens (Saint-Saens hatte im Alter von 20 Jahren bereits alle Klavierkonzerte von Mozart aufgeführt!): *„Er ist ein Techniker von großer Fingerfertigkeit, der allerdings wenig Seele und wenig Leidenschaft zeigt und gleichsam doziert, wenn er am Klavier sitzt.“*

Allerdings gab es auch enthusiastischere Kritiken durch Zeitgenossen, so bemerkt Isidore Philipp 1922: *„...Wollte man die Eigenheiten seines Spieles aufzeigen, so müsste man in*

erster Linie die unvergleichliche Durchsichtigkeit der Konturen erwähnen, das Gefühl für Rhythmik und seine donnernde Kraft, schließlich die Kunst, den Klang bis ins letzte zu verändern und abzustufen. ... In der Tat liegt die besondere Kunst Saint-Saens' in seiner außergewöhnlichen Leichtigkeit des Anschlags begründet und darin, dass er jedes Hämmern vermeidet und dies herrliche legato zu erzeugen weiß, das von den meisten Virtuosen unserer Zeit vernachlässigt wird. Darüber hinaus vermag er dem Klavier orchestrale Klangfarben zu entlocken und kann ihm bisweilen den Zauber und die überzeugende Aussagekraft der menschlichen Stimme geben.“

2.1 Entstehungshintergrund

Die Klavierkonzerte Nr.1-4 sind in weniger als zwei Jahrzehnten zwischen 1858 (op.17) und 1875 (op.44) entstanden, zwischen dem 4. und dem 5.Klavierkonzert (op.103, 1896) liegt fast ein Vierteljahrhundert.

Im Januar 1896 reiste Saint-Saens wieder einmal nach Kairo, um dem Pariser Nebel zu entfliehen. Dort komponierte er in der Klausur seines Hotelzimmers sein 5. und letztes Klavierkonzert F-Dur op.103 . Es wurde bei seiner Rückkehr nach Paris am 6.Mai im Rahmen eines Festkonzertes zu seinem fünfzigjährigen Künstlerjubiläums uraufgeführt, der Komponist selbst wirkte als Pianist.

Die große Spanne zwischen op.44 und op.103 findet ihre Entsprechung im Zurückgehen des virtuosen Elements, dem notwendigen Accessoire publikumswirksamer Konzerte. Der Solopart weist größte technische Schwierigkeiten auf, die Virtuosität wird aber nicht zur Schau gestellt, sondern dient der Farbgebung (z.B. funkelnde, brillante Läufe wie im 1.Satz) und wird nicht mehr als eigenständiger Effekt eingesetzt.

Die Presse feierte das neue Konzert enthusiastisch: *„Niemand haben wir ein farbenprächtigeres und faszinierenderes Werk gehört; Rubens, Raffael und Michelangelo haben Pate gestanden, findet man in ihm doch Fantasie, Anmut und Kraft; und zugleich bewundert der Hörer diese unvergleichliche Form, die dieser größte Musiker unserer Zeit meisterhaft beherrscht, und diese wunderbare Imagination, die uns neue und einzigartig fesselnde künstlerische Eindrücke vermittelt. Mit einem Gefühl sinnlichen Glücks erweckt Saint-Saens in mir orientalische Luftspiegelungen und das Empfinden einer Grenzenlosigkeit, wie es Traurigkeit und Leere in sich tragen; die Vision, oder besser noch: der Traum von Störchen und rosa Ibissen, die an einem blauen Himmel ihre Bahn ziehen, der im Sonnenlicht aufflammt und sich im flüchtigen Spiegel des Nils abbildet.“* (Victor Debay in „Queste Artiste, 1899)

Die orientalische Färbung verlieh dem Konzert bald den Beinamen „das Ägyptische“.

2.2 Das Verhältnis von Solo und Orchester

Saint-Saens strebte ein in seiner Zeit für Frankreich unerhörtes Gleichgewicht zwischen Solo und Orchester an („en vogue“ waren Virtuosenkonzerte, in denen der Orchesterpart eine sehr untergeordnete Rolle spielte). So arbeitet Saint-Saens häufig mit der Technik des durchbrochenen Satzes und teilt die melodische Linie zwischen Solo und Klavier auf. Dadurch ergibt sich eine Klangfarbenmischung in der Horizontalen.

So füllen z.B. im 1.Satz von op.103 Celli und Bässe im pizzicato die Hauptmelodie des Klaviers auf (T.16ff). In der Reprise wird das 2.Thema durch die Holzbläser „gereicht“ (ab 8 Takte vor Z.16), die Melodie wandert zwischen Oboe, Flöte, Klarinette und sogar Horn und erscheint dadurch ständig in neuer Beleuchtung, das Klavier umspielt das Thema mit virtuosen Läufen.

Saint-Saens sieht sich mit seinem konzertanten Schaffen in der Tradition Bachs und Händels, findet aber für sich eine Neudefinition der konzertanten Idee: Solo und Orchester müssen als gleichberechtigte Partner behandelt werden, die einander vollkommen ergänzen, ohne ihr individuelles Wesen dem anderen unterzuordnen. Der Ablauf eines konzertanten Werkes muss im Umfang, Strukturierung und Charakter eine dramatische Spannung schaffen, die sich als idealer Rahmen um das musikalische Geschehen der musikalischen Substanz legt. Diese muss eine erkennbare Linie verfolgen, die nicht durch Ornamente oder äußere Effekte überlagert werden darf.

2.3 Camille Saint-Saens- ein Meister der Instrumentation

Bei aller Verschiedenartigkeit der Urteile über seine Musik waren seine Gegner voll Respekt für die Feinsinnigkeit seiner Instrumentationskunst:

„ Seine klare und durchsichtige Instrumentation, in der keine Note überflüssig ist, kann mehreren Generationen als Vorbild dienen. ... Durch die Farbigkeit seiner Instrumentation steht Saint-Saens den großen klassischen Meistern Mozart und Mendelssohn nahe. “ (L.Jehin)

„Die genaue Trennung der Funktion eines jeden Instruments oder jeder Gruppe von Instrumenten im entsprechenden Moment, die klare Unterscheidung zwischen der Klangfarbe melodietragender und begleitender Instrumente, der sichere Blick für den richtigen Augenblick von Einsetzen und Zurücknehmen einer bestimmten Klangfarbe, die Geschicklichkeit, mit der wenige Noten effektiv eingesetzt werden und keine Kombinationen auftreten, in denen eine Klangfarbe die Eigenständigkeit einer anderen stört: all das verleiht dem Schaffen Saint-Saens' Farbigkeit, Klarheit und Ausgewogenheit. “ (A.Carse)

Michael Stegemann hat in seinem Buch „Camille Saint-Saens und das französische Solokonzert“ Saint-Saens' Instrumentationskunst genau analysiert:

„In seinen Konzerten strebt der Komponist ein klassisches Ideal der Ausgewogenheit an. Saint-Saens geht dabei von einem der Technik des Spaltklangs ähnlichen Verfahren der Klangfarbenmischung aus; seine französischen Kollegen dagegen ließen das Orchester oft „en bloc“ spielen, d.h. Holzbläser, Blechbläser und Streicher werden zu Instrumentalgruppen zusammengefasst, ohne sich zu vermischen. Formale Abschnitte werden durch Distributionswechsel markiert. Bei der Wiederholung von Themen oder Motiven wendet Saint-Saens ebenfalls das Prinzip klanglicher Variierung an, so geringfügig solche Veränderungen der Klangfarbe auch auf den ersten Blick erscheinen mögen, verleihen sie der Partitur einen großen Reichtum und große Subtilität. Besonders interessant sind hier die Kombinationen, die der Komponist zwischen Solo und Orchester zu konstruieren versteht. Das Orchester hat nie rein begleitende Funktion (kann daher, wie früher oft üblich, auch nicht durch ein Klavier ersetzt werden), sondern ergänzt das Solo logisch oder wird diesem kontrapunktisch gegenübergestellt. So wird zum Beispiel im 1.Satz des 5.Klavierkonzertes die viertaktige Klaviermelodie (Z.4, T.102ff) identisch von den Soli der Holzbläser wiederholt. Hier wendet der Komponist eine Technik der Klangaufspaltung an; der erste Ton der Melodie wird von der Oboe, der zweite von der Klarinette, der dritte vom Fagott intoniert. Häufig sind Kombinationen von Horn und Klavier; ob es nur die Verstärkung eines pedalartigen Basstones ist, wie in T.267 und 275 oder eine wirkungsvolle Gegenbewegung (T.314ff). Die soeben erwähnte Verstärkung eines Basstones wird- auch dies ist für Saint-Saens charakteristisch- häufig im Orchester ausgehalten, während solistisch der Ton bereits verklungen ist. Dadurch ergibt sich eine Vermischung der verschiedenen Klangfarben. Ein Beispiel dafür ist im 1.Satz der Beginn des rit.molto (4T. nach Z.19), ein weiteres befindet

sich im 2.Satz (T.48 und 52), in beiden Fällen sind es die Streicher, die orgelpunktartige Töne bzw. Akkorde aushalten. Interessant ist auch eine Passage im 2.Satz in T.105, hier erscheint die Melodie des Solos in den Flöten verdoppelt, so dass sich ein Spannungsfeld von zwei Oktaven ergibt, was dieser Stelle extreme klangliche Transparenz verleiht. Dasselbe gilt für T.110, wo durch die Kombination von Flöte, Oboe und Klavier eine neue Schattierung erreicht wird. Eine Verdopplung im unisono von Solo und Orchester, wie in T.131f und 147f, wo das Klavier durch die gesamte Bläsergruppe unterstützt wird, ist selten zu finden und daher von großer Wirksamkeit; das vielschichtige kontrapunktische Gewebe wird sozusagen konzentriert, um von dem so gewonnenen Ruhepunkt weitergesponnen zu werden“

Ein weiteres typisches Verfahren, welches Saint-Saens auch in op.103 anwendet, ist die Vorstellung des Hauptthemas durch das Soloinstrument (T.9) und damit das Wegfallen des Tutti in dieser Funktion. Als „Ausgleich“ wird in der Reprise das Hauptthema dann vom Orchester intoniert (4T. Nach Ziffer 9).

2.4 Satzfolge/ Besetzung

- 1.Satz Allegro animato
- 2.Satz Andante- Allegretto tranquillo quasi andantino- Andante
- 3.Satz Molto allegro

Besetzung:

1.Satz:

2 Flöten- 2 Oboen- 2 Klarinetten- 2 Fagotte – 4 Hörner- Streicher- Soloklavier

Im 2. und 3.Satz erweitert durch 2 Trompeten- 3 Posaunen- Schlagwerk

2.5 Ergänzende Bemerkungen zu den einzelnen Sätzen (zu allen Sätzen siehe auch 2.2 und 2.3)

Saint-Saens hat in seinem kompositorischen Schaffen an traditionellen Formen wie Sonate, Symphonie und Konzert festgehalten. Dies wurde ihm von der französischen Musikkritik zum Vorwurf gemacht und als „akademisch“ verunglimpft.

Allerdings hat Saint-Saens es durchaus verstanden, die traditionellen Formen mit originellen Ideen zu füllen und sie gleichermaßen neu zu erfinden; das Bestreben, neue, von der Konzertform abweichende Wege der formalen Gestaltung zu finden, entspringt einem Streben nach Gleichgewicht zwischen Solo und Orchester: „Aber weder die formalen Strukturen noch das Gleichgewicht des Klangs fallen einem äußerlichen Streben zum Opfer. Saint-Saens führt also zu der von ihm vorher festgelegten Einheit zurück.“ (M.Emmanuel. „Die Ästhetik von Saint-Saens“, 1922)

So verändert er auch in op.103 die traditionelle Satzfolge und -struktur.

Die beiden ersten Sätze haben den improvisatorischen Charakter einer formal nicht festgelegten Fantasie oder Rhapsodie. Der Kopfsatz lässt durch die Dominanz zweier Themen vage die Sonatenform erkennen, allerdings ist ihre Verarbeitung neuartig. Lediglich das Finale ist ein klar gebautes, toccatenhaftes Rondo.

Technische Schwierigkeiten wie Läufe, Akkordkaskaden, arpeggienähnliche Brechungen, Trillerfolgen und Oktavgänge stehen stets im Dienste klanglicher oder konstruktiver Gestaltung. Dies korrespondiert mit Saint-Saens' Bestreben, ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Solo- und Orchesterpart herzustellen und das Soloinstrument nicht für die Zurschaustellung von Virtuosität zu missbrauchen.

1.Satz

Der lichte Kopfsatz strahlt eine große Wärme und Heiterkeit aus, die den Hörer automatisch an das sprudelnde Leben und das Funkeln der Sonne in südlichen Gefilden erinnert. Formal lehnt sich der Satz an die Sonatenform an, allerdings geht Saint-Saens sehr frei mit ihr um:

Der Satz beginnt mit einer symmetrischen Einleitung und entspricht damit Saint-Saens' Ideal der formalen Ausgewogenheit innerhalb einer Komposition: 8 Orchestertakte (ausgehaltener Tonikaakkord in den Holzbläsern und aufsteigendes pizzicato der Streicher) werden von 16 Takten des Klaviers, dem Hauptthema, gefolgt, die sich deutlich in zwei achttaktige Perioden gliedern lassen.

Dieses wird dann von den Streichern und Holzbläsern wiederholt (Z.1), das Klavier umspielt das Thema mit virtuosem Passagenwerk.. Zwei immer wieder auftauchende Überleitungsthemen (7T. vor Z.2 bzw. 10T. vor Z.4) führen den Hörer zum 2.Thema in d-Moll, welches mit seinem träumerischen Charakter durchaus inspiriert durch die Morgenstimmung am Nil entstanden sein könnte. Den Abschluss der „Exposition“ bildet eine Kadenz des Soloklaviers (ab Z.5). In einer Art „Durchführung“ (ab Z.6) erscheinen in lockerer Folge die beiden Überleitungsthemen, zunächst werden sie übereinandergelagert, in der Mitte der Durchführung sogar von einer kurzen Kadenz des Klaviers in ihrem Fluss unterbrochen. Ein Zitat des 2.Themas (13 Takte nach Z.11), nun emphatischer im Duktus und Mollanklänge des wiegenden Sekundmotives des Hauptthemas ab Z.12 leiten zu einer Art Reprise über (ab 9.Takt nach Z.12). Das Hauptthema wird nun in durchbrochenem Satz vom Orchester übernommen, das Klavier begleitet mit virtuosen Läufen., bevor es dann 14 Takte vor Z.13 selbst wieder das Hauptthema aufgreift. Bei Z.13 ist wieder das 1.Überleitungsthema zu hören, bei Z.15 das 2.Überleitungsthema. Auch das 2.Thema erscheint im Orchester, wiederum im durchbrochenen Satz, in diesem Fall verteilt auf Holzbläser und Horn. Nach einer Kadenz des Soloklaviers ab Z.17 schließen sich ab Z.18 nochmals die übereinandergelagerten Überleitungsthemen an, bevor der Satz in eine Coda mit Reminiszenzen an das 2.Thema ausklingt (ab 7.Takt nach Z.19).

2.Satz

Saint-Saens bemerkt zu diesem Satz: *„Der zweite Satz ist eine Art Orientreise, die in der Episode in Fis sogar bis zum Fernen Osten vordringt. Die Passage in G ist ein nubisches Liebeslied, das ich von Schiffern auf dem Nil singen gehört habe, als ich auf einer Dahabieh den Strom hinuntersegelte.“*

Auf seinen Reisen, vor allem nach Algerien und Ägypten, beschäftigte sich Saint-Saens intensiv mit der afrikanischen Volksmusik, notierte an Ort und Stelle charakteristische Melodien und Rhythmen. Allerdings ging es dem Komponisten weniger um eine getreue „Übersetzung“ orientalischer Musik, sondern vielmehr um eine freie „Nachdichtung“, die das entsprechende Kolorit, die entsprechende Stimmung einfangen sollte, auch sein Instrumentarium, obwohl gänzlich traditionell gehalten, weiß trotzdem den Eindruck des Fremdländischen zu erwecken.

Darüber hinaus gab er sich der Stimmung von Natur und Landschaft hin und skizzierte zum Beispiel das Zirpen von Grillen, um es dann im 2.Satz seines 5.Klavierkonzertes (am Ende des Mittelteiles: ab 13.Takt nach Z.26, „poco piu mosso“) wiederzugeben (so wie O.Messiaen Jahrzehnte später seine berühmten Vogelstimmen notiert). Diesem Zirpen unterlegt Saint-Saens eine orientalisches anmutende Melodie in Fis. Neben den Zirpen von Grillen meint man in den Takten 1 vor Z.27ff. auch das Quaken von Fröschen (abfallende Quartsprünge im

Klavier und in der Klarinette) wahrzunehmen, die Stelle erinnert mit ihrem impressionistischen Einschlag (Verwendung pentatonischer Skalen im Klavier 1 vor Z.27, sachte Einwürfe des Tam-Tams) an Gamelanmusik.

Auch eine im 2.Satz zentral verwendete Skala (T.48 a-b-cis-d-es-fis-g-a, zum Teil auch mit tief alterierter Terz c) mutet orientalisches an und spiegelt das Bestreben des Komponisten, seine Eindrücke möglichst authentisch in Musik umzusetzen, wider.

Eindeutige ägyptische Einflüsse sind auf der Grundlage eines nubischen Liebesliedes, welches Saint-Saens nach eigenen Aussagen von Schiffen auf dem Nil gehört hatte, herauszuhören (Mittelteil 7.Takt nach Z.22 ff, G-Dur), die Figuration der rechten Hand des Klaviers erinnert an Lisztsche Rhapsodien.

Allerdings enthält der Satz nicht nur orientalische, sondern auch spanische Anklänge (gleich der Anfang schafft mit seinen Rhythmen ein spanisches Kolorit) und oben bereits erwähnte Anklänge an javanische Gamelanmusik, welche Saint-Saens wie auch Debussy auf der Pariser Weltausstellung 1889 kennengelernt hat – der Satz mag also viel allgemeiner die Reiselust und –erfahrung des Komponisten widerspiegeln.

Insgesamt hat der Satz viele rezitativische Momente und klingt in seiner rhapsodischen Form wie eine Improvisation, die unter den Fingern des Interpreten zu entstehen scheint.

3.Satz

Der Komponist hat ausgesagt, dass der temperamentvolle Schlusssatz „*die Freude an einer Seereise*“ zum Ausdruck bringe, „*eine Freude, die nicht jedermann teilt*“.

Das Finale beginnt mit simpler Klangmalerei, Saint-Saens ahmt den Rhythmus der stampfenden Schiffsmotoren nach: zunächst leise anhebend, dann grell und aufdringlich, dann wieder fließend und graziös, schließlich sich in einen klingenden Tanzrhythmus auflösend, bevor er zum Schluss nochmals in ein kraftvoll wiederhallendes Orchestertutti eintaucht.

(James Harding)

Der Komponist hat diesen Satz als abschließendes Stück („Toccata“) für den 1899 fertiggestellten zweiten Band seiner Klavieretüden op.111 bearbeitet.

2.6 Rezeption

„Es ist denkbar, ebenso sehr Musiker zu sein wie Saint-Saens; aber es mehr zu sein als er- das ist unmöglich!“ (Franz Liszt, 1870)

„Saint-Saens ist eine der erstaunlichsten Musikerpersönlichkeiten, die ich kenne. Ein Musiker, der mit allen Waffen gerüstet ist, der sein Handwerk beherrscht wie kein anderer; er kennt die großen Meister auswendig; er hat eine außergewöhnliche Anpassungsfähigkeit und könnte ohne weiteres ein Werk im Stil Rossinis, im Stil Verdis, im Stil Schumanns, im Stil Wagners komponieren; er kennt sie alle bis ins kleinste, und das ist vielleicht der sicherste Weg, um keinen von ihnen zu imitieren.“ (Charles Gounod, 1883)

„Um über Saint-Saens' Musik zu sprechen, möchte ich zu einem Vergleich greifen. Ich sehe eine mittelalterliche Straße, und aus einem gotischen Fenster lehnt sich Saint-Saens heraus, der das moderne Durcheinander mit philosophischer Gelassenheit betrachtet- ein Meister, der alle Möglichkeiten der zeitgenössischen Kunst beherrscht, der aber den Traditionen einer fernen Epoche die Treue hält. Während andere als neugierige und kühne Künstler die Grenzen ihrer Kunst zu sprengen versuchen, bringt Saint-Saens in harmonischem Gleichgewicht das Werk seines Jahrhunderts zur letzten, höchsten Vollendung. Deshalb halte ich auch diejenigen seiner Werke für die tiefsten und inspiriertesten, in denen er am weitesten von der Häresie

unserer Zeit entfernt ist: die große c-Moll-Symphonie, die Klavierkonzerte, die symphonischen Dichtungen und Samson et Dalila. In seinem unvergleichlichen Können und der Universalität seiner Mittel erinnert er an Mozart.“ (Alexander Glasunow, 1901)

„Saint-Saens ist der seltene Ruhm zuteil geworden, bereits zu Lebzeiten als Klassiker zu gelten. Sein Name, lange Zeit verkannt, hat sich die Achtung aller errungen, und dies nicht weniger durch die Würde seines Charakters als durch die Vollkommenheit seiner Kunst. Niemals dachte ein Künstler weniger an das Publikum, niemals war einer gleichgültiger gegenüber der Gunst der Menge wie der Elite“ (Romain Rolland, 1901)

„Monsieur Croche, ein alter Bekannter von mir, hatte die Angewohnheit, jedes Mal, wenn er von Saint-Saens sprach, tief den Hut zu ziehen und mit leicht asthmatischer Stimme zu sagen: „Saint-Saens ist ein Mann, der die Musik in und auswendig kennt wie kein anderer.“ Darauf zündete er sich eine abscheuliche kleine Zigarette an, schwärzer als ein junger Rabe, und fuhr fort: „Dieses Wissen um die Musik hat ihn übrigens daran gehindert, die Musik seinen persönlichen Wünschen allzu dienstbar zu machen. Er hat uns vor allem das stürmische Genie Liszts nahegebracht; und zum alten Bach bekannte er sich zu einer Zeit, da dieser Glaubensakt noch eine mutige Tat war. Lassen wir uns also nichts vormachen: Saint-Saens ist der erklärte Musiker der Tradition. Von daher rühren seine Trockenheit und seine übertriebene Unterordnung; nirgends nahm er sich die Freiheit, weiter zu gehen als jene, die er sich zu Meistern erkoren hatte.“ (Claude Debussy, in: „Monsieur Croche“, 1903, Anm. der Verfasserin: Monsieur Croche = Pseudonym für Claude Debussy, dieser legte seinem zweiten Ich seine Kunstanschauungen in den Mund und veröffentlichte diverse Schriften unter diesem Namen)

3.Literatur

- ❑ C.Saint-Saens. Musikalische Reminiszenzen. Heinrichshofen-Verlag, 1979
- ❑ M.Stegemann. Camille Saint-Saens. Rororo-Verlag,1980
- ❑ M.Stegemann. Camille Saint-Saens und das französische Solokonzert von 1850 bis 1920. Schott-Verlag, 1984
- ❑ M.Stegemann. Camille Saint-Saens und Deutschland. Aspekte einer Biographie
- ❑ MGG
- ❑ Wikipedia

Camille Saint-Saens Klavierkonzert Nr.5 F-Dur op.103
Methodische Anregungen zum 2.Satz (Andrea Amann)
 Siehe auch Ausführungen zum 2.Satz im Skript

Stundenskizze (2-3 Stunden):

Einstieg: Bildbetrachtung „Abendstimmung am Nil“ ¹	<ul style="list-style-type: none"> - Beschreiben des Bildes durch die SuS mit Impulsen der Lehrkraft: - Was könnt ihr sehen? - Beschreibt die Stimmung, die transportiert wird. - Nennt Geräusche/ Naturlaute/ Tierlaute, die man geg.falls hören kann.
Erarbeitung I (GA): Erstellen einer verbalen Konzeption für eine Vertonung	<ul style="list-style-type: none"> - Die SuS sammeln Vertonungsideen
Erarbeitung II (GA): Umsetzung mit Instrumenten	<ul style="list-style-type: none"> - Umsetzung der Vertonungsideen durch die Gruppen
Präsentation	<ul style="list-style-type: none"> - Als „Konzert“ – die im Raum verteilten Gruppen lassen ihre Vertonungen hintereinander – ohne größere Pause – erklingen - Alternativ: zwischen den Beiträgen der Gruppen gibt es kurze Reflexionsphasen, in denen die zuhörenden SuS ihre Klangeindrücke beschreiben und die ausführende Gruppe im Anschluss die Gelegenheit erhält, ihre Vertonungsideen zu erläutern
Erarbeitung III: Hören und Beschreiben der Takte 181 – 220 (Poco piu mosso)	<ul style="list-style-type: none"> - Beschreiben der Musik durch die SuS - Welchen außermusikalischen Inhalt hat der Komponist versucht, in Musik umzusetzen?²
Erarbeitung IV: Einstudierung und gegebenenfalls Textieren der Melodie des nubischen Liebesliedes T.67 – 76	<ul style="list-style-type: none"> - Erläuterungen des Komponisten: „... ein nubisches Liebeslied, das ich von Schiffen auf dem Nil singen gehört habe, als ich auf einer Dahabieh den Strom hinuntersegelte.“ - Vokale Einstudierung der Melodie auf eine Silbe, z.B. „lü“ - Gegebenenfalls Textierung der Melodie durch die SuS

¹ Im Internet findet sich eine Vielzahl von Fotografien, die stimmungsvoll einen Sonnenuntergang am Nil einfangen

² In den Takten 181 – 220 (Fermate) setzt der Komponist das Zirpen der Grillen durch sehr leise, hohe, staccato, mit Dämpfer gespielte Sechzehntel-Tonrepetitionen in den 1.Violinen und ebenfalls sehr leise Achtel-Tonrepetitionen in Oktaven (mit kurzen Vorschlägen) der rechten Klavierhand lautmalerisch um; in der linken Hand des Klaviers erklingt eine orientalisch anmutende Melodie; im weiteren Verlauf ist in der linken Hand das Quaken von Fröschen zu vernehmen (absteigende Quartan in der linken Klavierhand)

<p>Erarbeitung V: Hören des gesamten Abschnittes T.63 – 134 (All tranquillo), Herausfinden der Instrumentation, Vergleich mit den eigenen Vertonungen</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Hören des gesamten Abschnitts in mehreren Hördurchgängen - 1. und 2. Hördurchgang: Welche Instrumente spielen die Melodie³ (nubisches Liebeslied)? - 3. und 4. Hördurchgang: Beschreibt, welche weiteren Klangschichten ihr wahrnehmt/ beschreib die Struktur der Stimmen, die das Lied begleiten⁴ - Vergleich der beiden Hörausschnitte mit den eigenen Vertonungen der abendlichen Szene am Nil
<p>Erarbeitung VI: Hören des ganzen Satzes</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Anfertigen eines Hörprotokolls zur Musik, als „Anker“ dienen die bereits bekannten Abschnitte

Vertiefung:

- Arbeit mit den Partiturausschnitten zur Verifizierung des Gehörten
- Erarbeitung der in spanischem Kolorit komponierten Rahmenteile (1. und letzter Abschnitt): Rhythmik
- Struktur der orientalisch anmutenden Skalen (z.B. T.48 ff.)
- Untersuchung der Partitur auf impressionistische Stilmerkmale

Notenbeispiel Nubisches Liebeslied:



³ Klavier linke Hand – 1. Violinen und Bratschen - Klavier rechte Hand - 1. und 2. Violinen im Kanon mit Bratschen und Violoncelli

⁴ Liegeton in den 2. Violinen; Tonrepetitionen, z.T. in Oktaven, in der rechten Hand des Klaviers, im weiteren Verlauf Akkordbrechungen

