



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Symphonischen Dichtungen von Camille Saint-Saens als Ergebnis eines künstlerischen Kontaktes mit Franz Liszt“

Verfasserin

Svetlana Tantscher

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuerin:

Prof. Dr. Birgit Lodes

Die Symphonischen Dichtungen von Camille Saint-Saens als Ergebnis eines künstlerischen Kontaktes mit Franz Liszt

1. Einleitung: Aktualität der Forschung - Übersicht der Literatur zum Thema, Bestimmung der Schwerpunkte der vorliegenden Arbeit.
2. Der Weg zur Schaffung der Gattung einer Symphonischen Dichtung von C. Saint-Saens im Kontext seiner Zeit.
 - 2.1. Die Bedingtheit der Erscheinung der Gattung einer Symphonischen Dichtung durch die Strömungen der Neuen Renaissance in der französischen Kultur.
 - 2.1.1. Gründung der Société Nationale de Musique zur Förderung des Schaffens in den Gattungen der Symphonischen- und Kammermusik.
 - 2.1.2. Auswirkung einiger Tendenzen des zeitgenössischen sozial-politischen Lebens auf die Thematik der französischen Symphonischen Dichtungen im Zeitraum zwischen 1870 und 1886.
 - 2.2. Widerspiegelung des Neuererwesens der Repräsentanten der Neudeutschen Schule im Bereich der Programmusik in den Symphonischen Dichtungen C. Saint-Saens': eine Vielfalt der Lösungen bei der Entwicklung des Systems der musikalischen Ausdrucksmittel.
 - 2.2.1. Der Bezug auf das Schaffen Beethovens als ein Ausgangspunkt für die Reformen.
 - 2.2.2. Die Erhabenheit des Dichterischen und die «ewigen» Themen der «Großen» Literatur in der Vielfalt ihrer musikalischen Materialisation.
 - 2.2.3. Neuererwesen im Bereich der Formbildung: die individualisierten Formen und die Verwendung der Technik der thematischen Transformationen.
 - 2.2.4. Die Innovation des Klanges: die neuartigen Bestrebungen im Bereich der Dramaturgie der Klangfarben und der fortschrittlichen Harmonik.
3. Die Schwerpunkte des Dialogs mit dem Großen Vorbild.
 - 3.1. Die Anziehungskraft der Gegensätze: das Erkennen des Einflusses der Liszt'schen Person und Stils auf die Herausbildung des künstlerischen Credo Saint-Saens' durch den Vergleich der ästhetischen Einstellungen.
 - 3.2. Die Deutschen und Französischen Elemente des Stils der beiden Komponisten.
 - 3.2.1. «Klassische» Ausbildung und die Autoritäten.
 - 3.2.2. Experimentalfeld: «große» Musikformen.

- 3.2.3. Sinfonik als haute composition.
- 3.2.4. Auswirkung der französischen Romantik.
- 3.3. Aspekte der gegenseitigen Wirkung zweier Künstler: ihre Äußerungen auf den musiktheoretischen bzw. praktischen Ebenen.
- 4. Die Symphonischen Dichtungen von Camille Saint-Saens: die allgemeinen Tendenzen.
 - 4.1. Saint-Saens' Verständnis der Gattung laut seinen Schriften.
 - 4.2. Zur Geschichte der Schaffung seiner Symphonischen Dichtungen.
 - 4.2.1. Kontakte zu den gleichgattigen Werken Liszts und zu der Theatermusik seiner Gegenwart.
 - 4.2.2. Marche héroïque als eine Vorstufe der Gattung und die endgültigen vier.
 - 4.3. Ausgestaltung der Gattung auf dem ideell-ästhetischen Niveau.
 - 4.3.1. Seine Themen und Sujets.
 - 4.3.2. Der «Held».
 - 4.3.3. Stimuli zur Schaffung seiner Symphonischen Dichtungen.
 - 4.4. Die Einheitlichkeit der Ausgestaltung der Gattung auf der musikalisch-technischen Ebene.
 - 4.4.1. In Bezug auf die musikalische Architektonik und die Tendenzen der Formbildung.
 - 4.4.2. In der Verwendungsweise der tonmalerischen Elemente in der musikalischen Dramaturgie.
 - 4.4.3. Bezüglich der Genesis und des Wesens seiner musikalischen Themen: Bevorzugung einer Stilisierung eines wörtlichen Zitates, intonatorische Verwandtschaft der Hauptthemen.
 - 4.4.4. Im Tonsatz: im Rahmen der Recherchen der Romantiker zur Verbreiterung des Systems der musikalischen Ausdrucksmittel: in den Bereichen der Harmonik und des Kontrapunktes.
 - 4.4.5. Im Orchester und in der Klangdramaturgie.
 - 4.4.6. In der Verkörperung des Prinzips der thematischen Transformationen.
 - 4.5. Die Züge der „Unterhaltsamkeit“ der Saint-Saens'schen Symphonischen Dichtungen: die syntaktischen Eigenschaften der musikalischen Themen und einige Prinzipien der Klangfarben-Dramaturgie.

5. Die Symphonische Dichtung *Danse Macabre* als eine Antwort Saint-Saens' im künstlerischen Dialog mit Liszt.
 - 5.1. Das Lied *Danse macabre* als Skizze der Symphonischen Dichtung.
 - 5.1.1. Bestimmung der Formumrisse.
 - 5.1.2. Zur Entstehung des thematischen Stoffs.
 - 5.1.3. Französische Züge der Melodik.
 - 5.2. *Danse Macabre* und Totentanz: Verschiedenheit der Inspirationsquellen und ihre Wirkung auf das Konzept.
 - 5.2.1. Über die Interpretation des Programms: Ausstrahlung der Ideen einiger Kunst- und Literaturwerke bei der Herausbildung der schöpferischen Intention.
 - 5.2.2. Die Auswirkung der Unterschiede der religiösen Einstellungen beider Künstler. Eine Konstanz des Vorhabens versus seiner Evolution.
 - 5.2.3. Die Wendung an die verschiedenen Facetten des Grotesken.
 - 5.3. Die Programmbedingtheit der Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei der technischen Ausführung der beiden orchestralen Kompositionen.
 - 5.3.1. Bezüglich der Idee des Konzertanten.
 - 5.3.2. In der Formbildung und bei den Methoden der thematischen Entwicklung.
 - 5.3.3. In der Funktion der tonmalerischen Elemente.
 - 5.3.4. *Dies irae*: die unterschiedlichen Wege der Verwendung eines Zitates.
 - 5.3.5. Geschichte einer Wechselwirkung: Transkription Liszts als ein Integrationsversuch.
6. Zusammenfassungen
 - 6.1. Zusammenfassung (deutsch)
 - 6.2. Summary (engl.)
7. Anhang
 - 7.1. Musikbeispiele.
 - 7.2. Textdokumente.
 - 7.2.1. Die Programme zu den Symphonischen Dichtungen Saint-Saens'.
 - 7.2.2. Die Beschreibungen der Freske *Trionfo della Morte*.
 - 7.3. Schemata.
 - 7.3.1. Übersicht des Formaufbaus der Symphonischen Dichtungen Liszt's.
 - 7.3.2. Der Formaufbau in den Symphonischen Dichtungen Saint-Saens'.

- 7.3.3. Struktur des Liedes Danse Macabre C. Saint-Saens‘.
- 7.3.4. Schema der Form des Totentanzes Liszts.
- 7.4. Literaturverzeichnis.

1. Einleitung: Aktualität der Forschung - Übersicht der Literatur zum Thema, Bestimmung der Schwerpunkte der vorliegenden Arbeit

Obwohl die Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' zur Reihe der relativ gut erforschten Gegenstände¹ gehören, wurde das Phänomen der Wechselbeziehungen - im Sinne eines stilistischen Vergleichs - zwischen Liszt und Saint-Saens in Bezug auf diese Gattung noch nicht speziell abgehandelt. Man wendete sich zwar nebenbei solchen Aspekten in den dem Symphonischen Schaffen Saint-Saens im ganzen gewidmeten Forschungen², bzw. in den zahlreichen Biographien Saint-Saens' zu (von den zu Lebzeiten des französischen Maîtres erschienenen Werken J. Bonnerots, J. Bonnaure's oder G. Servières, bis zu den neueren Studien M. Stegemanns, A. Hervey's, S. Studts, J. Gallois' und P. Majorelles³), erwähnte die Verbindungs-Fäden zwischen ihren Stilen in manchen Artikeln und Büchern über die Symphonischen Dichtungen und die Programmmusik⁴, setzte sich aber nicht detailliert mit dem Thema auseinander.⁵ Und den Einfluß in die umgekehrte Richtung (Saint-Saens – Liszt) hat man bis jetzt noch nicht beachtet.

Zwar werden die Symphonischen Dichtungen in jeder Biographie Saint-Saens' in einem separaten Kapitel abgehandelt, meistens geht es aber weniger um die Versuche alle seine Symphonischen Dichtungen als ein vielseitiges Phänomen zu begreifen, als um eine Beschreibung der Verwirklichung eines vom Autor angegebenen Programmes. Bestenfalls reizten die Aufmerksamkeit der Forscher einige Detail-Aspekte der gattungseigenen Merkmale, wie z.B. die Äußerung der zahlreichen Referenzen seines „eklektischen“ Stils⁶, bzw. die Entstehungsgeschichte und die Inspirationsquellen einiger Werke und ihrer musikalischen Bestandteile, und vielleicht die Betrachtung der Wiederholungen einiger musikalischen Elemente (meistens Rhythmen und Intonationen) im Rahmen seines gesamten Schaffens.

¹ Besonders durch die Dissertation D. M. Fallons aus dem Jahr 1973: *The Symphonies and Symphonic poems of Camille Saint-Saens*, Volumes I und II, Diss., Presented to the Faculty of the Graduate School of Yale University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy. Yale University, 1973.

² In: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, E. Baumann, *Les grandes formes de la musique: L'oeuvre de Camille Saint-Saens*, Nouvelle édition revue et complétée, Paris, 1923, Servières, G., Saint-Saens, Paris, Librairie Felix Alcan, 1er edition, 1923.

³ Vgl. mit dem Literaturverzeichnis im Anhang dieser Arbeit.

⁴ Von den Neuesten wäre u.a. die Forschungen Chion's (19 im Literaturverzeichnis) zu nennen, von den Älteren die Arbeiten Dahlhaus' (20-22), Eggebrechts (25), Altenburgs (1-7) - aus den 1980-ern, bzw. Mendls (73) vom Anfang des 20. Jahrhunderts.

⁵ In solchen allgemeinen Arbeiten, die auf eine Nachfolge der Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' zu den Liszt'schen hinweisen, werden die Werke des französischen Meisters nur kurz, als eine nationale Prägung der Gattung angesehen. Das Hauptinteresse bezog sich immer auf die Schöpfungen Liszt's.

⁶ Man findet u.a. die Einflüsse der künstlerischen Handschriften Rameau's, Lully's, Mozarts, aber auch Mendelssohns, Schumanns, Berlioz', Wagners und Liszts. Dabei wird die Rolle des letztgenannten deutlich ausführlicher beschrieben. Vgl. dazu u.a.: Flynn, T., *Camille Saint-Saens, A Guide to Research*, Routledge, 2003, S. 6, 7, 12, bzw.: Ring, K., *Psychological perspective on Camille Saint-Saens. Mellen Lives*, vol. 13. The Edwin Mellen Press, Lewiston, Queenston, Lampeter, 2003, S. 11.

Die Nachfolge Saint-Saens' auf Liszt im Rahmen ihres Symphonischen Schaffens ragt aber offensichtlich heraus. Die Tatsache ihrer engen persönlichen Beziehungen, die sich in einem Jahrzehnte dauernden gedanklichen Austausch äußerten, und einigermaßen die stilistische Evolution in den symphonischen Werken Saint-Saens', wie auch seine Hinwendung zu den großen Symphonischen Gattungen (u.a. der Programmusik) beeinflusste, bewirkte dabei das Entstehen von mehreren Kompositionen der beiden Musiker.¹

Während die Rolle Liszts für die Entwicklung der Symphonischen Gattungen und insbesondere der Symphonischen Dichtung in anderen Ländern schon gepriesen und detailliert untersucht wurde², widmet man ihm in dem Land, wo er am meisten persönlich gewirkt hat, weniger Aufmerksamkeit, obwohl die fruchtbare Ausstrahlung des größtenteils in Paris gereiften kompositorischen Genies Liszts auf die französische Musik kaum zu überschätzen ist. Die verbreitete Annäherung der französischen Komponisten an die Gattung der Symphonischen Dichtung nach der Gründung des Société Nationale de Musique³ (und besonders nach dem Erscheinen von Saint-Saens' *Le Rouet d'Omphale*) wäre ohne seine 12 programmatischen Werke kaum vorstellbar. Das Wirken Saint-Saens' bei der Etablierung der Gattung in seiner Heimat entsprang seiner Begeisterung für das Schaffen Liszt's. In ihrer Verwirklichung wurde sie seinem französischen Stil angepasst, und durch den konsequenten, energischen Einsatz seiner sozial aktiven Person in die Konzertpraxis aufgenommen. Das ausgeprägte französische Element des musikalischen und außermusikalischen Stoffs, wie auch die Art seiner Behandlung, bringt einen deutlichen Unterschied, trotz der Ähnlichkeit einiger technischen Grundprinzipien, dieser Werke von den Liszt'schen.⁴

Dem besseren Verständnis des Gegenstandes dieser Arbeit verhalfen einige Quellen, die mit den Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' nur in indirekter Form verbunden sind. Z.B. bewirkte die Betrachtung der künstlerischen Haltung Saint-Saens' bzw. Liszts, wie sie in ihren Artikeln und Briefen⁵ durchscheint, eine Klarstellung von Saint-Saens' Verständnis der Gattung, bzw. des Charakters seiner künstlerischen Beziehungen zu Liszt. Die Äußerungen Saint-Saens' zu den diversen Aspekten der Theorie und Praxis der Musik⁶ sind hilfreich für

¹ Der Betrachtung ihrer Wechselbeziehungen werden Kap. 3.3 und 5.3.5 gewidmet.

² Z.B. in: Redepenning, D., *Liszt und die russische Symphonik*, in: *Liszt und die Nationalitäten*, hrsg. Von G.J. Winkler, Eisenstadt, 1996; Altenburg, D., *La Notion lisztienne de poème symphonique dans son interpénétration avec la conscience nationale à la fin du XIXe siècle et au début du XXe*, in: RM 405-407 (Actes du colloque international Franz Liszt 1987), 287-295; Ottlová, M. und Pospíšil, M., *Smetana und Liszt. Die Neudeutsche Schule und die tschechische Nationalmusik*; Yang, H.-L., *German Influence and American Symphonic Music Lisztian Legacy and the Symphonic Poems of John K. Paine and Edward MacDowell*, in: *Liszt und Europa*, hrsg. von Altenburg, D., Laaber-Verl., 2008 u.a.

³ Mehr dazu im Kap. 2.1.1.

⁴ Mehr dazu in den Kap. 3.2.2, 4.1-5.

⁵ Aus den Ausgaben ihres brieflichen Verkehrs, bzw. den Sammelbänden *Harmonie et Melodie, Portraits et Souvenirs, Musikalische Reminiscenzen Saint-Saens'*, und einzelnen Artikeln Liszts (wie z.B. *Harold in Italie*). S.: Literaturverzeichnis.

⁶ Z.B. seine Aussagen über die Werke und Persönlichkeiten Liszt's, Wagner's, Berlioz', bzw. „eine der frühesten theoretischen Abhandlungen über historische Aufführungspraxis in der Musik“ (Zit. nach: A. Edler, *Saint-Saens's Sinfonik*

das Verständnis der Eigenschaften seiner künstlerischen Weltanschauung. In diesem Sinn bringt die Monographie des Psychologen Kenneth Ring einige Erklärungen über seine Persönlichkeit.

Manche Quellen ermöglichen eine Einführung in die Ästhetik und beleuchten bestimmte Eigenschaften des Stils des französischen Komponisten, z.B. entsprechende Artikel aus den musikalischen Enzyklopädien, MGG und The New Grove, oder die zahlreichen Aufsätze von S. Gut, D. Altenberg, R. Schmusch u.a. in den vielen Liszt gewidmeten Sammelbänden¹. Für die thematischen Bereiche, die z.B. die Beziehung Saint-Saens' zu Deutschland oder das Verhältnis Liszt's zur französischen Romantik umfassen, wurden die Ideen aus den entsprechenden Artikeln von M. Stegesmann bzw. S. Gut verarbeitet.

Zum Kapitel das sich mit dem Vergleich der zwei Totentänze von Liszt und Saint-Saens beschäftigt (5.2-3), wurden einige Artikel der neuesten Zeit einbezogen. Ein besseres Verständnis der Prinzipien des formalen Aufbaues der Symphonischen Dichtungen beider Komponisten ermöglichte die Bekanntschaft mit der Dissertation von J. Bergfeld und die schon erwähnte Dissertation D. Fallons. Und zur Verschaffung eines Überblicks über das gesamte Forschungsgebiet trug ein Saint-Saens' gewidmeter Guide to Research von T. S. Flynn (2004) bei.

Die Aspekte, die durch die Abhandlungen in der vorliegenden Arbeit beleuchtet werden, sollen eine Vorstellung über den zukunftsgerichteten Charakter des Saint-Saens'schen Einsatzes im Rahmen der Gattung einer Symphonischen Dichtung geben und dem Grad ihrer Abgeleitetheit von ihren Gattungsgeschwistern im Schaffen Liszts. Dafür wird ihr Phänomen in einem komplexen Kontext, mittels ständigen Wendungen an die Werke und die kompositorische Stile, die ihr Wesen beeinflussten, betrachtet. Die Vielfalt dieser Verbindungen (im Sinne der Korrelationen: das Französische - das Internationale, das Symphonische - das Theatralische, das Typische für Liszt bzw. Saint-Saens u.a.) wird parallel auf mehreren Ebenen (musiktheoretischen, praktischen) analysiert. Dies führt zu den Versuchen der Feststellung einiger Gattungsmerkmale, in Bezug auf ihre ideell-ästhetische und musik-technische Ausgestaltung. Die Äußerungen der genannten Wechselbeziehungen werden an einem konkreten Beispiel - am Vergleich der Symphonischen Dichtung *Danse Macabre* mit der Totentanz-Paraphrase Liszts - veranschaulicht.

als „Haute composition“, in: Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich, zum Problem musikalischer Wechselbeziehungen im 19. Und 20. Jahrhundert; Bericht der Tagung am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 20. 11 – 24. 11. 1988, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling; Mainzer Studien zur Musikwissenschaft; 34, Tutzing, 1996, S. 88) – das Artikel „Die falschen Kunstwerke in der Musik“.

¹ S.: Liszt-Studien - z.B. Liszt-Studien 3, Franz Liszt und Richard Wagner, Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule, Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums, Eisenstadt 1983, hrsg. von S. Gut, Musikverlag Emil Katzbichler, München-Salzburg, 1986; Liszt und die Neudeutsche Schule, hrsg. von D. Altenburg, Laaber Verlag, 2006, u.a.

Dadurch könnte eine bessere Vorstellung über den musikgeschichtlichen Platz der Saint-Saens'schen Symphonischen Dichtungen in der Entwicklung der Gattung im Kontext der französischen und internationalen Musik erreicht werden.

2. Der Weg zur Schaffung der Gattung einer Symphonischen Dichtung von C. Saint-Saens im Kontext seiner Zeit

2.1. Die Bedingtheit der Erscheinung der Gattung einer Symphonischen Dichtung durch die Strömungen der Neuen Renaissance in der französischen Kultur

2.1.1. Gründung der Société Nationale de Musique zur Förderung des Schaffens in den Gattungen der Symphonischen- und Kammermusik

Die 1870-er Jahre markierten eine Wende in der Musikgeschichte Frankreichs, die durch eine Veränderung der sozial-politischen Umstände getrieben wurde. Die Niederlage des Landes im Deutsch-Französische Krieg 1870-71 bewirkte eine Verstärkung des «lange verdrängten Nationalbewusstseins»¹ der Franzosen, und stimulierte ihre Bestrebungen nach einer Perfektion in den Kulturbereichen, die historisch als genuin deutsch gesehen wurden. Es betraf besonders das Schaffen in den Symphonischen Gattungen, die für viele französische Komponisten einen «Hang zur Gelehrsamkeit, ja zur Philosophie»² offenbarten.

Die Unterschiedlichkeit der musikalischen Vorlieben der beiden Völker (Symphonie gegen Theatermusik) war innerhalb der vergangenen Jahrhunderte wiederholt betont worden. Solche Urteile gingen aber oft zu weit, wenn sie sich dabei in eine Wertschätzung verwandelten.³ Die Tatsache des Ausbleibens einer „eigentlichen Tradition der Sinfonie“ in Frankreich vor 1870, „trotz einer frühzeitigen Rezeption der Gattung von ihren Anfängen im 18. Jahrhundert an und trotz Hector Berlioz“⁴, bleibt aber eine objektive Realität.

Die Situation verschärfte das Desinteresse der französischen Komponisten am Schaffen Symphonischer Werke wegen der Schwierigkeiten, die mit ihrer Aufführungen verbunden waren: viele von ihnen verstanden, dass die „religiöse und symphonische Musik zweifellos höher rangieren - im strengsten Sinn - als die dramatische; doch die Gelegenheiten, sich in dieser höchsten Kunstsphäre zu produzieren, sind äußerst selten. Man erreicht hier nur

¹ Nach: P. Jost, Saint-Saens , in: MGG, PT, Bd. 14, S. 805.

² A. Edler, Saint-Saens's Sinfonik als „Haute composition“, S. 84.

³ Bei der Beschreibung der „Gegner“ wurde sogar über den Stil seiner musikalischen Wahrnehmung spekuliert. In diesem Sinn postulierten die französische Denker die Trockenheit und den Mangel an Natürlichkeit bei den Deutschen, wie es z.B. die Bemerkung R. Rollands über die „Pedanterie, jener Wunde der deutschen Kunst“ (in: Saint-Saens, Musiker von heute, S. 109) bestätigt. Worauf mit den Vorwürfen an Oberflächlichkeit von der anderen Seite geantwortet wurde: „[Die Franzosen] sehen die Musik, wie die Kunst im allgemeinen, als reizvollen Schmuck des Lebens an, der die Sinne erfreut und damit die Lebenslust erhöht, der dem Alltagsgrau die farbigen Lichter aufsetzt ...“ Nach: W. Kleefeld, das Vorwort zur: C. Saint-Saens, Harmonie et Melodie, Ausg. 1905, S. 3-4. Oder: „...So liege der Grund für das schiefe Urteil oft in der mangelhaften, nicht genügend vertieften Ausführung seitens der französischen Künstler ...“ Nach: W. Kleefeld, das Vorwort, S. 13.

⁴ A. Edler, Saint-Saens's Sinfonik als „Haute composition“, S. 84.

gelegentlich Auftritte, nie aber jene regelmäßige und systematische Präsenz eines Opernkomponisten.“¹

Als Ergebnis ergab sich in Frankreich in der Zeit zwischen 1850 und 1870 eine Krise in den Symphonischen Gattungen, „während der es zeitweilig den Anschein hatte, als werde die von Liszt geschaffene Sinfonische Dichtung allein dem Anspruch gerecht, die „große Form“ der Instrumentalmusik darzustellen.“²

Die zahlreichen Konzertveranstalter in Paris³ waren nicht auf die Aufführung des französischen Repertoires bedacht. Bei den wenigen Werken, die in die aktuellen Programme eingeschlossen wurden, prävalierten die Gattungen einer Bühnenmusik (als ein anschauliches Vergnügen für jede soziale Schicht) bzw. die Schöpfungen für Militärorchester (diverse Märsche bzw. Musik der Festzüge), die sich auch zum Vortrag außerhalb der geschlossenen Räumlichkeiten eigneten. Die Wirkung der langen politisch unruhigen Zeit, die durch die Revolution 1879 anbrach, äußerte sich in allen Bereichen des kulturellen Lebens der Franzosen innerhalb des folgenden Jahrhunderts.

Um die Situation zu verändern, entschloß sich C. Saint-Saens, sicherlich auch unter dem Einfluß der Ideen Franz Liszts, zusammen mit Romain Bussin im Jahre 1871 die Société National de musique in Paris zu gründen. Durch diese Organisation, deren Devise „ars gallica“ lautete, schufen sie vorteilhafte Voraussetzungen für die heimischen Künstler, die sich dem Komponieren in den Gattungen der Symphonischen und Kammermusik widmen wollten.

Demzufolge erschienen ab der Mitte der 1870-er u.a. zahlreichen programmatische Werke C. Franks⁴, V. d'Indys, E. Chaussons, A. Bruneaus, die der Gattung der Symphonischen Dichtungen angehören. Das Interesse der Musiker für die durch Liszt ins Leben gerufene Gattung wird durch eine kurze Auflistung ihrer Beispiele in Frankreich zwischen 1870 und 1886 - der Zeit des aktiven Einsatzes Saint-Saens' bei der Société National verdeutlicht, die mit der Komposition der 3. Symphonie, in der er einige Ideen seiner Symphonischen Dichtungen verkörperte⁵ abgeschlossen wurde.

1870: Saint-Saens, C., Marche héroïque - eine Vorstufe der Gattung in seinem Schaffen.

1871: Saint-Saens, C., Symphonische Dichtung Le Rouet d'Omphale; Franck, C., Symphonische Dichtung Rédemption;

¹ Nach: Ch. Gounouds Autobiographie, in: Edler, Saint-Saens's Sinfonik als „Haute composition“, S. 85.

² Nach: A. Edler, Saint-Saens's Sinfonik als „Haute composition“, S. 85, laut Überlegungen Carl Dahlhaus'.

³ Zur genaueren Beschreibung ihrer Institutionen und Aktivitäten vgl.: P. Bloom, Frankreich, in: MGG, ST, Bd. 3, S.765-766.

⁴ Seine erste Erfahrung mit der genannten Gattung bezieht sich auf die Zeit um 1847, als die Skizze der Symphonischen Dichtung Ce qu'on entend sur la montagne entstand, die aber nie aufgeführt bzw. veröffentlicht wurde. Demzufolge können die Ansprüche der Parteianhänger Francks an seine Rolle als Einführer der Gattung in Frankreich für nicht begründet gehalten werden.

⁵ Und seinem Ausscheiden aus der Société.

1873: Saint-Saens, C., Symphonische Dichtung Phaéton;
 1874: Duparc, H., Symphonische Dichtung Aux étoiles;
 1875: Saint-Saens, C., Symphonische Dichtung Danse Macabre; Duparc, H., Symphonische Dichtung Lénore;
 1876: Indy, V. d', Ouv. Antoine et Cléopatre (nicht veröff.);
 1877: Saint-Saens, C., Symphonische Dichtung La Jeunesse d'Hercule; Franck, C., Symphonische Dichtung Les Éolides;
 1878: Indy, V. d', légende-symphony La Foret enchantée (1877-78);
 1880: Messager, A., Loreley, ballade pour orchestre;
 1881: Indy, V. d', Wallenstein. 3 Ouv. symph. (1879-81);
 1882: Franck, C., Symphonische Dichtung Le chasseur maudit; Chausson, E., Symphonische Dichtung Viviane; Holmes, A., Symphonische Dichtung Irlande;
 1883: Holmes, A., Symphonische Dichtung Pologne;
 1884: Franck, C., Symphonische Dichtung Les Djinns; Bruneau, A., La Belle au bois dormant für Orch.; Bruneau, A., Penthésilée für Gesang und Orch.; Bruneau, A., symphonies chorales Léda;
 1886: Chausson, E., Symphonische Dichtung Solitude dans les Bois; Indy, V. d', Saugefleurie, légend für Orch.

Durch die Bemühungen Saint-Saens' und seiner Nachfolger bei der Société National etablierte sich diese Gattung in Frankreich innerhalb einer relativ kurzen Zeit. Ab der Mitte der 1870-er Jahre fanden die Diskussionen über die Rechtmäßigkeit ihres Vorhandenseins nur mehr ausnahmsweise statt.

Die vorherrschenden Tendenzen des geistigen Leben jenes unruhigen Zeitalters spiegelten sich in einer Artenvielfalt der Symphonischen Dichtung wider. In diesem Sinn spricht man vom Aufblühen der genannten Gattung in Frankreich von der Epoche der „Neuen Renaissance“¹. Für Saint-Saens bedeutete es eine Verwirklichung seiner Bestrebungen nach der „Emanzipation der Instrumentalmusik (... die) plötzlich ihre Fesseln abgestreift und eine neue Welt erschlossen“ hat.²

Der größte Teil des Erfolgs dieses reformatorischen Unternehmens lag an den respektinflößenden Persönlichkeiten ihrer Initiatoren: „Saint-Saens war um 1871 einer der wichtigsten Inauguratoren und Organisatoren, die die Erneuerung der französischen Musik in

¹ Auch als: „French Musical Renaissance“ (Longyear), bzw. the „Awakening“ (R. Rolland) bezeichnet, nach: D.M. Fallon, The Symphonies and symphonic poems, S. 200.

² M. Stegemann, C. Saint-Saens, S. 97.

Werke umsetzen.“¹ Er brachte dabei „alle Voraussetzungen mit, (um) nicht nur als Komponist, sondern ebenso als hervorragender Interpret und als stilistisch brillanter und urteilssicherer Musikschriftsteller eine überragende Rolle in der stürmischen Entwicklung der französischen Musik dieser Jahre zu spielen“.² In seinen Artikeln³ setzt sich der Autor u.a. mit den Fragen des Wesens und der historischen Entwicklung der symphonischen Gattungen, bzw. der charakteristischen Merkmale ihrer französischen Fassung auseinander. Mit dem gleichen Enthusiasmus sorgte sich Saint-Saens - Schriftsteller und Musiker - um eine Ebenbürtigkeit der symphonischen Musik mit den z.B. Bühnengattungen.

Durch seine vielfältigen Aktivitäten richtete er die Aufmerksamkeit seiner Zeitgenossen auf das Schaffen der französischen Komponisten von heute und gestern, bemühte sich um den Aufbau eines lebendigen Interesses an den Themen aus Geschichte und Mythologie⁴, die für die meisten Künstler innerhalb der vorangegangenen 40 Jahre mit politischen und religiösen Aspekten verbunden waren.⁵

2.1.2. Auswirkung einiger Tendenzen des zeitgenössischen sozial-politischen Lebens auf die Thematik der französischen Symphonischen Dichtungen im Zeitraum zwischen 1870 und 1886

Eine der Folgen der „großen politischen Spaltung von 1870/71“⁶, die aber bereits allmählich im Rahmen des vorhergehenden Zeitraumes reifte,⁷ war das Umdenken in den intellektuellen Kreisen zu wesentlichen Fragen der menschlichen Existenz. Im Leben und auf der Bühne führte es zur Entgötterung der ehemaligen Autoritäten. Der Mensch, mit seinen Stärken und Schwächen kam, wie 300 Jahre zuvor, ins Zentrum des künstlerischen Universums. Durch sein Schicksal lenkte er den geschichtlichen Gang. Eine starke Persönlichkeit, wie Saint-Saens' Herkules, Samson oder Spartakus entschied über das Schicksal der Welt, trotz aller in seiner menschlichen Natur verwurzelten Fehler. Der halbgöttliche Herkules der Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' bleibt ein Mitgefühl erregendes Wesen, das unter den sinnlichen Versuchungen bzw. ihn erniedrigenden Bestrafung leidet. Im ähnlichen Sinne ließ J. Offenbach, einige Jahrzehnte früher, seine olympischen Gestalten vom Himmel

¹ Nach: A. Edler, Saint-Saens's Sinfonik als „Haute composition“, S. 86.

² Nach: A. Edler, Saint-Saens's Sinfonik als „Haute composition“, S. 86

³ Die später in den Sammelbänden, wie „Harmonie et Melodie“, „Portraits et Souvenirs“, bzw. „Musikalische Reminiszenzen“ gedruckt wurden.

⁴ Die im großen Ausmaß die Musiker der vorgehenden Epochen (besonders des 18. Jahrhunderts) inspirierten.

⁵ Zur Thematik des Repertoires der Grand Opéra vgl.: P. Bloom, Frankreich, in: MGG, ST, Bd. 3, S. 762.

⁶ Nach: P. Bloom, Frankreich, in: MGG, ST, Bd. 3, S. 770.

⁷ Auch im Kunstbereich häuften sich die Veränderungen allmählich an. Vgl. mit der Bemerkung, dass „die „Erneuerung“ der französischen Musik nach 1870 eher eine Evolution als eine Revolution war“ in: P. Bloom, Frankreich, MGG, ST, B. 3, S. 766.

herunter holen¹, da die Prozesse der konzeptuellen Änderungen in den theatralischen Gattungen jene im Bereich der symphonischen überholten.

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wurde der Kampf um die hohen Ziele des Lebens bei den Helden der ersonnenen und reellen Reiche in mehreren künstlerischen Dimensionen geführt. In solchen Werkkonzepten spiegelten sich die Besonderheiten der Weltanschauung ihrer Autoren, darunter ihre religiöse Einstellungen. Ihre deutliche Ausprägung bestimmt die Ausdrucksart der symphonischen Oeuvres Liszts, Francks, Chaussons wie auch, auf eine andere Weise, Saint-Saens´.

Die Besonderheiten der zeitgenössischen sozial-politischen Situation beeinflussten die Herausbildung der Gattung der Symphonischen Dichtung in ihren thematischen und musikalischen Seiten: das Nachkriegs-Frankreich strebte einerseits nach Wieder-Errichtung, Neubelebung oder Reflexion, andererseits aber nach Ablenkung von der Ernsthaftigkeit der Probleme des alltäglichen Lebens.²

Das bestimmte die Neigung vieler dieser Werke zu legendären, mythologischen und märchenhaften Sujets (als eine Variante der romantischen Flucht aus der Realität), die durch die Interpretation der zeitgenössischen Schriftsteller eine neue Akzentuierung bekamen. Dem genannten thematischen Bereich gehören u.a. einige der symphonischen Dichtungen von Saint-Saens, d´Indy, Bruneau und Franck an. Einige von ihnen, die durch die Meisterwerke der klassischen Weltliteratur der jüngeren oder fernen Vergangenheit (z.B. von Goethe, Shakespear, Bürger, Kleist) inspiriert wurden, beschäftigten sich auch mit der patriotischen bzw. vaterländischen Thematik (wie die Symphonischen Dichtungen V. D´Indy oder A. Holmes), oder mit Aspekten des philosophischen Verständnisses der Welt (Franck, *Ce qu´on entend sur la montagne*).

U.a. spielen auch die Themen der ethisch-moralischen und religiösen Ausrichtung eine wichtige Rolle, z. B. im Sinne einer Konfrontation mit der Sünde und ihrer Bestrafung (wie in *La Jeunesse d´Hercule Saint-Saens´* oder in *Le chasseur maudit* Francks). Zum Kreis der traditionell romantischen Thematik gehört die düstere Phantastik des Sujets über die Braut eines im Krieg gefallenen Soldaten in der Symphonischen Dichtung *Lénore* H. Duparcs. Ihre makabren Gestalten beziehen sich auf die Welt der 3. Symphonischen Dichtung Saint-Saens´.

Als eine allgemeine Tendenz im Rahmen der genannten Gattung wird der Ursprung ihrer thematischen Gesamtheit von der ideellen Welt der französischen Romantik der ersten Hälfte

¹ Z.B. in seinen Opern-bouffe *Orpheus in der Unterwelt*, 1858, bzw. *Die schöne Helena*, 1864.

² Theatern spielten eine wichtige Rolle im gesellschaftlichen Leben der französischen Hauptstadt und der Provinz, besonders im Zeitraum vor 1870. Viele von ihnen spezialisierten sich auf die unterhaltsame Thematik. U.a. wären *Opéra comique*, *Les Bouffons-Parisiens* (ab 1855), *Theater-Italien*, *Odéon* und der *Theater-Lyrique* zu erwähnen. Nach: P. Bloom, *Frankreich*, in: MGG, ST, Bd. 3, S. 762.

des 19. Jahrhunderts offensichtlich.¹ Es ergab sich aber, im Vergleich zu den Oeuvres der Gattungserfinder, ein deutlich kleinerer Grad des Engagements der französischen Komponisten für die aktuelle bürgerlich-politische Thematik. Der Hang zur musikalischen Verkörperung einiger philosophischer Ideen und Motive äußerte sich besonders in den Werken der Künstler aus der Gruppe von Caesar Franck.

Eine Widerspiegelung der zeitgenössischen geistigen Atmosphäre fand in den genannten Kunstwerken auf mehrfacher Weise statt. Einige von ihnen wurden auf Basis von expressionistisch pointierten Sujets geschaffen (wie z.B. die Symphonische Dichtung A. Bruneaus *Penthésilée*); die musikalische Dramaturgie der anderen offenbarte einige abrupte und scharfe Züge. Das bewirkte die Eigentümlichkeit ihrer künstlerischen Organisation, aber veranschaulichte gleichzeitig auch die Verwandtschaft der konzeptuell miteinander nicht verbundenen Werke. Auf diese Art finden einige dramaturgische Vorgänge der Symphonischen Dichtung *Danse Macabre*², wie z.B. eine bruske Unterbrechung des auswuchernden ununterbrochenen Bewegungsvorganges, ihre Umsetzung in einem der später geschaffenen symphonischen Oeuvres M. Ravels (*La Valse*, 1919-1920), der ein großer Verehrer Saint-Saens' war. Das Konzept des letztgenannten Werks entwuchs, laut der Meinung einiger Musikkritiker³, einer „Intention, das Geschehen in Paris zur Zeit des französisch-preussischen Krieges von 1870“⁴ abzubilden. In der Musik beider genannten Werke, dieser sozusagen „Tänzer auf einem Vulkan“, prägte sich, bei jedem auf eine andere Weise, die „tiefste Dramatik eines überdauernden Zeitalter“ aus. Sie stützen sich auf die Basis eines Walzers, der als eines der Symbole der sich amüsierenden glücklichen Welt galt, jener Welt, die „durch die immer mehr anwachsende, vernichtende Wirbelung aufgesaugt wurde“.⁵

Aus einer Vielfalt der thematisch-konzeptuellen Aspekte der betrachteten Gattung resultierte die Entstehung einer breiten Palette ihrer individuellen musikalisch-stilistischen Ausrichtungen. Ein großer Bereich in der französischen Musik des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts unterwarf sich dem Einfluß der Wagnerianischen Ideen und seines schöpferischen Stils. Aus der Besorgtheit Saint-Saens' über die Zukunft seiner heimischen Kunst entstand die leidenschaftliche, langjährige Bekämpfung ihrer Verbreitung bei den

¹ Mehr dazu: im Kapitel 3.2.4 der vorliegenden Arbeit.

² Einer zu den Lebenszeiten seines Autors recht bekannten musikalischen Schöpfung.

³ Hier und weiter nach: Smirnow, W.W., M. Ravel, in: *Geschichte der ausländischen Musik*, Ausg. 5, Moskau, Musika, 1988, S. 116-117.

⁴ „Ein spontaner Anstieg der walzerartigen Bewegung führt endlich zu einem grämlichen Ende, bei dem die letzten Anklänge der tänzerischen Rhythmen sich in einer grimmigen wirbelstürmischen Explosion senken. Es scheint, als ob die ganze sich konvulsiv vergnügende Horde plötzlich in die höllische Tiefe durchbreche.“ In: Smirnow, Ravel, S. 116-117.

⁵ In: *Ravel im Spiegel seiner Briefe*. L., 1962. Nach: W.W. Smirnow, Ravel, S. 116.

französischen Komponisten durch den Schriftsteller Saint-Saens¹.¹ Trotzdem beeinflusste ein langsames aber sicheres Eindringen der Elemente der musikalischen Sprache des Bayreuther Meisters den Stil mehrerer programmatischen Werke C. Franks und seiner Schüler.² Seine Wirkung betraf in Maßen auch den orchestralen Stil des Komponisten Saint-Saens³.

In der Vielfältigkeit der Gattungsvarianten einer Symphonischen Dichtung, die in Frankreich in der Zeit nach 1870 entstanden sind, können die ironisch konzipierten, stilistisch eigenartigen, aber trotzdem unterschiedlichen Werke Saint-Saens⁴ nur als eine aus der großen Vielzahl ihren Varianten gesehen werden. Mehrere in ihnen angesprochenen Perspektiven fanden einen Widerklang in einigen Kompositionen der französischen und ausländischen Künstler seiner Gegenwart und Zukunft, die sie nach den jeweiligen individuellen Vorstellungen weiterentwickelt haben.

2.2. Widerspiegelung des Neuererwesens der Repräsentanten der Neudeutschen Schule im Bereich der Programmmusik in den Symphonischen Dichtungen C. Saint-Saens': eine Vielfalt der Lösungen bei der Entwicklung des System der musikalischen Ausdrucksmittel

2.2.1. Der Bezug auf das Schaffen Beethoven's als ein Ausgangspunkt für die Reformen

Durch das Übernehmen des Liszt'schen Interesses an den Gattungen der Programmmusik, erwarb Saint-Saens nicht nur bestimmte Merkmale ihrer musikalischen Organisation, sondern auch einige dazu gehörige ästhetische und stilistische Vorstellungen. Da die Recherchen Liszt's in diesem Bereich eng mit einer Auseinandersetzung mit den Neuerungs-Ideen Wagner's und Berlioz' (die durch Brendel und anderen unter dem Sammelbegriff der s.g. Neudeutschen Schule vereinigt wurden) verbunden waren, kann die Wirkung einiger wichtiger Aspekte ihrer Reformbestrebungen als Vorbereitung eines fruchtbaren Bodens für die Reifung der Ideen Saint-Sans' als Reformator der Gattungen der Instrumentalmusik (insbesondere der programmatischen) verstanden werden.

Obwohl jeder einzelne von den Neudeutschen nach Reform in den verschiedenen Musikgattungen strebte (Berlioz und Liszt arbeiteten im Bereich einer großen romantischen Symphonie, wobei letzterer sich auch der Gattung der Symphonischen Dichtung widmete, bzw. Wagner sich um die Reform des musikalischen Theaters bemühte), gingen sie von

¹ „Young musicians, if you want to be something, remain French: Be yourself, be of your own times and of your own country.» In: Harmonie et Mélodie, S. VI. Zit. nach: D.M. Fallon, The Symphonies and symphonic poems, S. 204.

² Den Einfluß der Elemente seiner musikalischen Sprache nimmt man z.B. im thematischen Stoff der Symphonischen Dichtung Lénore von H. Duparc' deutlich wahr.

³ Darüber: im Kapitel 4.4.5.

ähnlichen ästhetischen Vorstellungen aus, die eine bestimmte Ähnlichkeit der Prinzipien der musikalischen Organisation der mit einem Programm (in der Form eines beigegebenen oder gemeinten wörtlichen Textes) verbundenen Musik bewirkte.

In diesem Kapitel werden die Aspekte dieser Ausstrahlung angedeutet, jedoch nur jene, die sich nicht in besonderem Maß an den musikalischen Stil Liszts anlehnen, beschrieben.¹

Als einer der Ausgangspunkte für die reformatorischen Aktivitäten der Neudeutschen wurde ein starker Bezug auf die Person und Schöpfungen Beethovens betrachtet, welcher von ihnen „nicht nur als Referenz und Musterbeispiel angesehen wurde, sondern ihnen darüber hinaus als die Idealfigur eines Künstlers überhaupt vorschwebte“². Durch die Vermittlung Liszts, aber auch durch den Charakter seiner Ausbildung³, erlebte Saint-Saens die Anziehungskraft einiger Beethoven'scher Ideen und Überzeugungen.

Demzufolge könnte die «Heldenhaftigkeit» der Hauptperson mehrerer seiner, wie auch Berlioz', Wagner's und Liszt's Symphonischer Werke von Beethoven abstammen: wie z.B. Herkules, Samson, Siegfried, Lohengrin, Prometheus und Mazeppa. genauso wie das in der Mehrheit der Symphonischen Dichtungen Liszts herrschende Thema des Sieges des menschlichen Geistes über die Bewährungsproben des Schicksals, und des Weges zur Verklärung. Das Thema einer heroischen Tat äußert sich u.a. in den Werken wie Tasso, Prometheus, Mazeppa, die Hunnenschlacht, Hungaria, Héroïde funebre Liszt's, wie in der Symphonie funèbre et triomphale Berlioz', bzw. einigen der Wagner'schen Opern und Orchesterwerke. Häufig geht die dramaturgische Entwicklung beim „Durchleben“ der Topoi eines Chorals oder Trauermarsches vorbei, und endet sich mit einem triumphalen Finale - im Sinne einer Apotheose (diese Eigenschaft bewirkte die dramaturgische Ausgestaltung der *La Jeunesse d'Hercule Saint-Saens'*). Die Schürzung des Hauptkonfliktes basiert in den meisten Fälle auf der Gegenüberstellung der unterschiedlichen Aspekte einer Gestalt, bzw. auf der Entfaltung der Wechselwirkung des Helden mit den externen Umständen (wie in Orfeus, bzw. wieder in den oben genannten Kompositionen Liszts).

Durch die Tradition, die offensichtlich der 9. Symphonie Beethovens entsprang, wurde die Einschließung eines pathetischen Rezitativs, als eine Form der Verkörperung einer erhebenden Deklamation, in die symphonischen Partituren der genannten Komponisten geprägt. Eine Vielfalt ihrer Erscheinungsformen äußert sich in 3 Symphonischen Dichtungen

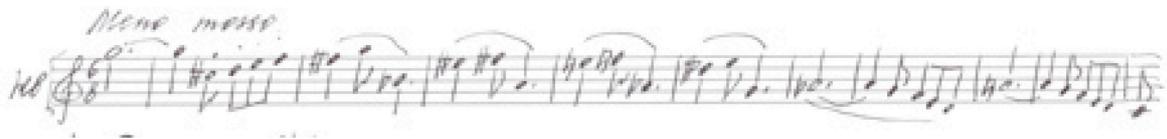
¹ Da die Prinzipien der ideellen und musikalisch-technischen Ausgestaltung der Werke des großen Weimarer Kapellmeister in den Kap. 3.2.1-4 und 4.3.1-3, bzw. 4.4.1-6, in Folge ihre Wirkung auf die Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' ausführlicher behandelt werden.

² S. Gut, Berlioz, Liszt und Wagner: Die französischen Komponenten der Neudeutschen Schule, in: Liszt-Studien 3, Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule, Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums, Eisenstadt 1983, hrsg. von Serge Gut, Musikverlag Emil Katzibichler, München-Salzburg, 1986, S. 49.

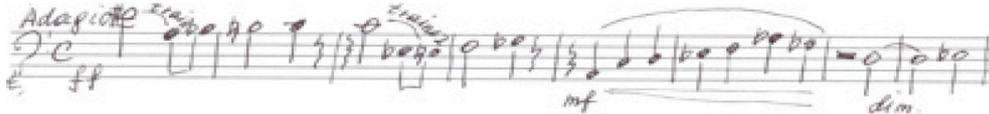
³ Mehr dazu im Kap. 3.2.1

Saint-Saens' (außer Phaéton), wie die folgende Beispiele bestätigen.

Le Rouet d' Omphale, T. 301-311:



La Jeunesse d'Hercule, T. 296-303:



Sogar die partikulären Merkmale seines Stils, wie die Verwirklichung der rhythmischen Figur I I I /d in der Coda - in einem deklamatorischen Charakter Abschnitt (T.455-465):



der aus einem der rhythmischen Elemente des 2. Themas der Symphonischen Dichtung Danse Macabre entstammt:



Die Tendenz zur Individualisierung der instrumentalen Besetzung in den Symphonischen Dichtungen Saint-Saens'¹ führt auch zu Beethoven.

Obwohl im Ganzen gesehen die Dramaturgie des Autors von Danse Macabre zweifellos deutlich kleinere Konfliktfähigkeit als die Beethoven'sche zeigt. Diese Eigenschaft wurde schon bei den Symphonischen Dichtungen Liszts gemildert. Saint-Saens offenbarte in 4 seiner Belege dieser Gattung die philosophische Neigung seines tief sinnigen Geistes (die den Oeuvres des deutschen Klassikers eigen war), die aber in die Formen einer Musik mit bestimmtem Hang zur Unterhaltsamkeit gegossen wurde.²

2.2.2. Die Erhabenheit des Dichterischen und die «ewigen» Themen der «Großen» Literatur und Kunst in der Vielfalt ihrer musikalischen Materialisation

Nachdem sich das Programm einer Symphonischen Dichtung auf Quellen aus den Bereichen der Literatur, Mythologie, Malerei oder auch auf autobiographische Ereignisse bezog, entsprach ihr Erscheinungsbild einem der Postulate der Romantischen Ästhetik – dem Streben nach einer komplexen Wirkung eines Kunstwerkes durch die Vereinigung der Künste.

¹ Mehr dazu im Kap. 4.4.5.

² Vgl. mit dem Kap. 4.5.

Es ist bekannt, dass Liszt durch die Erschaffung seiner Symphonischen Dichtungen die Musik auf die Höhe der Poesie, die neben der Philosophie dazu geeignet war, über die großen Themen der menschlichen Existenz auszusagen, erheben wollte.¹ Das wollte er mittels der Auswahl seiner Sujets (aus der «höheren», inhaltsreichen Literatur, wie z.B. aus den Werken Goethe's, Dante's, Hugo's, Lamartins) erreichen, und gleichzeitig damit «einen Ausweg aus der Sackgasse schaffen (...), wohinein die Perfektion der Beethovenschen Sinfonien die Musik geraten ließ – Ausweg und damit zugleich Fortschritt.»² Demzufolge wurden als programmatische Grundquellen für 9 von den 13 Symphonischen Dichtungen Liszts die Chef-d'Oeuvres aus den Bereichen der Literatur und Kunst ausgesucht.

Der thematische Umfang bei den symphonischen Werken Liszts ist breit. Genauso umfangreich wie auch bei den Kompositionen anderer Neudeutschen, die zu den verschiedenen musikalischen Gattungen gehören: unter ihnen findet man große Symphonien und kompaktere Symphonische Dichtungen, Oratorien und Opern, die sich äußerlich auf den ersten Blick voneinander unterscheiden. Aber in Bezug auf die Thematik zeigen sie ihre Angehörigkeit zum selben Erscheinungskreis. So werden bei ihnen besonders oft die Themen einer heroischen Tat bzw. des Sonderwegs eines Auserwählten (vgl. mit dem Herkules Saint-Saens'), der Rettung eines Helden durch eine Anstrengung seiner geistigen Kräfte, mit Hilfe der Erinnerung an seine Pflichten, bzw. durch die erlösende Macht der Liebe (wieder wie bei Herkules Saint-Saens', bei Wagner's Tannhäuser, Fliegenden Holländer und beim Berlioz'schen und Liszt'schen Faust), der Suche nach dem Sinn eines vergänglichen menschlichen Lebens und des Wertes ihrer Entfaltungen (mit einer sonderlichen Akzentuierung verwirklicht in Les Préludes Liszt's, aber auch in der Tetralogie Wagner's bzw. in Le Rouet d' Omphale und in La Jeunesse d'Hercule), der magischen Kraft der Kunst (in Liszts Orphéus, aber auch in der intonatorischen Sphäre der Bacchanten in der letzten Symphonischen Dichtung Saint-Saens'), angesprochen.

Solche Ernsthaftigkeit der Thematik wird bei Saint-Saens durch die ironischen Formulierungen in seinen Programmen³ nicht vertuscht: der große Held wird infolge des Sieges der weiblichen Schwäche über die männliche Kraft nicht weniger heldenhaft.

Das Bestreben Liszts schon durch den Begriff einer Symphonischen Dichtung ein Werturteil der Gattung zum Ausdruck zu bringen (durch den Anspruch auf die Qualität des „Dichterischen“ oder „Poetischen“⁴, der einer Verkörperung der von ihm betonten höheren,

¹ An ihrer Fähigkeit dazu hat Kant in seiner Kritik der Urteilskraft (1790) gezweifelt. Nach: H.H. Eggebrecht, Symphonische Dichtung, in: Archiv für Musikwissenschaft, 39. Jahrg., H. 4 (1982), S. 224-225.

² S. Gut. Berlioz, Liszt und Wagner: Die französischen Komponenten der Neudeutsche Schule, in: Liszt-Studien 3, S. 49.

³ Vgl. mit den Texten seiner Programme im Anhang der vorliegenden Arbeit (Beispiele 1-4 im Kap. 7.2.1).

⁴ C. Dahlhaus. Dichtung und Symphonische Dichtung, in: Archiv für Musikwissenschaft, 39 Jahrg., H. 4. (1982), S. 240.

adelnden Ziele der Kunst diene), spiegelte sich im gehobenen Stil seiner programmatischen Werke wieder. Die Tatsache, dass Liszt seine Symphonischen Werke als Dichtungen in sich selbst, und nicht als die musikalische Vertonungen der ursprünglichen Dichtungen konzipierte, erklärte „das scheinbare Paradox, dass Werke ohne Programm einer Gattung angehören, zu deren konstitutiven Merkmalen das Programm gezählt wurde.“¹ Für ihn war „nicht das Programm als sprachlich formulierter Text das poetische Moment einer Symphonischen Dichtung, sondern die Wechselwirkung zwischen Programm und musikalischer Struktur – deren „innige Verbindung (...)“.² Auf das „Poetische“ im Sinne des Anstrebens der höheren Themen in seinen Werken zielte auch Saint-Saens, ohne den Anspruch auf die soziale Rolle der Kunst.³

Durch die Verwendung der interessanten und abwechslungsreichen Mittel des musikalischen Ausdrucks wurde die konzeptuelle Globalität der Liszt'schen Symphonischen Dichtungen betont. Die Weise der Verkörperung der Thematik in den gleichartigen Werken Saint-Saens' entsprach dem Sinn der Liszt'schen Überzeugung von der Verleihung der inhaltlichen Tiefe an die unterschiedlichen Sujets (auch die „leichteren“) durch ihre musikalische Gestaltung.⁴ Solche Ernsthaftigkeit und Bedeutsamkeit der leicht präsentierten „ewigen“ Themen im Rahmen einer symphonischen Dichtung im Schaffen Saint-Saens' wird mittels ihrer musikalischen Interpretation verdeutlicht.

2.2.3. Neuererwesen im Bereich der Formbildung: die individualisierten Formen und die Verwendung der Technik der thematischen Transformationen

Der erneuerte und individualisierte Inhalt der mit einem Programm verbundenen Werke der Repräsentanten der s.g. Neudeutschen Schule benötigte neuere und flexiblere Formen.⁵

Der Grad der Universalität, die große Anzahl der Sujets und die Neigung zur Konzentration auf die Details ihres Programms bestimmte die konkrete Wahl der Gattung: in der Form einer großen mehrteiligen Symphonie (bei Berlioz und Liszt), bzw. Oper (für Wagner) oder einer einteiligen Symphonischer Dichtung, wie bei Liszt. Dasselbe Prinzip bestimmte die Gattungswahl im Symphonischen Schaffen Saint-Saens'.

Während die Recherchen Saint-Saens' im Bereich der Formbildung größtenteils von den Ideen Liszts ausgingen¹, wurden die Gattungsvorstellungen des Weimarer Kapellmeisters durch

¹ C. Dahlhaus, Dichtung und Symphonische Dichtung, in: Archiv für Musikwissenschaft, 39. Jahrg., H. 4. (1982), Franz Steiner Verlag, 1982, S. 242-243.

² C. Dahlhaus, Dichtung und Symphonische Dichtung, S. 244.

³ Mehr dazu: im Kap. 3.1.

⁴ S.: F. Liszt, Chopin, Kap.: Der allgemeiner Charakter des Schaffen's Chopin's. Budapest, Gondolat K Verlag, 2010.

⁵ In dieser Hinsicht gehörte ihre Suche zur allgemein-romantischen Tendenz zur Erneuerung des Systems der künstlerischen Ausdrucksmittel. Mehr dazu in: K.H. Wörner, Geschichte der Musik, hrsg. von Lenz Meierott, 8. Aufl., Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, 1993, S. 376-377.

eine intensive Auseinandersetzung mit den Prinzipien der musikalischen Architektur Berlioz' bestimmt: auf der Suche nach individualisierten Formen für seine Werke, vereinigte er einige Tendenzen die in den Symphonien Berlioz' angedeutet wurden (der 5-teiligen Phantastique, 1830, bzw. der 6-teiligen Symphonie Lelio ou le retour à la vie, 1831), welche sich ihrerseits auf die Ideen Beethovens stützen, jedoch mit der einteiligen Struktur einer romantischen programmatische Ouverture Mendelssons und Schumanns. „Insbesondere in den Ouvertüren F. Mendelssohns (...) hatten nicht wenige Zeitgenossen ein richtungsweisendes neues Konzept der Symphonik nach Beethoven gesehen“.²

Die inhaltliche Vielfalt der mit einem Programm verbundenen Gattungen der symphonischen Musik der Neudeutschen bedingte eine Mannigfaltigkeit ihrer formalen Organisation. Solcherartige strukturelle Individualität (die Kritik über Formlosigkeit und «aufgefädelt» Formabschnitte bei den Symphonischen Dichtungen Liszt's wurde schon durch die Forschung J. Bergfelds³ widerlegt), berührte die Gattungskorrelate Saint-Saens' in einem kleineren Grad, da die Organisationsprinzipien in 3 von ihnen eine bestimmte Ähnlichkeit aufweisen.⁴

Die Besonderheiten der programmatischen Unterlagen bewirkten das Experimentieren der Neudeutschen im Sinne der Entfaltung von Mischgattungen. Dem Beispiel Berlioz' folgend, der in seiner Symphonie Harold en Italie (1834) die Merkmale eines Konzertes und einer Symphonie verband (das Prinzip einer Mischform, das bereits Beethoven in der 9. anwandte), folgte Saint-Saens in der Symphonischen Dichtung Danse Macabre.

Die Tendenz zur Verkörperung eines bestimmten Programm-Typus, und das Streben nach philosophischen Reflexionen auf der Basis des Sujets bestimmte die Auswahl des konkreten thematischen Stoffes (weitläufige, nicht immer quadratisch und periodisch organisierte Themen der Symphonischen Dichtungen Liszts⁵, zum Unterschied von den regulär strukturierten, quadratischen und meistens symmetrischen Themen Saint-Saens'⁶, können dazu als gutes Beispiel dienen), und damit die Art und Weise seiner Entwicklung. Das bei Liszt, Berlioz und Wagner weit verbreitete Prinzip der thematischen Transformationen (das unter verschiedenen Begriffen von ihnen verwendet wird), das Liszt aus der Gattung einer großen Symphonie auf seine Symphonischen Dichtungen übertragen hatte⁷, kommt als eine

¹ Mehr dazu im Kap. 4.4.1.

² Nach: D. Altenburg, Symphonische Dichtung, MGG, ST, Bd. 9, S. 156.

³ J. Bergfeld, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, Diss., Berlin, 1931.

⁴ S. Schemata im Anhang: Kap. 7.3.2.

⁵ Besonders Themen seiner langsamen Einleitungen, wie es der Fall der Symphonischen Dichtung Hamlet zeigt.

⁶ Vgl. mit dem Kap. 4.5.

⁷ Mehr dazu im Kap. 4.4.6.

Weiterentwicklung des Variationsprinzips aus der durch die lange Tradition erprobten Praxis der professionellen Musikkomposition heraus.

Das oben Gesagte führt zum Ergebnis dass, trotz der Vielfalt der konkreten Verkörperungen der Formbildungsprozesse in den Gattungen der Programmmusik (wie auch der mit einem wörtlichen Text verbundenen Musik), die vor dem Erschaffen der Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' komponiert wurden, in den meisten von ihnen einheitliche Tendenzen festgestellt werden. Durch eine Auseinandersetzung mit ihnen entwickelte sich der individuelle Stil der Werke. Die konkrete Ausgestaltung der Gattung oblag aber der schöpferischen Natur Saint-Saens', als ein Ergebnis seiner kompositorischen Praxis.

2.2.4. Die Innovation des Kluges: die neuartigen Bestrebungen im Bereich der Dramaturgie der Klangfarben und der fortschrittlichen Harmonik

Das Bestreben zur Individualisierung der Ausdrucksmittel in den konkreten Kompositionen bedingte das Verlangen der Neudeutschen Komponisten nach Individualisierung des «Aufführungsapparates», die Erweiterung des Symphonischen Orchesters mit ungewöhnlichen Instrumenten und instrumentalen Ensembles¹. Das Bedürfnis zur musikalischen Darstellung einer bestimmten Idee bedingte die Auswahl von Instrumenten mit charakteristischem, der Situation angepasstem Klang.

Z.B. verlangte das Konzept der dramatischen Symphonie Berlioz', Roméo et Juliette, 1839, den Einsatz von Gesangs-Solisten und Chor nach dem Beispiel der 9. Symphonie Beethovens, bzw. die Idee der Wiedergabe eines Chorals in der Symphonischen Dichtung Hunnenschlacht die Notwendigkeit des Orgelkluges in der Partitur. Dieselben Überlegungen führten Wagner zur Verwendung ungewöhnlicher Klangfarben-Kombinationen, z.B. einer erweiterten Gruppe von Blechbläsern, wie 4 Posaunen und Tuba, neben 6 Harfen und einem Glockenspiel in seiner Oper Siegfried.

Aus denselben Überlegungen inkludierte Saint-Saens für die Symphonische Dichtung Danse Macabre die Klangfarbe eines Xylophons, die das Klopfen der Knochen der Skelette mittels seines spezifischen «hölzernen» Kluges imitieren sollte, oder die Skordatur einer Violine für die Bequemlichkeit des Spielens eines Tritonus an den offenen Seiten, als eines semantisch wichtigen Intervalls. Durch die Bestellung einiger neuer Instrumente (Waldhorntuben – für das Wallhall-Motiv im Ring des Nibelungen) ging Wagner in dieser Richtung noch weiter, „um den ihm vorschwebenden Klang realisieren zu können.“² Der

¹ man spricht von einer „Entdeckung neuer und reichster, ganz spezieller Ausdrucksmittel fürs Orchester“ im Schaffen Berlioz'. Zit. nach: R. Strauss, Vorwort zum: H. Berlioz, *Le Grand traité d'Instrumentation et d'orchestration modernes*, ergänzt und revidiert durch R. Strauss, P.I, Leipzig & Peters, 1905, S.II.

² Nach: M. Geck, Wagner, in: MGG, PT, Bd.17, S. 332.

Einfluss des Berlioz'schen Orchesterstils wird an einem Detail im Marche (gewidmet der Erinnerung an seinen im Krieg gefallenen Freund H. Regnault) sichtbar, in dem Saint-Saens in Analogie zur entsprechenden Episode der Grande Symphonie Funèbre et Triomphale ein Rezitativ einer Posaune verwendet¹. Man sieht hier die Fortsetzung einer Tendenz zur Erweiterung des Orchester-Apparates, die schon in den Werken der französischen zeitgenössischen Komponisten (u.a. Berlioz und Meyerbeer) angedeutet wurde. Nicht zu vergessen wäre, dass Berlioz Instrumentengruppen durch Einführung von zusätzlichen Instrumenten entsprechend seinen künstlerischen Vorstellungen ständig erweitert (z.B. 2 Piccoloflöten und 2 Englischhörner in den Symphonien Phantastique und Harold in Italie, im letzteren auch ein Cornette-à-piston), und sogar zum ersten Mal ein Klavier im Symphonischen Orchester verwendet hat.

In seinen Symphonischen Dichtungen experimentiert Saint-Saens nicht mit der Aneignung neuer Lagen für die Orchesterinstrumente im verbreiterten Sinne Wagners², obwohl auch er manche Instrumente in für sie ungewöhnlichen Rollen verwendet, wie z.B. in der Funktion der Melodieführung bei einem der Zwischenthemen im Phaéton (kann assoziiert werden mit der wachsenden Angst des Helden, der von einer Quadriga in Höhen und Tiefen geschleppt wird, T. 227-242, nach dem Fugato) durch 3 Tuben, 3 Posaunen mit Violoncelli und Kontrabässen, an welche sich danach Fagotte mit den restlichen Posaunen anschließen. Symphonische Dichtungen Saint-Saens' werden durch eine reiche Palette der Verwendung von Spieltechniken charakterisiert: z.B. verwenden die Streicher außer der üblichen Art auch das Berlioz'sche *col legno* (wie in *Danse Macabre*), oder bei den Becken – „frappée avec une baguette de bois“ (in *La Jeunesse d'Hercule*, T. 201-202) u.a. Der Hang zur Verwendung des Unisono bei den Gruppen der Orchester-Instrumente, derer sich die Neudeutschen öfters bedienen³, äußert sich in den Werken Saint-Saens' weniger. Mit der Vielfalt der orchestralen Spieltechniken war oft eine Steigerung der Virtuosität der einzelnen Parts der Orchester-Instrumente⁴ in den Werken der symphonischen Programmmusik verbunden: im Schaffen

¹ Im Sinne einer „oraison funèbre“, nach: E. Baumann, *Les grandes formes de la musique: L'oeuvre de Camille Saint-Saens*, Nouvelle édition revue et complétée, Paris, 1923 S. 294.

² Da Wagner „der Kompositions- und Orchestertechnik der symphonischen (polyphonen) Schule die reichen Ausdrucksmittel der dramatischen (homophonen) Schule zugeführt“ hat, (nach: H. Berlioz, *Le Grand traité d'Instrumentation et d'orchestration modernes*, S.II), ist in seinem Schaffen „ein neues Klangvolumen entdeckt worden, nicht auf der Basis orchestraler Anhäufung, sondern durch neuartige Dispositionen“. Nach: W. Giseler, *Instrumentation*, MGG, ST, Bd. 4, S. 920.

³ „Sie haben die Wirkungen des Unisono, besonders – Berlioz – des Streicherunisono ausgenutzt.“ Nach: W. Giseler, *Instrumentation*, MGG, ST, Bd. 4, S. 920.

⁴ Das «Feld» für die Experimentierung im Bereich der orchestralen Mittel wurde durch die Erfolge des französischen Instrumentenbau in der Zeit vor 1870 vorbereitet: „Paris war das Zentrum des Klavierbaus gewesen, und in den Provinzen hatte man die meisten Streich- und Blasinstrumente gebaut. Die kreativsten Instrumentenbauer waren J.B. Vuillaume (...) und A. Sax“ für die Streicher- bzw. Blechblasinstrumente. Nach: P. Bloom, *Frankreich*, MGG, ST, Bd. 3, S. 768.

Liszt's stammte sie aus der Verwirklichung des virtuosen "Geistes des Klaviers (...) auch im Orchester"¹.

Die Verbindung zur Theatermusik bedingt bei Saint-Saens die Verwendung einiger Orchesterinstrumente in der Funktion der Gestalten eines Dramas, wie bei Berlioz² (vgl. mit der Funktion der Solo-Bratsche in der Harold-Symphonie), bzw. Wagner³. Diese Idee findet ihren Anklang in der Art der Anwendung der Solo-Geige in der Symphonischen Dichtung Saint-Saens', Danse Macabre. Es bewirkte aber für ihn keinerlei Neigung zur Erneuerung der Prinzipien der Formbildung, wie sie sich im Schaffen Wagners äußerte⁴, da es den künstlerischen Einstellungen des Komponisten, der zur Klarheit und Eindeutigkeit der Struktur neigte, nicht entsprach. In diesem Sinn blieb er großteils dem Wesen einer Theatermusik nahe, die es in der Grand Opéra zur Zeit vor dem Schaffen seiner Symphonischen Dichtungen zu hören gab (u.a. Meyerbeer, Rossini). Während das Prinzip der funktionalen Behandlung der Instrumente in der Partitur den Verbindungsfaden zwischen seinem Stil und dem Mendelssohn'schen bildete.

Jedoch beansprucht er in seinen Symphonischen Dichtungen nicht die Qualität einer «Leit-Klangfarbe». Eher – im Sinne des Liszt'schen Orphéus – wird das jeweilige Soloinstrument als Attribut der Hauptperson, wie die Geige in den Händen des musizierenden Todes im Danse Macabre verwendet, oder als Verkörperung der lyrischen Stimme des kommentierenden Autors im selben Werk⁵.

Das Streben nach einer Leit-Klangfarbe wird bei Saint-Saens eher auf dem Niveau der Korrelation zwischen verschiedenen Werken sichtbar: zum Beispiel das Xylophon in Verbindung mit dem thematischen Stoff als Inbegriff für das Vergangene (Skelette im Danse Macabre, bzw. Fossile im Carneval des animeau).

Die «historische» Denkweise Saint-Saens' brachte ihn auf die Idee der Verwendung einiger Musikinstrumente in Verbindung mit einer bestimmten Semantik. Z.B. im Rahmen der Gattung der Symphonischen Dichtung wird die Klangfarbe einer Oboe oft der Funktion eines Instrumentes, das geeignet ist, die Klänge der Natur zu imitieren, und die damit verbundenen

¹ H. Berlioz, Grand traité d'Instrumentation et d'orchestration modernes, S. II.

² Im Sinne einer „Übertragung der dramatisch-orchestralen Effekten auf Symphonische Werke“. Nach: H. Berlioz, Grand traité d'Instrumentation et d'orchestration modernes, S. II.

³ Die Verwendung einiger Klangfarben in der „dramatischen Funktion“ charakterisiert auch die Opern Wagners. Nach: M. Geck, Wagner, in: MGG, PT, Bd. 17, S. 331.

⁴ „Die „Struktur“ [in den Werken des Bayreuther Meisters] wird nicht bevorzugt durch die von der traditionellen Musiklehre „primär“ genannten, sich zur „Form“ zusammenschließenden Parameter der Rhythmik, der Melodik und der Harmonik gebildet.“ Nach: W. Giseler, Instrumentation, in: W. Giseler, Instrumentation, MGG, ST, Bd. 4, S.331. Genauso wie die öftere Tendenz Wagners den „Satz auf das Kolorit hin einzurichten“ statt ihn „der Verdeutlichung des Satzes“ zu unterlegen. Nach: M. Geck, Wagner, in: MGG, PT, Bd. 17, S.332.

⁵ Im Lied, als einer ursprünglichen Version des Werkes zum erwähnten Sujet, wurde ein Teil der „Kommentare des Autors“, die im Geigen Solo erscheinen (wie z.B. ab dem T. 455 der Partitur), durch die Stimme des Sängers vorgetragen.

Vorstellung eines Idylls zu wecken, zugeordnet¹. Darin offenbarte sich eine Folge der allgemein-romantischen, insbesondere der Berlioz-Liszt'schen künstlerischen Tendenzen. Es entsprach auch der Einstellung des Respektes Saint-Saens' vor der Tradition.² So werden die Oboen auch in der Symphonischen Dichtung *Le Rouet d'Omphale* (ab dem T. 381) interpretiert. Andererseits wird dasselbe Instrument für die Wiedergabe einer verzerrten Variante eines ursprünglich «edelmütigen» Themas (nach dem Beispiel des V. Satzes der Berlioz'schen *Phantastique*) eingesetzt, wie beim Vortrag des Herkules-Themas (ab dem T. 287) in derselben Komposition.

Der Einfluß der Hör-Erfahrung Saint-Saens' bestimmte seine Anwendung von musikalischen «Topoi» der französischen Revolution im orchestralen Stoff seiner Symphonischen Dichtungen. Sie kommen aus der Instrumentierungs-Art seiner Marsch-Apotheosen: durch ihre Wiedergabe bei den Holz- und Blechblasinstrumenten in *La Jeunesse d'Hercule* (ab dem T. 427) heraus, bzw. in der Verwirklichung des Topos eines Chorals mittels eines „Chores“ der Holzbläser mit den Streichinstrumenten und Hörnern in der Symphonischen Dichtung *Phaéton* (ab dem T. 265, oder in einer Variante: Holzbläser mit den Blechbläsern ab dem T. 123).

Der neuartige Klang der Kompositionen der Neudeutschen, wie im bestimmten Sinn auch der Symphonischen Werke Saint-Saens' war auch durch die mit ihnen verbundene Erweiterung des Systems der musikalischen Ausdrucksmittel bedingt. In besonderem Maße wurde es u.a. durch das begonnene Umdenken der Beziehung zwischen den Elementen des Tonalsystems im Bereich der Harmonik³ bewirkt. So wurde z.B. die Verwendung der ungewöhnlichen tonalen Verhältnisse in Bezug auf die Formteile und ihre Abschnitte angedeutet⁴, bei denen der Effekt einer Gegenüberstellung der Elemente eines erweiterten harmonischen Systems eine wichtige Rolle spielt, was einen koloristischen Reichtum der gesamten Klang-Palette zur Folge hatte.⁵ Solche Beziehungen können für den Stil mehrerer Werke der Neudeutschen (u.a. der Symphonischen Dichtungen Liszts und teilweise Saint-Saens') als charakteristisch gesehen werden.

¹ Nach der Tradition, die von der *Phantastique* Berlioz', oder, wenn man sich mit der Betrachtung seiner musikalischen Vorfahren auseinandersetzt, der *Pastoral-Symphonie* Beethovens bzw. der *Szene im Elysium* Glucks.

² Mehr dazu im Kap. 3.2.1.

³ Mehr dazu im Kap. 4.4.4.

⁴ In einer gemäßigten Form wird die Äußerung dieses Aspektes am Beispiel des tonalen Plans der *Phantastique-Symphonie* merkbar gemacht: C-Moll/ C-Dur - A-Dur - F-Dur - G-Moll - C-Moll/Es-Dur/C-Dur.

⁵ Wie es das Beispiel der zwischen-thematischen Verhältnisse in der Symphonischen Dichtung *Le Rouet d'Omphale* zeigt. mehr dazu im Kap. 4.4.4.

Eine aus den neuartigen Beziehungen zwischen den Elementen eines Tonalsystems in den reifen Opern Wagners¹ resultierende Tendenz zur Vermeidung der Auflösung der Akkorde und zur Errichtung von dissonanten «Ketten»² fand im Stil der Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' keinen aufnahmebereiten Boden. Der Grund dafür war seine Bevorzugung von klaren Verhältnissen und einer eindeutigen Strukturierung im melodisch-harmonischen Plan.

Das Gesagte hilft dem Verständnis des musikalisch-kompositorischen Hintergrundes der Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' und seiner geschichtlichen Rolle in der Entwicklung dieser für die französische Musik neuen Gattung, aber auch des Charakters der Äußerungen seines Neuererwesens. Dadurch wird es klar, dass viele Aspekte seiner Recherchen durch die Erfahrung seiner Vorfahren und Zeitgenossen vorbereitet wurden, aber die konkrete Art ihrer Fortsetzung als Ergebniss seines persönlichen Schaffens entstand.

3. Die Schwerpunkte des Dialogs mit dem Großen Vorbild

3.1. Die Anziehungskraft der Gegensätze: das Erkennen des Einflusses der Liszt'schen Person und des Stils auf die Herausbildung des künstlerischen Credo Saint-Saens' durch den Vergleich der ästhetischen Einstellungen

Obwohl die Spuren des Einflusses der künstlerischen Welt Liszts auf das Schaffen Saint-Saens' ab dem Ende der 1860-er am ehesten wahrnehmbar werden, und sich zur Zeit der Komposition der Symphonischen Dichtungen des letzteren mit einer besonderen Intensivität zu äußern, war die Wirkung seines Geistes innerhalb eines langen Zeitraums vorhanden³. Laut einem Bekenntnis Saint-Saens', begann die Auseinandersetzung mit den Ideen Liszts durch die Bekanntschaft mit seinen Kompositionen lang vor dem ersten persönlichen Treffen der beiden Musiker⁴.

Trotz der gravierenden Unterschiede im Temperament⁵, die sich durch die Verschiedenheit der Lebensumstände noch mehr verdeutlichten, bauten die beiden eine feste freundschaftliche

¹ Am ehesten in der Oper «Tristan und Isolde», wo dieser Effekt zur Verwirklichung der Idee einer Sehnsucht herangezogen wurde.

² Als eine „endlose Melodie“ bezeichnet.

³ „Man hat es nicht unterlassen, das, was man meine Schwäche für Liszt nannte, zu verspotten. Würden sich selbst die Gefühle der Dankbarkeit und Liebe, die er in mir geweckt hat, wie ein Prisma zwischen meinen Blick und sein Bild schieben, so würde ich darin nichts wahrhaft Bedauerliches sehen; aber ich schuldete ihm nichts, ich hatte seine persönliche Faszination noch nicht erfahren, ich hatte ihn weder gesehen noch gehört, als ich mich bei der Lektüre in seine ersten Sinfonischen Dichtungen verliebte, als sie mir den Weg wiesen, der mich später zum „Totentanz“, zum „Spinnrad der Omphale“ und anderen Werken dieser Art führen sollten; darum bin ich sicher, dass mein Urteil durch keinerlei sachfremde Erwägung beeinträchtigt ist – das kann ich voll und ganz versichern.“ In: C. Saint-Saens' Portraits et Souvenirs, 1899, Zit. nach: Saint-Saens' Sinfonik als haute composition, S. 95.

⁴ Erste Begegnung Saint-Saens' mit Liszt fand 1852 statt, durch die Vermittlung Seghers'. Nach: P. Jost, Saint-Saens, in: MGG, PT, Bd. 14, S. 804.

⁵ Sein schriftlicher Stil, z.B. seiner Briefe, zum Unterschied von dem Liszt'schen, äußert z.B. „both wit and intelligence, but there is little real passion or tragic sense“. In: D.M. Fallon, The Symphonies and symphonic poems, S. 442-443.

Beziehung auf, die sie bis zum Lebensende Liszts verband¹. Die konstante, diskrete und kreative Beteiligung Liszts an der künstlerischen Entwicklung des jüngeren Saint-Saens verhalf nicht nur der Herausbildung seines Stils, sondern auch der Bestimmung der Schwerpunkte seiner kompositorischen Recherchen.

Die fast frommen Gefühle bei Saint-Saens wurden durch die zahlreichen Aspekte der Liszt'schen Aktivitäten erregt: er sprach respektvoll von Liszt, dem «großen Klaviermeister Liszt, der zugleich zu den größten Kompositionsmeistern unserer Zeit gehört.»² Der Einsatz des Weimarer Kapellmeister für die Entwicklung seiner zeitgenössischen Musik, in der Vielfalt ihrer Prägungen, seine revolutionäre Haltung im Bereich der Symphonischen Gattungen förderte die Entwicklung dementsprechender Seiten der schöpferischen Natur Saint-Saens'.

Er sah in Liszt den «Koloristen, den Dramatiker und Melodiker»³, dessen Werke einen Abdruck seines edlen Geistes darstellten. Der Autor von 13 Symphonischen Dichtungen war für ihn nicht weniger als ein „Befreier der Instrumentalmusik“, der „die Herrschaft der freien Musik proklamiert (hat).“⁴ Im Großen gesehen, liebte Saint-Saens Liszt „um alles, was er Freies, Untraditionelles, Unpedantisches hatte, um das Misstrauen, das er der deutschen Fertigkeit entgegengebracht hat. (...) Liszt fand in ihm einen der ersten und feurigsten Kämpfer für die neue Musik, deren Anführer er war – dieser „Programm Musik“⁵

Es ist doch verwunderlich, da die ästhetische Einstellungen beider Komponisten nicht immer im Einklang waren. Z.B., während Liszt sich an die soziale Mission der Kunst hielt, deren Nutzbarkeit den Sinn ihres Vorhandenseins bestimmt,⁶ proklamierte Saint-Saens die Idee einer sich selbst genügenden Kunst, durch solche Behauptungen, wie: «when Art has satisfied this sense of style, the object of artistic expressions has been attained; nothing more can be asked. But it is not the «vain effort of an unproductive cleverness,» (...) it is an effort to satisfy a legitimate need, one of the loftiest and most honorable needs in human nature - the need of art. Just as morality has no function to be artistic, so art has nothing to do with

¹ Liszt schätzte das Genie Saint-Saens' auch hoch: „pour m'ápart, depuis des années, j'estime Saint-Saens, comme la plus forte capacité parmi les musiciens francais.“ Nach: F. Liszt, der Brief 174 (von 7.03.1877), in: F. Liszt, Briefe, ges. und hrsg. von La Mara, Bd. 7, Briefe an die Fürstin Caroline Sayn-Wittgenstein, Vierter Teil. Leipzig, Breitkopf Härtel, 1902, S. 178. Bzw.: «c'est le Rubinstein francais – donc, á la fois un virtuose eminent, et un compositeur très productif, largement doué pouvant prétendre á exceller dans tous les genres: symphonie, oratorio, musique de chambre ou de salon et operas.» Nach: F. Liszt, der Brief 137 an die Gräfin Sayn-Wittgenstein von 8.04.1876). In: F. Liszt, Briefe, Bd. 7, S. 133.

² Nach: C. Saint-Saens, Liszt, in: Harmonie und Melodie, Autorisierte dt. Ausg. mit Vorw. von W. Kleefeld, 2. Aufl., Berlin, 1905, S. 139.

³ Nach: C. Saint-Saens, Liszt, in: Harmonie und Melodie, S. 149.

⁴ R. Rolland, Saint-Saens, in: Die Musiker von heute, Deutsche Übersetzung von Wilhelm Herzog, München bei Georg Müller, MCM XXV, S. 115.

⁵ R. Rolland, Saint-Saens, S. 115.

⁶ „Many of [Romantikers] believed, as did George Sand, that art played an essential role in promoting social progress. Artists, according to the Romantics, were the new «priests of humanity» and the «leaders of modern society». Zit. nach: D.M. Fallon, S. 437.

morality. Both have their own functions, and each is useful in its own way.»¹ Die Vorstellungen Saint-Saens' stimmten mit jenen einer Gruppe seiner zeitgenössischen Dichter (der s.g. «Parnassians») überein, mit einigen derer Repräsentanten er durch persönliche und schöpferische Beziehungen verbunden war². Das von T. Gautier verkündete Motto «Art for Art's Sake» erklärte sich in der Idee von «primarily a matter of form and style»³ in der Kunst. Demzufolge «the Parnassians sought objectivity rather than subjectivity, and they favored an impersonal style. Being suspicious of inspiration and spontaneity, they raised technique to the highest power and were generally excellent craftsmen with a tendency toward displays of formal virtuosity.»⁴ Auch Saint-Saens, laut seinen späteren Aussagen, «was running after the chimera of purity of style and the perfection of form»⁵, war überzeugt, dass «music is something besides a source of sensuous pleasure and keen emotion, and this resource, precious as it is, is only a chance corner in the wide realm of musical art.»⁶

Gegensätzlich dazu wirkt die These Liszts von der Notwendigkeit eines «emotionalen Inhaltes des formalen Behälters»⁷, aus der er auf einen Unterschied zwischen einem «tone-poet and the mere musician» kommt. «The former reproduces his impressions and the adventures of his soul in order to communicate them, while the latter manipulates, groups, and connects the tones according to certain established rules and, thus playfully conquering difficulties, attains at best to novel, bold, unusual, and complex combinations.»

Die mehrere Seiten der Kompositionen Liszts färbende philosophische Vortragsart bestimmte ihre jeweils individualisierten Formen. Werke Saint-Saens', die eher als witzigen Novellen (außer *La Jeunesse d'Hercule*) konzipiert worden waren, stützen sich auf die im größeren Grad traditionellen Formprinzipien⁸. Die geschliffene kompositorische Technik ihrer Verkörperung bei Saint-Saens hat aber keinesfalls die emotionelle Offenheit in seinen Werken verdrängt⁹. Die Emotionalität wird hier auf eine andere Weise ausgedrückt: „He (Saint-Saens) has taken the «ego» out of his art and refused to impose a personal stamp upon his musical creation.»¹⁰

¹ C. Saint-Saens, *L'art pour l'art*, in: *École buissonnière: Notes et souvenirs*, Nach: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 438-439.

² Einer von ihnen war H. Cazalis, dessen 2 Gedichte von Saint-Saens vertont wurden. Das durch diese Vertonung entstandene Lied *Danse Macabre* wird im Kap. 5.1.1-3 behandelt.

³ Nach: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 438, 440.

⁴ Nach: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 440.

⁵ C. Saint-Saens, Bizet, in: *Portraits et Souvenirs*, Zit. nach: Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 440.

⁶ C. Saint-Saens, *Musical Memories*, trans. by Edwin Gile Rich, Boston, 1919, S. 109. Zit. nach: Fallon, S. 441.

⁷ F. Liszt, *Berlioz' Harold in Italy*. Hier und weiter - Zit. nach: Fallon, S. 441-442.

⁸ Mehr dazu in den Kap. 4.4.1, 5.3.2.

⁹ Das Gegenteil wurde unterstellt. In: Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 442.

¹⁰ Dadurch wird der Saint-Saens'sche Stil mit dem Stil der „Parnassians“ verglichen: „Saint-Saens is, above all, a musical craftsman, similar to the Parnassians who brought science and learning to bear in composing their poetry.“ In: *The Symphonies and symphonic poems*, Fallon, S. 442-443.

Trotzdem vereint die Oeuvres beider Künstler eine ähnliche, gleichmäßig ernsthafte Einstellung ihrer Autoren zu ihrem Schaffen im Allgemeinen, im Sinne des Strebens nach technischer Meisterschaft, und um dadurch eine Verbesserung des musikalischen Geschmacks bei ihren Zeitgenossen zu erreichen. Liszt begann mit seiner Virtuosen-Laufbahn um die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf sich zu lenken, und bereitete sie dadurch auf die Wahrnehmung seiner neuartigen Musik, besonders in den Symphonischen Gattungen, vor. Saint-Saens lehnte jene Musikströmungen ab, die seinem künstlerischen Ideal nicht nahe waren¹, um die «Entwürdigung der Kunst» und «den Dilettantismus der inhaltsästhetischen Rezeption»² zu vermeiden. Solche kompromisslose Haltung inspirierten bei ihm die Ideen einer *haute Composition* A. Reicha's³. Sie äußerten sich aber auf eine andere Weise bei Liszt, der in einem größeren Maß für die den anderen musikalischen Richtungen angehörenden Werke offen war: er half und unterstützte das Schaffen vieler Musiker (meistens jüngerer Komponisten), die sich oft an unterschiedliche Konventionen hielten⁴. Eine solche Hilfsbereitschaft (für die Musiker seines Kreises) wird auch für Saint-Saens charakteristisch, der sie als eine „Stafette“ aus der Händen Liszts übernommen und weitergegeben hat.

3.2. Die Deutschen und Französischen Elemente des Stils der beiden Komponisten

3.2.1. «Klassische» Ausbildung und die Autoritäten

Die Eigenheiten des Stils der beiden Komponisten, die einige Merkmale der künstlerischen Systeme der französischen und deutschen musikalischen Kultur in sich vereinigten, waren durch die Art ihrer professionellen Ausbildung vorbereitet. Dabei half die Offenheit der hoch ethischen, aufnahmefähigen Natur Liszts, den einigermaßen beschränkten Charakter seiner kompositorischen Vorbereitung zu kompensieren: die Herausbildung seiner schöpferischen Persönlichkeit entstand in engem Kontakt mit den fortschrittlichen Denkern und Künstlern seiner Zeit. Die Unmöglichkeit des Studiums am Pariser Konservatorium bedingte den gemüthlichen privaten Unterrichtstil mit den allerdings berühmtesten und erfahrensten Lehrern der französischen Hauptstadt. Ihre Lehrmethoden richteten sich an den Aufbau des kompositorischen Könnens, entsprachen aber nicht notwendigerweise dem Charakter der musikalischen Begabung ihrer Schüler.⁵ In diesem Sinn waren die ersten Kompositionslehrer Liszts, A. Salieri (ab 1822) und F. Paaer (ab 1824) vor allem als Autoren der Theatermusik bekannt, und sie konzentrierten sich in erster Linie auf das Erlernen ihrer Regeln. Sie

¹ Er stand z.B. kritisch gegenüber dem Stil Debussy', Ravel's und Satie's.

² Formulierungen A. Edler's, in: ders., Saint-Saens' Sinfonik als „Haute composition“, S. 89.

³ Mehr dazu im Kap. 3.2.3.

⁴ Z.B. den Repräsentanten unterschiedlicher Nationalschulen, u.a. den russischen Musikern der s.g. „Gruppe der Fünf“.

⁵ Ähnliche Tendenzen kennzeichneten auch die Ausbildung Saint-Saens'.

versuchten dabei, sich den führenden Tendenzen des zeitgenössischen Musiklebens anzupassen, bei dem die Theatergattungen deutlich besser gefragt und gefördert wurden.¹ Ihr Unterricht basierte auf dem Erforschen der Musik der wichtigsten Komponisten der Vergangenheit und Gegenwart, mit Beispielen aus dem hauptsächlich Deutschen, Italienischen und Französischen Repertoire. Es stimulierte die Reifung des kompositorischen Stils Liszts und brachte ihm Kompetenz im Schreiben besonders für Orchester, Stimme und Klavier. Die Auswirkung einer solchen Unterrichts-Strategie äußerte sich aber wahrscheinlich in der Verwandtschaft der Gestalten der Liszt'schen symphonischen Musik mit jenen aus der Welt der Theatermusik.

Einen besonders starken Einfluss auf das symphonische Schaffen Liszts übte die Berührung mit der Unterrichtspraxis A. Reichas aus. Als einer seiner Schüler in der Zeit ab 1826, hat Liszt sich die Grundideen des Reich'schen Systems des professionellen Komponierens angeeignet, die in solchen theoretischen Werken, wie *Traité de mélodie*, 1814, *Cours de composition musicale ou traité complet et raisonné d'harmonie pratique*, 1816, oder *Traité de haute composition musicale I/II*, 1824 formuliert wurden. Der Lehrer, ein angesehener Musiktheoretiker und Komponist, beeinflusste Liszt's Stil im höchsten Maße: er inspirierte seinen Schüler zu Experimenten zur Erneuerung des Systems der musikalischen Ausdrucksmittel und übergab ihm eine ernsthafte Einstellung zu den Fragen der kompositorischen Technik, die er seinerseits an seine Nachfolger, zu denen einigermaßen auch Saint-Saens gezählt werden kann, weiter gegeben hat.

Eines der Ergebnisse seiner Ausbildung äußerte sich in der Tatsache, dass für Liszt längere Zeit (besonders aber in der vor-Weimarer Zeit) «auf dem Gebiet der Harmonik, des Kontrapunkts, der Rhythmik und der Formgebung (...) nur deutsch-österreichische Komponisten maßgebend und nachahmenswert»² waren. Danach verbreiterte sich seine Palette, was u.a. Berlioz' Wirkung zuzuschreiben ist.

Genauso fixiert auf das Erlernen der Tradition, war auch die professionelle Ausbildung Saint-Saens', obwohl dabei eine gewisse Intensität in Bezug auf die Durcharbeitung diverser Gattungsmodelle lag. Seine Kompositionslehrer³ (ab 1851 tritt er in die Klasse Fr. Halevys ein) bestimmten die Priorität der Beherrschung der Gattungen und Stile der vorigen Epochen,

¹ „Unangefochten galt die Oper – in ihren verschiedene Ausprägungen – als die dominierende musikalische Gattung, in der sich der Rang jedes Komponisten entschied.“ Nach: Edler, Saint-Saens's Sinfonik als „Haute composition“, S. 84.

² S. Gut, Franz Liszt's Verhältnis zur französischen Romantik, in: Liszt und die Nationalitäten, Bericht über das Internationale Musikwissenschaftliche Symposium, Eisenstadt, 10. - 12. März 1994; hrsg. von Gerhard J. Winkler, Eisenstadt, Burgenländ. Landesmuseum, 1996, S.9.

³ Sogar wenn man den frühen Unterricht mit Pierre Maleden, einem französischen Theorie- und Kompositionslehrer und „einem Schüler des deutschen Theoretikers Gottfried Weber“, dessen Methoden auf dem Erlernen der Werke des „klassischen“ Repertoires von Bach über Gluck, Haydn, Mozart bis zu Beethoven“ basierten, ausser Acht lässt. Nach: P. Jost, Saint-Saens, in: MGG, PT, Bd.14, S. 803.

insbesondere des Barock und des Klassizismus in seiner französischen bzw. deutschen Prägung.

Gewissenhaft strebte er die Perfektionierung seiner Ausbildung an¹. Den großen Teil absolvierte er „in der Bibliothek und im Konzertsaal“, beim Studieren der Partituren bzw. beim Hören der Musik². Die deutschen Komponisten der vergangenen Epochen dominierten im Kursprogramm des Pariser Konservatoriums. Die Situation änderte sich nicht bis zum letzten Viertel des XIX-en Jahrhunderts. Trotzdem sorgte dieses Ausbildungssystem für eine solide professionelle Fertigkeit der Lehrlinge, und brachte ihnen die Beherrschung von verschiedenen Arten der kompositorischen Technik bei. Dieses System bestimmte die Neigung Saint-Saens' zu den Stilen der Vergangenheit und seiner brillanten Beherrschung der Kompositionsmethoden, die ihm u.a. die Aneignung des Liszt'schen Technik der thematischen Transformationen erleichterten.

Im Laufe seines ganzen Lebens blieb Saint-Saens seiner Einstellung treu, die er in der Zeit seines Studiums erwarb: sein «respect for tradition was legendary»³. Man postulierte sogar seine außergewöhnliche Stellung in der Geschichte der französischen Musik, da er «den großen klassischen Geist, die hohe enzyklopädische Musikkultur, die man deutsche Kultur nennen muss, weil sie sich auf die deutschen Klassiker stützt, das Fundament jeder modernen Kunst»⁴, mit den Elementen der genuin französischen Kultur verbunden hat. Mit der letzten verbinden ihn mehrere Fäden. Z. B., von den allgemeinen Charakteristiken seines Stils ausgehend, entstand der Vergleich Saint-Saens' mit Voltaire: „Er hat von ihm den klaren Gedanken, den eleganten und bestimmten Ausdruck, die Vornehmheit des Geistes (...), den unbestechlichen Sinn, ein wenig Kälte, die Ruhe im Schwung, die Weisheit in der Phantasie...“⁵

Durch die Aussagen wie: „Ja, ich bin ein Klassizist, von frühester Kindheit an aufgewachsen im Geist Mozarts und Haydns“⁶ baute sich Saint-Saens das Image eines überwiegend vom musikalischen Stil des deutschen Klassizismus beeinflussten Künstlers, das ihm in der zweiten Hälfte seines künstlerischen Weges u.a. den Ruf eines Retrograds verlieh. Der polemische Charakter einer solchen Aussage wird mühelos wahrgenommen. Für einen Komponisten, der sich mit der Pflege der insgesamt, im Frankreich vor 1870 unbeliebten Symphonischen Gattungen einsetzte, und dabei sich als begeisterter Verehrer Liszts und

¹ S. dazu: P. Jost, Saint-Saens, in: MGG, PT, B.14, S. 803.

² Vgl. mit: C. Saint-Saens, Das alte Konservatorium, in: ders. Die musikalische Reminiszenzen, mit einer Studie von R. Rolland, Wilhelmshaven, Heinrichshofen Verlag, 1979, S. 73-80.

³ Nach: D.M. Fallon, The Symphonies and symphonic poems, S.383.

⁴ Nach: R. Rollan, in: Saint-Saens, in: Die Musiker von heute. Zit. nach: Edler, Saint-Saens' Sinfonik als „Haute composition“, S. 88

⁵ R. Rolland, Saint-Saens, in: Die Musiker von heute, S. 109.

⁶ Zit. nach: M. Stegemann, Camille Saint-Saens, S. 27

Wagners zeigte, erscheint sie nicht unerwartet. Eine trotzig Haltung stellte Saint-Saens einem «Schwimmen mit dem Strom» gegenüber¹

Bei näherer Betrachtung seiner Werke offenbart sich eine Beziehung des Komponisten „von Anfang an nicht nur auf die deutsch-österreichischen Klassiker, sondern auch auf Meister des Barock (Bach, Händel), wie auf damals als hochmodern geltende Romantiker (Weber, Schubert, Mendelssohn und Schumann). Zum anderen weitete er später² die Bezüge auf die französische Klassik (Lully, Charpentier und vor allem Rameau) (...) aus»³

Es besteht kein Zweifel dass die Aufnahmefähigkeit des jungen Saint-Saens durch die Gründlichkeit und Flexibilität der Methodik seiner Ausbildung vorbereitet wurde. Die Bekanntschaft mit Franz Liszt im Jahre 1852 beschleunigte die Entwicklung Saint-Saens‘ im Sinne der Erweiterung des Umfangs seiner künstlerischen Welt und beeinflusste die Richtung der Bildung der vielfältigen Aspekte seines Stils. Obwohl es sich nie um einen Unterricht im üblichen Sinne des Wortes handelte, könnte man Liszt für den wichtigsten Kompositionslehrer Saint-Saens‘ halten. Das Ergebnis dieses fruchtbaren Kontaktes äußerte sich in der Verbindung der brillanten technischen Fertigkeit, um die sich der französische Komponist von Anfang seiner Karriere immer bemühte⁴ mit dem Streben nach einer Verbreiterung seines künstlerischen Horizonts, die ihm u.a. die Rolle eines Pioniers in Rahmen einer national geprägten Variante der Gattung der Symphonischen Dichtungen ermöglichte.

Man konstatierte oft die Eklektik seines Stils⁵, ihm dabei den Eindruck der Zweitrangigkeit und Unselbständigkeit vermittelnd. Dabei wurde oft die eigenartige Qualität seiner schöpferischen Handschrift und das wirkungsvolle Flair seiner Musik außer Acht gelassen. Merkwürdigerweise fanden solche Bemerkungen in Bezug auf Werke Liszts deutlich seltener statt obwohl für ihn die Aneignung der Stilmerkmale der verschiedenen Nationalkulturen in deren Zeitalter⁶ auch charakteristisch waren.

¹ Nach: K. Ring, Psychological perspective on Camille Saint-Saens, Mellen Lives, Vol. 13, The Edwin Mellen Press, Lewiston, Queenston, Lampeter, Wales, UK, 2002, Kap. 1. the death and Desline of Saint-Saens, S. 5-13.

² Diese Tendenz deutete sich schon bei der Erschaffung seiner Symphonischen Dichtungen.

³ P. Jost, Saint-Saens, in: MGG, PT, Bd.14, S. 814.

⁴ Eine Charakteristik des Stils Gabriel Faures, die sich auf seine Sonate für Violine und Klavier bezieht, betont gleichfalls eine wichtige Eigenschaft der Saint-Saens‘-schen Musik: sie vereinigt „das handwerkliche Können und die Ernsthaftigkeit, für die deutsche Komponisten berühmt waren, mit der Klarheit und dem Charme französischer Musik“. Nach: in: MGG, ST, B.3, S. 772.

⁵ «Seine Musik trägt die Präzision von Mozart und Mendelssohn, die kontrapunktische Kunstfertigkeit von Johann Sebastian Bach, die Romantik von Beethoven, und Elemente von Franz Liszt, man kann sogar Assoziationen mit Wagner erkennen.“ In: T. Flynn, Camille Saint-Saens, A Guide to Research, S. 6; Busoni bezeichnet Saint-Saens‘ als einen Komponisten „last in the line of the Mozart school“. Nach: T. Flynn, Camille Saint-Saens, A Guide to Research, S.6. Der Charakterisierung seiner schöpferischen Weise als einer eklektischen verhalfen die Aussagen Saint-Saens‘- vgl. mit.: D.M. Fallon, The Symphonies and symphonic poems, S. 436.

⁶ Für den Ungarn Liszt waren die beiden – deutsche und französische Kulturen nicht nativ.

Eine Bemerkung R. Rollands erläutert eine andere wichtige Eigenschaft des Saint-Saens'schen Stils, die den breiten Umfang seiner künstlerischen Recherchen vorbestimmte: es ist die Klarheit und Rationalität seines Denkens, „elegance and precision of expression“¹ und ein breiter Umfang seines Wissens und der Interessen, vergleichbar mit denjenigen der französischen Aufklärer bzw. Goethe. Diese genannten Eigenschaften im Verein mit der Flexibilität seines Denkens, dem Hang zum Experimentieren und nicht zuletzt der Hochachtung vor dem Genie Liszts verhalfen ihm zur Ausbildung der Stildominanten seiner Symphonischen Dichtungen.

3.2.2. Experimentalfeld: «große» Musikformen

Während der Weimarer Periode schuf F. Liszt zahlreiche Kompositionen für ein Symphonisches Orchester. Als Gipfelwerke ragen seine zwischen 1847 und 1857 geschaffenen großen programmatischen Oeuvres - die 2 Symphonien und 12 Symphonischen Dichtungen heraus.

Saint-Saens komponierte insgesamt 3 vollendete Symphonien², 4 Symphonische Dichtungen (und den nach ähnlichen Prinzipien gebauten Marche héroïque, op. 34, 1870³), mehrere Ouvertüren⁴ und Orchesterwerke nach folkloristischen Themen⁵, 5 Klavier-Konzerte, 2 Violin-Konzerte, 2 Violoncello-Konzerte (1858-1902). Außerdem viele Werke für Soloinstrumente und Orchester und zahlreiche Gattungen der Kammermusik.

Symphonische Dichtungen beider Komponisten sind nach den Standards großförmiger Orchesterkompositionen gebaut. Die formale Ausgestaltung jeder einzelnen von ihnen ist anders, obwohl man einige allgemeine Tendenzen beobachten kann. Für die 12 Symphonischen Dichtungen Liszts der Weimarer Zeit wird die Anwendung der 4 Typen der formalen Struktur festgestellt: 7xBogenform, 1xCodaform, 1xStrophenform, 3xReihenform.⁶ Weniger gelungen sind solche, die nach den Kriterien einer Reihenform gebaut sind, weil es diesen Kompositionen eher an Gleichmaß fehlt. Dementsprechend tendiert das Ganze zu zerfallen⁷. Für die reiferen seiner Symphonischen Dichtungen vermied Liszt die Verwendung dieser Form, mit Ausnahme der Hunnenschlacht, deren Struktur einer religiösen Idee entwachsen ist. Die Erreichung des höchsten Grades der formalen Perfektion wird bei Liszt in

¹ R. Rolland, Saint-Saens, in: Musiker von heute, Zit. nach: T. Flynn, Camille Saint-Saens, A Guide to Research, S. 6.

² №1, Es-Dur, op.2, 1853; F-Dur, Urbs Roma, 1856; №2, A-Moll, op. 55, 1859; №3, C-Moll, mit Orgel und Klavier 4hd., op. 78, 1886.

³ Mehr dazu: im Kap. 4.2.2.

⁴ U.a. sind: Overture d'un opéra comique inachevé, op. 140, um 1854; Spartacus, Overture Zum Schauspiel von A. Pagès, 1863.

⁵ Z.B.: Suite algérienne, op. 60, 1880; Une nuit à Lisbonne, op. 63, 1880; Jota aragonèse, op. 64, 1880; Rapsodie brétonne, op. 7bis, 1891.

⁶ Nach: J.Bergfeld, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, Diss., Berlin, 1931, S. 108.

⁷ Deswegen erlaubte Liszt z.B. den zweiten Teil Mazeppas separat aufzuführen. Nach: Bergfeld, op. cit., S. 96.

den Werken festgestellt, die er „nicht nach festen, bestimmten Plänen baute, nicht nach ihm bewussten Regeln schuf.“¹ Aber am ehesten dort, wo er von der immanent musikalischen Logik, die meistens mit einer Abgerundetheit der Komposition verbunden ist, ausgeht. Deswegen wendet er sich öfter an die Konstruktion einer Bogenform, die den Werken den größten Zusammenhang verleiht. Diese wird durch die reichhaltige Verwendung von Wiederholungen auf dem Niveau der gesamten Komposition erreicht.

Ihr Sonderfall wird nach den Prinzipien einer umgekehrten Struktur geformt, die z.B. die Architektonik der Werke Hamlet und Les Préludes² bestimmt. Eine solche Aufbauart kann auch die Struktur der kleineren Formabschnitte bestimmen, infolgedessen sie als strophische Kompositionen organisiert werden. In den Werken der genannten Gattung beider Komponisten werden die Wiederholungen meistens in einer variierten Form angesetzt. Liszt wendet sich oft einer verlängerten Wiederholung der großen Abschnitte zu, was an den Beispielen seiner Symphonischen Dichtungen Hungaria und Festklänge bezeugt wird. Eine unveränderte Wiederholung beinhaltet mindestens eine Variierung der instrumentalen Besetzung der einzelnen Formfragmente, wie es z.B. bei der Wiederkehr des Teils A des ersten bogenförmigen Teils der ganzen Komposition in der Symphonischen Dichtung Mazeppa der Fall ist. Dabei behält der Autor die Struktur dieses Satzes ziemlich genau ein.

Saint-Saens als Schöpfer der programmatischen Werke tendierte zum Aufbau von abgerundeten Kompositionen, denen die Spezifik einer Bogenform eine Ausgeglichenheit verleiht³: wenn man die Strukturen einer Reprise bzw. eines Rondo auf den Begriff einer Bogenform bezieht, kann man die Dominanz dieses Kompositionstyps auch für die Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' (es berührt 3 von ihnen, außer Danse Macabre) behaupten. Die Wiederholungen im Schaffen Saint-Saens' sind auch nicht weniger verbreitet als bei Liszt. Eine detaillierte Betrachtung dieser Aspekte findet in Rahmen der Abhandlung des Phänomens einer haute composition statt.⁴

Die formale Organisation einer Symphonischen Dichtung Saint-Saens' unterscheidet sich zwischen den einzelnen Werken. Meistens kompakt und dynamisch (mit Ausnahme der letzten), werden die früher komponierten nach den Prinzipien einer etwas einfacheren Form als die 2 späteren gebaut: während z.B. für Le Rouet d'Omphale ein klares Schema einer Bar-Komposition ausgesucht wurde, benutzte der Komponist im Phaéton die Idee einer Rondo-Form. In beiden wird der thematische Stoff durch die vielfältig eingesetzte Variations-

¹ Nach: J. Bergfeld, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, S.109.

² Nach: J. Bergfeld, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, S. 108.

³ Vgl. dazu die Struktur der Sätze B: cd cd und A': bab'a im Rahmen einer Bogenform in der Symphonischen Dichtung Orphéus Liszts.

⁴ Im Kapitel 3.2.3.

Technik entwickelt. Komplizierteren Verhältnisse weist die Struktur zweier seiner letzten Werke dieser Gattung auf: in *Danse Macabre*, deren Komposition sich im ganzen einer Strophenform nähert, werden die Merkmale einer Sonatensatz-, einer Rondo- und einer Variationsform sichtbar, bzw. in *La Jeunesse d'Hercule* äußern sich die Anzeichen eines Rondo mit den Elementen einer Sonatensatz- und einer Reihenform.

In Bezug auf die formale Organisation weisen die Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' eine mit Liszt vergleichbare Vielfalt der Lösungen innerhalb einer deutlich kleineren Werkanzahl auf. Auf dem Niveau der Gesamtkomposition sehen ihre Formen folgendermaßen aus¹:

Le Rouet d'Omphale - Repriseform: Einleitung A A' B A'' Coda.

Phaéton - Rondo: Einleitung A B A C A Coda.

Danse Macabre – Strophenform mit Merkmalen einer Sonatensatz- und einer Rondo-Form: Einleitung A (a b a' b') B (b: Fugato c: Episode b'' a b: Durchführung) A (a+b) Coda.

La Jeunesse d'Hercule – Rondo mit den Elementen einer Reihenform:

Einleitung A(a) B (abb'cdb''de) A(a) C (a: Fugato, Durchführung) A (a''b'' e') Coda.

Der Aufbau der Musikalischen Form im Ganzen wird bei den beiden Komponisten immer „nach durchaus innermusikalischen Bildungsgesetzen“ realisiert². „Wohl besteht eine allerengste Verknüpfung von Programm als Inhalt und Form; aber das eine wird nicht durch das andere beherrscht, vielmehr bedingen sich beide gegenseitig vollkommen, keinesfalls aber in Einzelheiten, sondern nur nach allergrößten Dimensionen.“³

Dasselbe Prinzip äußert sich bei Saint-Saens, der, wie auch Liszt oder Tschaikowsky zu Zwecken der Kontrastierung einen neuen thematischen Stoff in die Komposition einführt, auch wenn seine Erscheinung nicht durch die Entwicklung der programmatischen Unterlage bedingt wurde. Das betrifft alle 4 seiner Symphonischen Dichtungen, aber im besonderen Maß den *Phaéton* und *La Jeunesse d'Hercule*.⁴ Eine ähnliche Logik bestimmte die Einführung eines choralartigen Themas im *Phaéton* (ab dem T.123): der Instinkt eines Dramaturgen verhalf dem Komponisten ein Mittel zur Markierung eines wichtigen Punktes der Formbildung (zuletzt erscheint es z.B. vor der Kulmination) zu finden. Dieses Mittel äußert sich durch die Einfügung eines Kontrastes in eine motorische, kontinuierliche thematische Entwicklung. Das gemäßigte Tempo des durch die Hörner vorgetragenen Choral, eine Insel des gedämpften Klanges (die *Remarque* «*espressivo*“ betont den Unterschied im Charakter

¹ S. Schemata im Kap. 7.3.2.

² Nach: Bergfeld, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, S. 111.

³ Nach: Bergfeld, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, S. 111.

⁴ Ein solches Verfahren wurde oft bei den Symphonischen Dichtungen Liszts festgestellt. In: J. Bergfeld, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, S. 358.

des Themas von dem restlichen Stoff, der „leggiero“ vorgestellt wird), bezeichnet die Bedeutsamkeit des erwähnten Stadiums der dramaturgischen Entwicklung.

Die Anklänge an den Choral, die abwechselnd mit dem aktiven Hauptthema im Koda erscheinen, erfüllen die Funktion eines Epitaphiums des gefallenen Helden. Dementsprechend erlangt im vorgegebenen Kontext die erste Durchführung des Chorals die Bedeutung der Antizipation eines Ereignisses. Dasselbe Verfahren, das für das Theater nicht untypisch war, wird später in der Kinodramaturgie öfters verwendet.

Eine ähnliche Situation betrifft *La Jeunesse d'Hercule*: die Auswahl der transformierten Durchführung des Themas B, das die verführerischen Gestalten versinnbildlichte, statt der Wiederholung des dem Helden gewidmeten Themas A, sollte die Teilnahme des Herkules an der Bacchanale bezeichnen. In dem Fall, obwohl die Auswahl des Mittels nicht als die logischste wahrgenommen werden könnte, entschied sich der Autor dafür, weil ihm der musikalische Sinn wichtiger als die Förderungen des Sujets erschien: die Wiederholung des Themas A folgt unmittelbar nach der Bacchanale.¹

Dabei weisen aber 3 von Saint-Saens' Werken der genannten Gattung keinen Bezug auf eine Sonatensatzform auf. Dasselbe gilt für Liszt: man könnte von ihr in Einzelfällen, wie z.B. bei *Les Préludes*, sprechen. In Bezug auf Symphonische Dichtungen Saint-Saens' gab es seit längerer Zeit keine Versuche sie mit den Sonatensatz-Schemata zu verbinden,² obwohl einige ihrer Merkmale in der Struktur und bei den Methoden der thematischen Entwicklung in der Symphonischen Dichtung *Danse Macabre* zu beobachten sind. Den Liszt'schen Werken derselben Gattung wurde diese Form öfters zwingend zugeschrieben³ bzw. wurde ihre Abwesenheit für einen Kompositionsfehler gehalten⁴.

Für die thematische Entwicklung bevorzugt Saint-Saens die gleichen Mittel wie Liszt: die beiden hielten sich an die Regeln der s.g. *haute composition*⁵. Diese Tatsache setzt aber keine Ähnlichkeit auf der Ebene des gesamten Stils bei den gleichartigen musikalischen Werken voraus, was großteils durch die Unterschiede der Verwirklichung eines Programms

¹ Nach: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 343.

² Wie es die Formalanalysen in der Dissertation D.M. Fallons (ders., *The Symphonies and symphonic poems*) bestätigen.

³ Wie, z.B. in einer Abhandlung des russischen Forschers G. Krauklis: *Symphonische Dichtungen Franz Liszts*, Moskau, Musika, 1974.

⁴ Vgl. dazu: J. Bergfeld, *Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts*, S. 42: «Liszt nun wandte sich ganz von der Sonate ab. Seine Kritiker aber, die sich aus der Vorstellung der Sonate nicht lösen konnten, wurden auf lange Zeit zwiespältig beeindruckt: sie vermissten feste Gestaltungsgrundsätze, - ein Schema, und ihr Verstand sagte ihnen, dass in den Symphonischen Dichtungen keine Form ist; aber sie fanden sich durch die Werke in formaler Beziehung doch befriedigt, und ihr Gefühl sagte ihnen, dass wohl die Form erfüllt sei. So kam es schließlich auf der einen Seite zur Feststellung des «Haufen Scherben» Riemanns (und ähnlich – bei Dräseke, Ambros und Klauwell und anderen: «Formlosigkeit») – als Ergebnis des Zerschlagens der alten Formen, auf der anderen Seite zu der «künstlerischen Freiheit des Formenbaus» Kretschmars (dessen Ansicht auch H. Ritsch und P. Raabe teilen), die aber über eine vage Vorstellung eigentlich nicht hinausgelangt.»

⁵ Mehr dazu im Kap. 3.2.3. der vorliegenden Arbeit.

(Prävalierung der Tendenzen einer Darstellung über die Beschreibung bei Saint-Saens, zum Unterschied von Liszt) bewirkt wurde.

Die Wiederholungen desselben Themas werden einem Variationsprozess unterworfen. Die Variierung war, neben der Sequenz und Wiederholung, eine der Vorlieben Liszts unter den Entwicklungsmitteln.¹ A. Schering sah in einer Wiederholung eine allgemeine Tendenz des musikalischen Romantismus: «Der blendende Einfall als solcher ... war sich selbst genug und lockte ... zu bloß schwärmerischer Repetition»². Diese sollte den Zuhörern der Werke Liszts das Verständnis des thematischen Stoffs erleichtern. Daraus entstand die Kritik Peter Raabe's des „fast krankhaften Bestrebens Liszt's, deutlich zu sein“³. Eine reichhaltige Verwendung eines Variationsprinzips findet man auch in allen Symphonischen Dichtungen Saint-Saens'.

Als ein Sonderfall der Variationstechnik offenbart sich das aus den Partituren der programmatischen Werke der Neudeutschen Komponisten stammende (für die Gattung einer Symphonischen Dichtung war die Rolle Liszts besonders wichtig) Prinzip der thematischen Transformationen. Seine Erscheinungsformen werden in allen Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' bemerkbar. Bei beiden Komponisten werden sie des öfteren in den durchführenden Formabschnitten oder in den Reprisen verwendet⁴.

Der Prozess der thematischen Entwicklung in den Werken Liszts schließt den häufigen Einsatz der s.g. Zwischenglieder in der Form ein, in welchen die tonmalerischen oder programmatisch-symbolischen Elemente behandelt werden.⁵

Die Konzentration auf eine bildliche Gestalt ermöglicht im Laufe der Entwicklung die Einführung in die Form der Komposition der polyphonen Techniken und Abschnitte. Drei der Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' - Danse Macabre, Phaéton und La Jeunesse d'Hercule - beinhalten fugierte Sätze.

Von den Entwicklungsmitteln, die traditionell für die «großen» Formen der Orchestermusik als typisch galten, wurden in den Symphonischen Dichtungen Liszts und teilweise Saint-Saens' die Durchführungen im Sinne der Methoden der thematischen Entwicklung im Rahmen einer Sonatensatzform verwendet. Bei Liszt fanden sie aber eine deutlich öftere Anwendung⁶, während die Gattungsvorstellungen des französischen Komponisten sie für nicht unbedingt notwendige gehalten hat: nur die entsprechenden Formabschnitte des Danse

¹ Nach: J. Bergfeld, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, S. 45, bzw: J. Uifalussi, Totentanz. Variation, Aufbau und modale Transformation in Franz Liszts Musik, in: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 42/3-4, 2001, S. 373-389.

² Nach: J. Bergfeld, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, S. 79.

³ Zit. nach: J. Bergfeld, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, S. 45.

⁴ Mehr dazu im Kap. 4.4.6.

⁵ Eine Bemerkung J. Bergfelds, in: ders., Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, S. 110.

⁶ In ihrer spezifischen Variante, die sich von der Beethoven'schen unterscheidet, weil Liszt „nicht von fest umrissenen Themen ausgeht, die einem Abspaltungs- und Liquidationsprozess unterworfen werden, sondern von einem variativen Verfahren (...)“. Nach: D. Altenburg, Liszt, in: MGG, PT, Bd. 11, S. 296.

Macabre und La Jeunesse d'Hercule beanspruchen einen solchen Grad der Entwicklungsintensität. Dabei wird sich in La Jeunesse d'Hercules eine dramaturgische Kollision zwischen zwei kontrastierenden Sphären (bei der die erste von ihnen den Sieg mittels eines anstrengenden Kampfes davonträgt) in Bezug auf mehrere Aspekte offenbaren: Sie drückt sich durch einen Konflikt der Klangfarben bzw. der Artikulationsmethoden (als ein Zusammenstoß von kantablen Vortragsarten der Streicherinstrumente gegen eine abgehackte Melodik der Holzbläser) aus, als eine Auseinandersetzung zwischen zwei unterschiedlichen Gattungsmodellen, deren erste durch eine choralartige Faktur und die Elemente eines „objektiven“ Stils, eine der wesentlichen Eigenschaften des Helden, nämlich seine Angehörigkeit zur «Gemeinde» andeutet, während die andere, im Sinne der Verkörperung der sinnlichen Reize, einige Merkmale der französischen Melodie hervorbringt. Im Danse Macabre wird eine intensive Konfrontation zwischen zwei Hauptthemen innerhalb von zwei Drittel der gesamten Form auf vielfältige Weise realisiert. Im letzten Abschnitt der Form bekommt diese Auseinandersetzung einen besonders pointierten Charakter, der sich mittels einer gleichzeitigen Durchführung begreiflich macht.¹

Die Symphonische Dichtung als eine komplexe und, im Vergleich zu den anderen Musikgattungen, eine relativ späte Erscheinung, eignete sich die Merkmale mehrerer Phänomene an. Unter anderem fällt ihre Verwandtschaft zur Form einer Symphonie, als eines großen zyklischen Werkes auf, die sich im Sinne einer double-function form² äußert. Außerdem nähert sie sich durch die öftere Einschaltung der von der Streichergruppe vorgetragenen Abschnitte, die durch eine größere Selbstständigkeit der Stimmen bezeichnet werden, dem kompositorischen Stil eines Quartetts, wie z.B. in der Symphonischen Dichtung La Jeunesse d'Hercule. Von einer Theaterouvertüre stammt die Verwendung mehrerer Typen der Einleitung, die sowohl die Funktion eines kurzen «Anfangszeichens» (in Phaéton³) erfüllen, als auch die Umstände bzw. einige Gegenstände des Hintergrunds einer Handlung (in Le Rouet d'Omphale, Danse Macabre⁴) oder die Reflexionen zu dem Hauptthema des Werkes (La Jeunesse d'Hercule) präsentieren. Eine solche Vielfalt der Einleitungstypen war auch für die Symphonischen Dichtungen Liszts typisch: die Anfänge der Werke wie Tasso, Orphéus, Prometheus, Mazeppa oder Festklänge machen es anschaulich.

¹Ähnliche Mittel der Zuspitzung eines dramaturgischen Konflikts findet J. Bergfeld in der Symphonischen Dichtung Hunnenschlacht Liszts. In: ders., Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, Diss., Berlin, 1931, S. 93-94.

² Ein Begriff W. Newman's, dem die Definition C. Dahlhaus' als „Mersätzigkeit in der Einsätzigkeit“ entspricht. S. dazu: C. Dahlhaus, Dichtung und Symphonische Dichtung, in: Archiv für Musikwissenschaft, 39. Jahrg., H. 4. (1982), Franz Steiner Verlag, 1982, S. 238.

³ S. Musikbeispiel 16 im Anhang der vorliegenden Arbeit.

⁴ S. Musikbeispiel 18 im Anhang der vorliegenden Arbeit.

Die Überzeugung Saint-Saens' von der Notwendigkeit einer bis ins Detail durchgerechneten Architektonik seiner Werke, die als Ergebnis des Reicha'schen Systems einer haute composition erscheint, leitete den Schaffensprozess seiner Symphonischen Dichtungen. Die Harmonie und Schönheit der Linien und Proportionen, die den Schöpfungen der französischen Architektur des Klassizismus (z.B. in den Werken A. Monferran) ihre unvergleichliche Eigenartigkeit verlieh, sollte laut Saint-Saens schon bei einem visuellen Kontakt mit dem Notentext eines musikalischen Oeuvres empfunden werden.¹ Er hatte dabei nicht vor, ein Neuererwesen in Bezug auf die musikalischen Formen seiner Symphonischen Dichtungen zu beanspruchen: bei ihrer Schaffung ging er von den Ideen aus, die das Wesentliche bei den gleichartigen Werken Liszts bestimmten und ergänzte sie durch seine Vorstellungen über eine Programmmusik seiner heimischen Kultur. Während für Liszt die genauen Umrisse der Gattung einer Symphonischen Dichtung sich im Laufe der Zeit und durch ununterbrochenes Experimentieren herausbildete (der Weg von den „unperfekten“ früheren, wie *Ce qu'on entend sur la montagne* oder *Mazeppa*, zu den meisterhaften letzten, wie z.B. *Hamlet*, *Les Idéales*, oder *Tasso*, *Les Préludes* bzw. *Orpheus ist lang*), fand sie Saint-Saens in den 1870-ern schon in einem relativ stabilisierten Zustand. Demzufolge bezieht sich die Eigentümlichkeit seiner Symphonischen Dichtungen deutlich weniger auf die Aspekte der Formbildung als auf ihren Inhalt. Die entsprechenden Werke Saint-Saens's erfüllen die Rolle der ersten französischen Gattungsbeispiele.

Durch die Erkenntnis der Meisterschaft Liszts im Bereich der musikalischen Architektonik kam man zum Verständnis seiner historischen Rolle als einen Angehörigen der „letzten Generationen eines Kunstzeitalters (...die) ein lebendiges Empfinden für Form und Formenschönheit auszeichnete.“² Ausgehend von der Tatsache der starken Wirkung der vielfältigen Welt der französischen Romantik auf sein Schaffen, deren wichtiger Teil die großförmigen Orchesterkompositionen bilden, verbreitete sich die Meinung, derzufolge er in seinem Stil „die französisch-romanische Einflüsse (...) verdeutschte“³. Die genaue Entsprechung solcher Aussagen zum Wesen der Saint-Saens'schen Musik, u.a. seiner Symphonischen Dichtungen, offenbart die Gesetzmäßigkeit der Behauptung einer genetischen Verwandtschaft einiger grundlegender Elemente ihres Stils und der Verleihung eines Epitheton an den jüngeren der beiden Komponisten: „der französische Beethoven“⁴.

¹ „Ein Künstler, der sich von eleganten Linien, harmonischen Farben und einer schönen Reihe von Klängen nicht zufriedengestellt fühlt, begreift die Kunst nicht.“ In: Saint-Saens, *Les idées de M. Vincent d'Indy*, Zit. nach: A. Edler, *Saint-Saens' Sinfonik als „Haute composition“*, S. 97.

² J. Bergfeld, *Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts*, S. 111.

³ S. Gut, *Berlioz, Liszt und Wagner*, in: *Liszt-Studien* 3, S. 53.

⁴ Als *Le Beethoven français* wurde ein der Person und dem Schaffen Saint-Saens' gewidmetes Buch von Ph. Majorell betitelt.

3.2.3. Sinfonik als haute composition

Ideen einer musiktechnischen Meisterschaft, die A. Reicha 1824 in einem seiner theoretischen Werke (*Traité de haute composition musicale I/II*) veröffentlichte, haben Liszts und Saint-Saens' Schaffen in verschiedenen Musikgattungen beeinflusst. Das mit der Kategorie des „Développement“ verbundene dynamische Prinzip des Aufbaus einer musikalischen Komposition bestimmt die Struktur vieler «von Développement geprägten Gattungen, allen voran (der) Sinfonie»¹ und der Symphonischen Dichtungen. Die für sie typische «strikte Bindung des kompositorischen Ranges an benennbare Sachverhalte der Technik», das «Hervortreten der Struktur als (...) Maßstab und als eine Kategorie, die abhängig ... vom Stand der geschichtlichen Entwicklung (ist)», charakterisiert die symphonische Programmmusik beider Komponisten im gleichen Maß.

Laut Reicha, «L'art du compositeur consiste donc principalement dans la création des idées et dans leurs développement.» Dabei nannte er 11 Mittel der Entwicklung des thematischen Stoffs, nämlich:

1. Phrasentransposition
2. Progression (=Sequenz)
3. Imitation (gelegentlich eine vier- bis achttaktige Kanon-Episode)
4. Dialogisieren zwischen zwei oder drei Phrasen
5. Hinzufügen von Gegenthemen im doppelten Kontrapunkt
6. Variation: harmonisch, melodisch sowie durch Veränderung des „Dessin“ (=satztechnischer Zusammenhang) sowie durch Vergrößerung bzw. Verkleinerung des harmonischen Rhythmus („serrant et élargissant l'harmonie“)
7. Veränderung der Anordnung der Gedanken (Permutation der motivischen Struktur)
8. Verlängerung und Verkürzung der Gedanken
9. Modulation (häufig und raffiniert)
10. Begleitung eines Grundgedankens durch einen anderen
11. Durchführung eines Gedankens durch die verschiedenen Teile des Ganzen

Für die Künstler, die ihre Musik, wie Liszt bzw. Saint-Saens, als sein indirekter Schüler, nach den Regeln einer s.g. haute composition komponierten, galt «als höchste Ausprägung der Instrumentalmusik die «Idee des Sinfonischen» mit ihren vier Aspekten: der monumentalen Form, der Gestaltung als thematische Abhandlung, des Wechsels der Töne und der Einheit im Reichtum des Beziehungsnetzes.»

¹ Nach: A. Reicha, hier und weiter in: Edler, Saint-Saens' Sinfonik als „Haute composition“, S. 92-93.

Wie die Grundprinzipien solcher Kompositionsart den Aufbau der Symphonischen Dichtungen beider Komponisten bedingen, zeigt die Abhandlung der Symphonischen Dichtung *Les Préludes* Liszts im Vergleich zu den gleichartigen Werken Saint-Saens'.

Les Préludes charakterisiert eine harmonisch gebaute und ausgewogene Form ihrer Komposition - eine Bogenform, deren Reprise eine Umkehrung des ersten Abschnitts (hier: einer Exposition) darstellt:

rs a b c a'rs
A B A'

„In diesem Werke kann man vier Sätze von verschiedenem Stimmungsausdruck in Erweiterung des ersten Inhaltsprinzips Liszts: Ausdruck einer Grundstimmung – sich aneinandergereiht finden.“¹ Man kann in dieser Komposition auch von einer Vereinigung zwischen einer Sonatensatzform und einem Zyklus im Sinne einer Double-funktion Form sprechen (eine kunstvolle Konstruktion!):

<u>Exposition</u>		<u>Durchführung</u>		<u>Reprise</u>
Einleitung HS	ÜL- SS	SG Episode (Pastoral)	ÜL SS	ÜL SS HS
	C-Dur E-Dur			A-Dur

Die 11 Mittel Reicha's werden von Liszt aktiv verwendet. Sowohl bei der Exposition des Thematischen Stoffes, als auch (in einer noch größeren Konzentration) in den Phasen der Verschärfung des dramaturgischen Konfliktes – an der Grenze der Formteile, in Verbindung mit dem Streben des Komponisten nach einer genuin symphonischen Durcharbeitung der Ressourcen der musikalischen Themen.

Jede seiner Symphonischen Dichtungen zeigt die Verwendung aller 11 moyens. Wir beobachten sie am Beispiel von *Les Préludes*, einem seiner reifen und meisterhaft geschaffenen Werke. Hier werden die Entwicklungsmittel in großem Maße eingesetzt, wir erwähnen nur einige Fälle ihrer Äußerungen:

1. T. 47-50/54-58; T. 125-126 (bei der intensiven Entwicklung); T. 131-135; 148-149 (eine Wiederholung des Motivs eine Oktave tiefer bei den Violoncelli und Kontrabässen); T. 160-164/164-168; T. 358-361; 370-377;
2. T. 1-9/10-18; T. 35-36/37-38; 41-42; 65-66; 109-115; 117-118; T. 149-154 (у флейт); T. 174-178 (bei den Streicherinstrumenten); 241-246; 388-391 (mit einer Variante der Orchestrierung);

¹ J. Bergfeld, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, S. 76.

3. T. 133-139 u.w. (Imitation des Hauptmotivs durch die verschiedenen Gruppen der Instrumente); T. 206-211, 251-254 (als eine Wiederholung der Phrase im Part eines anderen Instrumentes, ohne Anlehnung an die polyphonische Organisation);
4. T. 76-80 u.w.: ein „Dialog“ einer Füllstimme mit dem thematischen Element im Rahmen des Themas b des 1. Abschnitts (A); T. 228-235; wieder solcher «Dialog» zwischen den Themen des 1. und des 4. Satzes im „Apotheose“ (T. 346-351 u.w.); T. 374-381 (eine Abwechslung der Themen b und a des 1. Abschnittes);
5. T. 280-294 u.w., T. 296-309 u.w. (Thema b des 1. Abschnitts wird mit dem Thema des 3. Satzes gleichzeitig durchgeführt, dabei bekommt das letzte die Bedeutung eines beibehaltenen Kontrapunktes);
6. T. 3-7/19-21 (eine Veränderung des Motivs); T. 47-50/51-54 (eine Variante der Harmonisierung einer Phrase); im Rahmen der Struktur des Themas b des 1. Abschnitts: T. 70-73 (2-te Phrase ist eine Variante der 1-en); T. 70-73/74-77 (eine Variante der Endung im 2. Satz, im Vergleich zum 1.: Modulation, eine syntaxische Veränderung: die Zerkleinerung); T. 114-117 (eine kleine Veränderung der Bass-Linie); T. 140-147 (eine Wiederholung der Phrase mit der Verdichtung der Faktur); T. 182-192 (im lyrischen Zwischenglied vor dem 3. Satz, Allegro pastorale - mit der Vergrößerung des harmonischen Rhythmus am Ende; T. 212-213/218-219 (eine Variante der Phrase in einer anderen Tonart); T. 246.250 (eine melodische Variante); ab dem T. 70/ T.260 (eine Veränderung des Charakters, Variante der Instrumentierung); T. 280-293 (eine Variante der intonatorischen und rhythmischen Organisation des entsprechenden Abschnittes); T. 206-208/210-211 (eine Variante des charakteristischen Motivs des Themas des 3. Satzes); ab dem T. 70/316; T. 346-349/351-354 (eine Variante der Phrase mit ihrer Endung in einer anderen Tonart); ab dem T. 70/370 (eine Veränderung des harmonischen Rhythmus);
7. Thema b des 1. Abschnittes (E-Dur): T.70-73; Tt. 27-28/29 (eine Ausgliederung des Motivs); Tt. 63-64/65,66 (eine Zerkleinerung der Struktur); T. 85-88 und 84/91-92, 95-96 (eine Zerkleinerung der Struktur in der unteren Schicht der Faktur bzw. in den oberen Stimmen); 214-217, 229-230/231-233, 239-242, 339-342, 365-366, 395-396, 390-391/394 (eine Zerkleinerung der Struktur);
8. T. 3-7/27-29/30-34 (eine Erweiterung der Phrase); T. 37-38/40 (eine Kontraktion der Phrase); T. 74-79/84-90 u.w. (eine Erweiterung des 2. Satzes bei der Entwicklung des Thema b des 1. Abschnitts); T. 248-251 (eine Verkürzung der Phrase); T. 254-260 u.w., T. 280-283 (eine Verbreiterung der Struktur);

9. T. 192-200 (eine Modulation beim Übergang zum 3. Satz); T. 346-354 (eine Modulation in der 2. Phrase des Themas des 4. Satzes);

10. T. 100-104: das Entstehen eines Elementes des Themas des 4. Satzes im Rahmen des 1. Satzes;

11. Fall der thematischen Transformationen: gemeinsame Elemente zwischen dem Thema der Einleitung (Tt. 3-9), dem Thema des Allegro maestoso (im Rahmensatz): ab dem T.35, Thema a. des 1. Satzes (L'istesso tempo): ab dem T. 47, T. 68-70, ab dem T. 35, T. 68-70, 109-110; ab dem Anfang des Allegro tempestuoso (T. 131);

Der dynamische Charakter der Liszt'schen Formbildung bedingte ein öfteres Zusammenfallen der Elemente mehrerer Entwicklungsmittel in einem. In diesem Sinn wirkt z.B. die Kombination des Variationsprinzips (auf vielfältige Weise) mit fast allen anderen¹. Der Verstärkung der Ereignisdichtheit bei der Vorbereitung der Kulmination dient die Anwendung des 5. Entwicklungsmittels, des Hinzufügens von Gegenthemen im doppelten Kontrapunkt (z.B. in den T. 296-309 u.w., wo das Thema b des 1. Abschnitts mit dem Thema des 3. Satzes bzw. seinen Elementen gleichzeitig durchgeführt wird).

Wenn man die Häufigkeit der Verwendung der unterschiedlichen Entwicklungsmittel im Gesamten betrachtet, wird die häufigere Hinwendung des Komponisten zum 2. (Progression) und 6. (Variation) offensichtlich. Und zwar in den verschiedenen Phasen der dramaturgischen Entwicklung, bei der Ausarbeitung der Strukturen, die sowohl den Motiven bzw. Phrasen, als auch den Sätzen und noch größeren thematischen Einheiten entsprechen.² Ein Spezialfall des weitverbreiteten Prinzips der thematischen Entwicklung mittels einer Wiederholung in den Werken Liszts ist die Anwendung des Punktes 1, der Phrasentransposition. Die Beispiele ihrer Verwirklichung sind aber weniger zahlreich als bei den früher erwähnten Punkten 2 und 6. Die Veränderung der Anordnung der Gedanken (P. 7) als eines der üblichen Mittel der motivischen Entwicklung, genauso wie das sich eher auf längere Einheiten beziehende Prinzip der Verlängerung und Verkürzung der Gedanken (P. 8), wird hier auch relativ oft eingesetzt.

Modulation (P. 9) kommt in den Symphonischen Dichtungen Liszts meistens in der Form eines allmählichen Überganges in eine andere Tonart bei der thematischen Entwicklung, oder als Ergebnis am Ende der exponierenden bzw. der durchführenden Abschnitte vor. Dabei wird

¹ S.: P.6. oben.

² Mehr dazu in: D. Torkowitz, Modell, Wiederholung – Sequenz. Über Liszts Technik der Intensivierung, mit einer Anmerkung zu Wagner, in: Liszt-Studien 3, Franz Liszt und Richard Wagner, Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule, Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums, Eisenstadt 1983, hrsg. von Serge Gut, Musikverlag Emil Katzschler, München-Salzburg, 1986, S. 177-188; J. Ujfalussy Totentanz. Variation, Aufbau und modale Transformation in Franz Liszts Musik, in: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 42/3-4, 2001, S. 373-389.

der Entfernungsgrad der Tonarten voneinander von einer Symphonischen Dichtung zur anderen variiert. Die Modulationen in die näheren Tonarte prävalieren jedoch, wie es bei der Betrachtung des Les Préludes deutlich wird.

Im Rahmen der Entwicklung eines Themas wird oft das expressive Potenzial der Nebeneinanderstellung der harmonischen Elemente einer «verbreiterten» Tonalität verwendet, z.B. durch die Einführung der Akkorde aus dem Kreis der parallelen, gleichnamigen Tonart. Weniger oft wird der unerwartete Wechsel der Tonart an der Grenze der Formteile (bzw. der Themen oder ihrer Bestandteile) verwendet, dem Liszt hier die allmähliche Modulierung bevorzugt (T. 192-200: beim Übergang zum 3. Formteil wird die Kadenz in G-Dur durch das Eindringen der Harmonien der Subdominant-Sphäre: VI-IV5/3-II6/5 unterbrochen (wobei letztere die funktionale Bedeutung des IV6/5, der harmonischen E-Dur bekommt, und in das K6/4 der dadurch bestärkten neuen Tonart übergeht).

In der Symphonischen Dichtung Les Préludes findet man auch die häufige Verwendung der anderen Entwicklungsmittel. Z.B. erscheint hier die Imitation (P. 3) meistens in der Form einer einfachen Wiedergabe der kurzen thematischen Elemente durch den Vortrag der verschiedenen Instrumental-Besetzungen, ohne das polyphone Gefüge zu bilden (T. 206-211). Die Intensität des Gebrauches des Imitationsprinzips ist von einer Symphonischen Dichtung Liszts zur anderen unterschiedlich, da ihre Verwendung immer mit dem Charakter des Werkkonzeptes abgestimmt ist, das in verschiedenem Maß die Notwendigkeit einer konzentrierten intonatorischen Entwicklung der entsprechenden thematischen Sphäre bestimmt.

Das Prinzip der Begleitung eines Grundgedankens durch einen anderen (P. 10) wird häufig in den abschließenden Abschnitten angewendet. Interessant ist ein Sonderfall der Verwendung dieses Prinzips bei Liszt: das Entstehen des thematischen Elementes eines Abschnittes im Rahmen eines der vorhergehenden (T. 100-104).

Die Durchführung eines Gedankens durch die verschiedenen Teile des Ganzen (P. 11) bezieht sich auf die thematischen Wiederkehrungen, bei denen der Stoff sowohl in seiner ursprünglichen Form, als auch mit einigen Veränderungen erscheint, was dem Phänomen der thematischen Transformationen, das in allen Symphonischen Dichtungen Liszts präsent ist, entspricht.¹

Von der kunstvollen Behandlungen des thematischen Materials könnte man hier noch ein Mittel aus dem polyphonen Arsenal auf dem Niveau der gesamten Komposition erwähnen, und zwar in der Form einer «Umkehrung» bezüglich der Ordnung der Themen-

¹ Vgl. dazu die wiederholte Kehrung des Keimmotivs des Werkes, das als eine Folge einer absteigenden Sekund und einer aufsteigenden Quart vorgestellt wird, in Rahmen der gesamten Komposition Les Préludes.

Erscheinungen: eine «umgekehrte» Reprise einer Bogen- bzw. Sonatensatzform (solche gibt es auch in der Symphonischen Dichtung Hamlet, und in der Gestalt einer umgekehrten Organisation der 1. und 2. Refrains im Tasso).

Strukturen der Komposition anderer Symphonischen Dichtungen Liszts offenbaren nicht weniger anspruchsvolle Organisationen, als oben gezeigte. Z.B., wird die Struktur des Tasso mittels einer Kombination der Prinzipien einer Bogenform mit einer Strophischen Form in Bezug auf die Formabschnitte und ihrer Gliederung¹ verfasst:

m a b a'm b a''+ Coda

A B A' B' A''

Auf ähnliche Weise vereinigt die Komposition der Symphonischen Dichtung Die Ideale die Merkmale einer Codaform mit den Elementen einer strophischen Form:

a b c a'b'c' d rpr. d'

A A' B

In den Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' werden Reicha's Prinzipien auch breit angewendet, obwohl nicht alle von ihnen der Palette seiner bevorzugten Mittel im gleichen Maß gehören. Logischerweise ist ihre Wahl mit der Funktion des entsprechenden Formabschnittes verbunden: die Glieder, die die Funktion der Exponierung, Entwicklung, bzw. des Abschlusses des thematischen Stoffes ausführen, verwenden genau solche Mittel, die am meistens der Entfaltung der entsprechenden dramaturgischen Phase entsprechen. Die größte Konzentration des Heranziehens der Entwicklungsmittel findet man, wie es zu erwarten ist, bei den Durchführungen. Im Folgenden werden einige Beispiele ihrer Verwendung in allen 4 seiner Symphonischen Dichtungen gezeigt:

1. La Jeunesse d'Hercule: T. 73-76 (eine Oktave tiefer)²; T. 392-408 (3 Erscheinungen des anfänglichen Elementes des Themas A wechseln einander in einem Quart-Schritt).
2. La Jeunesse d'Hercule, T. 69-71³, T. 132-134; 137-145; 378-382; Phaéton: T. 45-68; T. 29-44; 149-155; T. 227- 242; Le Rouet d'Omphale: T. 82-87; 303-306; Danse Macabre: T. 323-334, 337-342.
3. Danse Macabre: T. 137-159, T. 253-265; La Jeunesse d'Hercule: T. 124-129; T. 357-378; Phaéton: T. 95-103⁴, T. 103-110; T. 175-191; 211-223.
4. Danse Macabre: T. 309-315; La Jeunesse d'Hercule: T. 114-123; T. 155-168⁵.

¹ Die 2 Schemata werden aus der Abhandlung Bergfeld's wiedergegeben. Nach: ders., Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, Diss., Berlin, 1931. S. 108.

² S. Musikbeispiel 1 im Anhang.

³ S. Musikbeispiel 2 im Anhang.

⁴ S. Musikbeispiel 3 im Anhang.

⁵ S. Musikbeispiel 4 im Anhang.

5. Danse Macabre: T. 370-376¹.
6. Le Rouet d'Omphale: T. 43-50 – 107-114; T. 417-434² (eine Variierung des Rhythmus, mit der Permutation der motivischen Struktur); La Jeunesse d'Hercule: T. 65-68; T. 155-198; T. 211-234 u.w.; eine Verkleinerung des Rhythmus: T.33-47 – 398-400; eine Vergrößerung des Rhythmus: 33-47 - 500-503; Phaéton: 29-44 – 79-94; T. 45-52 – 175-179; 45-60/61-76 (eine Variante zum Umdenken des Charakters des Themas, die durch die Veränderung der Instrumentierungsart, der Artikulation und der Tonstärke hervorgerufen wird); 45-60/175-196 (eine Veränderung des Charakters des Themas wird durch die Variierung seiner melodischen und harmonischen Ausgestaltung, und seiner Struktur erreicht); T. 123-133/265-270 (hier wird der harmonische Rhythmus verkleinert, die Begleitung und die Art der Instrumentierung des Themas des Abschnittes C variiert); Danse Macabre: T. 33-41 (innerhalb des 1. Themas werden die 3. und 4. Phrasen als Varianten der 1. und 2. Phrasen durch eine Veränderung der klangfarblichen Ausgestaltung und der Modifizierung der Faktur, die mit dem Sequenz-Prinzip verbunden ist, dargestellt); T. 49-65 (der 2. Satz des 2. Themas wird als eine melodische und harmonische Variante des 1. Satzes ausgestaltet).
7. La Jeunesse d'Hercule, T. 378-390; T. 33-47 (mit der Veränderung des intonatorischen Umrisses und der Struktur des Themas A), T. 402-408, T. 420-423³; Phaéton: T. 187-196; Le Rouet d'Omphale: T. 59-66/67-76 und T. 76-87, wie auch T. 337-346 des Danse Macabre (eine strukturelle Zerkleinerung).
8. Danse Macabre, Thema 1: T. 33-41/ 370-377⁴, La Jeunesse d'Hercule: T. 126-129; T. 33-47/ 476-479/500-503; T. 346-349/352-356;
9. Le Rouet d'Omphale: innerhalb des 1. Themas geht die anfängliche Periode in die Durchführung über in den T. 43- 90 (A-Dur-fis-A-Dur-cis-Sequenz: E-Dur-cis-A-Dur-fis-E-Dur e.t.c.).
10. Danse Macabre: T. 370-386 (eine gleichzeitige Durchführung des 2. Themas mit den charakteristischen Elementen des 1. Themas vor der Koda); in Le Rouet d'Omphale: das „Motiv des Spinnrades“ wird zum Hintergrund des 1. Themas (ab dem T. 43⁵); Phaéton: Den „Lauf der Quadriga“ begleitet das heroische Thema Phaétons (ab dem T. 45);
11. Danse Macabre: das Thema des Todes: T. 25-32, Thema 2.: Tt 49-65, T. 205-238 (H-Dur Episode)⁶; La Rouet d'Omphale: Thema 1: T. 43-58, T. 327-343; Thema 2: T. 183-198,

¹ S. Musikbeispiel 5 im Anhang.

² S. Musikbeispiele 6-7 im Anhang.

³ S. Musikbeispiele 8-10 im Anhang.

⁴ S. Musikbeispiel 11 im Anhang.

⁵ S. Musikbeispiel 12 im Anhang.

⁶ S. Musikbeispiele 13-14 im Anhang.

287-299; Phaéton: ab dem T. 45/ 175 (Thema des Abschnitts B und ihrer Transformation);

La Jeunesse d'Hercule: T. 33-47/402-408 (Thema A); T. 114-123/255-262 (Thema B).

Das Prinzip der Durchführung eines Gedankens durch die verschiedenen Teile des Ganzen (P. 11), das eine engere Zusammenbindung der gesamten Form bewirkt, wird meistens in einer Kombination mit dem P. 6 (Variation) verwendet. Es wird sich in der Wiederkehr des behandelten Themas (in einer veränderten Ausgestaltung) zu den verschiedenen Stadien der Formentwicklung äußern. Ein starker Veränderungsgrad wächst dabei in den Bereich der thematischen Transformationen, die in den Symphonischen Dichtungen Liszts oft und konsequent vorkommen, hinüber.

Die Offenbarung der erwähnten Symbiose zeigt die Durchführung des Themas A in der Symphonischen Dichtung La Jeunesse d'Hercule in den Tt. 394-408 (am Ende des Teil C, vor der Wiederkehr des letzten Refrains), die dem inhaltlichen Motiv der Auffindung des richtigen Wegs durch den Helden entspricht. Dreimal, immer auf einer anderen Höhe (jedes Mal eine Quart höher, bzw. eine Quint tiefer), erscheint das anfängliche Element des Themas. Zweimal wird seine Darstellung durch Eindringen der „laufenden“ Figurationen der hohen Streichinstrumente in die Umgrenzung eines verminderten Septakkordes¹ unterbrochen. Die 3. Erscheinung des Themas (die sich der rhythmischen Verkleinerung bedient) wird durch die aktive Anwendung der Sequenzen und Imitationen, die zu den Merkmalen einer bestimmten Intensität der thematischen Entwicklung gehören, von der vorhergehenden abgesondert. Sie verkündigt den Wiederaufbau des heroischen Geistes Herkules', der klar im thematischen Stoff des nächsten (des letzten) Refrains der Komposition, u.a mittels der Instrumentationsart verdeutlicht wird². Solche heroische Ausgestaltung der letzten Erscheinung des Themas präsentiert den Helden als eine Person, die aus ihrem romantischen Streben herauswuchs, um sich den Pflichten eines Kämpfers zu widmen.³ Dem konzentrierten Grad der Umgestaltung dieses Themas verhalf die gleichzeitige Verwendung von fast allen Entwicklungsmitteln (ausser den Punkten 5 und 10).

Als eine allgemeine Tendenz im Rahmen der Gattung der Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' ist eine Vermeidung der häufigeren Verwendung des Prinzips der einfachen Phrasentranspositionen (Punkt 1. der Reicha'schen Liste) zu beobachten. Das ist vielleicht dem Streben des Komponisten nach einer theatralisch-dramatischen Dynamik zuzuschreiben,

¹ Diese Bildung weist auf jene, die seine romantische Bestrebungen (in der ursprünglichen Variante des Themas A, in den Tt. 37-40) verkörpert, hin.

² In einem massiven Klang der Blech- und Holzblasinstrumente, der gelegentlich durch die Einschaltung fast des ganzen Orchesters – ab dem T. 429 – eine Verstärkung bekommt.

³ Das wird mittels der Ersetzung eines auf 1,5 Oktaven „hinaufschwingenden« Laufs der Streichinstrumente durch die in einer polyphonen Imitation vorgetragenen «behauptenden» Intonationen (Kombinationen der Quartan mit den Sekunden) erreicht.

die ein größeres Maß an zielgerichteter Bewegung, und damit eine größere Entfernung jedes nachfolgenden Stadiums von dem vorgängigen erfordert. Genauso, z.B. hat sich die oftmalige Verwendung der Modulationen („häufigen und raffinierten“, P. 9) bei ihm nicht durchgesetzt: er bevorzugt längere Aufenthalte in einer Tonart, und schreitet über ihre Grenzen meistens in die verwandten Tonarten (z.B. in die Dominante und zurück – im Rahmen der Präsentationen des 2. Themas in der Exposition des Danse Macabre) und grundsätzlich auf den kürzeren Strecken. Die farbige Gegenüberstellungen der Tonarten äußern sich eher bezüglich dem Verhältnis zwischen den einzelnen Formteilen¹, obwohl man sie auch in der Form einer Nebeneinanderstellung der Elemente einer verbreiteten Tonart² wahrnimmt.

Die Verwendung aller Entwicklungsmittel ist in jedem Stadium der Formbildung feststellbar, obwohl einige von ihnen mehr als die anderen in bestimmten Phasen der dramaturgischen Entwicklung eingesetzt werden. Eine kurze Zuordnung der Verwendung der Entwicklungsmittel zu den verschiedenen Phasen der dramaturgischen Entfaltung verhilft dem Verständniss ihrer Spezifika in Bezug auf die betrachtete Gattung im Schaffen Saint-Saens'. Da die Kriterien ihrer Auswahl im Allgemeinen der Art ihrer Verwendung bei den programmatischen Symphonischen Werken der Komponisten der Romantik aus dem Zeitraum vor der Komposition der Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' entsprechen³, werden hier nur solche von ihnen aufgelistet, die am häufigsten vorkommen.

Im Rahmen der Formteile, die der Exposition des thematischen Stoffes dienen, findet man in den Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' oft die Verwendung der Prinzipien, wie z.B. das Dialogisieren zwischen zwei oder drei Phrasen (P. 4), wie am Beispiel des 3. Themas der La Jeunesse d'Hercule offenbart (T. 155-168), eine Progression (P. 2) – bei der Herausbildung der dynamischen 1. und 2. Themen (T. 29-44, bzw. 45-68) des Phaétons⁴, bzw. eine Variation (P. 6), die einige Veränderungen in der klangfarblichen Organisation und in der Faktur bei der Exposition des 1. Themas in Le Rouet d'Omphale (T. 43-50 – 107-114) schafft.

In den Bindungsgliedern, Überleitungen, Vorbereitungen der Kulminationen findet man am öftesten wieder das Dialogisieren zwischen zwei oder drei Phrasen (P. 4): z.B. in La Jeunesse d'Hercule, T. 114-123, bzw. in Danse Macabre: T. 309-315; Progression (P.2): Danse Macabre, T. 337-342; Variation (P.6): Danse Macabre, T. 205-221; Veränderung der

¹ Wie es in der Durchführung in Danse Macabre, wo die H-Dur-Episode von 2 fugierte Abschnitten (in D- bzw. G-moll) „umzingelt wird“, bezeugt.

² Wie in der Einleitung zu Le Rouet d'Omphale – als eine klangfarbliche „Umspielung“ der Akkorde, die der Tonart der Subdominant-Gruppe angehören (T. 13-24: bei der Vorbereitung der A-Dur: IIb6-II6 zum A-Moll, danach II6 zur A-Dur, die in ihre Dominante übergeht).

³ Die Abweichungen im Rahmen der individuellen Stile sind unwesentlich, was durch einen kurzen zusammenfassenden Vergleich mit ihrer Verwendung im Schaffen Liszts bestätigt wird.

⁴ In der Form der Wiederholung der relativ langen Einheiten – der Sätze einer musikalischen Periode.

Anordnung der Gedanken (P.7): Danse Macabre, T. 337-346 (eine strukturelle Zerkleinerung im Formteil, der die Kulmination vorbereitet); Verlängerung und Verkürzung der Gedanken (P. 8): Danse Macabre, T. 313-321; 337-353; Begleitung eines Grundgedankens durch einen anderen (P.10): Danse Macabre, T. 321-337, 347-361.

In den Formteilen, die eine aktive Entwicklung beinhalten werden in annähernd gleichem Ausmaß alle Mittel verwendet (mit Ausnahme eines beschränkten Einsatzes des P. 1, wie schon erwähnt), d.h.: das Dialogisieren zwischen zwei oder drei Phrasen (P.4): Danse Macabre, T. 265-280; Hinzufügen von Gegenthemen im doppelten Kontrapunkt (P. 5): Danse Macabre, T. 265-269; Variation (P.6): La Jeunesse d'Hercule, T. 255-262/114-123 (ein Fall der thematischen Transformationen); Veränderung der Anordnung der Gedanken (P. 7): Danse Macabre, T. 265-272; Verlängerung und Verkürzung der Gedanken (P. 8): La Jeunesse d'Hercule, T. 402-404; Begleitung eines Grundgedankens durch einen anderen (P. 10): Phaéton, T. 211-220 u.w. (die Begleitung des 2. Themas durch ein rhythmisch-intonatorischen Element des 1. Themas).

Auch hier wird das expressive Potenzial einer Modulation (P. 9) im Rahmen einer relativen Verwandtschaft ihrer tonalen Zentren verwendet: Danse Macabre, T. 237-253. Besonders oft aber stützt sich Saint-Saens auf die Technik einer Progression (P. 2) und Imitation (P. 3), wie z.B. im letzten Refrain, dieser einigermaßen dynamisierten Reprise des Werkes, in den T. 211-223 Phaétons, bzw. in einem auf die intensive Entwicklung gerichteten Abschnitt des Danse Macabre, T. 137-159, 253-265.

In den Kulminationen: Begleitung eines Grundgedankens durch einen anderen (P. 10): Danse Macabre, T. 370-386 (eine gleichzeitige Durchführung des 2. Themas mit den charakteristischen Elementen des 1. Themas); Imitation (P. 3): Phaéton, T. 221-224; Veränderung der Anordnung der Gedanken (P.7): Phaéton, T. 251-263; Variation (P. 6): Phaéton, T. 254-263: eine Vergrößerung des harmonischen Rhythmus).

In den Abschnitten, die eine Wiederkehr des thematischen Stoffes nach seiner Entwicklung herstellen (Reprisen): Imitation (P.3) (Phaéton, T. 175-191); Hinzufügen von Gegenthemen im doppelten Kontrapunkt (P. 5) vor den Codas (ein typisches Verfahren Liszts)¹: Danse Macabre, T. 370-386; Variation (P.6): Phaéton, eine neue Ausgestaltung des 3. Themas (klangfarbliche Variierung, Veränderung der Faktur), La Jeunesse d'Hercule, ab dem T. 304 (im Vergleich zum Abschnitt ab dem T. 33).

¹ „Die Zusammenführung zweier oder auch mehrere Themen im letzten Glied entspricht einer vielgeübten Praxis Liszts, worauf mit Klarheit und ausführlich schon J. Heinrichs hinweist.“ [Bezüglich der Symphonischen Dichtung Héroïde funèbre] In: Bergfeld, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, S. 55.

In den Abschnitten, die eine resultierende, abschließende Funktionen ausführen (in den Codas: wird die öftere Anwendung der Variation (P. 6) bemerkbar, die sich der Variierung unterschiedlicher Parameter (zur Veränderung des „Dessin“) bedient. Besonders beliebt wird dabei das Prinzip der „Vergrößerung bzw. Verkleinerung des harmonischen Rhythmus“ in den Codas. Aber auch der P. 8 (Verlängerung und Verkürzung der Gedanken) kommt nicht selten vor, z.B. in *La Jeunesse d’Hercule*, T. 476-479 (im Vergleich zu den T. 33-36 u.w.);

Bemerkungswert in Bezug auf P. 10 (Begleitung eines Grundgedankens durch einen anderen) wird eine häufige Anwendung Saint-Saens’ in den Expositions-Teilen des Liszt’schen Prinzips des Entstehens eines thematischen Elementes im Rahmen des vorangehenden Formabschnittes¹: so z.B. in *Le Rouet d’Omphale* das Motiv des Spinnrades wird als Hintergrund für das 1. Thema verwendet (ab dem T. 43), oder in *Phaéton* der wilde Ritt der Quadriga begleitet danach das heroische Thema des Haupthelden (ab dem T.45).

Demgemäß, wird am Beispiel der betrachteten Symphonischen Dichtungen offensichtlich, dass die Prinzipien der s.g. *haute composition* dem Kompositionsaufbau Liszts und Saint-Saens’ zu Grunde liegen. Dennoch, und trotz der Verwendung derselben Entwicklungsmittel wird der Kreis der Bevorzungen bei jedem der zwei Komponisten anders aufgesetzt. Z.B. in den Symphonischen Dichtungen Liszts werden alle Stadien der Formbildung der Entwicklung durchgesetzt, sogar die Abschnitte, die thematische Expositionen präsentieren.

Obwohl die Rolle der Wiederholungen (u.a. der modifizierten) groß ist, ist die Entwicklung höchst abwechslungsreich. Das bewirkt u.a. das Entstehen des Effektes der «Rückverdrehung einer Spirale», wie bei der Exponierung des Hauptthemas in der Symphonischen Dichtung *Orphéus*. Die Intonationen der Liszt’schen Themen werden hier im wesentlichen flexibler (und weniger «geradlinig») als bei Saint-Saens im Rahmen derselben Gattung, und innerhalb der Themen eine deutlich größere Entwicklung durchmachen (vgl. mit dem «rudimentären» Charakter der Bestandteile der intonatorischen Linie des 2. Themas der Symphonischen Dichtung *Phaéton*, bzw. des Themas *Herkules*’ in *Le Rouet d’Omphale*). Man wird an das Prinzip der Präsentation der Figuren im Theater der Situationen (oder der italienischen Maskenkomödie) erinnert, da die Charaktere als Träger einer bestimmten Eigenschaft, meist nur der Verkörperung einer Idee dienen. Diese Einstellung des Autors wurde schon durch das Programm vorbestimmt.

Unter allen Entwicklungsmitteln wird in den Symphonischen Dichtungen Saint-Saens’ am häufigsten zur Variation gegriffen, und in einem deutlich geringeren Maß zur Symphonischen «Auskeimung» der Intonationen. Während in den Symphonischen Dichtungen Liszts dieses

¹ eine Bemerkung Fallons, S...

„Auskeimen“ als äußerst charakteristisch und oft vorkommt, wird von allen 4 Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' wahrscheinlich am ehesten der Danse Macabre dem Anspruch auf das „Symphonische“ entsprechen zu können.

3.2.4. Auswirkung der französischen Romantik

Das Schaffen des Komponisten Liszt wurde durch mehrere Phänomene geprägt. Die französische Kultur, mehr als die anderen, prägte die Besonderheiten seines kompositorischen Stils, die in den Symphonischen Dichtungen mit Deutlichkeit wahrgenommen werden können.

Sein schöpferischer Reifeprozess begann in Paris¹, wo er die wichtigen künstlerischen Begegnungen seines Lebens erlebte. Nicht nur in den Salons der „Aristokratie der Abstammung“ traf er außergewöhnliche Persönlichkeiten, die durch ihre Ansichten und Überzeugungen seine künstlerische Entwicklung beeinflussten, sondern auch in der Welt seiner zeitgenössischen französischen Literatur. Obwohl der Komponist „grundsätzlich von Literatur magnetisch angezogen wurde“², ergab sich ein wesentlicher Einfluß auf das System seiner künstlerischen Gestaltung durch solche Literatur, die „ihm Geist und Stimmung der poetischen und lyrischen Atmosphäre der französischen Romantik einflößten.“³ Die Schöpfung seiner Symphonischen Dichtungen bestätigt den starken Einfluß der französischen Dichter und Schriftsteller, wie Hugo, Lamartines, Chateaubriand, Senancour, George Sand und Lamennais auf die künstlerische Welt Liszts.⁴

Durch den Einfluß der französischen Dichter kamen in viele seiner Symphonischen Dichtungen auch die religiösen Anklänge, wie z.B. im Sinne eines „Todesgedanken als eine heroische Trauermusik“⁵ in der Symphonische Dichtung Heldenklage. Die Beispiele dazu sind im Rahmen der genannten Gattung mehrmals präsent, sie schimmern aus dem Epigraph zu Les Préludes bzw. dominieren im Geiste von Le thriomphe funèbre in Tasso. In manchen Symphonischen Dichtungen äußern sich solche Anklänge u.a. durch die Interpretationsformulierungen: z.B. „das Thema „Leid und Verklärung“ im Prometheus

¹ Liszt „kam im Alter von 12 Jahren, im Dezember 1823, in Paris an und lebte dort, abgesehen von kurzen Unterbrechungen, bis Mai 1835. Auch danach blieb er noch in enger Verbindung mit der französischen Hauptstadt, bis Juni 1844“ - S. Gut, Franz Liszts Verhältnis zur französischen Romantik, in: Liszt und die Nationalitäten, Bericht über das Internationale Musikwissenschaftliche Symposium, Eisenstadt, 10. - 12. März 1994; hrsg. von Gerhard J. Winkler, Eisenstadt, Burgenländ. Landesmuseum, 1996, S. 7.

² S. Gut, Franz Liszts Verhältnis zur französischen Romantik, S. 7.

³ S. Gut, Franz Liszts Verhältnis zur französischen Romantik, S. 9.

⁴ „Le grand Victor (...) hat in ihm den Sinn für den großen Rahmen, die Kontraste und rhetorische Antithese intensiviert. (...)Eine pantheistische Religiosität und ein Gefühl für die schützende Geborgenheit in der Natur sind häufig (...) diejenigen, die Liszt [in Werken Lamartine] am meistens beeindruckt haben.“ In: S. Gut, Franz Liszts Verhältnis zur französischen Romantik, S.8.

⁵ K.W. Niemöller, Zur religiösen Tonsprache im Instrumentalschaffen von Franz Liszt. In: Religiöse Musik in nichtliturgischen Werken von Beethoven bis Reger, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1978, S. 133.

enthält durch (...) [solche Bezeichnungen wie] „untilgbarer Glaube“ christliche Züge.“¹ . Oder in der Symphonischen Dichtung Hunnenschlacht wird der „Rolle des liturgischen Chorals, nämlich der eines mystischen Symbols, einer hymnischen Gloriole des christlichen Glaubens (...) ein prononciert-religiöser Schluß gegeben, der im Bild nur angedeutet war.“²

Die erwähnten Dichter waren Zeitgenossen des ebenfalls viel belesenen Saint-Saens und beeinflussten das Entfalten seiner künstlerischen Weltanschauung, ohne dabei gravierende Spuren in seinem künstlerischen Erbe zu hinterlassen, wie im Schaffens Liszt. Noch weniger spürbar in den Symphonischen Dichtungen Saint-Saens‘ sind Einflüsse durch die „Tönende Gestik“ der Grand Opera, denen Liszt „in höchsten Masse“ unterliegt.³ Meistens wird sie bei ihm in den Schlussteilen mehrerer Symphonischer Dichtungen wie z.B. bei Tasso oder Mazeppa offensichtlich.⁴

Diese Tendenz bleibt aber für den 20 Jahre jüngeren Saint-Saens unbeachtet: die Zeit des großen Pathos war allmählich vorbei. Gleichzeitig ebte die Gewohntheit ab, „die grelleren Farben, Überschwenglichkeit, den äußeren Glanz, die großen, emphatischen Gesten, die gesteigerte Empfindung und das deklamatorische Pathos“ zu verwenden. Wenn man von einer Unterwerfung unter die Merkmale einiger Theatergattungen in Bezug auf Saint-Saens‘ Schaffen sprechen könnte, dann zeigt sich am ehesten der Einfluß ihres Ballett-Zweiges. Das bestätigen die syntaktische Eigenschaften seiner musikalischen Themen.⁵

Der Einfluss der französischen Romantik auf der technisch-kompositorischen Ebene spürt man bei Liszt am meisten im Stil seinen kantilenen Passagen. Dennoch wird in der Zeit der Erschaffung seiner Symphonischen Dichtungen „Lisztische Melos, selbst wenn es von der romantisch-französischen Melodik stark geprägt ist, fast immer einem Prozess der Umwandlung unterworfen (...), und dank der Anwendung einer äußerst gewandten, ja meisterhaften Harmonisierung wird diese Umwandlung verwirklicht.“⁶

In Bezug auf das Schaffen Saint-Saens‘ im Rahmen der Gattung der Symphonischen Dichtung äußerten sich die 2 uns bekannten Facetten der Pariser Melodik (als französische „Romance, und als eine gemischt romanische, Pariser Belcanto“) mit einigen Beschränkungen. Öfters erscheinen sie als einige von mehreren Topoi im Ergebnis der thematischen Transformationen. In diesem Zusammenhang geht, z.B. das Thema Hercules' (in der Symphonischen Dichtung Le Rouet d'Omphale) ins melodramatische über, und äußert durch das «Gestische» ihre Subordination unter die thematische Sphäre Omphala's (laut

¹ K.W. Niemöller, Zur religiösen Tonsprache im Instrumentalschaffen von Franz Liszt. S. 134.

² K.W. Niemöller, Zur religiösen Tonsprache im Instrumentalschaffen von Franz Liszt. S. 134-135.

³ Eine Bemerkung S. Gut, in: ders., Franz Liszts Verhältnis zur französischen Romantik, S.9.

⁴ Nach: S. Gut, Franz Liszts Verhältnis zur französischen Romantik, S.9.

⁵ Mehr dazu in Kap. 4.5 der vorliegenden Arbeit.

⁶ Nach: S. Gut, Franz Liszts Verhältnis zur französischen Romantik, S.15.

Programm wird der Held von Omphala versklavt). In seltenen Fällen wendet sich Saint-Saens' an die französische «Mélodie» im Rahmen der Hauptthemen, Liszt'sche Stilelemente parodierend. Z.B. in La Jeunesse d'Hercule, ab dem T. 114 (eine Referenz auf das 2. Thema der Symphonischen Dichtung Orphéus, T. 20 nach Bstb. B).

La Jeunesse d'Hercule, Thema B (transformiert):



Die Auswirkung der französischen Romantik wird nicht nur durch die Thematik und die intonatorischen Verbindungen zur Liszt'schen Musik deutlich. Die Begreifbarkeit eines theatralischen Gestus in den Symphonischen Dichtungen Liszt's findet ihr Äquivalent in der Anschaulichkeit der dramatischen Handlung im Rahmen derselben Gattung bei Saint-Saens.

3.3 Aspekte der gegenseitigen Wirkung zweier Künstler: ihre Äußerungen auf musiktheoretischen bzw. praktischen Ebenen

Eine gegenseitige aufrichtige Hochachtung, darüberhinaus eine tiefe Sympathie, und seitens Saint-Saens' auch Pietät zu Liszt als Denker, Komponist und Mensch, beeinflusste zahlreiche Aktivitäten beider Künstler, die den Zwecken der Verbreitung der Ideen und Werke des jeweils anderen dienen sollten.¹ Die Anklänge einer mehr als dreißigjährige Geschichte der Wechselbeziehung zwischen zwei genialen Meistern finden in den zahlreichen Briefen² und Artikeln³ Ausdruck. Die Beziehung zwischen Saint-Saens' und Liszt zur Zeit rund um die Schaffung der Symphonischen Dichtungen des ersteren hatte den Charakter eines produktiven Austausches: «La période de 1868 à 1880 accuse l'influence marquée de Liszt. Saint-Saens est en relations de correspondance et d'amitié avec le maître hongrois; il lui soumet ses oeuvres, lui demande conseil, tient compte de ses avis, va de l'avant, se libère des formules

¹ Durch die publizistische Aktivität, besonders seitens Saint-Saens' und durch die Empfehlungen im künstlerischen und aristokratischen Kreis, bei den möglichen Förderern - seitens Liszts. Vgl. mit den Briefen Liszts im Zeitraum zwischen 1876-1884 in: F. Liszt, Briefe, ges. und hrsg. von La Mara, Bd. 5: Briefe an die Fürstin Caroline Sayn-Wittgenstein, 1900; B. 6, Briefe an die Fürstin Caroline Sayn-Wittgenstein, 1902. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

² Wie z.B. in den Briefen Liszts: F. Liszt, Briefe, ges. und hrsg. von La Mara, Bd. 5-6, bzw. Saint-Saens in: Hamburger, Klara, Three Unpublished Letters by Liszt to Saint-Saens, in: New Hungarian Quarterly 29.111 (1988), S. 222-229, bzw. in: Boschot, Adolphe, «Saint-Saens et sa correspondance générale» in: Mélanges histoire littéraire, Mélanges d'histoire littéraire et de bibliographie offerts à Jean Bonnerot, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque de la Sorbonne par ses amis et ses collègues. Paris, Nizet, 1954, S. 399-402.

³ C. Saint-Saens, Franz Liszt in: Portraits et souvenirs, Paris, Soc. d'Éd. Artistique, 1899, bzw. Der Pianist Liszt in: Musikalische Reminiscenzen, mit einer Studie von R. Rolland, Wilhelmshaven, Heinrichshofen Verlag, 1979.

scolastiques, recherche des rythmes neufs, des ruptures et des enjambements de mesure, des contrastes de langueur orientale et de brio.»¹

Die gegenseitigen Arrangements und Transkriptionen der Symphonischen Dichtungen (es ist bekannt dass Liszt 1876 eine Transkription von Danse Macabre machte, während der französische Musiker seinerseits eine Transkription der Symphonischen Dichtung Orphéus für Klavier, Violine und Violoncello schuf) bewirkten eine Erhöhung ihrer Popularität und das Ausmaß ihres Einflusses auf die Geschichte der französischen und internationalen Musik. So z.B. hatte die öftere Aufführung des Danse Macabre Saint-Saens' als Auswirkung nicht nur eine weitverbreitete Zuwendung der diversen Künstlern (Choreographen, Maler), sondern auch, im Sinne der indirekten Folgen, die Verkörperung einiger seiner Ideen in den musikalischen Kompositionen der Zeitgenossen Saint-Saens'.

Sie schalteten sich oft aktiv bei der Aufführung und Veröffentlichung der Werke des jeweils anderen² ein - sowohl in der Funktion des Aufführenden, als auch eines Beraters und Begutachters. In diesem Sinn beschleunigte der virtuose, leidenschaftliche und hinreissende Vortrag Liszts seiner Transkription des Danse Macabre zweifellos die schnelle Eroberung der Welt für diese Komposition.³

Das schöpferische Erbe zweier durch die Fesseln einer wahren Freundschaft eng verbundenen Musiker spiegelt sich auch in einer Geschichte der gegenseitigen Widmungen wider, die bei ihnen eine konsequente Form annahm. Nach der Verwendung einiger Ideen des 1. Méphisto-Walters in der Symphonischen Dichtung Danse Macabre⁴, widmete Liszt seinem Freund sein 2. gleichnamiges Werk⁵. Dem folgte die Widmung der 3. Symphonie Saint-Saens' (1886) in der er seine Suche nach geeigneten Ausdrucksmitteln und technischen Details, die er im Rahmen seiner Symphonischen Dichtungen bereits «getestet» hatte, fortsetzte. U.a. wird in ihrem 1. Satz das Thema Dies irae bearbeitet⁶ (obwohl in einem ganz anderen Kontext), außerdem beginnt der Komponist das Scherzo mit der rhythmischen Formel: 6/8: IIII / I IIII I IIII/I, die an das 1. Thema des «Danse macabre» erinnert⁷.

¹ Nach: G. Servière, Saint-Saens, Paris, Librairie Felix Alcan, 1er edition, 1923. S. 89.

² Z.B. vor seiner Reise nach Paris bat Liszt Saint-Saens „à recidiver en dirigeant (...) quelque miennes oeuvres.“ Nach: F. Liszt, Brief 285, 1881, in: F. Liszt, Briefe, Gesammelt und grsg. von La Mara, Bd. 2, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1893, S. 317. Ein anderes Mal, bei der Vorbereitung der Aufführung der Oper Saint-Saens' Henry VIII in Budapest, schlug Liszt vor, die Messe oder eine der Symphonischen Dichtungen desselben Autors ins Programm einzuführen. Nach: F. Liszt, Brief 337, 1884, in: F. Liszt, Briefe, B. 2, 1893, S. 359. In einem anderen Brief wollte Liszt eine von seinen eigenen Kompositionen, z.B. den «Danse Macabre mit dem Orchester» am Festival in Karlsruhe aufzuführen, Nach: F. Liszt, Brief 355, 1884, in: F. Liszt, Briefe, B. 2, 1893, S. 374.

³ Vgl. mit dem Einsatz Saint-Saens' bei der Aufführung der Symphonischen Dichtungen Liszt's bei seinen allwöchentlichen soirées: z.B. „Saint-Saens and Messager played piano duets of Liszt's Mazeppa and Les Préludes» [4-händig]. Nach: Borne, F. Le, Quelques souvenirs. In: Le guide du concert 3 (1922). Zit. nach: T. Flynn, Camille Saint-Saens, S. 62.

⁴ Mehr dazu im Kap. 5.3.6.

⁵ 2. Méphisto-Walzer entstand 1881.

⁶ Eine ihrer Entwicklungsprinzipien wird die Technik der thematischen Transformationen sein.

⁷ Auf dieses Detail weist Fallon in: ders., The Symphonies and symphonic poems, S. 401 hin.

Wahrscheinlich führte der Tod seines Großen Freundes Saint-Saens' Gedanken zum Thema des Todes, dessen Semantik im Totentanz Liszts durch die Abhandlungen der mittelalterlichen Sequenz verkörpert wurde. Jedoch, im Kontext dieses großen symphonischen Werkes, wird sie in einem philosophischen Sinn (der das Wesen der beiden Liszt'schen Symphonien bestimmt) interpretiert. Die Tendenz Saint-Saens' zur Wiederkehr zu den Themen, Techniken und einigen musikalischen Elementen, die er in seinen früher geschaffenen Kompositionen gefunden hat¹, fand auch in diesem Fall ihre Realisation, dadurch den Effekt einen Bogens im Rahmen seines gesamten Schaffens bildend.

4. Die Symphonischen Dichtungen von Camille Saint-Saens: die allgemeinen Tendenzen

4.1. Saint-Saens' Verständnis der Gattung laut seinen Schriften

Bei der Einführung der Gattung der Symphonischen Dichtung in die französische Konzertpraxis hielt sich Saint-Saens im Allgemeinen an die Prinzipien der Liszt'schen Gattungsvorfahren, trotz der Unterschiede in Bezug auf viele Einzelheiten der Ausgestaltung auf den idellen und technischen Ebenen. Obwohl beide Komponisten das Programm als eine „angeborene“ Eigenschaft der Gattung schätzten, die laut den Überzeugungen Liszts (denen Saint-Saens zugestimmt hätte²) der Entfaltung einer größeren Faßbarkeit eines musikalischen Werkes³ verhilft, und „für die Vorbereitung des Hörers unbedingt erforderlich, aber auch vollkommen ausreichend“⁴ ist, könnte seine schriftliche Abwesenheit - im Partiturdruk oder als Einlagen in die Konzertprogrammen – nichts an dem Wesen einer Symphonischen Dichtung ändern. Oft genügte Liszt ein Titel, um sich zu verständigen. Der Inhalt des programmatischen Textes markierte meistens den Ideenkreis des musikalischen Werkes, da beide Komponisten «preferred programs which did not depend upon portrayal of literal details for their effectiveness»⁵ hatten. Nur gelegentlich umriß Saint-Saens kurz (wie im Fall

¹ Mehr dazu in den Kap. 4.2.2, 4.3.1 und 4.4.1-6.

² Vgl. mit seiner folgenden Aussage: «Die Musik müsse von sich aus bezaubern, (...) doch ihre Wirkung werde noch viel größer sein, wenn zum rein musikalischen Vergnügen die Lust an der Vorstellung kommt, die ohne Zögern einen vorher bestimmten Weg durchläuft und die Musik mit einer Idee verbindet. Alle Fähigkeiten der Seele werden dabei zugleich und für das gleiche Ziel ins Spiel gebracht. Was die Kunst dadurch gewinnt, ist nicht größere Schönheit, es ist ein weiteres Feld, auf dem sie ihre Macht ausüben kann, es ist größere Verschiedenheit der Formen und größere Freiheit». In: C. Saint-Saens, *Harmonie et Mélodie*, Zit. nach: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 211.

³ Laut Liszt, wird mit der Hilfe des Programms «eine Folge von Seelenzuständen» geklärt. Nach: J. Bergfeld, *Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts*, S. 16. Man verwendet es um „die Wirkung, welche bisher die rein-instrumentale Musik auf poetische Gemüter ausgeübt hat», durchaus begrifflich faßbar zu machen, wenn auch nicht im Sinne eines konkreten, so doch eines allgemeinen Gehaltes, der z.B. als «freudiges Gefühl», «elegische Trauer», «heroische Begeisterung», «Klage über ein Unersetzliches» benennbar sei». In: Liszt, Berlioz und seine «Harold-Symphonie», Zit. nach: H.H. Eggebrecht, *Symphonische Dichtung*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 39. Jahrg., H. 4 (1982), Franz Steiner Verlag, 1982, S. 227.

⁴ „Ihre Kenntnis ist für die Symphonischen Dichtungen dasselbe wie die Kenntnis der Form für die «absolute Musik», nämlich Vorbereitung auf den Stimmungsinhalt.». In: J. Bergfeld, *Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts*, S. 24.

⁵ D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 224.

Phaétons) den Inhalt des dramaturgischen Konfliktes. Sein ausgefeilter literarischer Stil offenbart sich beim Verfassen seiner Programme, die er zum Unterschied von Liszt, immer selbst anfertigte.¹

Die Programmmusik hielt der französische Komponist für ein Phänomen, dessen Wertschätzung sich von jener der s.g. „reinen“ Musik nicht unterschied. Er behauptete, dass nur die Tatsache, ob „The music itself, is it good or bad“ wichtig wäre. „That is all.“² Die Frage nach Berechtigung der programmatischen Gattungen existierte für ihn nicht. „Die Haupterrungenschaft“ einer Symphonischen Dichtung sah er „in der „endlosen Variabilität“ der Formen“. Dabei sei „ihr einziges durchgehendes Prinzip, dass sich die einzelnen „Tempi“ einer leitenden Grundidee unterordnen und in dieser sich zum einheitlichen Ganzen zusammenschließen.“³ Die Form kann demgemäß endlos variiert werden. Um die Prinzip-Einheit bei aller inhaltlicher Verschiedenheit zu wahren, erhebt Liszt gewöhnlich ein Thema gewissermassen zum Leitmotiv, durch dessen rhythmische und harmonische Umdeutung er die überraschendsten Gedankenwerte zeitigt.(...) Der Tasso kann als Typus dieser Liszt'schen Musikgattung gelten.“⁴

Lange vor dem Komponieren seiner Symphonischen Dichtungen setzte sich Saint-Saens mit den entsprechenden Werken Liszts auseinander, studierte ihre Formen und die Feinheiten ihrer technischen Organisation. Dadurch kam er zu der Schlussfolgerung, die im Sinne eines Wegweisers die Gattungsdefinition mehrerer programmatischer Werke seiner Zeitgenossen⁵ ermöglichen konnte: er hielt die 1-Sätzigkeit einer Symphonischen Dichtung nicht für ein bedeutsames Merkmal dieser Art. Demzufolge kann man verstehen, warum er die Dante- und Faust-Symphonien zur genannten Gattung gezählt hat und dies durch Aussagen untermauerte, wie: „außerdem schrieb Liszt noch die Symphonien «Dante» und «Faust», die mit der Symphonie nur den Namen gemein haben, in Wirklichkeit aber symphonische Dichtungen darstellen in 2 und 3 Teilen, sowie 2 musikalischen Szenen (...)“⁶.

Die Bekanntschaft der Zuhörer mit dem programmatischen Inhalt des Werkes hielt er für eine wichtige, aber wieder keine unbedingte Voraussetzung für das richtige Wahrnehmen. In Bezug auf die Symphonischen Dichtungen Liszts meinte er, dass es am besten sei, wenn

¹ Saint-Saens wollte den Zuhörern den Weg zu seinen Kompositionen erleichtern; das brachte ihn auf die Idee, in manchen seiner Partituren Anweisungen zu ihrer Aufführung zu notieren. Vgl. mit der „Note for the performance of the Danse macabre“ (nach: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 303), bei der er, u.a. eine Variante ihrer Wiedergabe im Falle des Nichtvorhandenseins der Harfe vorgeschlagen hatte, bzw. eine Beschreibung des Xylophons hinzufügte.

² C. Saint-Saens, in: *Harmonie et Mélodie*, Zit. nach: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 224.

³ Nach: A. Edler, *Saint-Saens's Sinfonik als „Haute composition“*, S. 96.

⁴ C. Saint-Saens, *Harmonie und Melodie*, Autorisierte dt. Ausg. mit Vorw. von Wilhelm Kleefeld, 2. Aufl., Berlin, 1905, S. 143-144.

⁵ U.a. der Symphonischen Dichtung *Psychée* C. Franck's, bzw. der symphonischen Trilogie *Wallenstein* (als 3 sinfonische Ouvertüren nach Schiller bezeichnet) V. d'Indy's.

⁶ C. Saint-Saens, *Harmonie und Melodie*, S. 143-144.

«man sich gehen ließe und sich an der reizenden Musik, wie den dabei geweckten Empfindungen ohne Nebengedanken zu erfreuen».¹ Auch sein eigener Kompositionsvorgang wurde durch die Idee der «Unverbindlichkeit programmatischer Abläufe und die Vieldeutigkeit der Musik bezüglich ihrer geistigen Hintergründe» geleitet.

Die von Saint-Saens festgestellte Vielfältigkeit des Phänomens der Liszt'schen Symphonischen Dichtungen² fand eine eigenartige Verwirklichung in den 4 seiner entsprechenden Oeuvres. In mehreren Aspekten hat sich das Konzept ihrer Gemeinschaft im Sinne eines Zyklus³ entfaltet³, was sich deutlich von dem Gesamtbild der 12 Werke Liszts unterschied.

4.2. Zur Geschichte der Schaffung seiner Symphonischen Dichtungen

4.2.1. Kontakte zu den gleichgattigen Werken Liszts und zu der Theatermusik seiner Gegenwart

Laut Schriften Saint-Saens'⁴, lernte er lang vor seinen Arbeiten an der Symphonischen Dichtung *Le Rouet d'Omphale*⁵ die gleichartigen Werke Liszts kennen, und innerhalb kurzer Zeit erfasste er „ihre Kompositionsweise (...) so weitgehend (...), dass er sich der neu erworbenen Mittel selbst bedienen konnte.“⁶ Auch wenn er zunächst noch keine Sinfonischen Dichtungen schrieb, wurde die „größere Mannigfaltigkeit der Formen und die größere Freiheit der Bewegungen“⁷, die Liszt in der neuen sinfonischen Gattung erreicht habe, für Saint-Saens zum bestimmenden Moment.“⁸

Er bewunderte die Meisterschaft ihres Aufbaus, studierte sie aufmerksam in Bezug auf die musikalische Technik. Für die typischen Gattungsbeispiele hielt er Tasso⁹ und Orphéus. Sie hinterließen einen tiefen Eindruck auf seinen Geist und seine Seele. Trotzdem ging „die Bindung an das Lisztische Modell (...) kaum über die formale Anlage (einsätzig mit kontrastierenden Satzcharakteren, Motivtransformationen) hinaus“¹⁰; dagegen tendierte Saint-Saens „to base the symphonic poems on a literal, physical detail (...) which he then works out abstractly“¹¹.

¹ J. Bergfeld, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, S. 15.

² Vgl. mit einer Bemerkung Fallon's: „Thus, among the symphonic poems of Liszt we find works which are written in modified sonata form and others where the form is free; we find works which are reflective and dramatic, works in more than one movement, works that are not based on a poem per se and works with no real program whatsoever.“ In: ders., *The Symphonies and symphonic poems*, S. 213.

³ Mehr dazu in den Kap. 4.2.2, 4.3-5.

⁴ Nach: A. Edler, *Saint-Saens' Sinfonik als „haute composition“*, S.95.

⁵ Laut einer Behauptung Edler's, hat er die gleichartigen Werke Liszt's „zum frühestmöglichen Zeitpunkt kennengelernt“, d.h. kurz nach ihrem Erscheinen im Druck - 1856. Nach: A. Edler, *Saint-Saens' Sinfonik als „haute composition“*, S.95.

⁶ „Wie die 1859 begonnene a-moll-Sinfonie zeigt“. In: A. Edler, *Saint-Saens' Sinfonik als „haute composition“*, S. 95.

⁷ Ausdruck Saint-Saens', in: *Harmonie et Mélodie*, Zit. nach: A. Edler, *Saint-Saens' Sinfonik als „haute composition“*, S. 95.

⁸ Nach: A. Edler, *Saint-Saens' Sinfonik als „haute composition“*, S. 95.

⁹ Nach: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 333.

¹⁰ Mehr über den Einfluß Liszt's auf die Entfaltung des Saint-Saens'schen Gattungskonzeptes im Kap. 4.3-4.

¹¹ In: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 226, Zit. nach: P. Jost, in: *MGG, PT, Bd. 14*, S.816.

Sein Gattungskonzept wurde u.a. ergänzt durch eine engere Bekanntschaft mit der Musik seines zeitgenössischen Theaters, insbesondere mit dem Repertoire der Grand Opéra, Paris, deren größeren Teil am Anfang der 1870-er Opern und Ballette mancher französischer und italienischer Komponisten, außerdem einige Zauberopern der deutschen Komponisten (u.a. C.M. von Weber) bildeten. Die Aufzählung nur einiger von ihnen deutet eine bestimmte Tendenz bei der Auswahl des Spielplanes an, der sich in großen Teilen in den *sujetischen* Vorlieben Saint-Saens' für die Gattung einer Symphonischen Dichtung (und der Programmmusik im Allgemeinen), die mit den Genres der Bühnenmusik genetisch verwandt waren, widerspiegelte. Man merkte im musikalischen Theater jener Zeit, u.a. „das nachlassende Interesse¹ an historischen Themen und das wachsende Interesse an mythologischen und aus dem übernatürlichen Bereich.“² „In den 1840-er Jahren wurden neben Donizettis *Le Martyrs*, *La favorite* und *Don Sebastien* auch Webers *Freischütz* (mit Rezitativen von Berlioz) aufgeführt, in den 1850-er Jahren dann Aubers *L'enfant prodigue*, Halevys *Le juif errant*, Niedermayers *La Fronde*, Gounods *La nonne sanglante*, Verdis *Les vespres siciliennes*, Halevys *La magicienne* und F. Davids *Herculanum*.“

Demzufolge bildete Saint-Saens in seinen ersten drei Symphonischen Dichtungen einige Merkmale der Programmmusik nach, die auf der Bühne des französischen Theaters des 3. Viertels des 19. Jahrhunderts lebte (mit Eigenschaften wie eine hellere bildnerische Konkretheit und emotionelle Offenheit, eine Verbundenheit mit dem Gestus, der Pose und der Bewegung, bzw. die Prägnanz ihrer strukturellen Organisation)³. Da die letzte der Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' sich dem Liszt'schen Typus „of symphonic poem which (...) depicts an abstract condition or state of the soul combined with moral and philosophical implications“ nähert, sind hier „the elements of theatricalism and motion characteristic of *Le Rouet d'Omphale*, *Phaéton*, and the *Danse Macabre* are absent (...) except in the *Bacchanal*.“⁴

Die entsprechenden Werke des Weimarer Kapellmeisters beeinflussten mehrere Aspekte der musikalischen Organisation der 4 Symphonischen Dichtungen Saint-Saens'. Sie spielten für die Erschaffung der letzteren die Rolle des Initialzünders seiner Auseinandersetzung mit ihrem Wesen. Im Allgemeinen unterscheidet sich aber der Stil dieser Werke voneinander gravierend, da sie sich auf die verschiedenen Facetten der musikalischen Darstellung stützten: im Gegenteil zu dem dramatisch-spielerischen Modus der in den ersten 3 der Symphonischen

¹ Im Vergleich zu den Opern und Balletten der vorhergehenden Periode, s.: P. Bloom, Frankreich, in: MGG, ST, Bd.3, S.762.

² Hier und weiter nach: P. Bloom, Frankreich, in: MGG, ST, Bd.3, S.762.

³ Ähnliche Tendenzen charakterisierten den größeren Teil des symphonischen Schaffens eines älteren Zeitgenossen Saint-Saens', nämlich des Franzosen H. Berlioz'. Die künstlerischen Gestalten der *Symphony Léo*, wie auch mancher Sätze der *Phantastique*, und teilweise der *Grand Symphonie funébre et triomphale* reproduzieren die Details der Sujets und Programme in einer nicht weniger ausgeprägter Form.

⁴ Nach: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 330.

Dichtungen Saint-Saens‘ vorherrscht, gehört die letzte in den Bereich der Narrativität in Anlehnung an die Liszt‘schen Werke derselben Gattung.

4.2.2 Marche héroïque als eine Vorstufe der Gattung, und die endgültigen vier

Mit dem Schaffen des Marche héroïque (1870) wandte sich Saint-Saens‘ an die Gattung, die mit der militärischen und bürgerlichen Geschichte Frankreichs¹ eng verbunden war. Der Marsch gehört zu einer langen Reihe heroischer Werke, deren Erscheinung durch den revolutionären Geist von 1789 geprägt war. Unter den der Gegenwart Saint-Saens‘ angehörenden und ihm gut bekannten „Vorläufer“ der genannten Komposition, wären u.a. zu erwähnen Marche héroïque für Klavier solo (1847-1848) und die Symphonische Dichtung Héroïde funébre F. Liszts (1849-50), wie auch die Grande Symphonie funébre et triomphale, op. 15 für ein symphonisches Blasorchester, und der Marche Troyenne H. Berlioz‘ (1840). Auch die jüngere Generation der französischen Zeitgenossen Saint-Saens‘ hat dieses Thema in ihren Werken wiederholt behandelt: in den 1870/80-ern entstand eine große Anzahl von als „heroisch“ bezeichneten Werken für verschiedene Besetzungen, wie z.B. Pièce héroïque, pour orgue (1878) von C. Franck, Ouverture héroïque (1884) von A. Bruneau, Marche militaire für Klavier (1884) von E. Chausson, aber auch die zu den unterschiedlichen Gelegenheiten komponierten zahlreichen Märsche R. Wagner‘ s (u.a. Kaisermarsch, B-Dur ,1871, bzw. ein Großer Festmarsch, G-Dur, 1876).²

Im Laufe seiner künstlerischen Laufbahn schuf auch Saint-Saens mehrere Märsche für Orchester, bzw. Militärkapelle. Größtenteils wurden sie zu bestimmten offiziellen Anlässen komponiert, wie z.B. Orient et occident (op. 25,1869), oder Marche du couronnement d‘ Edouard VII (op. 117, 1902). Der erstgenannte, zeitlich von der Schaffung des Marche héroïque nur ein Jahr getrennt, unterscheidet sich jedoch gravierend von diesem. Dieses Jahr des Krieges gegen Deutschland, an dem Saint-Saens teilgenommen hat, verlieh dem späteren der beiden Werke den Charakter einer lyrisch-epischen Erzählung. Dieser Stil fand insbesondere in La Jeunesse d‘Hercule wieder seine Bedeutung.

Der Marche héroïque erscheint als eine Verarbeitung der Kantate „Lieder des Krieges“³. Einen persönlichen Ton verliehen der Komposition die Umstände ihres Entstehens: sie wurde

¹ An der Saint-Saens durch seinen persönlichen Einsatz teilnahm.

² Die Widerspiegelung des heroischen Topos in den Symphonischen Dichtungen Liszt‘ s, wie auch in den symphonischen Werken Berlioz‘ wurde schon im Kap. 2.2.1, 3-4 erwähnt.

³ Als Beispiel einer Rekomposition. Hier äußert sich eine für Saint-Saens (wie auch für Liszt, dessen Symphonische Dichtung Mazeppa aus einer Etude und Symphonische Dichtungen Orphéus, Prometheus, Tasso - aus einer Art der Bühnenmusik, bzw. Ouverturen entstanden sind) charakteristische Tendenz, der er sich in vielen seiner Werke bediente. Demzufolge entsteht seine Kantate Persische Nacht (op. 26 bis, für Solostimmen mit dem Orchester) aus einer Version des Vokalzyklus Persische Melodien, bzw. entfaltet sich die Symphonische Dichtung Danse Macabre aus dem gleichnamigen Lied. Die Symphonische Dichtung La Jeunesse d‘Hercule findet ihr zukünftiges Leben in der Musik zur L.Halle‘ s Tragödie, die ihrerseits die Oper „Dejanira“ verarbeitet.

dem im Krieg gefallenen Freund Saint-Saens', H. Regnault gewidmet. Der gemeinsame Schmerz über den unersetzlichen Verlust brachte den Komponisten mit einem anderen Freund Regnault's, H. Cazalis¹ (nach dessen Gedichten er danach 2 Lieder, darunter Danse Macabre, schuf) zusammen. Die einzelnen Versuche einer Rekonstruktion eines möglichen Programms² erlauben das Verständnis des Marche héroïque im Sinne einer Annäherung an die Gattung der Symphonischen Dichtung. Man kommt zu der Wahrnehmung der „impressions qui le³ dictèrent étaient immédiates et douloureuses: pendant que le musicien s'en occupait, la fatigue des étapes, le cliquetis des armes, les roulements sinistres, les cris furieux, les plantes, l'odeur de la terre mouillée de sang, et surtout la pensée des morts obscurs parmi lesquels Regnault's était magnifiquement immolé, lui revenaient au coeur (...).“⁴

Der Inhalt dieses möglicherweise gemeinten Programms bestimmt den musikalischen Formaufbau. Die Gestalt eines heroischen Heereszuges wird im Rahmen einer zusammengesetzten 3-teiligen Form⁵ wiedergegeben, während das traurige Weinen - im Sinne eines Epitaphiums für den gefallenen Helden - im mittleren Teil erscheint (in Bst. E fällt eine Posaune mit ihrem deklamatorischen Thema in As-Dur⁶ ein). Wie in La Jeunesse d'Hercule, wird hier das Thema einer heroischen Tat behandelt, nur in diesem Fall verlässt der Komponist die heroische Sphäre nicht.

Die Funktion dieses Werkes als die eines Wegweisers für die 4 genannten Kompositionen wird durch die Verkörperung derselben Prinzipien der musikalisch-technischen Organisation bestimmt. Z. B. wird hier eine ähnliche Orchester-Besetzung verwendet - mit der doppelten Anzahl der Holzblasinstrumente (die wie in mehreren Kompositionen der Romantiker, durch die Einschaltung der Klangfarbe einer Piccolo-Flöte ergänzt wird), mit den erweiterten Gruppen der Blechbläser (mit 4 Hörnern: 2x2, Trompeten und einem Chorus der Posaunen mit einer Tuba) und den Schlaginstrumenten (Pauken, Becken, einer großen Trommel - neben den typischen Instrumenten eines Blasorchester und der militärischen Trommel⁷). Außerdem finden hier einige Kompositionsprinzipien der Symphonischen Dichtungen ihre Anwendung: die Form im Ganzen stellt eine einteilige Komposition dar, die gleichzeitig die Merkmale von mehreren verschiedenen formalen Konstruktionen aufweist - einer dreiteiligen mit einer

¹ Nach der Veröffentlichung eines Regnault gewidmeten Buches von Cazalis', das 1872 unter dem Titel „Henry Regnault et son oeuvre“ erschien.

² Z.B. in: E. Baumann, Les grandes formes de la musique: L'oeuvre de Camille Saint-Saens.

³ Marche héroïque.

⁴ Nach: E. Baumann, Les grandes formes de la musique, S. 294-295.

⁵ Im Vergleich dazu, wird die Komposition der Héroïde funèbre Liszt's viel komplizierter gebaut: sie vereinigt die Teile des deklamatorischen und des lyrischen Charakters, bringt dazu eine Apotheose, bzw. die Verkörperung eines Sturmläutens, etc.

⁶ Der Komponist strebt in diesem Werk weder nach einer Verbreitung des harmonischen Plans, noch nach Neuerwesen in Bezug auf andere Aspekte seines Stils, und konzentriert sich auf den Ausdruck seiner schmerzhaften Erlebnisse.

⁷ Wahrscheinlich unter dem Einfluß der Grande Symphonie Berlioz'.

strophischen, bei der die thematische Entwicklung von dem Hauptprinzip einer Variationsform ausgeht.

Der thematische Stoff entfaltet sich, wie im Fall der 3 Symphonischen Dichtungen Saint-Saens‘, im Prozess einer ununterbrochenen, motorischen Bewegung - in diesem Fall unter Anlehnung an das Gattungsmodell eines Marsches. Dadurch wird in diesem Werk eine Verbindung zur Liszt‘schen Idee der Charakterisierung mittels einer Gattung aufgebaut.

Die Haupttonart der gesamten Komposition, Es-Dur, stellt eine zusätzliche Referenz zum Heroischen Modus, nämlich zur Eroica Beethovens dar. Deswegen können die Versuche einer Verallgemeinerung der Tonarten-Semantik¹ in Bezug auf die Werke Saint-Saens‘ als nicht überzeugend angesehen werden². Auch die Funktion Es-Dur als Haupttonart von La Jeunesse d‘Hercule, verhilft dem Aufbau eines heldenhaften Images dieser Gestalt³. In der bildlichen Verkörperung der Geschichte einer unüberlegten, tollkühnen Tat Phaétons gewidmeten Symphonischen Dichtung wird in der orchestralen Organisation ein Detail des Marche héroïque wiedergegeben, und zwar in der die Partitur eröffnenden „hinaufschwingende“ Tirade der Holzblasinstrumente. Sie entspringt aus den gehaltenen Klängen in ihren Parts (mit dem Unterschied, dass im Phaéton, als einem deutlich reiferen Werk, sich der Autor dem Effekt einer kontrastierenden Exposition der orchestralen Klangfarben widmet, die die Unterschiedlichkeit ihrer Funktionen im musikalischen Stoff verdeutlichen sollen: das gehaltene Element wird von Trompeten und Posaunen gemeinsam ausgeführt, während die Tirade zweimal erscheint - zuerst bei den Streichinstrumenten, dann in den Parts der Holzblasgruppe. Die Tirade erfüllt die Funktion der Einleitung zum „Drama“, die in beiden genannten Werken dem Kommentar des Autors (der in jeder Symphonischen Dichtung Saint-Saens‘ auf unterschiedliche Weisen einbezogen wird) entspricht.⁴

Eine bestimmte Verwandtschaft zu den Symphonischen Dichtungen kann auch in Bezug auf andere Details der technischen Ausgestaltung des Marche héroïque festgestellt werden, z.B. in der ähnlichen Weise der Behandlung der Klangfarbe einer Harfe. Wie in den Symphonischen Dichtungen Liszts, wird sie in diesen Partituren in der Funktion eines gleichberechtigten Mitglieds des Orchesters aktiv und vielfältig verwendet. Z.B. dubliert die Harfe die Parts der ein liedhaftes Thema vortragenden Holzblas- bzw. Streichinstrumenten dubliert, wie im

¹ Durch die Bemerkungen, wie: «Es-Dur a exercé sur lui une séduction: opulent, moelleux, avec un éclat moins brutal que le re», in: Baumanns, Les grandes formes, S.

² Wahrscheinlich sollte man über die Semantik der Tonarten in Bezug auf die Oeuvres Saint-Saens‘ nicht reflektieren, da sie trotz einiger Bevorzugungen für bestimmte Gestalten und Themen (wie z.B. die «pathetische» Interpretation des C-Moll als Tonart der 3. Symphonie, bzw. die Verbindung der Kreuztonarten mit den sinnlichen Gestalten der irdischen Welt. Oder z.B. der leidenschaftlichen H-Dur der appassionato-Episode im Danse Macabre, die Korrelation mit den tänzerischen Gestalten der A-Dur, als Tonart des thematischen Stoffs Omphalas, bzw. der Dies irae-Episode in Danse Macabre) nicht eindeutig vorgegeben wird.

³ Vgl. mit der heroisch-triumphalen Färbung der Es-Dur im Koda des Werkes.

⁴ S. Musikbeispiele 15, 16 im Anhang.

mittleren Formteil des Marche - kurz vor dem Bst. F und danach, oder begleitet das entsprechende Thema bei seiner Entwicklung wobei eine Abwechslung der Vortragsweise für weitere Variationen sorgt, wie in den Bst. B und E.

Ein deutlicher Unterschied von den Symphonischen Dichtungen betrifft die Art der Verhältnisse beider Hauptthemen der Komposition, die in diesem Fall deutlich näher zueinander liegen, da die beiden einen gesangartigen Charakter aufweisen. Das zweite Thema, das aus einer deklamatorischen „Aussage“ eines Posaunen-Solos entsteht, zeigt einige Merkmale der s.g. französischen Melodie, die sich in manchen kantablen Themen Liszts (besonders im Schaffen seiner Pariser Periode, aber auch in manchen Themen seiner Symphonischen Werke¹) äußert.

Trotzdem bringt die Verwurzelung dieses musikalischen Oeuvre in den mit den Bewegungs-Formen verbundenen Gattungen eine wichtige Gemeinschaft mit den kurz danach geschaffenen Symphonischen Dichtungen zum Anklang. Außerdem erinnert die Art der Endung des Marche héroïque - durch ein unerwartetes Anhalten einer kontinuierlichen Bewegung, im Sinne des Bacchanale aus *La Jeunesse d'Hercule* und der Oper *Samson und Dalilah* - an das Finale des *Danse Macabre*, wo die Kulmination des „Tanzes auf einem Vulkan“² (in diesem Fall eines Marsches) in Stille übergeht.

Das Erschaffen des Marche héroïque deutet die Hinwendung Saint-Saens' zu einer neuen Gattung für die französische Kultur seiner Gegenwart, in der er bald danach vier, sich in vielen Aspekten unterscheidende Werke komponierte: *Le Rouet d'Omphale*, op.31 (1871), *Phaéton*, op.39 (1873), *Danse Macabre*, op.40 (1874) und *La Jeunesse d'Hercule*, op.50 (1877). Später wurde noch ein weiteres Stück - nach einem Sujet über die Versklavung des mutigen Helden durch die Wasser-Jungfrauen - geplant³. Aber wegen seiner Ähnlichkeit zu der Fabel von „*La Jeunesse d'Hercule*“ verwarf er diese Idee sehr bald.

Die anscheinende Unterschiedlichkeit aller genannten programmatischen Werke in Bezug auf ihre Sujets und einige Details der musikalischen Ausgestaltung verkleinert aber keinesfalls das Ausmaß ihrer Verwandtschaft: diese knapp hintereinander geschriebenen Kompositionen stützen sich auf ähnliche thematische, intonatorische⁴ und architektonische „Säulen“, was auf eine Möglichkeit hinweist, sie im Sinne eines Zyklus' (mit einem Prolog, dessen Funktion der Marche héroïque erfüllte) zu verstehen: mit einem in der Sonatensatz-

¹ S. Kap. 4.4.3 der vorliegenden Arbeit.

² Vgl. dazu: Kap. 2.1.2.

³ Dieses Werk ist in der Form eines „petit morceau de piano à 4 mains de 1881: König Harald Harfagar, - simple esquisse aux idées brèves et menues, (...) une légende aquatique d'une couleur transparente“ geblieben. „C'est une histoire d'un roi viking qui, après une vie d'exploits guerriers, se laisse enchaîner au fond des eaux par son amour pour une nixe et soupirer à l'écho des clameurs de ses anciens frères d'armes...“ Nach: G. Servière, Saint-Saens, Paris, Librairie Felix Alcan, 1er édition, 1923, S. 126.

⁴ Mehr dazu im Kap. 4.4.3.

Form geschriebenen Danse Macabre, der die Funktion des Konfliktaufbaus ausüben könnte, mit 2 in den kontrastierenden Tempi organisierten Scherzos - eines schnellen im Falle Phaétons, und eines gehaltenen bei Le Rouet d'Omphale - und einem vielgliedrigen Finale, das mit einer Apotheose endet - bei La Jeunesse d'Hercule. Die sie vereinigenden Züge in Bezug auf die musikalisch-technische Organisation werden noch ausführlich behandelt¹. Von den Verbindungen der 4 Werke im allgemeinen Sinn sollte man besonders die Theatralik als eine Methode der Visualisierung des Sujets, und den Aufbau der Komposition mit der Anlehnung an die Prinzipien der Epischen, Lyrischen und Dramatischen Vortragsarten betonen. Die letzteren Aspekte werden im Marche héroïque, wegen der Andersartigkeit seines Konzeptes, noch nicht abgebildet.

4.3 Ausgestaltung der Gattung auf dem ideell-ästhetischen Niveau

4.3.1 Seine Themen und Sujets

Eine konsequente Hinwendung zur allgemein-philosophische Thematik der Mythologie, die traditionell in den Werken der französischen Komponisten zu finden ist² (im Sinne einer Reflexion über die «ewig» aktuelle Problematik³ wie z.B. die Themen des Lebens und des Todes, der Macht der Liebe, der Überwindung einer Versuchung, bzw. einer hochmütigen Tat⁴) verschuf Saint-Saens den Ruf eines Chronisten unter den französischen Komponisten.

Der Historismus der Saint-Saens'schen Denkweise, der als Ergebniss seiner vielseitigen Ausbildung⁵, und der Neigungen seiner philosophisch angelegten Person entstand, bestimmte seinen Blickwinkel auf die Aspekte der ihn umgebenden Realität. Er verhalf der Entfaltung seiner Fähigkeit zur kompakten und präzisen Erkenntniss der Hauptaspekte - ähnlich den französischen Aufklärern.

Das Interesse Saint-Saens' am Kulturerbe der vergangenen Epochen vereinigte sich mit seinem Engagement für die alte Musik⁶, das sich besonders ab der Zeit seiner Aktivitäten bei

¹ In den Kap. 4.4.1-6, 4.4.5.

² Schon im Schaffen Lully's und Rameaus fanden Werke nach mythologischem Stoff einen bezeichnenden Platz (z.B. 1683 schuf Lully Phaéton, Tragédies en musique, bzw. 1662 - Hercule amoureux, Intermedie, außerdem viele der Ballette, Opern, Tragödien, bzw. Lyrischen Komödien Rameaus gehören zum selben inhaltlichen Zweig). Aber auch in den Kompositionen der näheren Vorfahren und der Zeitgenossen Saint-Saens, wie Gluck, Berlioz, bzw. Spontini, mit denen er gut bekannt war, nahmen mythologische Themen einen wichtigen Platz ein.

³ Sie wird in der Form einiger inhaltsreicher verallgemeinerter Sätze in den Programmen zu seinen Symphonischen Dichtungen formuliert. S.: Textdokumente im Kap. 7.2.1. im Anhang.

⁴ Mehr dazu im Kap. 2.2.2.

⁵ Außer der umfangreichen Kenntnisse im musikalischen Bereich, war Saint-Saens in den Fragen der Theorie und Praxis der klassischen und modernen Literatur (er schuf z.B. zahlreiche Dichtungen, verfasste Artikel und schrieb Libretti zu manchen seiner musik-theatralischen Werke), wie auch der Geschichte, Archeologie und Naturwissenschaften gründlich informiert.

⁶ Der seine Wendung an die Tonalsysteme der älteren Musikschichten, wie auch die Verwendung der mittelalterlichen Sequenz Dies irae, bzw. seine Erfahrung in der Komposition im Stil der s.g. «antiken Dramen» stimulierte.

der École Niedermeyer (1861-1865), in der ein intensives Studium der Symphonischen Werke Liszts erfolgte, ausprägte.¹

Mit der Mythologie in der Vielfalt ihrer lokalen Varianten, beschäftigte er sich systematisch, und nicht nur in ihren literarischen und musikalischen Formen, sondern auch in den Gestalten der darstellenden Kunst. Er kam zu der Erkenntnis, daß die Geschichte und der Mythos oft eng verbunden sind: „Es gibt Mythen in der Geschichte, und die Geschichte in den Mythen“². Die Intention, im Rahmen der Gattung einer Symphonischen Dichtung über die Eigenschaften der menschlichen Natur zu reflektieren, wie auch seine ständige Neigung zur Moralisierung (im Sinne Lafontaine's), leitete seine Sujetauswahl: Alle seine Sujets kann man in bestimmtem Sinn als Mythen interpretieren, wenn man unter der Tatsache einer Verwurzelung des mittelaltlichen Sujets über eine Todesgestalt in der Kultur der verschiedenen Zeitalter (die oft in der Rolle eines Kapellmeisters das Schicksal jedes menschlichen Wesens³ beherrscht), das Sujet des *Danse Macabre*⁴ zur Kategorie des Mythologischen zählt. Hier offenbart sich eine Verbindung zum Symphonischen Schaffen Liszts, dessen Sujets nahezu komplett „eigentlich Mythen sind“⁵, was aufgrund einer sprichwörtlichen Verallgemeinerung der Interpretation der Gestalten, wie Hamlet bzw. Mazeppa, logisch erscheint. Dieses Gattungsverständnis Liszts wurde wahrscheinlich durch einige Ideen Herders inspiriert, laut deren eine „Dichtung primär nicht eine Kunst, sondern eine Bilder und Mythen schaffende Seelenkraft sei“.⁶

Genauso wie Liszt, tendierte der französische Meister zur «Vergegenwärtigung» seiner Sujets durch ihre musikalische Interpretation. Nur das Wesen dieser Musik neigt vielmehr zu einer emotionalen Offenheit, die beim Zuhörer öfters direkte sinnliche und bildliche Assoziationen hervorruft. Doch betrafen manche Aspekte des Liszt'schen Gattungsbildes die Werke Saint-Saens' nicht. Z.B. blieb der religiöse Einschlag in dem semantischen Umkreis des Begriffs einer Symphonischen Dichtung⁷, der in Bezug auf mehrere der entsprechenden

¹ U.a. beschäftigte sich Saint-Saens mit dem Verfassen und der Vorbereitung zum Drucken der Gesamtausgabe der Werke Rameau's und einiger Kompositionen Glucks und Mozarts. Nach: P. Jost, Saint-Saens, in: MGG, PT, Bd. 14, S. 812. Außerdem wirkte er bei der Ausgabe der Serie *Chef-d'Œuvre de l'Opéra Français* mit. Nach: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 256.

² C. Saint-Saens, *Die Geschichte und Mythologie in der Oper*, in: *Musikalische Reminiszenzen*. Zit. nach: T. Flynn, *Saint-Saens, A Guide to research*, S.144.

³ Vgl. mit den zahlreichen Beispiele der Verkörperung dieses Themas: von den Holzschnitten H. Holbeins, bis zum Vokalzyklus *Lieder und Tänze des Todes* M. Mussorgsky's, der *Symphonischen Suite Aus dem Mittelalter* A. Glasunow's, bzw. der 4. *Symphonie* G. Mahler's.

⁴ Der auch wie die Mythen, einige moralisierende Elemente beinhaltet.

⁵ Eine Bemerkung C.Dahlhaus' über die *Symphonische Dichtungen Liszt's*. In: C. Dahlhaus, *Dichtung und Symphonische Dichtung*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 39. Jahrg., H. 4. (1982), Franz Steiner Verlag, 1982, S. 242.

⁶ In: Herders *Abhandlung Über Bild, Dichtung und Fabel* aus dem Jahre 1787. Zit. nach: C. Dahlhaus, *Dichtung und Symphonische Dichtung*, S. 242.

⁷ Liszt „trug einerseits in die Vorlagen einen religiösen Zug hinein oder verstärkte einen vorhandenen und (...) verstand andererseits unter der Poesie, die er in Musik zu transformieren versuchte, weniger das geformte sprachliche Kunstwerk als die „dahinter stehende“ Idee.“ In: C. Dahlhaus, *Dichtung und Symphonische Dichtung*, S. 241.

Kompositionen Liszts klar feststellbar ist, für die Ästhetik Saint-Saens' eher fremd¹. Der französische Meister bezog sich in seinen Sujets auf eine ausgeprägt weltliche Thematik, auch dann, wenn es durch die Berührung mit einem in der religiösen Praxis verbreiteten Motiv möglich war, sie im christlichen Sinn zu interpretieren (wie im Fall von *Danse Macabre*).

Innerhalb seines langen schöpferischen Weges kehrte Saint-Saens oft zu einem bestimmten thematischen Kreis zurück. In seinen Werken reflektierte er über das Schicksal einer starken und außergewöhnlichen Persönlichkeit, über seinen Kampf und das Widerstehen gegen Versuchungen, äußerte sich zu Themen, die mit den menschlichen Leidenschaften, sowie waghalsigen und unvernünftigen Handlungen verbunden waren. Bei der Verarbeitung mythologischer Sujets stellte er öfters die inhaltliche Akzente um, markierte einige neue ideelle Aspekte. Als Beispiel kann die Symphonische Dichtung *La Jeunesse d'Hercule* dienen, in der der Komponist² in allgemeinen Zügen den Konflikt zwischen Vergnügen und Tugend (Liebe und Pflicht) anspricht, den die mythologischen Urquellen nicht beinhalteten.³ Solche Art des intensiven «Erlebens» der Sujets bestimmte die Ausstattung einiger Figuren seiner Werke (u.a. der Symphonischen Dichtungen) mit der allgemein-sprichwörtlichen Bedeutsamkeit: „Saint-Saens speaks of „Phaéton's folly“ in the text of a late work, *Le feu Céleste*, op. 115 (...).“⁴. Ein anderes mal „Saint-Saens considered his Scherzo for two pianos, Op. 87, „a danse macabre“.⁵ Die Tatsache einer wiederholten Hinwendung des Komponisten zu seinen Sujets erleichtert oft die Aufgabe der semantischen Interpretation seines musikalischen Stoffes, wie es z.B. der Fall der Erklärung des Sinnes einiger Themen in *La Jeunesse d'Hercule* mit Hilfe der Partitur der Oper *Dejanira*, in welcher sie verwendet worden waren, bezeugt.

Die Intention Saint-Saens', als ein Philosoph und Moralist, äußert sich in seiner Neigung zum Kommentieren der von ihm behandelten Themen - durch die Einführung u.a. seiner lyrischen „Nachworte“. Sie wird in jeder seiner Symphonischen Dichtungen wahrnehmbar, z.B. in der Form der Deklamation der Solo-Violine (ab dem T. 455) in *Danse Macabre*, und eines innigen Oboe-Solos (ab dem T. 481) in *Le Rouet d'Omphale*, aber auch als ein Choral zum Besingen der Tapferheit Phaétons⁶ (ab dem T. 123), oder das pathetische Posaunen-Solo in *Marche héroïque* (T. 4-20 nach der Bstb. E), bzw. einer panegyrischen Hymne-Apotheose für Herkules in der Coda der *La Jeunesse d'Hercule* (T. 488-507).

¹ Dazu in den Kap. 5.2.2, 5.3.4.

² Im Vorwort der Partitur.

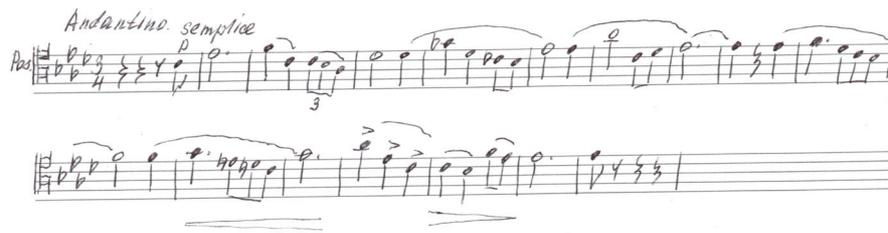
³ Aber er erscheint im 18. Jahrhundert, z.B. in Händel's Oratorium, der Wahl *Hercule's*, 1750. Nach: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 333.

⁴ Nach: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 263.

⁵ In: Saint-Saens' Brief an Durand vom 29.06. 1898. Nach: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 327.

⁶ Der choralartige Kommentar des Autors in *Phaéton* ähnelt dem chorischen Finale der Oper *Lully's*.

Marche héroïque:



Symphonische Dichtung Phaéton:



Durch das Auffüllen der Werke mit individuellen Gefühlen bringt der Autor die lyrischen Elemente in ihre Dramaturgie hinein.

Im Allgemeinen gesehen, hat keine der Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' «ein wirkliches abstraktes Programm; sie sind eher musikalische Gemälde über Ereignisse und menschliche Leidenschaften»¹. Von der Sujet-thematischen Seite merkt man einige Berührungspunkte mit Wagner's künstlerischer Welt, solchen wie z.B. die „Vorliebe für legendenhafte Stoffe“ des Bayreuter Meisters², bzw. die Wendung an die Bacchische Thematik.³

Die mythologischen Themen werden bei Saint-Saens, wie auch nicht selten bei den anderen französischen Komponisten, in einem erheiternden Ton wiedergegeben. Dadurch werden die in ihnen abgehandelten ernsthaften großen Themen im Sinne eines Theaterstückes «umgespielt». Diese leichte, humorvolle Art über seriöse Objekte zu sprechen, war dem Autor

¹ F.-O. Periquet, Die Rezeption von Saint-Saens und seine Werke in Wien zwischen 1876 und seinem Tod 1921, Dissertation, Wien, Univ., 2002 (03), S. 97.

² Nach: P. Bloom, Frankreich, in: MGG, ST, Bd.3, S.771.

³ Sie war bei den Zeitgenossen Saint-Saens' beliebt. Z.B. schrieb A. Bruneau 1912 das Ballet "Les Bacchantes", d'après Euripide (poème de MM.Félix Naquet et Alfred Bruneau). Das Sujet entwickelte sich vor dem Hintergrund einer reichen tänzerischen Sphäre.

des Danse macabre zutiefst eigen: in ähnlichem Stil beschreibt und kommentiert Saint-Saens als Journalist auch die zahlreichen Gegenstände des musikalischen Alltags in Paris in seinen Artikeln.¹

Auf solche Art versteht er auch die Sujets seiner Symphonischen Dichtungen: die Art des Aufbaus des Hauptkonfliktes im Sujet des «Le Rouet d'Omphale», seiner Entwicklung, ruft Erinnerungen an die Operetten Offenbachs hervor. In diesem Sinn entspricht die Weise der Verkörperung des programmatischen Inhaltes in der Symphonische Dichtung Danse Macabre dem Charakter einer Tragikomödie, während sich La Jeunesse d'Hercule einem Epos mit bildhaften Einschüben, und Phaéton - einem Drama (trotz der ironischen Kommentare des Autors) nähert.

Themen wie das Widerstehen einer Versuchung oder Verführung, die hinterlistige Feindlichkeit der weiblichen Gestalten, die als charakteristisch in den Oeuvres Saint-Saens', Wagner's und teilweise Berlioz', wie auch in vielen Werken der theatralischen Gattung des 19. Jahrhunderts erscheinen, war der künstlerischen Welt Liszts nicht eigen. Die schöpferische Natur des Komponisten, der sich aktiv mit den Fragen der Religion auseinandersetzte, zog das neu-testamentarische (und gleichzeitig auch das Goethe'sche) Verständnis der heiligen Frauen den zerstörerischen Eigenschaften der weiblichen Personen des alten Testaments vor. Die fragilen Gestalten Ophélie und Margarite strahlen Kraft aus, eine exaltierte Erhabenheit der Gefühle geht von der Vereinigung mit den sanften und bezaubernden weiblichen Gestalten der „Festklänge“ aus. Genauso untypisch für die Symphonischen Dichtungen Liszts wäre der Konflikt - auf den ideellen und intonatorischen Ebenen - zwischen den „Welten“ Herkules' und Omphalas, bzw. Herkules' und den Bacchanten. Und noch schwieriger wären bei den Symphonischen Dichtungen Liszts die Analogien zur Sphäre des Tragikomischen im Sinne des Rouet d'Omphale, bzw. der Symphonische Dichtung Danse Macabre zu finden.

Zum Thema einer Verführung und ihr zu widerstehen kehrt Saint-Saens wiederholt zurück. Seine letzte Auseinandersetzung mit dem Sujet über das Schicksal Herkules' – am Ende seines schöpferischen Weges (mittels einer Rekomposition des Stoffs seiner vierten, nicht ganz gelungenen Symphonischen Dichtung²) präsentiert er eine neue Variante der Konfliktlösung: dieses Mal schlüpft der Held selbst in die Rolle des Verführers (wieder als Zeichen seiner menschlichen Schwäche), der durch die Intrigen seines ihn liebenden Weibes stirbt, um danach in den Pantheon der unsterblichen Helden einzugehen. Gleichzeitig mit ihm

¹ Vgl. mit seinen Aussagen zum Thema des Wesens der zeitgenössischen Kunsts, die z.B. in den Sammelbänden und Monographien wie Harmonie et Melodie, École buissonnière, bzw. in Germanophilie und Les idées de M. Vincent d'Indy, abgehandelt werden.

² Sie wird wegen ihrer zerrissenen Struktur oft kritisiert, nach Aussage der Professorin N.A. Braginskaya des Sankt-Petersburger Konservatoriums.

stirbt auch die einfallsreiche Intrigantin. Nach dem Tod Dejanira's, im 4. Akt, erklingen zum Abschluß der Symphonischen Dichtung (T. 502-507) einige Elemente des Herkules-Themas, in einer rhythmischen Vergrößerung wiedergeben, verbunden mit der Idee der Erscheinung des «veränderten» Herkules. Vielleicht löste der Autor auf diese Weise das ihn lang beschäftigende Problem, das ihn zur Folgerung über die Unvereinbarkeit einer wahren Heldentat mit dem irdischen Wesen seines Trägers führte. Das Thema des Triumphes seines Helden (Herkules), das zum ersten mal in einem Werk aus dem Jahr 1877 formuliert wurde, findet hier seine neue Umsetzung. In diesem Sinn markieren zwei, verschiedenen Gattungen angehörende Kompositionen, den Anfang und das Ende des sterblichen Weges einer der beliebtesten künstlerischen Gestalten Saint-Saens'.

4.3.2 Der «Held»

Das Bestreben Saint-Saens', sich über die wichtigen ethischen und ästhetischen Aspekte des Lebens auszudrücken, äußerte sich in seinen Symphonischen Dichtungen in der Form einer wiederholten Beschäftigung mit einem relativ stabilen Helden-Kreis. Die thematischen Verbindungen¹ ermöglichen eine programmatisch-inhaltliche Gruppierung der Werke, entsprechend ihrem Bezug zu ähnlichen Personen-Typen.² Man könnte u.a. das Interesse Saint-Saens' am Schicksal eines mutigen Helden, wie Herkules (dessen Taten in 3 mit einem literarischen Programm verbundenen Werken abgehandelt werden), Samson, bzw. Spartacus (aus einer Ouverture 1863) und einer Verführerin - wie Omphala, Dalila und Cléopatre (aus einer Scène lyrique, 1860) ableiten. Zum Typus Phaétons, als eines durch seinen Stolz ungekommenen Träumers, gibt es im Schaffens Saint-Saens keine genauen Entsprechungen, jedoch sind einige seiner Eigenschaften bei den Charakteren mehrerer Bühnenwerke Saint-Saens' feststellbar. Auf ähnliche Weise kommen die Gedanken an das Todes-Thema, mit ihren unterschiedlichen Akzentuierungen, in einer großen Anzahl seiner Kompositionen (vom Marche héroïque, und Macbeth, 1858, bis zu seinen letzten mythologischen Tragödien und Dramen) vor. Zweimal erscheint der musizierende Tod, als eine phantastische, infernale Kreatur aus der Reihe jener, die bei den Romantikern große Beliebtheit erlangten, in den musikalisch eng verbundenen Werken (dem Lied und einer Symphonischen Dichtung³). Es entsteht das Gefühl einer tiefen Versenkung des Komponisten in die Welt seiner Helden, deren Verhängnisse er in seiner Imagination verfolgte und durchlebte.

¹ Mehr dazu im Kap. 4.3.1.

² Ihre „Geschichten“ erzählt der Autor im Laufe seines langen schöpferischen Weges, in den zu den unterschiedlichen Gattungen gehörenden Werken.

³ Darüber im Kap. 5.1.1-2.

Alle Figuren seiner Symphonischen Dichtungen gehören einer erfundenen Welt an, die allerdings einige Merkmale aus der realen Welt besitzen: dementsprechend agieren in den Sujets dreier von vier dieser Werke die mythologischen Gestalten. Im *Danse Macabre* wird die Handlung - neben dem teuflischen Geiger (einem übernatürlichen, eigentlich mythologischen Wesen) - von üblichen Menschen erfüllt, die aber durch ihren Tod einen übernatürlichen Status bekommen haben.

Solche Annäherung der Helden an die Realität schafft die musikalische Verkörperung des Sujets: Die Organisation des musikalischen Stoffes wird von den Merkmalen einiger Tanzgattungen beeinflusst (einer Jota in *Danse Macabre*, einer Tarantella in *La Jeunesse d'Hercule*, bzw. eines Galopps in *Phaéton*), wie auch einer motorischen (eine allgemeine Tendenz in *Phaéton*) und gestisch-charakteristischen Bewegung (in *Le Rouet d'Omphale*). Außerdem wird durch die öftere Verwendung von tonmalerischen Mitteln, die z.B. einige Details des inhaltlichen Hintergrundes widerspiegelt (wie das Schnurren eines Spinnrades, das Krähen eines Hahnes, bzw. der Donner eines Blitzschlages vom Stab Zeus') erreicht. Die Charakterisierung der Helden ist eher schematisch, sie werden nur als Träger einer bestimmten Eigenschaft (Stolz, Eitelkeit, Unterwürfigkeit, Sinnlichkeit, u.a.), die zur Darstellung einer Idee oder eines Gefühls dienen, präsentiert. Es verbindet sie mit den Gestalten der *Commedia dell'arte*. Eigentlich wird nur Herkules aus der letzten Symphonischen Dichtung Saint-Saens' durch 2 unterschiedliche Kräfte bewegt: hier äußert sich einer der üblichen theatralischen Konflikte - zwischen den Gefühlen und der Pflicht.

Trotz der Tatsache, dass zu den Figuren zweier von 4 Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' ein „Superheld“ gehört (als eine Hauptperson in der 4-ten, bzw. als die zweitwichtigste Gestalt in *Le Rouet d'Omphale*), werden alle an den Handlungen Beteiligten als menschliche Wesen gezeichnet, deren Natur die Verwirrungen und Schwächen der Sterblichen eigen sind. Diese Schwächen werden in einer ironischen Art präsentiert (mit Hilfe der musikalischen Mittel lacht der Komponist - gemeinsam mit der sich amüsierenden Omphale - das hilflose Seufzen Herkules' aus, bzw. demonstriert die Unangemessenheit der Zärtlichkeiten bei den Toten).

Die Art der Kommentare des Autors in den rezitativartigen Gebilden in *Le Rouet d'Omphale* und *Danse Macabre* unterscheidet sich nicht von dem emotionalen Ton aller Kompositionen, was die ironische Sicht des Komponisten auf deren Sujets offenbart. Selbst eine Bemitleidung des Schicksals Phaétons durch den Komponisten (durch einen dezenten Choral ausgedrückt), ändert nichts an der Interpretationsart, wie eine Vielfalt von naturalistischen Details in der Partitur bezeugt. In *La Jeunesse d'Hercule* wird die Stimme des Autors im Sinne des Chors

einer antiken Tragödie (z.B. in ihrem apotheoseartigen Epilog) eher distanziert-objektiv geäußert.

Im Allgemeinen sind die Charakteristika der Hauptpersonagen unveränderbar, wahrscheinlich wegen ihrer Gebundenheit an die Attribute ihrer Tätigkeit: z.B. tanzt Omphala unter der Begleitung der Klänge eines schnurrenden Spinnrades, der Tod spielt eine Violine, Phaéton führt die Quadriga etc.). Veränderungen betreffen meist solche thematische Gebilde, die der Präsentation von Gefühlen, bzw. Begriffen (der Reiz der Bacchantinnen, die Taumelei Phaétons im Fliegen), oder den Handlungen von Nebenfiguren (die Transformation des Themas der tanzenden Skelette für eine Liebes-Szene, bzw. des Leidens Herkules‘ unter seinen femininen Aktivitäten, das mittels der entsprechenden Veränderungen seines Themas wiedergegeben wurde u.a.) gewidmet sind.

Die Schilderung des Helden der letzten Symphonischen Dichtung Saint-Saens‘ nimmt einen Sonderplatz unter allen anderen ein: hier wird Herkules als eine vielseitige Persönlichkeit gezeigt. Das schafft vor allem die Vielschichtigkeit der musikalischen Charakteristik: z.B. das Hauptthema vereinigt die Elemente eines rigorosen choralartigen Stils mit der Entschlossenheit der aufsteigenden Quartan (die einer gemäßigten halbtönigen Bewegung aufwärts entwachsen) und mit der „romantischen“ Aspiration und Sensibilität (einem hinaufschwingenden Anlauf durch die Intonationen der Dreiklänge folgt ein allmählicher halbtöniger Abstieg vom Höhepunkt und die Sanftheit einer „weiblichen“ Endung).

Alles genannte offenbart Unterschiede zwischen den Helden Saint-Saens‘ und Liszts im Rahmen der Gattung der Symphonischen Dichtung, die im ersten Fall zu einem deutlich größeren Schematismus neigen. Hier gibt es keinen Platz für einen zwiespältigen Helden, im Sinne Hamlets, bzw. Fausts. Demzufolge werden auch ihre musikalischen Charakteristika vielmehr gleichartig organisiert.

4.3.3 Stimuli zur Schaffung seiner Symphonischen Dichtungen

Wie auch im Fall der Symphonischen Dichtungen Liszts, waren die Auslöser für das Schaffen der gleichartigen Werke Saint-Saens‘ die Quellen aus den unterschiedlichen Bereichen der Literatur und Kunst. Nur der Erforschungsgrad dieses Aspektes in Bezug auf die genannte Werke beider Meister unterscheidet sich: während die Inspirationsquellen für die Oeuvres Liszts schon lange festgestellt wurden (die Erklärungen des Autors verhalfen dieser Eindeutigkeit), besteht bis heute keine Übereinstimmung zu den Fragen der Entstehung einiger Sujets Saint-Saens‘.

Als eine der am besten recherchierten kann die Symphonische Dichtung Danse Macabre gesehen werden. Die Organisationsprinzipien des musikalischen Stoffs (wie auch viele

Einzelheiten ihrer Partitur) werden durch den Inhalt des Textes ihrer programmatischen Unterlage – des Gedichtes von H. Cazalis' aus dem Sammelband *Mélancholie*, 1868, bestimmt.¹

Weniger geklärt sind die Quellen der anderen 3 Gattungsgeschwister dieses Werkes. Obwohl die zahlreichen Kommentare der Forscher² fast einstimmig auf einige Quellen hinweisen, bleiben andere mögliche Anreger der schöpferischen Phantasie des Komponisten unbeachtet. So ist z.B. die Situation mit der Komposition von *Le Rouet d'Omphale*. Die Kommentatoren einigten sich auf die Nennung von 2 visuellen Eindrücken: ein schönes Spinnrad aus Ebenholz im Salon Augusta Holmes³ und das Bild „Venus“ in der Werkstatt des Malers Cabanel. Sie ignorieren dabei aber eine relativ große Wahrscheinlichkeit des Einflusses des Gedichtes *Omphala Cazalis'*, das sich im selben Band wie *Égalité, Fraternité* befindet. Nur bei der Charakterisierung *Herkules'* unterscheidet sich der poetische vom musikalische Text einigermaßen: während der Komponist einen irdischen Menschen zeichnet, der eine Neigung zum passiven Leiden äußert (eine skizzierte Gestalt), zog der Dichter die Vorstellung von einem widerstandsfähigen und starken Helden vor, der Kraft zu seiner Befreiung in sich findet:

„Donc, je te quitte et pars au loin, me voilà fort!
Au loin je vais souffrir, mais aussi je vais vivre;
Et, s'il me faut plier sous les grands coups du sort,
J'appellerai la Mort pour qu'elle me délivre!“

Bei der Zusammenstellung des Gesamtkonzeptes des Werkes wirkte der Inhalt einer weiteren literarischen Quelle - der „Legende des siècles“ von V. Hugo⁴ (diese wird wahrscheinlich auch die Hauptideen des Programmes von *La Jeunesse d'Hercule*⁵ bestimmt haben). Die Forscher behaupten, dass in diesem Werk, wie eigentlich auch in 2 anderen nach mythologischen Sujets geschaffenen Symphonischen Dichtungen, der Komponist die Herstellung der Verbindungen zu den Originalquellen, wie Ovid, Sophocles, bzw. Appolidorus vermied. Dies bestätigt auch überzeugend die Art der Interpretation der Charaktere der Hauptpersonen.

Wahrscheinlich nicht weniger komplex ist die Entstehungsgeschichte der Symphonischen Dichtung *Phaéton*. Man weiß zwar, dass der Autor zur Komposition dieses Werkes durch seine Bekanntschaft mit der gleichnamigen Oper Lullys (die die durch Ovid vermittelten

¹ Mehr dazu im Kap. 5.1.1-2

² Z.B. Fallon's, Baumann's, Servièrè's, und den Autoren der späteren Biographien des Komponisten – s. das Literaturverzeichnis im Anhang.

³ Sie ist die Widmungsträgerin dieses Werkes.

⁴ Nach: J. Bonnerot, in: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 229.

⁵ Die Abhandlung D.M. Fallon's beschäftigt sich mit der Vorgeschichte dieses Werkes nicht.

antiken Mythen über Phaéton behandelte) angeregt wurde¹, stellt aber auch die konzeptuelle Unterschiedlichkeit beider Werke fest (wie das Vorhandensein einer Liebesgeschichte und einer vom Chor vorgetragenen moralisierenden Endung in der Oper, zum Unterschied von der symphonischen Version Saint-Saens, der seine volle Aufmerksamkeit auf die Verwirklichung des fatalen Rittes richtete), die die Eigenartigkeit ihrer musikalischen Realisationen zu Folge hatten.

Als andere Inspirationsquellen für Phaéton werden eine Dichtung Leconte de Lisle's - *Le Réveil d'Hélios*, bzw. eine Zeichnung von Michel-Ange, *Le Chut de Phaéton* bezeichnet.

Die Betrachtung des erwähnten Aspektes bezüglich der unterschiedlichen Inspirations-Stimuli ermöglicht einen zusätzlichen Vergleich der Symphonischen Dichtungen Liszts und Saint-Saens'. Bei beiden nimmt man eine Komplexität der durch eine Vielfalt der programmatischen Unterlagen bedingten konzeptuellen Herausbildung wahr, bzw. wird eine ideelle Unterschiedlichkeit dieser Kompositionen offenbart: so äußern die angesehenen Werke Saint-Saens', trotz ihrer tiefsinnigen philosophischen Veranlagung, einen deutlich kleineren Hang zur Verkörperung der religiösen Ideen und Bataillen im Sinne der Liszt'schen Hunnenschlacht. Diese Unterschiede werden durch die Auswahl der programmatischen Quellen vorbestimmt, da gerade sie zum „leichteren“ Charakter der Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' beitragen.²

Das Bestreben des französischen Maître nach eine Neubelebung des nationalen Kulturerbes bewirkte meistens seine Anlehnung im Rahmen dieser Gattung an die Oeuvres seiner heimischen Literatur und Kunst. Dabei unterschied er sich offensichtlich vom Kosmopolitismus des schöpferischen Genies Liszts, der durch die Besonderheiten seines Lebensweges gebildet wurde. Trotzdem kam Saint-Saens durch die Komposition seiner Symphonischen Dichtungen ins Zentrum „der starken Bewegung der deutschen Symphoniker von heute, um in die reine Musik alle Mächte anderer Künste eindringen zu lassen: Malerei, Dichtkunst, Philosophie, Roman, Drama und das ganze Leben.“³

4.4. Die Einheitlichkeit der Ausgestaltung der Gattung auf der musikalisch-technischen Ebene

4.4.1. In Bezug auf die musikalische Architektonik und die Tendenzen der Formbildung

¹ Nach: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 256-257.

² Vgl. mit der Beschäftigung Liszt's mit der Poesie Lamartin's.

³ R. Rolland, *Saint-Saens*, in: ders., *Musiker von heute*, Deutsche Übersetzung von Wilhelm Herzog, München bei Georg Müller, MCM XXV, S. 117.

Die Form der Darstellung des thematischen Stoffes, eine rationale Durchdachtheit des gesamten Plans der Komposition, und die Kohärenz ihrer Details hatten für Saint-Saens eine wichtige Bedeutung, wie er öfters betonte: „Für mich steht die Form (eines Musikwerkes) über allem“¹. Die Sichtweise von Künstlern wie V. d'Indy, für die der Wert eines musikalischen Werkes mehr durch seine Befähigung zum Ausdruck der diversen Gefühle, als durch eine formelle Schönheit bestimmt wurde, kritisierte er heftig in seinen publizistischen und kompositorischen Auftritten.

Solche Gedankengänge schufen dem angesehenen Maître den Ruf eines Traditionalisten, sogar eines Reaktionärs seitens der französischen Komponisten der jüngeren Generation. Die Musikgeschichte bestätigte die Grundlosigkeit dieser Behauptungen, und man kann das durch die Abhandlung seiner Prinzipien der technischen Organisation seiner Symphonischen Dichtungen bestätigen.

Die Intention des Autors zur Verkörperung der durchs Programm bestimmten Konflikte zog die Verwendung von kontrastierendem musikalischen Stoff nach sich. Die Entwicklung dieser Konflikte in der musikalischen Dramaturgie wird mittels der Gegenüberstellung der Hauptthemen der jeweiligen Kompositionen wiedergegeben. Das Konfrontationsverhältnis nimmt die Formen der unterschiedlichen Intensivität an - vom Kontrast in Bezug auf die Formteile (die den gegeneinander kämpfenden bildnerischen Gestalten entsprechen) in *Le Rouet d'Omphale* und *Phaéton*, bis zum Zusammenstoß und einer energischen Auseinandersetzung im Sinne einer Sonatensatz-Durchführung - besonders in *Danse Macabre*. Die Ideen eines Programmes bestimmen die Prinzipien der Formbildung dieser Werke: für die Zwecke eines folgerichtigen Vergleichs der führenden Gestalten wurde die Form eines Rondo gewählt, während zur Vermittlung der emotionellen Intensität eines wilden Tanzes Saint-Saens sich an das Potential einer sonatensatzartigen Komposition hielt, die ihre einige Verfahrensweise (im Sinne z.B. einer konzentrierten Durchführung) nach sich gezogen hat.² Die Vermischung der beiden Tendenzen in der letzten seiner Symphonischen Dichtungen rief als Folge eine Überladung und Inkohärenz der nicht ganz gelungenen Form hervor³.

Die Übersicht der Kompositionsprinzipien der 4 genannten Werke offenbart die Merkmale einer konsequenten Evolution, die durch eine deutliche Komplizierung der formalen Organisation der 2 letzten Symphonischen Dichtungen bezeugt wird. In diesem Sinn, trotz der

¹ Saint-Saens, *Les idées de V. d'Indy*, Zit. nach: A. Edler, *Saint-Saens' Sinfonik als „haute composition“*, S. 97.

² Für 3 der Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' (außer *Le Rouet d'Omphale*) spielen die Prinzipien einer Durchführung die wichtigste Rolle bei der thematischen Entwicklung. Überdies beinhaltet jedes dieser 3 Werke einen die Funktion einer Durchführung erfüllenden Teil.

³ Wie im Folgenden gezeigt wird.

wiederholten Wendung an die Idee einer einteiligen Komposition¹, entwickeln sich ihre Strukturen immer mehr in die Richtung einer Mehrdeutigkeit. Demzufolge kann die Form von *Le Rouet d'Omphale* als die einfachste von allen angesehen werden, da sie sich zweifellos den Regeln einer Reprisesbar-Form mit einer Coda unterwirft², deren Teile auf dem jeweils unterschiedlichen thematischen Stoff basieren. Eine etwas kompliziertere Organisation wird im Fall des *Phaéton* festgestellt, die sich durch die Anlehnung an die Prinzipien einer Rondo-Form, eine größeren Anzahl an Themen (3), eine kunstvolle Kombination innerhalb jeweiliger Formteile, bzw. die Einschaltung der durchführenden Abschnitte (die neben den Methoden der polyphonen Entwicklung einige Verfahrensweisen einer symphonischen Durchführung verwenden) äußert³.

Die Komposition der Symphonischen Dichtung *Danse Macabre* beinhaltet einige Merkmale der Sonatensatz- und Rondoformen⁴. Dabei findet die Idee der allmählichen Veränderung der thematischen Ausgestaltung mit der schlußendlichen Rückkehr zu einer der ursprünglichen Form⁵ etwas näher eine deutlich häufigere Anwendung. Dieses grundlegende Prinzip der Variationsform ist zum ersten Mal in den 2 vorhergehenden Symphonischen Dichtungen eingeflossen. Durch die Anwendung der Technik der veränderten Wiederholungen⁶, die der mehrfachen Wiederkehr der thematischen Gebilde eine abwechslungsreiche Ausgestaltung verschafft, bekommen die Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' einige Züge strophischer Formen⁷.

Eine Kombination von zentrifugalen (in der Form der ununterbrochenen Veränderungen des thematischen Stoffs) und zentripetalen Tendenzen (durch die Anlehnung an die Prinzipien einer Bogenform im Rahmen der gesamten Komposition), die im besonderen Maß dem Wesen einer Sonatensatzform entspricht, findet auf unterschiedliche Weise in 3 von 4 erwähnten Oeuvres (außer *Le Rouet d'Omphale*) ihre Anwendung. Die Fäden zur

¹ Die im Falle *Danse Macabre* und *La Jeunesse d'Hercule* Merkmale einer zyklischen Form aufweist, die durch die Wirkung der Symphonischen Dichtungen Liszt's beeinflusst wurde. S. dazu Kap. 3.2.2, 4.1, 5.3.2.

² Die Schemata zu allen 4 Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' s. im Anhang - im Kap. 7.3.2.

³ Trotzdem wurde sie wegen der Fehlerhaftigkeit ihres Konzeptes, wie auch nicht gelungener musikalischer Themen, besonders des 3. Themas (Choral) kritisiert. Man betonte z.B. ihre unmotivierte Einfügung: «A slow section, announced by a disappointingly weak theme on the horns, seems to serve the purely functional role of putting the breaks on the tempo, as if the chariot has suddenly stopped in midair.» Durch die Postulierung der Bedingtheit der Einführung dieses Themas von der außermusikalischen, „rein funktionellen“ Logik, widerspricht sich aber der Kritiker beim Behaupten der Schuldhaftigkeit einer literarischen Idee für diesen Kompositionsfehler. In: S. Studd, *Saint-Saens: A Critical Biography*. London: Cygnus Arts, 1999, S. 97.

⁴ Mehr dazu im Kap. 5.3.2.

⁵ Die Wiederkehrung des thematischen Stoffes im Rahmen seinen Reprises erscheint meistens in der dynamisierten Form, die gewissermaßen eine Umakzentuierung der gegnerischen Kräfte in der Dramaturgie, bzw. die Verschärfung des Konfliktes (wie in *Danse Macabre*) andeutet. Das wird u.a. durch die gleichzeitige Führung der Themen oder ihrer Elemente (s. in *Danse Macabre* - ab dem T. 370, und in *Le Rouet d'Omphale*, ab dem T. 355), bzw. das Eindringen der neuen thematischen Gebilde in die intensive Durchführung der Hauptthemen (z.B. eines chromatischen Themas bei den tiefen Blechblas- und Streichinstrumenten ab dem T. 227 in *Phaéton*) bewirkt.

⁶ Eines der beliebtesten Entwicklungsmittel Liszt's und Saint-Saens', das u.a. den Formen der musikalischen Werke einen Anspruch auf die Qualität einer „haute composition“ verschafft.

⁷ Was im Fall *Danse Macabre* durch die Verbindung der Komposition zum gleichnamigen Liedes bedingt ist.

Sonatensatzform führen nicht nur vom konfliktartigen Charakter der Verhältnisse der Hauptthemen, bzw. der regelmäßigen Einfügung der durchführenden Teile in die formalen Konstruktionen, deren Sonderart in der Form eines Fugato¹ die Intensität der thematischen Entwicklung in genannten Werken bestimmt. Hier werden auch einige Einzelheiten der Varianten ihres Aufbaus, z.B. in der Form einer Unterbrechung der intensiven thematischen Entwicklung durch den Einsatz einer kontrastierende Episode, wie in *Danse Macabre*, bemerkt.

Die formelle Organisation von *La Jeunesse d'Hercule* ist nicht frei von den Schwächen², die als Folge einer Nichtübereinstimmung zwischen der Intention des Autors zur vielseitigen Charakterisierung seines Helden³ und dem relativ kleinen Maßstab dieses symphonischen Werkes⁴ erscheinen. Die Charakterisierung des Helden wird in großer Themenanzahl (die u.a. das Thema *Herkules* mit 2 Erweiterungen und ihren Varianten, das Thema einer verführerischen Gestalt (2. Thema), das Thema der Zauberei (3.), bzw. der *Bacchanale* (4.) beinhaltet) vorgetragen. Laut den Intentionen des Autors, folgen hier hintereinander die Episoden des narrativen - zu denen z.B. die Themen *Herkules*, bzw. das Einleitungs-Thema gehören - und des ausschweifenden Charakters der durch die «turbulenten» Tänze der *Bacchanale* präsentiert wird. Die Erscheinungen des Refrains⁵ sind trotz der Intensität seiner Entwicklung (durch die polyphonischen Imitationen und die symphonische Durchführung) nicht in der Lage, den „fremden“ Gestalten in der Dramaturgie entgegenzuwirken und der Komposition eine Ausgeglichenheit zu verleihen. Besonders auffällig wird es bei der Betrachtung des letzten Refrains, der seiner gemeinten Reprise-Funktion nicht gewachsen ist.

Wahrscheinlich wurde das wichtigste Problem der nicht vollen Gelungenheit dieser Komposition durch die Orientierung an die Liszt'schen Gattungsmodelle bedingt, die meistens der Verkörperung einiger philosophischer Ideen gewidmet waren. Nach dem Leitbild der Symphonischen Dichtung Tasso⁶, die von Saint-Saens zu den musterhaften

¹ Mit welcher Saint-Saens aufgrund seiner Betätigung im Kirchendienst vertraut war. Seine Anlehnung an die polyphone Technik wurde durch die Bemühung um eine ergiebige Entwicklung einer der führenden bildnerischen Gestalten (in *Danse Macabre* und in *La Jeunesse d'Hercule* des „Gegenspielers“ des Konfliktes) bedingt.

² Genauso wie *Phaéton*, wird sie für die mangelnde Ausgewogenheit kritisiert: „The listener is left with a feeling of anticlimax, of having been short-changed.“ Nach: S. Studd, Saint-Saens, S. 97.

³ *Herkules* wird hier nicht nur als eine heldenhafte Persönlichkeit, sondern auch als ein romantischer Schwärmer dargestellt. Die sinnlichen Versuchungen rufen außerdem seine ironische Charakteristik hervor - mittels einer „nackten“ Deklamation.

⁴ Trotz der Tatsache, dass sie die größte von allen Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' ist.

⁵ Die Komposition wurde in einer Rondo-Form geschaffen, in welcher das abwechselnd mit den anderen wiederholte, dabei deutlich stabilere 1. Thema in der Funktion eines Refrains der gesamten Komposition verstanden werden kann.

⁶ Der Vergleich der Formbildungs-Prinzipien beider Werke offenbart einige ihren Verwandtschafts-Züge, z.B. in Bezug auf die Abwechslung der kontrastierenden Abschnitte (mit unterschiedlichen Angaben der Tempi und Metren) im Rahmen der Gesamtkomposition, die durch die Verwendung desselben, u.a. transformierten thematischen Stoffs zusammengeschlossen werden. Innerhalb des Einleitungs-Themas ähneln sich ausserdem die Instrumentations-Prinzipien, da auch hier das gehaltene

Gattungserscheinungen gezählt wurde, nahm er sich in diesem Fall vor, die Idee eines Konfliktes zwischen 2 unvereinbaren Aspirationen (zur Ausführung der Pflichten und zum sinnlichen Genuss) mittels seiner Musik wiederzugeben.

Die Geschichte des dornigen und beschwerlichen Weges einer außergewöhnlichen Persönlichkeit - eines zeitlosen Helden - bewog ihn zur Erschaffung eines vielfältigen Werkes, das dem Geist einer Epopöe entsprechen sollte. Die Form der Jeunesse d'Hercule konnte die programmbedingten formellen Ansprüche nicht erfüllen. Ihre Form ist komplex¹, ähnlich der in einer Reihenform² geschaffenen Liszt'schen Symphonischen Dichtungen, jedoch nicht genug gefestigt. Die Komposition dieses vielseitigen (laut dem Umfang der markierten inhaltlichen Aspekte einem Epos ähnlichen) Werkes fehlt es an Gleichgewicht, das durch die proportional angewandten architektonischen Bögen³ erreicht werden könnte. Die Stabilität und relative Ausdehnung der Refrains reichte in diesem Fall nicht, um die intensive thematische Entwicklung innerhalb der langen Episoden auszubalancieren. Eine solche Aufgabe könnte die Reprise einer Sonatensatzform bewerkstelligen. Die Tatsache, dass Saint-Saens für eine Komposition, die in vielen Aspekten sich dem Liszt'schen Gattungsmodell näherte⁴, eine solche formale Organisation gewählt hat, die den letzteren schon längst nicht befriedigt hätte, bestimmte das Schicksal dieses Werkes. Nicht auszuschließen wäre, dass das Faktum einer Rekomposition in diesem Fall das weiteres Leben des als wichtig verstandenen thematischen Stoffes ermöglichen hätte sollen. Nicht umsonst änderte der Autor den Kontext und die Ausgestaltung einiger musikalischer Themen aus La Jeunesse d'Hercule in der später geschaffenen Oper Dejanira.⁵

Eines der wichtigsten Attribute einer Reprise - in der Form einer Wiederkehr zum Ursprünglichen mit dem Erwerb einiger neuer Eigenschaften - spiegelt sich freilich auch in diesem Werk wieder⁶, das durch den programmatischen Inhalt bestimmt wird, wie auch der Intensität der Modifikation des ursprünglichen thematischen Stoffes. In jeder der 4 Symphonischen Dichtungen wendet Saint-Saens die verschiedenen Techniken der thematischen Veränderungen an, die öftens zu den Transformationen der Hauptgestalten

Thema (Andante sostenuto bei Saint-Saens, bzw. Lento bei Liszt) durch die Streichergruppe in der Begleitung von den Füllstimmen der Holzblasinstrumenten vorgetragen wird.

¹ Außer Merkmalen eines Rondo wären hier die Züge einer Reihenform - aufgrund einer größeren Anzahl sich aneinander reihender Themen - zu erwähnen.

² Bemerkung J. Bergfeld's, in: ders., Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, S. 92-108.

³ Die Idee eines Bogens im Maßstab des gesamten musikalischen Schaffens Saint-Saens' äußerte sich in dem Prinzip der Re-Komposition, der einer Überarbeitung der wichtigen musikalischen Konzepte dienen sollte.

⁴ S. Kap. 3.2.2.

⁵ Z.B. in der Oper wird ein anderes Thema den Helden charakterisieren, trotz der Beibehaltung eines rhythmischen Elementes des ursprünglichen Themas aus dem symphonischen Werk. Ein anderes Mal erscheint am Ende des 4. Aktes der thematische Stoff aus der Coda La Jeunesse d'Hercule - in einer anderen Instrumentierung. Nach: D.M. Fallon, The Symphonies and symphonic poems, S.354.

⁶ Trotz der Merkmale einer Reihenform in der letzten Symphonischen Dichtung Saint-Saens' gehört sie, wie auch die anderen, zur Kategorie der Repriseformen.

führen. Sie erscheinen immer als eine immanent-musikalische Reaktion auf die Aufgaben des Programms: demzufolge werden z.B. die wesentlichen Veränderungen des Themas Herkules‘ in der Symphonischen Dichtung *Le Rouet d‘Omphale* durch seine Übertragung in einen ungewöhnlichen Kontext (er spinnt in weiblicher Bekleidung) bedingt, bzw. in *La Jeunesse d‘Hercule* wird sie den Verlust der Ganzheit seines Geistes unter dem Einfluß der bacchischen Versuchungen hervorrufen. Genauso begleitet ein walzerartiges Motiv des infernal Geigers die Handlungen unterschiedlicher Charaktere (z.B. den wilden Tanz der Skelette, bzw. eine Liebes-Episode des ungleichen Paares) in *Danse Macabre*, und der Entschlossenheit Phaétons folgt seine Begeisterung von der Betrachtung der zauberhaften Welt aus der Höhe, die allmählich in Panik übergeht. Die Technik der thematischen Transformationen diente u.a. der Vereinigung solcher komplizierten Kompositionen. Zum selben Zweck wendete sich der Autor öftens an einige andere Verfahrensweisen, die ihm schon bei den Symphonischen Dichtungen Liszts offenbart wurden - z.B. an den Prinzip des Entstehens einiger Elemente der neuen Themen innerhalb ihren Vorgänger,¹ die danach als ihr Hintergrund verwendet werden. Das wird der Anfang der *Le Rouet d‘Omphale* und *Phaéton* mit Bestimmtheit bezeugen².

Der Inhalt eines Programms half dem Komponisten auch ungewöhnliche dramaturgische Lösungen zu finden, wie z.B. im Fall des Abschlusses der Symphonischen Dichtung *Danse Macabre*: die Unerwartetheit des Tagesanbruches unterbricht den wilden Tanz, und gleichzeitig die thematische Entwicklung nach einen langen Fortschritt mitten in der aktiven Vorbereitung zur Kulmination. Dennoch verlor die immanent-musikalische Logik bei der Erschaffung der programmatischen Oeuvres Saint-Saens‘ keinesfalls ihre Priorität³: sie führte den Komponisten z.B. zur Verbreiterung des Coda-Teils in der Symphonischen Dichtung *Danse Macabre* (aus dem Streben nach einer Ausgeglichenheit der musikalischen Komposition), und zur Einschließung eines nicht mit dem Sujet verbundenen Themas in der Kulmination bei *Phaéton*, bzw. zur Übermittlung der Teilnahme Herakles‘ an der Bacchanale mittels Modifikation des thematischen Stoffs der Bacchantinnen - und nicht seines, aufgrund der Verwendung des letzteren am Anfang des nachfolgenden Abschnittes.

Eine Verkörperung der programmatischen Ideen findet in den Einleitungen zu allen 4 Symphonischen Dichtungen Saint-Saens‘ statt. Wegen der Helligkeit und Anschaulichkeit

¹ Die Bemerkung Bergfeld’s in Bezug auf die Symphonischen Dichtungen Liszt’s. In: ders., *Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts.*

² Das Erwähnte und die Wendung Saint-Saens‘ zur Verkörperung in beiden diesen Werken der mottohaften Bewegungsformen, erlaubte sie als Geschwister-Werke² (trotz der wesentlichen Unterschiede in der Dramaturgie und im Charakter ihrer Instrumentalen Besetzung anzuschauen. In: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 254.

³ Der Inhalt des Programms im ganzen - wegen seinem abstrahierten Charakter - beeinflusst den Formbildungsprozess nur in einem verallgemeinerten Sinn (mit der Ausnahme der *Danse Macabre*), ohne seine Details zu bestimmen. Das Programm ist auch hier, wie bei Liszt, formbedingt.

ihrer bildhaften Gestalten kann man von ihrer genetischen Verbindung zu den Einleitungen im Rahmen einiger Gattungen der Bühnenmusik sprechen.

Den Einfluß dieser Gattungen wird hier auch durch das Bestreben Saint-Saens' nach dem Einsatz der Kommentare des Autors im Rahmen einer symphonischen Komposition offenbart. Die Verbundenheit zu den anderen Gattungen (wie auch zu anderen Bereichen der geistigen Aktivitäten, sei es Literatur oder darstellende Kunst) präsentiert eine der genuinen Eigenschaften einer Symphonischen Dichtung, die sich im Allgemeinen in den 4 erwähnten Werken auf unterschiedliche Weise äußert. U.a. wird diese Tendenz durch die Neigung des Komponisten zur Erweiterung der Gattungsgrenzen - mittels Vereinigung der Merkmale der unterschiedlichen Gattungen markiert (z.B. eines Konzertes im Rahmen der Symphonischen Dichtung, das den Charakter der Zusammenwirkung des Soloparts mit dem Orchester, bzw. das Vorhandensein einer doppelten Exposition in *Danse Macabre*¹ bezeugt).

Im Allgemeinen kommt man zum Ergebnis, dass Saint-Saens für die genannte Gattung dieselben Prinzipien des Formaufbaues verwendete wie Liszt, da sich die beiden an die Ideen einer *haute composition* angelehnt haben². Daraus resultierten aber die unterschiedlichen Bevorzugungen in Bezug auf die Formen der Gesamtkomposition³, wobei es sich im Falle Saint-Saens' um eine deutliche strukturelle Komplizierung bei den 2 letzten Werken, im Vergleich zu den ersten handelt.

So begann Saint-Saens z.B. in *Le Rouet d'Omphale* und *Phaéton* mit den Formen, die in großen Maß in den älteren Schichten der Französischen Musik - von den *Virelais* bis zu den Stücken der französischen Cembalisten - repräsentiert waren: Bar und Rondo, mit den Bezügen auf eine strophische Komposition (im Rahmen der regelmäßigen leicht veränderten Wiederkehrungen der Themen). Hier äußert sich möglicherweise die Bestrebung des Komponisten nach eine Verbindung zur Tradition, besonders in seiner heimischen Variante. Von diesen Prinzipien ausgehend, entwickelte sich eine größere Komplexität der formalen Organisation in *Danse Macabre* und *La Jeunesse d'Hercule*, die am meisten der Idee einer *double-function-form* entsprechen. Dabei wirkt der musikalische Stoff der Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' im Vergleich zu den Kompositionen Liszts als weniger «fließend», da man in den Werken des ersteren die gelegentliche Neigung Liszts zur Vermeidung der quadratischen Strukturen und der Regelmäßigkeit der syntaktischen Gliederung⁴ im Rahmen

¹ Mehr dazu in den Kap. 5.3.1-2.

² S. Kap. 3.2.2.

³ Im Sinne einer viel größeren Varietät der komplex zusammengesetzten Formen für eine größere Anzahl der Werke bei Liszt.

⁴ U.a. mittels der Ressourcen des harmonischen Systems und der Instrumentation.

einiger seiner Themen (mehr der langsamen, bzw. der Themen in seinen Einleitungen), gar nicht findet.

Es wird offensichtlich, dass der französische Komponist die Ideen des Liszt'schen Formaufbau nur als einen Ausgangspunkt verstanden hat, von dem er auf seinem eigenen Weg zu den anderen Prinzipien der Formbildung gelangen konnte.

4.4.2. In der Verwendungsweise der tonmalerischen Elemente in der musikalischen Dramaturgie

Wesen und Stil der Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' wurden u.a. durch den Charakter der Verwirklichung ihrer programmatischen Unterlagen bestimmt. Beide Typen des Verhältnisses zwischen der Musik und den ihr vorangegangenen außermusikalischen Erscheinungen, die in der Musikgeschichte mit den Namen Berlioz und Liszt verbunden sind, fanden in den Saint-Saens'schen Partituren ihre Verkörperung. Obwohl die ihnen zugrunde liegenden Prinzipien sich gründlich voneinander unterscheiden¹ (da Berlioz sich öfters an eine konsequente, folgegemaße Wiedergabe des Sujets hielt, und Liszt zu den verallgemeinerten Reflexionen auf der Basis seiner Handlungen neigte²), werden sie von den nachfolgenden Komponisten des Öfteren in einer gemischten Form angewandt. Diese Unterschiede liegen vor allem im Grad der Begreifbarkeit ihrer Gestalten und in der dramaturgischen Funktion der tonmalerischen Elemente im Rahmen der gesamten Komposition.

Die Wendung an eines der beiden Prinzipien der Verkörperung des Programms (des konkreten, bzw. des verallgemeinerten) bestimmte jeweils die Auswahl des Typus' der Darstellung des thematischen Stoffes: während sich Liszt öfter dem narrativen Ton zuwandte (mit Ausnahme der mit der Tonmalerei verbundenen Formabschnitten), bediente sich Berlioz größtenteils der Ressourcen des dramatisch-theatralischen Systems des Ausdrucksmittel.

Trotz der Tatsache, dass sich Saint-Saens' bei der Erschaffung seiner Symphonischen Dichtungen mit den Ideen und Gegenständen von existenzieller Bedeutung beschäftigte, neigte er dazu, sie in den meisten Fälle mittels einer bildnerischen Darstellung zu veranschaulichen. Daraus folgte die quantitative Bevorzugung der dramatischen Vortragsart

¹ „...Während Berlioz die Musik vor allem zu dramatisieren sucht, will Liszt sie vorwiegend „poetisieren“. Aus diesen beiden Einstellungen resultieren wichtige Folgerungen: Bei Berlioz entwickelt sich die Musik entlang der dramatischen Handlung, die sie illustrieren will (...) Sie tendiert weitgehend zu Beschreibungen, zum Pittoresken und zur Nachahmung äußerer Elemente. (...) Liszts „Programme“ sind hingegen eher „poetisch“ als „dramatisch“, die lyrischen, psychologischen und gefühlvollen Elemente stehen im Vordergrund. Es geht ihm jetzt nicht mehr darum, einen Text zu kommentieren, sondern eine musikalische Entsprechung dazu zu finden.“ Nach: S. Gut, Die Symphonischen Dichtungen, in: ders., Franz Liszt. Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Studien und Quellen, hrsg. von Detlef Altenburg, Bd. 14, Dritter Teil, Das Werk, S. 494.

² Der Auswahl des verallgemeinerten Typs der Verwirklichung eines Programms für die Werke Liszt's war durch sein Streben nach Widerspiegelung der philosophischen Ideen im Rahmen der genannten Gattung bestimmt.

vor der Narrativität, die sich größtenteils in den Anmerkungen des Autors in den entsprechenden Formteilen (in den choral- und rezitativartigen Gebilden, bzw. in der Apotheose von *La Jeunesse d'Hercule*) entfaltet. Die letztgenannte nimmt in diesem Sinn einen Sonderplatz in der Reihe seiner Symphonischen Dichtungen ein, da der Komponist, aus dem Streben nach Erschaffung einer vielseitigen Charakteristik seines Helden - durch die Veränderung der ihn umringenden Umstände (die die Bewährung seines Willens und der Moral mittels Versuchungen der sinnlichen Bacchanale prüften) zur Verbreiterung seiner bewährten Palette der Ausdrucksmittel kommt. Er verwendet dabei die beiden Typen der thematischen Darstellung - die narrative und die dramatische. In diesem Fall wurde die Idee der Verwendung der entsprechenden kompositorischen Prinzipien von Liszts Symphonischer Dichtung *Tasso* durch die Intention des Autors zur Verwirklichung der „unterschiedlichen Methoden der Kontrastierung des Vergnügens und der Tugend“ vorbestimmt.¹

Der narrative Darstellungsstil dominiert außerdem im *Marche héroïque*, wie auch in mehreren anderen symphonischen Werken Saint-Saens' des Zeitraums vor der Erschaffung der Symphonischen Dichtungen (z.B. in seinen Overturen, u.a. *Spartacus*). Im Allgemeinen könnte man eine Verteilung der inhaltlichen Bereiche und Vortragsarten zwischen den unterschiedlichen symphonischen Gattungen im Schaffen Saint-Saens' vermuten (laut der das Narrative und Philosophische mehr für die Gattung einer großen Symphonie reserviert wurde, während das Dramatisch-Theatralische für die Beispiele der Programmmusik stehen), die sich möglicherweise durch die Arbeit an seinen Symphonischen Dichtungen herauskristallisierte. Der Vergleich der „Umspielung“ des Charakters der Sequenz' *Dies irae* in der 3. Symphonie und der Symphonischen Dichtung *Danse Macabre* (die im ersteren Werk deutlich weniger von der Ernsthaftigkeit ihrer ursprünglichen Semantik anweicht, zum Unterschied vom letzteren, wo es einer Transformation in das Metrum eines Walzers im Rahmen einer Dur-Tonart unterworfen wird²) bezeugt die erwähnte Tendenz offensichtlich.

Obwohl die Programme zu den Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' sich eher dem Liszt'schen³, als Berlioz'schen Typus nähern, wird in ihrer Musik ein „sehr hoher Grad der

¹ Bemerkung D.M. Fallon's in: ders., *The Symphonies and symphonic poems*, S. 333.

² S. Musikbeispiel 32 im Kap. 7.1. im Anhang.

³ Der z.B. im Programm zur *Héroïde funèbre* «einige Akzente der Schmerzen zu Klängen gestaltet», und im Vorwort zu *Orphéus* von der Absicht «dem verklärten, ethischen Charakter der Harmonien», ihren «unsäglichen mysteriösen Wohlklang zu verkörpern» spricht, außerdem in *Tasso* seine Bestrebung nach einer „Schilderung in Tönen“ der großen „Anthithese des im Leben verkannten, im Tode aber von strahlender Glorie umgebenen Genius“, ähnlich wie im Programm zu *Prometheus* äußert: «Leid und Verklärung! So zusammengedrängt erheichte die Grundidee dieser nur zu wahren Fabel einen gewitterschwülen, sturmrollenden Ausdruck. Ein tiefer Schmerz, der durch trotzbietendes Ausharren triumphiert, bildet den musikalischen Charakter dieser Vorlage». Es können mehrere Beispiele dafür herangezogen werden. S.: Dokument 5 im Kap. 7.2.1. im Anhang.

(musikalischen) Ausdrucksbestimmtheit“¹ festgestellt, der durch die kompositorische Prädisposition ihres Autors vorbestimmt wurde: der spielerische „Geist“ dieser Werke und ihre Verbundenheit mit den Topoi der Bühnenmusik² entfaltete sich in diesen programmatischen Oeuvres am meisten. Er strebte dabei nicht eine aufeinander-folgende Wiedergabe des programmatischen Inhaltes im Sinne Berlioz‘ an, nützte aber das Potenzial der musikalischen Verkörperung ihrer einzelnen Details³. Das rief die kritischen Einschätzungen der Symphonischen Dichtung Phaéton“ wegen der «Erniedrigung der Kunst durch die Imitation der materiellen Phänomene»⁴ hervor. Trotz der Einstellung Saint-Saens‘ (wie auch Liszts) zur Vermeidung der „musical description of specific programmatic details“⁵, erscheinen die tonmalerischen Elemente in seinen Symphonischen Dichtungen zweifellos öfter als beim Weimarer Meister, wobei die „Seltenheit, Klarheit und Herkömmlichkeit der Lisztischen Tonmalerei“⁶ zu den Markmalen seines Stils gehört. In den Symphonischen Dichtungen Saint-Saens‘ werden sie jedoch in den Prozess der musikalischen Formbildung deutlich mehr integriert und in jedem Stadium der dramaturgischen Entwicklung eingeschaltet⁷, u.a. nicht selten in der Funktion eines organischen Teils der Hauptthemen schon bei ihrer Exposition (wie in seinen 2 ersten Symphonischen Dichtungen). So wird der Motiv des Spinnrades zum Hintergrund des 1. Themas in Le Rouet d’Omphale⁸, wie auch die den Lauf der Quadriga imitierende Gestalt - für das 2. Thema in Phaéton. Bei 3 Symph. Dichtungen (außer La Jeunesse d’Hercule) sind die tonmalerischen Elemente schon in den Einleitungen präsent, und bekommen meistens die Bedeutung von unabdingbaren Elementen des wesentlichen thematischen Stoffs.

Der Inhalt des Programms und die musikalische Formbildung der genannten Werke beeinflussen einander⁹ (zum Unterschied, z.B. von den Symphonischen Dichtungen Liszts, dessen „Programme eher formbedingt als (...) formbedingend sind“¹⁰), was besonders am

¹ Eine Bemerkung Bergfeld’s in Bezug auf den Stil der gleichartigen Werke Liszt’s. Er setzt seine Gedanke fort durch die Behauptung, dass „Liszt in jedem Falle der Stimmung, die er ausdrückt, bewusst wird.“ In: J. Bergfeld, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, S. 17.

² Über die Rolle der Einflüsse einiger wichtiger Eigenschaften der Theatermusik auf die Entfaltung der symphonischen Topoi. s.: W.J. Konen, Der Theater und die Symphonie, 2. Ausgabe, Moskau, Musika, 1974.

³ Die größte Konzentration an Tonmalerei, in der Gattung der Symphonischen Dichtung im Schaffen Saint-Saens‘ beinhaltet sein 3. Werk.

⁴ Wie z.B. das „Gedrüll“ der Blechblasinstrumente, bzw. ein «Schaukeln» an den banalen Intonationen bei der Vorbereitung der Kulmination in Phaéton. Nach: D.M. Fallon, The Symphonies and symphonic poems, S. 255.

⁵ Nach: D.M. Fallon, The Symphonies and symphonic poems, S. 225-226.

⁶ Nach: J. Bergfeld, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, S. 17.

⁷ Vgl. mit dem Art der Verwendung jener in den entsprechenden Werken Liszt’s (besonders in jener 3, deren Komposition - in Folge ihrer Anlehnung an die Grundrisse einer Reihenform - einige „Schönheitsfehler“ verweist), bei denen sie meistens in den Zwischengliedern der Form wiedergegeben werden. Nach: J. Bergfeld, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, S. 92-108.

⁸ S. Musikbeispiel 12 im Kap. 7.1. im Anhang.

⁹ Nicht zu vergessen wäre das Vorhandensein einiger thematischer Gebilde, deren Einführung der musikalischen Logik entsprang. Mehr dazu im Kap. 4.4.1.

¹⁰ Nach: J. Bergfeld, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, S. 20.

Beispiel des Danse Macabre offensichtlich wird: die Form der Komposition des Gedichtes bestimmt die musikalische Form im Sinne der Episodenfolge vor, andererseits aber die Erfordernisse der musikalischen Form (ihre zusammengesetzte Struktur, deren Glieder - 2 fugierte Gebilde um eine lyrische appassionato-Episode herum - sich intensiv mit der Entfaltung des thematischen Potenzials des 2. Themas beschäftigen) das Programm durch Einbringen der neuen inhaltlichen Details bereichern.

Dabei äußern die 4 erwähnten Saint-Saens'schen Werke keine vollkommene Einheit in Bezug auf die Prinzipien der Wiedergabe des Programms, da die letzte von ihnen in einem deutlich größeren Maß als die übrigen, vom Stil der Liszt'schen Gattungsbeispiele beeinflusst wurde. Trotzdem ragt die Ähnlichkeit der Verwendungsweise der tonmalerischen Elemente im Rahmen der Gattung seiner Symphonischen Dichtung heraus, was der Einheitlichkeit ihrer musikalisch-technischen Ausgestaltung zuträglich ist.

4.4.3. Bezüglich der Genesis und des Wesens seiner musikalischen Themen: Bevorzugung einer Stilisierung eines wörtlichen Zitates, intonatorische Verwandtschaft der Hauptthemen

Die Verwendung des intonatorischen Stoffes der früher geschriebenen Kompositionen - der eigenen oder fremden - im Sinne eines Zitates fand im symphonischen Schaffen Saint-Saens's (wie auch in den entsprechenden Werken Liszts¹) nur gelegentlich statt. Dabei handelte es sich mehr nicht um eine „Versetzung“ des Primärstoffes in einen anderen dramaturgischen Kontext (was die Wiedergabe der ursprünglichen Themen der Symphonischen Dichtung Danse Macabre, bzw. des Marche héroïque bezeugt), als um eine Auseinandersetzung mit ihm², die öfters eine sinngemäße Umakzentuierung zu Folge hatte.

Beim Zitieren der fremden Melodien werden sie oft einer Transformation unterworfen, was öfters zum Umdenken ihrer semantischen Füllung führt.³ Auf diese Weise werden z.B. die „ernsthaften“ Themen der Sequenz Dies irae in der Symphonischen Dichtung Danse Macabre, präsentiert.⁴

Deutlich öfter als die fremden thematischen Gedanken, werden in den Symphonischen Dichtungen Saint-Saens's die Elemente seines eigenen Schaffens aus den verschiedenen

¹ Der z.B. im 1. Thema des Tasso einige Elemente der venetianische Schiffermelodie wiedergibt, bzw. in der Hunnenschlacht eines katholischen Chorals „Crux fidelis“. Nach: J. Bergfeld, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, S. 72, bzw. Niemöller, Niemöller, Klaus Wolfgang, Zur religiösen Tonsprache im Instrumentalschaffen von Franz Liszt. In: Religiöse Musik in nichtliturgischen Werken von Beethoven bis Reger, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1978, S. 134.

² Vgl. dazu die Entstehungsgeschichte der Oper Dejanira, der der thematische Stoff der Symphonischen Dichtung La Jeunesse d'Hercule zugrunde gelegt wurde. In: D.M. Fallon, The Symphonies and symphonic poems, S. 350-354.

³ Vgl. mit der Art der Abhandlung der Zitate in den Paraphrasen und Transkriptionen Liszt's.

⁴ Mehr darüber im Kap. 5.3.4.

Gattungen - im Sinne eines Autozitates - verwendet.¹ Einige Themen seiner Symphonischen Dichtungen werden ihrerseits in manchen seiner späteren Werke (wie z.B. das 1. Thema des Danse Macabre in den Fossillien des Carnéval des animaux erscheint) zitiert. Dabei werden sie wieder einer semantischen Neuakzentuierung unterworfen. Ursachen der Autozitate könnte der Absicht der Wiederkehr zu einem wichtigen Thema, bzw. zu einer bildhaften Gestalt, oder der Wunsch zur Fortsetzung einer „gelungenen“ Geschichte am Beispiel der Symphonischen Dichtung Danse Macabre und La Jeunesse d'Hercule durch die Erschaffung eines inhaltlichen Bogens (als eines der typischen Formprinzipien Liszts, dessen symphonischen Werke - in vielen Aspekten - innerhalb der längeren Zeit für das Schaffen Saint-Saens' als Muster dienten) vom letzten Gattungsbeispiel bis zum ersten.

Die Verwendung von Autozitatens entstand in Folge der wiederholten Rückkehr zum selben Sujetkreis. Mögliche Gründe dafür wären die Fortschreibung eines gelungenen Werkes, unter neuer, voller symphonischer Durcharbeitung des musikalischen, bzw. sujetischen Stoffs. Ein Beispiele für ersteres könnte man in Danse Macabre (Lied und Symphonische Dichtung) sehen, bzw. in La Jeunesse d'Hercule (Symphonische Dichtung und Oper Dejanira) für letzteres.

Die intonatorischen Vorfahren des thematischen Stoffs der Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' könnte man in den Werken der deutschen und französischen Komponisten der Romantik (Mendelssohn, Schumann, Liszt u.a.), bzw. der französischen Meister der Vergangenheit (wie Lully und Rameau²) finden.³ Da die verschiedenen musikalischen Themen der 4 erwähnten Kompositionen durch eine bestimmte intonatorische Ähnlichkeit vereinigt sind, könnte man in ihnen eine Art eines vielfältig ausgestalteten Zyklus sehen. Das wird durch die Beobachtung des häufigen Anfangs ihrer Hauptthemen durch die Intonation einer aufsteigenden Quart (sie ist z.B. im 1. Thema des Danse Macabre, dem 2. Phaétons, beiden Themen von La Jeunesse d'Hercule und Le Rouet d'Omphale zu sehen), und ihrer Anlehnung an die halbtönigen Schritte (in der auf-, bzw. herabsteigenden Bewegung) im Prozess der thematischen Entfaltung evident⁴. Außerdem werden einige Themen gemäß ihrer Semantik, bzw. der Vortragsart miteinander vereinigt, wie z.B. die einigermaßen „mechanischen“ Gebilde der tänzerischen Formen, an denen - laut ihres außermusikalischen

¹ Es erinnert an die kompositorische Vorgehensweise Liszt's, der u.a. die Komposition mancher seiner Symphonischen Dichtungen auf der Basis eines Autozitates baute, wie z.B. im Fall der Symphonischen Dichtung Mazeppa, die zuerst 1837 in einer Grande Étude «Mazeppa» erschien. In der Héroïde funébre finden die beide Hauptthemen der in den 1830-ern skizzierten «Symphonie révolutionnaire» ihr weiteres Leben, und in Les Préludes bearbeitete der Autor den thematischen Stoff seiner Komposition „Les 4 Eléments“ u.s.w.

² Mehr dazu in den Kap. 3.2.1 und 5.1.3.

³ S.: E. Baumann, Les grandes formes de la musique: L'oeuvre de Camille Saint-Saens, S. 248-250, G. Servière, Saint-Saens, Paris, Librairie Felix Alcan, 1er edition, 1923, S. 204, u.a.

⁴ S. Musikbeispiel 19 im Kap. 7.1. im Anhang.

Programmes - die übermenschlichen, bzw. für einen Menschen schädlichen und fremden Kräfte (Skelette in Danse Macabre und Bacchanten in La Jeunesse d'Hercule) teilnehmen.¹ Im selben Sinn werden die rezitativartigen „Aussagen“ Herkules‘ in der 1. und der letzten der Symphonischen Dichtungen, die als ein Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit den Versuchungen der feindlichen Sphäre erscheinen, in ähnliche Umrisse (einer weit fallenden Intonation mit ihrer allmählichen entgegengesetzten aufsteigenden „Füllung“²) gestellt. In beiden Fällen leiten diese Gebilde das Eintreten einer Reprise, die zum thematischen Stoff der herrschenden bildnerischen Sphäre wiederkehrt, ein. Nur durch die Betrachtung des dramaturgischen Kontextes wird der Unterschied zwischen ihnen deutlich: während der Held von Le Rouet d'Omphale unter dem Einfluß der ihn unterwerfenden Gestalten bleibt, findet Herkules der 4. Symphonischen Dichtung in sich die Kräfte zur Befreiung von der Obsession, und erobert die Einheit seiner inneren Welt zurück.

Unter den allgemeinen Tendenzen in Bezug auf das Wesen der musikalischen Themen innerhalb der erwähnten symphonischen Werke Saint-Saens‘ tritt nicht nur eine öftere Besinnung des Komponisten auf den früher geschaffenen thematischen Stoff, sondern auch die Bevorzugung eines modifizierten gegenüber einem wörtlichen Zitates hervor. Hier äußerte sich möglicherweise die Eigenschaft des Autors als Philosoph, und des Repräsentanten jenes Zeitalters, das sich immer mehr der kritischen Auseinandersetzung mit den Ideen der ferneren und näheren Vergangenheit zuwandte.

4.4.4. Im Tonsatz: im Rahmen der Recherchen der Romantiker zur Verbreiterung des Systems der musikalischen Ausdrucksmittel: in den Bereichen der Harmonik und des Kontrapunktes

Die Recherchen Saint-Saens‘ im Bereich des Tonsatzes offenbarten seine Stellung zu den individuellen Stilen und künstlerischen Richtungen der Vergangenheit und seiner Gegenwart. Obwohl seine Versuche, sich mit den Komponisten des Klassizismus, bzw. der Romantik zu vergleichen nicht selten vorkommen, wird sein Stil durch eine Zusammensetzung einiger unverkennbarer Elemente deutlich wahrnehmbar.

Die Verbindung des Komponisten zu den Repräsentanten der genannten Stilrichtungen (und sogar Baroque) entsprang einer der wichtigen Eigenschaften seiner schöpferischen Natur, nämlich dem „Respekt vor der Vergangenheit“³. Das brachte ihm sowohl die Richtung seiner Ausbildung⁴, sowie der Einfluß des Genies des von ihm respektierten Franz Liszt. Der

¹ S. Musikbeispiel 20 im Kap. 7.1. im Anhang.

² S. Musikbeispiel 21 im Kap. 7.1. im Anhang.

³ S. Fruehwald, Saint-Saens‘ s views on music and musicians, IRASM 15 (1984), 2, S. 171.

⁴ Mehr dazu im Kap. 3.2.1.

letztere bewirkte in starkem Maß „his treatment of harmony and approach to form, balancing Saint-Saens‘ s neoclassical bent.“¹

Unter den anderen Bestandteilen des Tonsatzes hielt der französische Meister eben die Harmonie für das „wichtigste Element der Musik“²: «In modern days harmony is the flesh and blood of music, rhythm is the ossature on which it is built up, and melody is the epidermis». Außerdem schaltet er in seinen Partituren ausreichend die unterschiedlich ausgebreiteten Abschnitte des polyphonen Charakters ein (in 3 von 4 Symphonischen Dichtungen, mit Ausnahme der ersten), und verwendet einige von den genuin polyphonen Entwicklungsmitteln³.

Im Ganzen gesehen bleibt er aber beim Schaffen in dieser Gattung im Rahmen der allgemein-romantischen Tendenzen, die auf die Verwendung der individualisierten musikalischen Ausdrucksmittel ausgerichtet waren. Sie bestimmten sein Streben nach der Erneuerung der Verhältnisse der einzelnen Elemente des Tonalsystems: trotz seiner Bevorzugung (in den ersten 3 Symphonischen Dichtungen) der näheren tonalen Verwandtschaft für die Beziehung zwischen den Hauptthemen (C-Dur- G-Dur in Phaéton, G-moll- D-Dur- G-Moll in Danse Macabre, A-Dur- Cis-Moll in Le Rouet d‘Omphale), werden im Maßstab der größeren Formteile immer mehr (abgesehen wieder vom ersten Gattungsbeispiel) die entfernteren Tonarten einbezogen: C-Dur - Es-Dur - C-Dur im Phaéton, G-Moll - H-Dur - G-Moll in Danse Macabre, Es-Dur- (D-Dur) - E-Dur - Cis-Moll- A-Moll- Es-Dur.

Die Betrachtung der Aufeinanderfolge der Tonarten im Rahmen der Gesamtkompositionen veranschaulicht die Zugehörigkeit der musikalischen Sprache Saint-Saens‘ zu jener der romantischen Stilrichtung. Diese Art von Verhältnissen im tonalen Plan könnte genauso im Schaffen solcher anerkannt fortschrittlicher Künstler wie Berlioz, Liszt und Wagner erscheinen. In Bezug auf die 2 ersten Symphonischen Dichtungen offenbart sich eine Tendenz zur öfteren Nebeneinanderstellung von Tonarten aus dem Kreis der parallelen, bzw. gleichnamigen - im Maßstab der größeren Formteile⁴. Im Fall der 2 Übrigen wird außerdem die Verwendung der äußerst entfernteren Tonarten (die in den Tritonus-Verhältnissen zueinander stehen, sich an 7 Schlüsselzeichen unterscheiden, d.h. die entfernte Terzverwandtschaft des 2. Grades offenbaren) festgestellt⁵. Innerhalb der Formteile wechseln

¹ S. Fruehwald, Saint-Saens‘ s views on music and musicians, S. 171.

² Hier und weiter nach: S. Fruehwald, Saint-Saens‘ s views on music and musicians, S. 161.

³ Mehr dazu im Kap. 3.2.3.

⁴ Es wird auch für viele Symphonischen Dichtungen Liszt‘ s typisch.

⁵ Die Entfertheit des harmonischen Plans, wie auch die Verwendung der melodischen Dur-Tonart (im „appassionato“-Abschnitt, ab dem T. 205) in der Danse Macabre beeinflusst den chromatische Charakter der melodischen Linie ihres thematischen Stoffs, vor allem des 2. Themas.

sich die Tonarten mittels der allmählich vorbereiteten Modulationen, deren Glieder meistens die nahe Terzverwandschaft aufweisen¹. Die Elemente des tonalen Systems (die üblichen Dreiklänge und Septakkorde, die zu den funktionalen Gruppen der Tonik, Subdominant und Dominant, in einer Vielfalt ihrer konkreten Erscheinungen² - gehören) werden nach der Logik der regelmäßigen Auflösung der Dissonanzen miteinander verbunden³. Trotz der öftere Verbreitung der harmonischen Skalen - am meisten durch die Verwendung der farbenreichen Kombinationen aus den Elementen einer verbreiterten Tonalität (mit der Einbeziehung u.a. der Akkorde der abgelegenen Verwandschaftsgrade)⁴ vermeidet Saint-Saens die Chromatisierung des thematischen Stoffes⁵, was u.a. am Beispiel der Themen der Bacchanale in *La Jeunesse d'Hercules*, bzw. 2. Themen des *Danse Macabre* und *Phaétons* offenbart wird.

Das Streben nach Individualisierung der musikalischen Sprache führte Saint-Saens' zur Einschaltung solcher Ausdrucksmitteln, die aus dem intonatorischen Umfeld der für einen Mitteleuropäer s.g. „exotischen“ Kulturen (im Rahmen der Aktivierung des Interesses an volkstümlichen Gattungen der Provinzen Europas im 3. Viertel des 19. Jdts. bei den französischen Komponisten) stammte. Dies wird bezeugt durch die Betrachtung der beiden Themen in der Symphonischen Dichtung *Danse Macabre*⁶, bzw. eines Zwischengliedes von *Le Rouet d'Omphale* (T. 99-103), die die Merkmale des „spanischen“ Topos - durch die Wiedergabe einiger Elemente der *Jota Aragonaise*, bzw. einer andalusischen Kadenz - beinhalten.

Im Einklang mit den Recherchen der romantischen Komponisten im Bereich des Tonsatzes, bediente sich Saint-Saens beim Komponieren seiner Symphonischen Dichtungen oft der Mittel des Kontrapunktes⁷. Er verwendet sie meistens für die konzentrierte Entwicklung einiger wichtiger thematischer Gedanken - neben den thematischen Transformationen. Die punktuelle Einschaltung der kontrapunktischen Technik, bzw. die größere Freiheit ihrer

¹ Z.B. der Übergang vom *appassionato*-Abschnitt zum *Fugato* (T. 237-253) wird durch eine Modulation von H-Dur in G-Moll - einem Moll-Korellat der Tonart der unteren Medianten der harmonischen H-Dur (entfernte Verwandschaft) ausgestaltet. Die Art des Überganges vertuscht diese Entfernung mittels einer allmählichen Bewegung durch die näheren „Zwischenpunkte“: von der Nebeneinanderstellung der H-Dur und G-Dur, danach - H-Dur und Gis-Moll, die in Dis-Moll und K4/6 der As-Dur übergeht, danach durch C-Moll (=S4/6 des G-Moll) in die Tonart des Zielpunktes gelangt.

² S. eine Akkord-Folge in den T. 309-321 der Symphonischen Dichtung *Danse Macabre* (im G-Moll): D - IV7 #1-IV3/4 #1#3 - IIb3/5 - IV2 #1#3 - D.

³ Es verweist auf keinerlei Relationen zur „endlosen Melodie“ Wagner's.

⁴ Vgl. dazu die Mittel der Harmonisierung einer ganztönigen Reihe in der Coda der Symphonischen Dichtung *La Jeunesse d'Hercule* (T. 488-496 bei den 1. und 2. Posaunen): T - T7 - VIb6 - VIb5/6 - S4/6 - S3/4 - IIb2 - T - mit dem beigegehaltenen Dreiklang der Tonik Es-Dur - in den Parts der Kontrabässe und Pauken - im Hintergrund, bzw. dem harmonischen Plan der ersten Takte der Einleitung zu *Le Rouet d'Omphale*, deren Elemente retrospektiv als IIb6-S3/5 der A-Dur verstanden werden.

⁵ Vgl. mit der Behauptung: „The use of chromatic scales, but never chromaticism“, in: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 342.

⁶ Mehr dazu im Kap. 5.1.2.

⁷ Seine Bestrebungen ähnelten jener C. Franck's, mit dem Unterschied im Ausmaß, bzw. der Folgerichtigkeit der Verwendung der polyphonen Mittel.

Verwendung bei der thematischen Abwicklung¹, verweist auf ihre rezente Abstammung aus dem 19. Jahrhundert. In den Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' werden die polyphonen Mittel in der Funktion eines Sonderfalls der thematischen Entwicklung² einbezogen. Nicht selten werden sie in den Prozess einer symphonischen Durchführung integriert³.

Die deutliche Komplizierung der musikalischen Sprache Saint-Saens' während der Erschaffung der 2 letzten Symphonischen Dichtungen (die durch die Analyse des harmonischen Planes und seiner einzelnen Elementen bestätigt wird) erlaubt von einer allmählichen Evolution seines Systems der Ausdrucksmittel zu sprechen⁴. Unveränderbar aber für sein ganzes Schaffen blieb die Ausgeschliffenheit seiner Technik, Eleganz seines Stils, bzw. Kühnheit und Kompromisslosigkeit seiner künstlerischen Haltung, die als eine der vielen Leitfäden die Abhandlungen über seine Werke vereinigt. In einer kurzen Fassung seines heimischen Musik-Wissenschaftlers⁵ finden die wesentliche Merkmale seiner schöpferischen Handschrift eine bis jetzt aktuellen Sicht: „Die Zartheit, mit der er die Dinge anfaßt, seine reiche Bescheidenheit, seine feinsinnige Anmut, die „in die Seele dringt, dort durch keine Wege läuft“, rufen das Vergnügen einer schönen Sprache und eines klaren und wahren Gedankens hervor; diese Richtigkeit der Schrift und des Sinnes zieht wie eine Tugend an. (...) Diese Musik (ergreift) durch ihre Ruhe, ihre beruhigenden Harmonien, ihre weichen Modulationen, ihre Kristallklarheit, ihren fließenden und makellosen Stil wie (...) Griechentum.“

4.4.5 Im Orchester und in der Klangdramaturgie

Die Intensität der romantischen Kontraste, wie auch ihre Tendenzen zur Versenkung in die geographisch und zeitlich fernerer musikalischen Kulturen fanden ihre Widerspiegelung in den Symphonischen Dichtungen Saint-Saens'. Die Bestrebungen zur Vervielfältigung des Systems der musikalischen Ausdrucksmittel zur Verkörperung der erwähnten Tendenzen betrafen auch die Aspekte ihrer klangfarblichen Ausgestaltung.

Der Komponist, dessen programmatische Werke von den dramatischen Antithesen und bildhaften Gegenüberstellungen gefüllt sind, bediente sich dafür u.a. eines breiten Komplexes des Ausdruckspotenzials des zeitgenössischen Orchesters, das besonders durch die Recherchen Berlioz', Liszts und Wagners das Niveau eines hoch entwickelten Klangkörpers für die symphonische Musik erreicht hat.

¹ Trotz der „Traditionsgebundenheit“ - im Sinne der Meister der Baroques und Klassizismus' - ihrer tonalen Verhältnisse.

² In dieser Funktion treten die polyphonen Mittel in den Symphonischen Dichtungen 2-4 Saint-Saens': s. Musikbeispiele 3 und 5 im Kap. 7.1. im Anhang.

³ Wie im Fall eines Fugato aus der Symphonischen Dichtung Danse Macabre (T. 137-173).

⁴ Sie bereitet die Veränderungen seiner stilistischen Dominanten vor.

⁵ R. Rolland. Saint-Saens, in: Musiker von heute, S. 118.

Durch sein aufmerksames Studieren der Partituren der progressiven Komponisten seiner Zeit, bildete sich bei Saint-Saens die Überzeugung über den „Fortschritt der modernen Instrumentation“¹, deren Erfindungen - zur Verbreiterung der Klangpalette - reichlich in jeder seiner Symphonischen Dichtungen eingesetzt wurden. Die romantische Anforderung an die Individualisierung der musikalischen Sprache, die sich auf den künstlerischen Bedarf jedes konkreten Werkes anpassen sollte, führte ihn zum Experimentieren mit den Instrumentalen Besetzungen seiner Kompositionen, bzw. zum innovativen Verständnis der Interpretationsweisen einiger vorhandener Instrumente.

Die Verfügbarkeit einer reichen Klangpalette ermöglichte eine Vielfalt der klangfarblichen Möglichkeiten zur Ausgestaltung des musikalischen Stoffs, der oft in Formen organisiert war, die stark mit der Verwendung des Wiederholungs-Prinzips verbunden waren (2 mal Rondo, 1 mal Reprisesbar, 1 mal Sonatensatz mit den Elementen eines konzertanten Stils - im Maßstab der Form im ganzen, bzw. öftere Wendung an die Prinzipien einer strophischen Form in Bezug auf die kleineren Abschnitte).

Insgesamt wandte sich Saint-Saens dem spätrömantischen Typus des großen symphonischen Orchester zu - mit der doppelten Besetzung der Holzblasinstrumente (deren Gruppe durch die Einführung der kleinen Flöte als verbreitert wurde), der für die Partituren der Romantiker gewöhnlichen Anzahl der Streichinstrumente, und den verstärkten Gruppen der Blechblas- und Schlaginstrumente.²

Die Verwendung der Blechblasgruppe mit einer mehrfachen Verteilung - als ein Ensemble aus 2 Trompeten (die in *La Jeunesse d'Hercule* durch 2 Cornets und 1 petit bugle ergänzt werden), und zwei Quartetten - aus 3 Posaunen und 1 Tuba (in 3 Symphonischen Dichtungen, außer der ersten) einerseits, und 4 Hörnern andererseits - ähnelt der Besetzungsart in den Partituren Wagner's. Die Neigung Saint-Saens' zur Verbreiterung, bzw. Individualisierung der Gruppe der Schlaginstrumente, die im gleichen Maß für die symphonische Werke Liszts, Berlioz und den Autoren der Bühnengattungen (wie z.B. Meyerbeer und Spontini) charakteristisch war, verhalf der Erreichung einer spezifischen Klangqualität in mehreren Teilen dieser Werke. Besondere Wirkung übte dabei die Verwendung der Instrumente mit einem höheren Grad des expressiven Potentials³, wie Xylophon⁴, bzw. Becken in *Danse*

¹ C. Saint-Saens, Zit. nach: A. Edler, Saint-Saens' Sinfonik als „haute composition“, S. 97.

² Die instrumentale Besetzung der 4 Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' unterscheiden sich wenig voneinander, trotz der wesentlichen Unterschiede bei der Ausgestaltung des Orchesterklanges in Bezug auf jedes konkrete Werk. Z.B. ist die Instrumentationsweise von *Le Rouet d'Omphale* eine deutlich subtilere (entsprechend der leichteren Organisation der Faktur ihres thematischen Stoffs) als im *Phaéton*, der sich des Potenzials eines viel massiveren, dramatischen Orchesters bedient.

³ Neben den für die Partituren der unterschiedlichen Stilrichtungen üblichen Pauken (obwohl ihre vierfache Anzahl in *Phaéton* nicht als „üblich“ charakterisiert werden kann) und einer Trommel.

⁴ Dessen Klang wurde von Saint-Saens zum ersten Mal in eine west-europäische Partitur eingeführt.

Macabre, Triangel - in den Symphonischen Dichtungen 1, 3 und 4, Tamtam und Tambour de basque in La Jeunesse d'Hercule, bzw. einem Tambour militaire im Marche héroïque.

Der Einsatz dieser Instrumente wurde besonders durch das Streben nach Verwirklichung des Inhaltes der programmatischen Unterlagen (wie z.B. der Einsatz des Xylophons¹ für die Imitation des Klapperns der Knochen der Skelette) bzw. nach Wiedergabe einiger Merkmale einer „exotischen“ musikalischen Kultur² bedingt. Zum letzteren gehören die Fälle mit der Verwirklichung der Züge einer Jota aragonese in Danse Macabre³, bzw. einer Tarantella in La Jeunesse d'Hercule. Wie bei den Oeuvres der Bühnenmusik, eignen sich diese Instrumente bestens für die Wiedergabe einiger Details des Sujets, bzw. unterstützen die Vielfalt der theatralisch-dramatischen Effekte. Diesen Zwecken dient auch die regelmäßige Verwendung des Klanges einer Harfe (im doppelten Einsatz im Phaéton).

Trotzdem Saint-Saens' das erweiterte Instrumentarium der Spätromantik nutzte, offenbart die Art seiner Instrumentation den Einfluß der stilistischen Normen der Früh-Romantik. Als ihre charakteristischen Merkmale entfalten sich „die genaue Trennung der Funktion eines jeden Instruments oder jeder Gruppe von Instrumenten im gegebenen Moment, die deutliche Unterscheidung zwischen der Klangfarbe melodietragender und begleitender Instrumente, der sichere Blick für den richtigen Augenblick, um eine bestimmte Klangfarbe einzuführen oder zurückzunehmen, das Geschick, wenige Noten wirkungsvoll einzusetzen und keine Kombinationen zu verwenden, in denen eine Klangfarbe die andere stört: All das verleiht dem Schaffen Saint-Saens's Farbigkeit, Klarheit und Ausgewogenheit ...“⁴ Solche Instrumentationsprinzipien findet man u.a. in den Partituren Rossini's und Mendelssohn's⁵, dabei der Stil des letztgenannten der Ausreifung der künstlerischen „Handschrift“ Saint-Saens' verhalf.

Die Schwerelosigkeit und Transparenz vieler Seiten der Saint-Saens'schen Symphonischen Dichtungen (besonders der ersten und der dritten) wurde durch die Art der funktionalen Interpretation der einzelnen Instrumente, bzw. ihrer Gruppen in der Partitur bewirkt.⁶ Ähnlich dem Stil einiger Früromantiker (Mendelssohn, Schumann, u.a.) werden meist die thematischen Erscheinungen ausgestaltet. Demzufolge werden in diesen Werken die Funktionen der Melodieträger, des Fundamentes, der Füllstimmen, des syntaktischen Markers

¹ In Bezug auf die Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' wird die Intention des Autors „to explore the descriptive powers of the orchestra“ bezeugt. Nach: D.M. Fallon, The Symphonies and symphonic poems, S. 210.

² Vgl. mit der Wendung an das „spanisches“ Thema in den Werken u.a. E. Chabrier's, G. Bizet', bzw. einigen anderen Kompositionen Saint-Saens'.

³ Derer klangliche Ausgestaltung er hier durch die Imitation einer Gitarren-Begleitung - im Harfen-Part - markiert hat (ab dem T. 73).

⁴ M. Stegemann über die 3. Symphony Saint-Saens'. In: ders., Camille Saint-Saens, S. 97.

⁵ S.: Overture zum Barbier von Sevilla, bzw. Overture aus: Ein Sommernachtstraum (op. 61).

⁶ Hier äußerte sich die Bestrebung des Komponisten zur Erschaffung solcher Werke, die schon durch den visuellen Kontakt als harmonisch und ausgewogen wirken sollten. S. dazu: D.M. Fallon, The Symphonies and symphonic poems, S. 211.

usw. von denselben Instrumenten, bzw. ihrer Kombinationen ausgeführt, wie bei den Repräsentanten der früh-romantischen Stilrichtung. Z.B. werden die Streicher- und Holzblasinstrumente - zusammen oder hintereinander - des öfteren als Melodieträger bei den Themen mit lyrischem oder scherzhaftem Charakter verwendet, und die Einschaltung des „schweren“ Klanges der Blechbläser zur Durchführung von heroischen, „fatalen“ Themen, bzw. bei den dramatisierenden Durchführungen gehört, während der aktive Einsatz der Schlaginstrumente öfters die Kulminationen charakterisiert, etc.

Ein Beispiel dafür ist die klangfarbliche Ausgestaltung des Erweiterungs-Motivs des 1. Themas der Symphonischen Dichtung *Le Rouet d'Omphale* (T. 76-87). Hier sieht die Verteilung der Hauptfunktionen zwischen den Orchester-Gruppen folgendermaßen aus: Die oberste Schicht des gesamten Tonkomplexes (Melodie) führen die Oboen, Klarinetten, danach Flöten (mit einer Pikkolo-Flöte) durch, während die harmonische Basis (zu der in der Rolle der Füllstimmen Fagotte gegeben werden) die Celli, Kontrabässe und die 2. Hörner (staccato, bzw. pizzicato) markieren, zu denen als eine Variante (in der Form eines durchgehaltenen Klanges) sich die 1. Hörner anschließen. Die Funktion eines semantischen Kontrapunktes wird zwischen 2 bedeutungsvollen Gebilden verteilt: Das Motiv des Spinnrades, als ein wichtiges, selbständiges Element der Formbildung, zeigen die 2. Geigen und Bratschen, während das „Rudiment“ des 1. Themas (das in diesem Fall der Verzierung der Faktur dient) bei den 1. Geigen erscheint. Das beschriebene Fragment kreiert den Charakter einer leichten, agilen, „flatternden“ Gestalt, die die Charakteristik der Hauptperson trägt. Der schwerelose Klang wird u.a. durch diese Instrumentierungsweise erzeugt.

Trotz der Tatsache, dass zur Ausgestaltung der Konzepte seiner Symphonischen Dichtungen Saint-Saens einen großen und massiven Orchesterapparat benötigte, verwendete er „seine Ressourcen sparsam“¹ - wieder im Einklang mit den Vorstellungen der Früh-Romantiker: der Tutti-Klang wird meistens für die Kulminationen aufbewahrt², und die größten Abschnitte der Komposition führen eigentlich nur die Mini-Orchester - in der Besetzung von Streich- und/oder Holzblasinstrumenten mit Hörnern durch.³

Für die Umsetzung der Zusammenstöße der gegeneinander kämpfenden bildnerischen Gestalten wendet sich der Komponist an die traditionell-romantischen Prinzipien der

¹ Es wurde sogar in Bezug auf *La Jeunesse d'Hercule* behauptet, mit Ausnahme der *Bacchanale*. In: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 232.

² Die Wagner'sche Tendenz zur Polyphonisierung der musikalischen Gebilde, wie auch die Berlioz'sche klangliche voluminöse Mächtigkeit fanden in den Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' keine Verwirklichung. Vgl. mit der Einsetzung in den letzteren eines hoch differenzierten Tutti-Klanges im Rahmen der thematischen Durchführungen, besonders in Verbindung mit der Sonatensatzform im *Danse Macabre*.

³ Vgl. dazu die Instrumentation des 1. Themas von *La Jeunesse d'Hercule* (ab dem T. 33) im Stil eines in einer choralartigen Faktur dargestellten Streichquartetts, zu dem sich gelegentlich die Holzblasinstrumenten mit den Hörner - in den Funktionen der Melodie-Doublierung, bzw. der Füllstimmen und des durchgehaltenes Hintergrundes einschließen.

Klangfarben-Dramaturgie, die sich z.B. in der Form eines Konfliktes zwischen den Gruppen von Instrumenten in *La Jeunesse d'Hercule* äußern: demzufolge stellt sich das Thema *Herkules* (Allegro moderato - ab dem T. 33), das durch die Streichinstrumente in einer gesangartigen Manier (cantabile) vorgetragen wird, dem Thema der verführerischen Gestalten (Holzblasinstrumente, staccato - ab dem T. 155) gegenüber.

Mit der Verwirklichung des programmatischen Inhalts ist auch die Anwendung der Idee der Personifikation einer Klangfarbe in der Symphonischen Dichtung *Danse Macabre* verbunden: Dementsprechend ähnelt die Interpretationsweise der Parts einer Violin-Solo, bzw. eines Xylophons jenem eines Theater-Charakters¹, mit dem Unterschied, dass die erste in der Funktion eines gleichberechtigten Partner des Orchester, und der letztere als sein herausragender Teil präsentiert werden.²

Der Einsatz des Xylophons bewirkt die Vervielfältigung des Klanges in der Gesamtdramaturgie. Die Art seiner Verwendung bleibt für die ganze Komposition fixiert: Thematisch immer mit dem Stoff des 2. Viertaktes des 1. Themas verbunden³, gibt es ihn zuerst im Ganzen (ab dem T. 121) wieder, danach - nach dem Fugato und der Kulmination, vor der expressiven Exklamation der Violine in der Funktion des Kommentars des Autors - nur seine starken Taktzeiten (ab dem T. 298). Durch solche „punktuelle“ Anwendung der neuartigen Färbung bewahrt der orchestrale Gesamtklang seine übliche Gestalt.

Die Tendenz zur Komplizierung des Systems der musikalischen Ausdrucksmittel, die die Hinwendung Saint-Saens' zu den deutlich komplexeren musikalischen Formen in seinen 2 letzten Symphonischen Dichtungen bewirkte, betraf u.a. die Aspekte seines orchestralen Stils. Dies wird durch die Betrachtung seiner Bevorzungen in Bezug auf die Einführung des neuen Instrumentariums in die west-europäische Praxis, bzw. der konsequenten Verwendung der Instrumente mit einem charakteristischen Klang⁴ (wie einige expressionsvolle Komponenten der Schlag- und Blechblasgruppe⁵, z.B. die petit bugle und cornets in *La Jeunesse d'Hercule*) untermauert. Auch das Heranziehen der schon im Schaffen Berlioz' etablierten, trotzdem aber selten verwendeten neuartigen Spieltechniken (col legno auf den Streicherinstrumenten in *Danse Macabre*, der Einschlag mit den Trommelstäben bei den Pauken in *La Jeunesse d'Hercule*, T. 201-207 u.a.), bzw. des Arts einer neuartigen (mit der

¹ Im Sinne einer Harfe in der Symphonischen Dichtung *Orphéus* Liszt's.

² Wegen seiner Ungewöhnlichkeit hat Saint-Saens in der Partitur seine Konstruktion und die Spielweise den ausführenden Musikern erklärt. S. bei: Fallon, S. 305.

³ Erscheint zum ersten Mal bei der zweiten Exposition beider Themen.

⁴ Im Anklang mit den Tendenzen Liszt's im Bereich der Klangdramaturgie. Die regelmäßige Verwendung der vielfältig interpretierten Harfen-Parts in den Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' könnte auch dem Einfluß der Klangpalette Liszt's zuzuschreiben sein.

⁵ Innerhalb der Tendenz zur Verbreitung dieser Gruppen, die schon erwähnt wurde.

Verwendung eines Tritonus‘ zwischen den beiden hohen Saiten) Stimmung einer Violine, bestätigt dasselbe Argument.

Das Erwähnte veranschaulicht die Züge einer bestimmten Evolution der Interpretationsweise bei einigen Orchester-Instrumenten im Rahmen des Schaffens Saint-Saens‘ in der Gattung einer Symphonischen Dichtung und ihrer Vorstufe. Sie werden offensichtlich durch den Vergleich z.B. der Technik des Harfenspiels (die mit der funktionalen Interpretation des Parts dieses Instruments verbunden ist) beim Danse Macabre und Marche héroïque, da die 3. Symphonische Dichtung einen größeren Umfang der Spielweisen offenbart (pizzicato der einzelnen Töne und Akkorde, Arpeggio, Einsatz in der Funktion der Doublierung der Melodieführung, bzw. ihrer Begleitung u.a.), die durch die Verkörperung des programmatischen Inhalts bedingt wurden.

Die Methoden der Verwendung der ausdrucksvollen Kraft eines flexiblen, farbenreichen Orchester in den Symphonischen Dichtungen Saint-Saens, die der Erreichung seines klanglichen Ideals für die unterschiedlich konzipierte Werke diene, widerspiegelt einige der führenden Tendenzen seiner mit den reformatorischen Ideen geladene Zeit, die in vielen Aspekten als eine Wende für das Schaffen in den Gattungen der symphonischen Musik wahrgenommen werden kann.

4.4.6 In der Verkörperung des Prinzips der thematischen Transformationen

Die Ovid‘sche Idee einer Modifikation, bzw. Metamorphose¹ äußerte sich bei den musikalischen Aktivitäten der Zeitgenossen Saint-Saens‘ in der Vielfalt ihrer Aspekte. Die Sujets der zahlreichen damaligen Zauberopern spiegelten ihren Wesen in einem nicht kleinerem Grad wieder, als die in den Werken der s.g. Neudeutschen Komponisten verwendete Technik der thematischen Transformationen², die Saint-Saens von Liszt (in dessen Schaffen das erwähnte System eine konsequente und vielfältige Verwirklichung fand) übernahm.

Die zahlreichen Definitionen dieser Technik, als ein „nach formeller als auch ideeller Seite durchgearbeiteten Prinzips der Einheit in der Mannigfaltigkeit“³, bzw. als ein Prinzip der charakteristischen Umbildung von Hauptmotiven, die sehr oft in das Wesen der Variationen hinübergreift“⁴, betonen die Vereinigung der inhaltlichen und der musikalisch-technischen Aspekte in ihrem Erscheinungsbild.

¹ Als ein künstlerisches Ergebnis der Bekanntschaft mit einem dessen Chef-d‘Oeuvres entstand die Symphonische Dichtung Phaéton.

² Die als idée fixe in den Schriften Berlioz‘, bzw. als ein Leitmotiv-System bei Wagner bezeichnet wird.

³ R. Pohl, in der Liszt-Biographie, Zit. nach: J. Bergfeld, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, S. 46.

⁴ T. Heuß, Zit. nach: J. Bergfeld, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, S. 46.

Die thematischen Transformationen erscheinen als eine logische Fortsetzung des Prinzipes der Veränderung des musikalischen Stoffs nach der Idee einer *haute composition*.¹ Die thematischen Transformationen verhalten dabei der Wiedergabe einer starken Modifikation der bildnerischen Gestalten, bzw. einer Situation laut den programmatischen Angaben: sie dient dem Veranschaulichen der Umwandlung Heraklus' während seiner „weiblichen“ Arbeit (durch die Hereinnahme der Elemente des Themas Omphalas²), wie auch der Wiedergabe des Schrecken Phaétons als er der dramatischen Wendung des Geschehens gewahr wurde³, bzw. der Auswirkung des Geigenspieles des Todes auf die Figuren der nächtlichen Szene⁴. Den Übergang zum Wesen der thematischen Transformationen markiert das Ausmaß der Veränderungen des musikalischen Stoffs. Dennoch können die Transformationen auch den Zwecken der rein musikalischen Logik dienen: Sie werden oft benutzt um musikalische Abschnitte zu vervollständigen, bzw. beenden. Wie auch in den Symphonischen Dichtungen Liszts, wird diese Technik in den genannten Werken Saint-Saens' zusätzlich zur symphonischen Entwicklung verwendet.

Die thematischen Transformationen bewirken oft die Annäherung der antagonistischen inhaltlichen Bereiche innerhalb einer Gestalt, wie es z.B. der Fall des leidenden Herkules in beiden sein Schicksal beleuchtenden Symphonischen Dichtungen bezeugt. Dadurch fördern sie den Zusammenhalt einer öfters ausgedehnten Form, wie es bei *La Jeunesse d'Hercule* (nach dem Beispiel der gleichartigen Werken Liszts) wahrscheinlich vorgesehen war. Saint-Saens sah in ihnen ein Mittel, durch das die Kunst "the greatest variety of forms and the greatest liberty"⁵ gewinnt.

Diese Auswirkungen werden durch die Art der Veränderungen innerhalb der Erscheinungen des 2. Themas der Symphonischen Dichtung *Danse Macabre*⁶ veranschaulicht, bei welcher ihre ursprüngliche Ausgestaltung (vorgetragen im Part einer Violine-Solo - *l'argamente*, in der mittleren Tonlage, in G-Moll, begleitet vom Pizzicato der restlichen Streichinstrumente) durch eine kontrastierende ersetzt wird: In diesem Fall wird ihre Aufführung durch eine etwas größere Besetzung verwirklicht, bei der als Solisten - nach der Violine - die Flöten⁷ und Hörner auftreten, die einen „dichten“ und schwülen Klangcharakter produzieren. Durch das Wechseln der Tonart (in der Form des Überganges in H-Dur), bzw. Beifügung der

¹ Mehr dazu im Kap. 3.2.3.

² Vgl. die Ausgestaltung des 2. Themas der *Le Rouet d'Omphale* in den T. 183-198 u.w., bzw. 287-298. S. Musikbeispiele 23-24 im Kap. 7.1. im Anhang.

³ S. T. 45-52, bzw. 211-215 u.w.

⁴ Vgl. T. 49-65 mit den T. 205-222 in der Symphonischen Dichtung *Danse Macabre*. S. Musikbeispiele 13 und 25 im Kap. 7.1. im Anhang.

⁵ Saint-Saens, *Harmonie et Mélodie*, S. 167-168. Zit. nach: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 211.

⁶ In den T. 56-65, bzw. 213-219.

⁷ Öfters als Angehörige der verführerisch-sinnlichen Welt in den Werken Saint-Saens'.

appassionato-Bezeichnung für den Charakter des Vortrages, aber auch mittels Verbreiterung des Klangumfanges wird hier der Eindruck einer leidenschaftlichen Szene - entsprechend dem programmatischen Inhalt - erweckt.

Die Ausdrucksfähigkeit des Prinzips der thematischen Transformationen wurde von Saint-Saens - im unterschiedlichen Ausmaß - in jeder seiner Symphonischen Dichtungen eingesetzt. Die gewonnenen Erfahrungen übertrug er später auch auf andere Gattungen.

4.5. Die Züge der „Unterhaltsamkeit“ der Saint-Saens'schen Symphonischen Dichtungen: die syntaktischen Eigenschaften der musikalischen Themen und einige Prinzipien der Klangfarben-Dramaturgie

Die Partituren der Symphonische Dichtungen Saint-Saens' wurden oft mit jenen der Ballettmusik verglichen.¹ Der Grund dafür lag in der Anschaulichkeit ihrer bildlichen Gestalten, der syntaktischen Eigenschaften und in den bevorzugten Prinzipien der Entwicklung des thematischen Stoffs, bzw. dem eher leichteren Stil ihrer Faktur und Orchestrierung. Nicht nur die Herausbildung ihres thematisch-inhaltlichen Kreises², sondern auch die Details ihrer musikalischen Ausgestaltung wurden durch das Repertoire des seinerzeitigen musikalischen Theaters bestimmt.

Der größere Teil des Spielplanes der französischen Bühnen zur Zeit der Erschaffung von *Le Rouet d'Omphale* war ihrem Autor gut bekannt. Obwohl die Blüte des Ballets in Paris schon lange vergangen war³, erfreuten sich die Vorstellungen in der Grand Opera bisweilen großer Popularität, und um ihre Produktion bemühten sich die prominentesten Komponisten dieses Zeitalters. Die Ballettmusik kam zum Publikum sowohl in der Form der „reinen“ Ballettgattungen, als auch in der Rolle der *Divertissements* innerhalb der Opern⁴. Die große Vielfalt der Stilrichtungen im Bereich der im Theater (bzw. in den Konzertsälen) etablierten Tanzmusik eignete sich zum Ausdruck einer breiten thematischen Palette. Unabhängig aber vom Inhalt dieser Kompositionen blieben ihre typische Eigenschaften, die als unverkennbare Merkmale des Tänzerischen bei ihrer Verkörperung im Rahmen anderer musikalischer Gattungen wahrgenommen wurden.

Die „Tanzbarkeit“ der thematischen Gestalten der 3 ersten Symphonischen Dichtungen, wie auch der *Bacchanale* aus der letzten, ist offensichtlich. *Le Rouet d'Omphale* ruft sogar einige

¹ Vgl. mit den Aussagen: *Le Rouet d'Omphale* „could be mistaken for ballet music“, bzw. „...The French are traditionally pictorially minded and dance conscious, and these features seem to meet in the symphonic poems of Saint-Saens.“ In: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 227.

² Mehr dazu in den Kap. 4.2.1, 4.3.1-2.

³ Wie behauptet wird: „Although the finest ballet scores of Delibes and Lalo were produced in the first years of the Third Republic, the golden age of Romantic ballet really came to an end with the Second Empire.“ In: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 200-201.

⁴ Auch viele von den Opern-Ouverturen der vorhergehenden Zeit äußerten deutliche Verbindungen zum Ballett-Bereich, wie z.B. die *Oberon-Ouverture* von K.M. von Weber, deren syntaktische und farbklangleiche Organisation zu den entsprechenden Qualitäten der verschiedenen Seiten der Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' korrelieren kann.

direkte Assoziationen mit den unterschiedlichen Schritten und Bewegungen aus der Ballett-Praxis (z.B. mit den Folgenreihen eines petit oder grand allegro, bzw. den Kombinationen aus bourrée, chaussée, fouettes, pirouettes und Sprüngen) hervor. Die Verbindung zwischen den Gattungen der Ballettmusik und der Symphonischen Dichtung schaffen vor allem die strukturellen Eigenschaften¹, wie z.B. die klare periodische, quadratische Gliederung (mit dem durchgehend beibehaltenen Rhythmus im Hintergrund), und die wichtige Rolle der Wiederholungen bei der thematischen Entwicklung. Das könnte eine flüchtige Zusammenfassung der Struktur der 1. Symphonischen Dichtung Saint-Saens‘ veranschaulichen:

Einleitung: Andantino: 4+4+4, Allegro: 4+4+4; 4+4+4+2+2+2

Hauptsatz: Präsentation des Themas A: Bst. B: 8+8, 8+8, Bst. C: 8+8. Bst. D: 8+8. Bst. E: 8+8. Bst. F: 8+8. Bst. G: 8+8. Bst. H: 8+8. Überleitung zum mittleren Abschnitt: Bst. I: 8+4.

Der mittlere Abschnitt – Präsentation des Themas B: Bst. J: 8+8, 8+8, 8+8, 8+8. Bst. K: 4+6+4+4+22: 4+4+4+4+6 (Überleitung zum Abschnitt mit dem transformierten Thema B).

Der Abschnitt mit dem transformierten Thema B: Bst. L: 4+4+4+4+4.

Überleitung zur Reprise des Themas A: Bst. M: 4+4, 4+4+4.

Die Reprise des Themas A: Bst. N: 8+8, 8+8. Bst. O: 1+4+4, 5+5, 8+8+2+2+3.

Abschluß: Bst. P: 4+4, 4+4+4. Bst. Q: 3,5+2+2,5+7.

Eine bestimmte Ähnlichkeit der Organisation verweisen auch seine nächsten 2 Symphonischen Dichtungen auf. Sogar ihre Einleitungen sind regelmäßig quadratisch. Die kurzen Abschnitte, die sich den anderen syntaktischen Prinzipien unterwerfen, sind selten und verbinden sich immer mit der programmbedingten Umkehr im Sujet, wie z.B. in der Coda des Danse Macabre, bzw. in der Kulmination und Coda des Phaéton, die einen Zusammenbruch im Schicksal des Haupthelden markieren.

Die Äußerung der genannten syntaktischen Tendenz gehört zwar nicht zu den charakteristischen Merkmalen einer Symphonischen Dichtung, wird aber trotzdem in einigen Formteilen der Gattungs-Vorfahren im Schaffen Liszts bemerkbar: nicht selten werden ihre Hauptthemen in der Form der quadratischen Struktur, die sich mit den freier organisierten Zwischengliedern abwechseln, organisiert.² Bei Liszt könnte man nicht von der Bedeutsamkeit solcher Organisationsprinzipien in Bezug auf den ganzen thematischen Stoff berichten: Hier kommen sie öfters als Folge der Anlehnung auf ein bestimmtes Gattungsmodell (z.B. eines Marsches - wie in der Mazeppa, bzw. eines Chorals - wie in der

¹ Vgl. mit dem Syntax z.B. der Coppelia-Variation, aus dem III Akt des Balletts von Léo Délib, 1870.

² Vgl. mit der Struktur der Hauptthemen der Symphonischen Dichtungen Orphéus (1. und 2. Thema: 8+8), Mazeppa, Les Préludes, Mazeppa, Festklänge, Die Ideale, Ce qu‘on entend sur la montagne u.a.

Hunnenschlacht) vor, zu deren Verwirklichung sie dadurch beitragen. Die Veränderungen der Formelemente, die bei ihren Wiederholungen häufig vorkommen, bewirken hier oft eine strukturelle Modifikation (z.B. eine Verlängerung besonders der größeren Formabschnitte, wie in den Symphonischen Dichtungen Hungaria und Festklänge), die dem Effekt einer Regelmäßigkeit entgegen wirken.

Der Anschaulichkeit der meisten thematischen Gestalten der Symphonischen Dichtungen Saint-Saens' (mit der Ausnahme des 1. Themas von La Jeunesse d'Hercule) verhalfen die Prinzipien ihrer klangfarblichen Ausgestaltung¹, die in vielen Aspekten durch den programmatischen Inhalt bedingt wurden. In diesem Zusammenhang werden manche Klangfarben (bzw. ihre Kombinationen) in der Funktion der Träger der bestimmten Semantik - wie z.B. die Oboen in der Coda von Le Rouet d'Omphale (T. 381-405), die einige Assoziationen mit dem versöhnlichen Geist der Elysiums-Musik aus der Oper Orphéus von C.W. Gluck hervorrufen. Im gleichen Sinn wird der Absturz der Quadrigen Phaétons im Notentext wiedergegeben. Solche ausdrucksvolle Instrumentationsweise, in Verbindung mit der öfteren „Schwerelosigkeit“ der Partitur verschaffen dem Zuhörer dieser Werke eine klare Vorstellung von einer bewegungsgebundenen Musik - im Sinne einiger komödienhaften Theaterstücken.

Es erscheint deswegen glaubwürdig, dass es sich hier um eine spezielle Wahrnehmung des Komponisten der Werke in der Gattung einer Symphonischen Dichtung handelte: möglicherweise wurden sie als einigermassen „unterhaltsamen“ Korrelaten der Gattung einer «großen» Symphonie konzipiert. Dieser Punkt würde einen wesentlichen Unterschied zum Gattungsverständnis im Schaffen Liszt markieren.

5. Die Symphonische Dichtung Danse Macabre als eine Antwort Saint-Saens' im künstlerischen Dialog mit Liszt

5.1. Das Lied Danse Macabre als eine Skizze der Symphonischen Dichtung

5.1.1. Bestimmung der Formumrisse

Die erste Skizze – das Lied nach dem Text eines Gedichtes von Henry Cazalis' (Egalité, Fraternité), aus dem Sammelband Melancholia, 1868. Die Symphonische Dichtung Danse Macabre op. 40 wurde von C. Saint-Saens im Jahre 1874 fertiggestellt.

Für das Lied wurde der gesamte Text des Gedichtes verwendet. Er bestimmte nicht nur die Form der musikalischen Komposition, sondern auch die Idee der Personifikation des Todes, welche in der zukünftigen Symphonischen Dichtung im Prinzip einer konzertanten

¹ Mehr dazu im Kap. 4.4.5.

Komposition und der ausgeprägten Verwendung von tonmalerischen Elementen verwirklicht wird.

Entsprechend dem Text von Cazalis werden 7 Strophen des Gedichtes in Form einer Refrain-Komposition ABA' A''B''A'' B''' gestaltet. In dieser wird in den Strophen 1,3, 4 und 6 die tonimitatorische Phrase Zig et zig et zag (Variante: Zig et zig et zig) wiederholt und nimmt somit die Funktion eines Refrains für das gesamte Gedicht an.

Cazalis	Füße	Saint-Saens	
VI VI V IV II VI	5		Legende: V betonte Silbe I nicht betonte Silbe (I) stumme Silbe, kann jedoch im Gesang stimmhaft sein standard Refrain kursiv Episode fett Veränderung d. Versmaßes
IV IV IV IV	4		
IV II IV IV I	4		
VI VI V IV IV	5		
<i>IV II IV IV (I)</i>	4		
<i>V II V II V</i>	4		
<i>VII V V II V VI</i>	4		
<i>IV II IV IV</i>	4		
VI VI V IV II V (I)	5		
II V IV IV II V	4		
IV I IV II V II V (I)	4	IV II V IV II VI	
V II V IV (I) IV	4	IV II V II V IV	
.....			
VI VI V IV II V	5		
II V IV IV II V	4		
II V II V II V IV	4	II V II V II VI VI	
II V IV IV IV	4	V II V II V IV	
<i>IV I IV IV II V (I)</i>	4	<i>II V IV IV II VI</i>	
<i>II V IV IV (I) IV</i>	4	<i>IV III V IV II V</i>	
<i>IV II V VI II V (I)</i>	4	<i>IV II V V II VI</i>	
<i>IV IV IV IV</i>	4	<i>IV I IV IV II V</i>	
VI VI V V (I) II VI	5		
IV (I) IV II V IV	4		
VI VI V II V I VI	5		
II V II V IV II V	4		
.....			
IV II V IV I IV (I)	4		
II V II V IV II V	4		
II V (I) V II VI V (I)	4		
IV IV II V IV	4		

Die Strophen 2 und 5 werden zu Episoden. Strophe 7 wird zum Epilog, der in sich eine unerwartete Auflösung trägt. Als Ergebnis entsteht eine zweiteilige Komposition (2 mal 3 Strophen) mit einer Coda und einer bogenartigen Struktur der Teile. Die im Gedicht erkennbare Strophengruppierung 3+3+1 wird in die musikalische Form des Liedes übertragen, die zwei dreiteilige Abschnitte enthält, wobei die Reprise des letzten dynamisiert und ein Vorspiel, lautmalerische Elemente beinhaltend, vorangestellt wird. Die Anwendung des Rondo-Prinzips in der musikalischen Komposition ist klar zu erkennen. Wenn man beachtet, dass das 1. Thema deutlich öfter vorkommt und der Anfang sowie das Ende des Werkes sich aus diesem Thema ableiten (abgesehen von dem Vorspiel und der zweimaligen

Erweiterung des letzten Refrains: die musikalische Umsetzung der 7. Strophe des Gedichtstextes drängt sich in die thematische Entwicklung), dann kann die erste Strophe, die als erstes Thema gilt, als Refrain, und die zweite Strophe als Episode angesehen werden.

Damit bekommt die musikalische Form des Liedes ihr endgültiges Erscheinungsbild: R E R, R E R + Erweiterung.¹ Man kann in der Komposition auch zwei Varianten der dreiteiligen Form in Folge finden. Jede Wiederholung des Refrains ist variiert, wie es auch Episoden und Vorspiel (dessen Stoff als verbindendes Element zwischen beiden dreiteiligen Formen, und vor der letzten Wiederholung des Refrains verwendet wird, der hier die Funktion der dynamischen Reprise trägt) sind.

Die vielfältige Verwendung des Variationsprinzips bei längeren thematischen Gebilden gibt der Komposition der Symphonischen Dichtung *Danse Macabre*, strophischen Charakter, der aus der Form des Liedes und des Gedichtes stammt. Dieses Prinzip hat die Vielfalt in die Entwicklung der Themen für diese symphonische Dichtung gebracht, und in Cazalis' Gedicht skizzierten Figuren einen reichen musikalischen Ausdruck gegeben.

Die Gedichtversion ist gemäß der Logik der akzentuierenden Metrik organisiert. Es wird eine Reimfolge verwendet, die dem Prinzip der Kreuzreime (abab) entspricht. Die einzelnen Zeilen jedes Vierzeilers basieren auf einem jambischen, bzw. einem trochäischen oder gemischten Versmaß. Innerhalb einer Zeile kommt oft eine Kombination aus zwei verschiedenen Versmaßen zur Anwendung [vgl.: Schema unten].

Die Struktur der Texte von Refrain und Episoden unterscheiden sich voneinander im Grad der Stabilität der Anzahl der Füße pro Zeile: diese ist in den Episoden konstant (im Gegensatz zu den Episoden der musikalischen Komposition des Liedes) während sie im Refrain variiert wird. Gleich organisiert sind der zweite und dritte Refrain der poetischen Texte, bei welchen die erste Zeile 5-hebig und die restlichen 4-hebig sind (man kann darin die Intention des Autors vermuten, ihre Vereinigung anzudeuten, da darin die „action“ stattfindet). Die übrigen Refrains, der erste und vierte, unterscheiden sich in der Struktur von den vorigen, was ihre dramaturgische Funktion (Entstehung des Konfliktes und Kulmination) unterstreicht. Der poetische Text ist in Bezug auf die Reihenfolge der Reime regulär strukturiert. Es zeigt sich ein stabiler Reimwechsel: weiblich-männlich-weiblich-männlich (sowohl im Text als auch in der Musik). Lediglich kleine Abweichungen treten in der poetischen bzw. musikalischen Struktur der vierten Strophe auf. Die Endung jeder Zeile des Vierzeilers auf einen männlichen Reim lässt diesen Teil bei Cazalis stärker hervortreten als bei Saint-Saens, der bei der musikalischen Version dieses Textes, mit dem spürbaren Wunsch zur besseren

¹ S. Schemata im Kap. 7.3.3. im Anhang der vorliegenden Arbeit.

Integration dieses Teiles in die Gesamtkomposition, nur in der ersten Zeile die gewohnte Reimreihenfolge durchbricht: männlich-männlich-weiblich-männlich. Dadurch wird eine neue Wendung in der Entwicklung des Sujets geschaffen (Wieder wird die Person des infernalischen Musikers erwähnt, wodurch ein Gefühl des Neubeginns in der Gesamtkomposition markiert wird: „Zig et zig et zig, la Mort en cadence...», «Zig et zig et zag, la Mort continue...»).

Die 2-teilige Struktur des Gedichtes kommt auch bei der Betrachtung der Versmaße zum Ausdruck. Im ersten Teil (Strophen 1-3) ist das Versmaß nach dem Prinzip einer Umklammerung organisiert – Zeilen mit kombiniertem Versmaß (Trochäus und Jambus) schließen Zeilen mit individuellem Versmaß (Jambus) ein und umgekehrt:

1 Strophe: 2 Strophe: 3 Strophe:
 1 Z.: Tr., Jamb. 1 Z.: Jamb. 1 Z.: Tr., Jamb.
 2 Z.: Jamb. 2 Z.: Tr. Jamb. 2 Z.: Jamb.
 3 Z.: Jamb. 3 Z.: Tr. Jamb. 3 Z.: Jamb.
 4 Z.: Tr., Jamb. 4 Z.: Jamb. 4 Z.: Tr., Jamb.

Im zweiten Teil (Strophen 4-7) besteht ein anderes Organisationsprinzip, bei dem in jeder Strophe nur eine Zeile mit kombiniertem Versmaß auftritt. Die 5. Strophe unterscheidet sich jedoch von den anderen in dieser Gruppe entsprechend ihrer Rolle als Episode versus dem Refrain.

4 Strophe: 5 Strophe: 6 Strophe: 7 Strophe:
 1 Z.: Tr., Jamb. 1 Z.: Jamb. 1 Z.: Jamb., Tr. 1 Z.: Jamb.
 2 Z.: Jamb. 2 Z.: Jamb. 2 Z.: Jamb. 2 Z.: Jamb.
 3 Z.: Jamb. 3 Z.: Jamb.,Tr. 3 Z.: Tr., Jamb. 3 Z.: Tr., Jamb.
 4 Z.: Jamb. 4 Z.: Jamb. 4 Z.: Jamb. 4 Z.: Jamb.

(Erklärung: Z. = Zeile, Tr. = Trochäus, Jamb. = Jambus)

Bei der Komposition der Musik zum Gedicht hat Saint-Saens kleine Veränderungen in Versmaß und Text angebracht die bewirken, daß zwar die 2-Teilung aufrechterhalten wird, aber die 4. Strophe durch die Gleichheit ihres Versmaßes mit der 1. Strophe den Anfang des 2. Teils markiert. Die Veränderungen in der 3. Strophe zielen auf die Verdeutlichung der Funktion der Beendigung des 1. Teils ab. (vgl. die Texte Cazalis' und Saint-Saens' im Anhang).

1 Strophe: 3 Str. (Cazalis): 3 Str. (Saint-Saens): 4 Str. (Cazalis): 4 Str. (Saint-Saens):
 Tr., Jamb. Tr., Jamb. Tr., Jamb. Tr., Jamb. Tr., Jamb.

Jamb.	Jamb.	Jamb.	Jamb.	Jamb.
Jamb.	Jamb.	Jamb.	Jamb.	Jamb.
Tr., Jamb.	Tr., Jamb.	Jamb.	Jamb.	Tr., Jamb.

Die Veränderungen der fünften Strophe rufen keine Unregelmäßigkeiten in der Gedichts Struktur hervor, jedoch treten die Kommentare des Autors statt der Beschreibung der Handlung in den Vordergrund (Horreur! Les voilà! Ronde fantastique, Étrange musique funeste vision!). Dadurch wird sinngemäß ihre Vereinigung mit der 7. Strophe erreicht, und demzufolge der abschließende Teil (Lösung des Konfliktes) quantitativ verstärkt. Während in der poetischen Version das Resümee in der letzten Zeile des Gedichtes auftritt, könnte dieses Prinzip der musikalischen Architektur abträglich sein, weil eine derart unerwartete Wendung (die der Fabel eigen ist) in diesem Falle wenig überzeugend wäre.

Die Reimfolge wird innerhalb des gesamten Gedichtes beibehalten (Kreuzreim abab). Daraus ergeben sich in der musikalische Komposition die rhythmischen Wiederholungen des musikalischen Themas des Refrains (vier Phrasen nach dem Schema: abab). Die Episoden bestehen aus zwei untrennbaren Sätzen: ab. Demzufolge unterscheiden sich die Themen von Refrain und Episoden sowohl in Intonation und rhythmischer Hinsicht als auch in ihrer Struktur. Im Vergleich zu den Episoden sind die Refrains variantenreicher umgesetzt: z.B. Thema 1 erklingt sowohl im Vokalsatz mit Klavierbegleitung (T. 9-17 u.a.) [In der Faktur des Klaviersatzes wird der Stil einer Gitarrenbegleitung angedeutet, was in der Partitur der symphonischen Dichtung durch Pizzicato in den Harfen dargestellt wird] als auch im Soloklavier (T. 17-25 u.a.). Dieses Thema wird in der Tonart der Dominante (im Klavierpart) in dem Teil erscheinen, der dem poetischen Text der dritten Strophe entspricht (ab T. 41), was eines der Merkmale der Logik einer Sonatensatzform ist¹, die neben anderen Formen (Rondo, double-function Form) in der Symphonischen Dichtung Anwendung findet. Ihre Verwendung durch das Vorhandensein 2-er kontrastierender Themen motiviert, obwohl das Lied als eine Vorstufe der symphonischen Dichtung *Danse Macabre* noch nicht den Konflikt beinhaltet der für ein großes Werk der symphonischen Gattung charakteristisch ist. Diese konfliktartige Beziehung der 2 Themen bedingt die Prozesse der thematischen Aufkeimung und der vielfältigen Entwicklung der Erscheinungsbilder. Der Stoff des Refrains findet seine Verwendung im Hauptthema der Symphonischen Dichtung, der Stoff der Episoden im Seitenthema. Im Symphonischen Werk wird der Stoff des zweiten Themas unter Anwendung

¹ Auch das tonik-dominantische Verhältnis der Anfangstöne des 2. Themas entspricht den Prinzipien einer typischen Sonatensatz Form, deren Merkmale in der Komposition der gleichnamigen Symphonischen Dichtung Saint-Saens' verwendet werden. Obwohl die Bedingungen einer vokalen Kammer-Gattung (zum Unterschied von seinem orchestralen Pendant) die Intensität der Entwicklung eines Sonatensatzes nicht vorsahen, wird das Prinzip eines thematischen Aufkeimens bei der Betrachtung der Korrelation des Themas der „Kadenz des Todes“ mit beiden Hauptthemen deutlich.

der Technik der thematischen Transformationen mehr entwickelt, was im Ganzen der Intensität der Veränderungen in den Episoden der Rondoform entspricht. Die Anwendung unterschiedlicher Entwicklungsmöglichkeiten der Durchführung der Sonatensatzform und die Einführung zweier polyphoner Teile, die den aus der Dies Irae-Sequenz entstandenen Scherzo-Teil umklammern, verleihen diesem Tanz seine wachsende Intensität wie sie der symphonischen Gattung eigen ist.

Die musikalische Verkörperung des Textes behält viele Besonderheiten seiner Struktur. Die Unterschiede in der Organisation der Versmaße und Reime im Gedicht und im Lied berühren nicht die wesentlichen Aspekte sondern erleichtern die Übersetzung der poetischen Form in die musikalische (in beiden musikalischen Hauptthemen sind die spezifischen Merkmale einer Jota aragonaise präsent): in der Musik zeigt sich die Tendenz zur Unifizierung der Struktur aller Refrains und Episoden, deren Bestandselemente den Zeilen der poetischen Strophen entsprechen, an der einheitlichen Organisation in Jamben. Der strukturelle Unterschied bei den Themen die dem Refrain und den Episoden entsprechen, äußert sich in Bezug auf die Reimfolge nur in der Symphonischen Dichtung, wo sie beim Refrain beibehalten wird, jedoch die Episoden als eine Folge von 4 männlichen Reimen organisiert sind.

Das musikalische Äquivalent des Gedichtes wird nach dem syllabischen Prinzip gestaltet (Note pro Silbe). Die melodische Linie des Refrains gestaltet sich eher in instrumentalem Charakter (kleine Notenwerte in schneller Folge) zum Unterschied vom Thema der Episoden. Die musikalische Verwirklichung der letzten Strophe des Gedichtes hat rezitativen Charakter.

Beide Hauptthemen der Komposition haben ähnliche Struktur und harmonische Basis, was ihre gleichzeitige Durchführung ermöglicht. Beide sind im engen Tonumfang einer Quarte gefangen und harmonisch abgeschlossen, obwohl sich die Details ihrer Harmonisierung unterscheiden. 1 Thema: 3,5 T. – T; 4 T. – VIIb. 2 Thema: 2 T. – T, 2 T. – Bereich S (VI#, VI), 1 T. – T. Jedoch, in Bezug auf Rhythmus werden sie nach dem Prinzip des sich beiderseitig ergänzenden Kontrastes organisiert.

Die Einleitung entspricht der Aufgabe, das Geigenspiel des Todes musikalisch wiederzugeben. Das Intervall des Tritonus als Verkörperung des Satanischen in der Musik wird in unterschiedlicher Rhythmischer Organisation dargestellt – von den größten Notenwerten über die Kleinsten zu den Mittleren:



Im Rahmen dieses Abschnitts wird der Rhythmus des 2. Themas angedeutet: $\frac{3}{4}$

I/dI/dI/dI/dI/III/III/dI/d

und sogar der Rhythmus des Fugato aus der Symphonischen Dichtung (ab dem T. 137 bei den Violoncelli und Bratschen): $\frac{3}{4}$ I/II I I/II I I/II I I/II I I/II II II/II II II/ II I I/I

In der musikalischen Form wird diese „Kadenz des Todes“ noch 2 mal erscheinen: an der Grenze zwischen den beiden 3-teiligen Formen (nach dem der 3. Poetischen Strophe entsprechenden Abschnitt) und vor dem letzten Refrain, der die dramaturgische Lösung verkörpert und die Rolle des Resume's der ganzen Komposition einnimmt (entspricht der 6. und 7. Strophe des Gedichtes). In beiden Fällen in kürzerer Form (4 Takte statt 8). Durch solches Streben nach Verbundenheit und Ausgewogenheit in der Komposition, die durch Strukturbögen erreicht wird, offenbart sich die Verwandtschaft zu den Lisztschen Ideen der Formbildung¹. Jede Erscheinung der „Kadenz des Todes“ wird rhythmisch und intonatorisch unterschiedlich organisiert. Ihre 2. (in den Tt. 57-61) und 3. Erscheinung (T. 93-97) verwirklichen die rhythmischen Elemente (in jedem Fall andere) der beiden (Refrain und Episode) des Werkes:



In ihrer letzten Durchführung ist sie mit dem Rhythmus des 2. Themas (mit allen seinen Varianten in der Symphonischen Dichtung) in höherem Maße verbunden, während die vorletzte Durchführung die rhythmischen Elemente beider Themen in gleichem Maße vereinigt. Es erscheint evident dass im Rahmen der „Kadenz des Todes“ auf rhythmischem Niveau die Wechselwirkung der charakteristischen Elemente der beiden thematischen Sphären skizziert wird. Darüberhinaus ersetzt die „Kadenz des Todes“ eine fehlende Episode für ein typisches Rondo-Schema (zwischen dem 3. und 4. Refrain), bzw. wird (vor dem letzten Refrain) als Fortsetzung der 2. Episode eingesetzt und dynamisiert sie somit. Also wird die Entfaltung der Tendenz zur symphonischen Entwicklung schon im Rahmen des

¹ Detaillierter dazu: im Kap. 3.2.2.

einleitenden Form-Abschnittes, bzw. des Verbindungsgliedes der Komposition angedeutet. Die rhythmischen und intonatorischen Elemente der „Kadenz des Todes“ werden in den entsprechenden Abschnitten der Symphonischen Dichtung weiterentwickelt: 3. Kadenz // Tr. 309-320.

Vielseitiger als in der Symphonischen Dichtung wird im Lied die thematische Sphäre des Refrain dargestellt - er beinhaltet mehr „Aktion“: hier werden die Handlungen der diversen Figuren in der Begleitung der „infernaln Musik“ gezeigt. Die Episoden führen die Beschreibung des Hintergrundes («Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre; Des gémissements sortent des tilleuls») und den Kommentar zur angegebenen Situation (bei Saint-Saens: «Horreur! Les voilà! Ronde fantastique, Étrange musique funeste vision!») ein. Die Veränderungen des musikalischen Stoffs innerhalb der Episode entsprechen dem Ausmaß der Varianten, wobei beim Vorhandensein 2-er Episoden keines tiefgreifenden Umdenken ihres Materials vorausgesetzt wird.

Als entfernteste Variante des Refrains, im Vergleich zu seiner ersten Erscheinung, kann seine nächste Wiederholung (die der 3. poetischen Strophe entspricht) gesehen werden. Sie führt eine neue Tonart ein - durch eine Modulation in die Dominante mit der folgenden Rückkehr in die Tonik, einen intensiven «Dialog» zwischen zwei unterschiedlichen Arten der Verwirklichung des musikalischen Stoffs, dem vokal-instrumentalen und dem rein instrumentalen, der eine strukturelle Zerkleinerung (4x4 Takte statt 2x8, wie es in dem vorhergehenden und meistens in den nachkommenden Abschnitten vorkommt) bedingt. Eine noch größere strukturelle «Aufsplitterung» charakterisiert die letzte Erscheinung des Refrains, die durch die inhaltliche «Dichtheit» des Programms vorbestimmt wird: in zwei Strophen des poetischen Textes vereinigen sich die Kulmination des Tanzes, eine unerwartete dramaturgische Lösung und die abschließende philosophische Sentenz: «Zig et zig et zig, quelle sarabande! Quel cercle de morts se donnant la main!», «Mais psit! tout à coup on quitte la ronde, On se pousse, on fuit, le coq a chanté. - Oh! la belle nuit pour le pauvre monde, Et vivent la Mort et l'égalité!».

Der letzte musikalische Refrain, als der komplizierteste Teil der Komposition, verkoppelt nicht nur die unterschiedlichen Typen der Melodik – die gesangliche und die deklamierte, die durch die kontrastierenden Arten der Klavier-Begleitung unterstützt wird, sondern auch die verschiedenen Typen der musikalischen Strukturen: eine freie durchgehende Struktur, die der letzten Strophe des poetischen Textes entspricht, wechselt in eine periodische Form, in der ihre vorhergehende Strophe verwirklicht wird. Der letzte musikalische Abschnitt wird durch die syntaktische «Zerstückelung» in eine Vielzahl der Bestandteile charakterisiert.

Eine unerwartete Wende in der Entwicklung des Sujets, die eine rasende Konfliktlösung veranlasst, wird durch einfache musikalische Mittel verwirklicht: bei der Kulmination des walzerartigen Laufs (T. 105-108), die mittels der Wiederholung der anfänglichen zwei Takte des 1. Themas an der Spitze des dynamischen Niveaus (das einzige FF in der ganzen Komposition) erreicht wird, bricht der gehaltene Ton der VI Stufe (in der Klangstärke P) der Haupttonart in den Vokal- und Instrumentalparts, die in einem Unisono vorgetragen werden, herein. Danach, genauso unerwartet, wie die dramaturgische Lösung der poetischen Unterlage, mit dem Abspielen der Kadenz im Hintergrund, wechseln sich 4 kontrastierende melodische Gebilde ab: Der Fortsetzung des Deklamierens auf der VI. Stufe (T. 113-117) folgt eine rasend herunterfallende, die gleich danach auf einer anderen Tonhöhe wiederholt wird (Tr. 121-128) und eine schlagartig aufsteigende (Tr. 129-131) Phrase, die in einem kurzen deklamatorischen Abschnitt, der auf der V Stufe des G-Moll abgebrochen wird (Tr. 132-134), ihren Abschluß finden. Die Rückkehr in die Tonik, die den Abschluß der Symphonischen Dichtung bringt, gibt es im Lied nicht, da es auf den rhetorischen Auslassungspunkten endet. Während dessen, bedingte eine detaillierte (wie in einem Variationszyklus) Durcharbeitung der thematischen Ressourcen in der Symphonischen Variante des Danse Macabre, die Notwendigkeit einer «abgerundeten», konfliktlösenden Endung. Ohne den charakteristischen Effekt der programmatischen Quelle - eines überraschenden Absturzes des tänzerischen Bewegung - zu widersprechen, wendet sich der Komponist an ein kurzes «harmonisierendes» Mittel: er imitiert bei den verschiedenen Gruppen der Streichinstrumente die anfängliche Intonationen des 1. Themas, verwendet dabei eine «verlangsamte» Variante des harmonischen Rhythmus (durch eine Vergrößerung der Notenwerte). Einen endgültigen «Ruhestand» bringen nur die letzte Akkorde der Streich- und Holzinstrumente mit den Hörnern, die zur Tonik des G-Moll zurückführen.

Der letzte Formabschnitt der Symphonischen Dichtung zeigt die Intention ihres Autors zur Erreichung des architektonischen Gleichgewichtes bei der Aufknüpfung des dramaturgischen «Knotens». Sie wird durch eine Wiederkehr zu den thematischen Elementen, bzw. zu Entwicklungsmitteln, die im Rahmen eines der vorhergehenden Formteile verwendet wurden, erreicht. In diesem Fall bildet die Wendung zum Stoff des 1. Themas einen Bogen zum Anfang der gesamten Komposition, während die Imitierung eines ihrer Motive (in den Tr. 470-474) eine Verbindung des abschließendes Teiles mit dem polyphonen (durchführenden) Abschnitt markiert. Es erlaubt die Endung der Symphonischen Dichtung (ab dem T. 438) als eine Coda ihrer gesamten Komposition zu interpretieren: so führt das Eindringen in die

rasend-beschwörerische Wiederholung eines Elementes des 1. Themas¹, das durch ein rhythmisches Element des 2. Themas² begleitet wird - des Akkords der VI Stufe G-Moll's (der als Hintergrund für ein tonimitatorisches Detail, nämlich das Krähen des Hahnes, verwendet wird) – zu einer Veränderung des dramaturgischen Ausgangs.

Das Erwähnte veranschaulicht den funktionalen Unterschied im Rahmen des finalen Abschnittes der zwei Saint-Saens'schen *Danse Macabre*, in dem der Inhalt der letzten Strophe der poetischen Unterlage seine Verwirklichung fand. Die formale Abgeschlossenheit der Komposition des symphonischen Werkes entspricht der konzeptuellen Spezifik eines großförmigen Oeuvres des Autors, dessen Schaffen durch die Ideen und Kriterien einer *haute composition* bestimmt wurde.

Der Inhalt des Gedichtes bekommt in der Symphonischen Dichtung, im Vergleich zum Lied, eine deutlich detailliertere Realisierung: folgend den Berlioz'schen Prinzipien einer aufeinanderfolgenden Verwirklichung des Inhaltes eines Sujets, gibt hier Saint-Saens eine Vielfalt der aus dem Gedicht Cazalis' stammenden tonmalerischen Elemente wieder: des Klanges einer Uhr³, des schon genannten Krähen des Hahnes⁴, eines raschen Laufens der zu ihren «Ruheplätzen» eilenden Skelette (mit der Heranziehung eines anderen, musikalischen Stoffs als im Lied), und außerdem einer Liebesszene zwischen den zwei sozial ungleichen Wesen⁵.

Wegen der Anfassbarkeit der Gestalten und der ausführlichen Art der Widerspiegelung der programmatischen Unterlage (trotz der Bestrebung Saint-Saens' nach einer Vermeidung der konsequenten Deskriptivität), nähern sich beide Versionen des Saint-Saens'schen *Danse Macabre* dem Typ einer fantastischen theatralischen Szene. Dieselbe Tendenz bestimmt die Einführung in die Komposition der Symphonischen Dichtung einiger rezitativsartiger Abschnitte (Tt. 455-473), wie auch der im Solo-Part geführten lyrischen Kommentare (T. 323-339). Möglicherweise wollte Saint-Saens durch Verbreiterung der Zone seiner Kommentare die Architektonik des Werkes ausgleichen - mittels der Erschaffung eines Bogens innerhalb des letzten Formabschnitts, der die Funktion einer Reprise für das gesamte Werk erfüllen sollte. Auf diese Weise verstärkte er das lyrische Element in der an Dramatik und bildhaften Darstellungen reichen Dramaturgie des *Danse Macabre*.

¹ Die, in Folge ihres Stützes auf die Harmonie der Tonik, das Gefühl des Erreichens einer Konfliktauflösung erschafft.

² Der Geist eines unenthaltamen Tanzes entspricht dem Wesen der Bacchanal aus der Oper *Samson und Dalilah*, bzw. der Symphonischen Dichtung *La Jeunesse d'Hercule* Saint-Saens'.

³ S. Musikbeispiel 18 im Kap. 7.1. im Anhang.

⁴ S. Musikbeispiel 17 im Kap. 7.1. im Anhang. Das Streben des Komponisten zur Wiedergabe der Klänge der Außenwelt, z.B. der Tiere, findet ihre Verkörperung u.a. in seiner Suite für Kammerorchester *Le carnaval des animaux*, 1886, deren Figuren in einem allegorischen, oder sogar ironischen Kontext (wie auch die «Helden» des *Danse Macabre*) präsentiert werden.

⁵ Ein wichtiges Element des Konzeptes „Égalité, Fraternité“ des Dichters.

Dadurch gewann die Komposition sämtlicher Symphonischer Dichtungen an konzeptueller Tiefe, die ihre Skizze – das gleichnamige Lied, infolge ihres anderen Gattungsmaßstabes noch nicht beanspruchen konnte.

5.1.2. Zur Entstehung des thematischen Stoffs

Das Streben nach konsequenter Verkörperung des Sujets des Gedichtes Cazalis‘ hat die bildliche Helligkeit des Liedes *Danse Macabre* vorherbestimmt. Die romantische, die Phantasie anregende Fabel hat die Spürbarkeit in dem von tonimitatorischen Details reichen musikalischen Gebilde gefunden. Diese Details sind in der gesamten Form verteilt, und die von ihnen herbeigerufenen Assoziationen sind in unterschiedlicher Weise konkret. Die Figur des musizierenden Todes, der Lauf der Skelette, der Tanz und sein unerwarteter Abbruch haben eine realistische Reflexion in der Musik des Liedes gefunden. Mit der Anzahl, und der Art und Weise der Verkörperung der Ereignisse des Programms, wie auch durch den unerwarteten Ausgang des Sujets geht das Werk auf die Theaterszene zu. Diese Qualität steigert sich in der Orchesterversion des Liedes, der Symphonischen Dichtung, unter Verwendung des reicheren lautmalerischen Potentials eines Orchesters.

Der musikalische Stoff des Werkes wächst aus den Intonationen französischer Lieder – sowohl aus dem Brauchtum als auch aus professioneller Komposition¹, vom Autor unter Anwendung der Gattungsregeln einer *Jota aragonaise* verwirklicht.

Struktur, rhythmische Organisation und Harmonisierung beider musikalischen Hauptthemen spiegeln die Gattungsmerkmale einer *Jota aragonaise* wider. Das Interesse des Komponisten am s.g. «Spanischen» Thema passt in die allgemeinen romantischen Tendenzen zur Erweiterung des Umfangs der Ausdrucksmittel organisch hinein. Viele Zeitgenossen Saint-Saëns‘ haben der Begeisterung für musikalischen Exotismus Tribut gezollt, insbesondere durch die Schaffung der programmatisch-orchestralen und Bühnenwerke (u.a. *España* E. Chabriers, *Habanera* und – später – *Jota aragonaise* C. Saint-Saëns², G. Bizets *Carmen*, *Symphonie Espagnole* E. Lalos). So kann das Verhältnis beider Themen zueinander jenem des Verhältnisses einer instrumentalen Introduction einer *Jota* (*Variationen* bzw. *Estrebiglio* genannt) mit den gesungenen Strophen (*Copla*)², verglichen werden. Der Rhythmus des 1. Themas spiegelt eine ihrer charakteristischen rhythmischen Formeln wider: IIII/I IIII/I. Ihre harmonische Abfolge basiert auf einem Element andalusischen Kadenz – durch die Verwendung des Akkordes der VIIb Stufe nach der Tonik einer natürlichen Moll-Tonart (in

¹ Mehr dazu im Kap. 5.1.3.

² Die bei einer *Jota* durch die nicht am Tanz beteiligten Solisten vorgetragen werden.

diesem Fall G-Moll). Bemerkenswert ist die Projektion der Intonationen einer andalusischen Kadenz in die melodische Linie der Strophe des Liedes, wie in T. 16-17:



Dabei ähnelt die Faktur der Begleitung zur Melodie dem Charakter einer Gitarrenbegleitung. Die Anwendung des vereinnahmenden Geistes des spanischen Gruppentanzes entspricht der Liszt'schen Idee nach Verallgemeinerung mittels einer Gattung, obwohl im gegebenen Kontext der Gattungstyp eher parodierend eingesetzt wird: der Rhythmus einer Jota organisiert die Bewegung der Skelette.

Außerdem finden im musikalischen Stoff andere der erwähnten Aspekte Verwendung, wie z.B die Klänge der Gitarrenbegleitung in der Partitur durch ein Harfen-Pizzicato wiedergegeben werden (T. 9-13 des Liedes, bzw. 33-37 der Symphonischen Dichtung).

Die beiden Hauptthemen äußern die bestimmte intonatorische Verwandtschaft untereinander und mit der Sequenz *Dies irae*.¹ Die Verwendung einer mittelalterlichen Sequenz - ironisch umgeformt auf tänzerische Weise - bestimmt die thematische Gleichartigkeit der gesamten Symphonischen Dichtung.

Unter den anderen Inspirationsquellen der beiden *Danse Macabre* wurde der 1. *Méphisto-Walzer* (1860) Liszts erwähnt². Solche Anregungen, wie „the waltz rhythm, the wild tuning of the diabolical violin and the solo sung by this violin“, aber auch die Bezeichnung des Tempos „*Mouvement modéré de Valse*“ konnte auf diese Komposition übertragen werden. Sie unterstützten die Ausprägung des Tänzerischen in *Danse Macabre*.

5.1.3. Französische Züge der Melodik

Die gründliche musikalische und allgemeine Bildung Saint-Saens' hat Breite und Umfang der in seinem Schaffen realisierten musikalisch-stilistischen Formen vorherbestimmt. Die stilistische Ausgestaltung seiner Symphonischen Dichtungen wurde durch die Elemente seiner heimischen, literarischen und musikalischen, alten und zeitgenössischen Kultur beeinflusst.³

Die Melodik des *Danse Macabre* äußert einige Merkmale einer Nachfolge zur nationalen französischen Musik: beide Hauptthemen werden durch die tänzerische Natur, 3-Schlägigkeit des Taktes, die Einfachheit und Symmetrie des Rhythmus, eine periodische Struktur, Kombination von Quart-Quinten mit Verlauf in engem Tonumfang charakterisiert. Dies wird

¹ Vgl. die Melodien in den Musikbeispielen 11, 13, 30 im Kap. 7.1. im Anhang.

² In: J. Chantavoine, Camille Saint-Saens, Paris, Larousse, 1947, S. 39, Zit. nach: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 326-327.

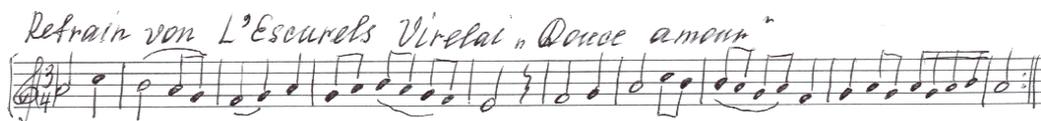
³ Man stellt die Präsenz des Stilstilist der verschiedenen Schichten der französischen Musik auch bezüglich des Schaffens Liszt fest.

durch den Vergleich der erwähnten Themen mit zahlreichen alten französischen und manchen europäischen Melodien bestätigt. So wird in einer Publikation des Endes des 19. Jahrhunderts¹ eine Melodie eines als «Totentanz» betitelten Volksliedes² erwähnt. Sie offenbart eine gewisse Intonationsverwandtschaft mit dem 2. Thema Danse Macabre durch die Verwendung einer ähnlichen rhythmischen Formel: IIII / I IIII / I im ¾ Takt, die Kombination der Quartens-«Sprünge» am Übergang der Phrasen mit der «Rotation» im Terzen-Umfang innerhalb der Phrasen. Außerdem weist die melodische Struktur deutliche Quadratform und Regularität der Gliederung auf.

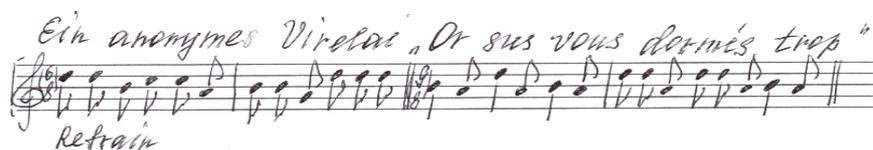


Nicht auszuschließen ist die romanische Herkunft dieses Liedes, in Folge eines interkulturellen musikalischen Austauschs, der durch die migrierende Künstler der vergangenen Zeiten aktiv praktiziert wurde.

Bei anderen Beispielen mit intonatorischer Verwandtschaft zu beiden Themen Danse Macabre sind die erwähnten Eigenschaften nicht weniger charakteristisch. So fasst das rhythmische und intonatorische Muster des Refrains von L'Escurels Virelai „Douce amour“³ die Gemeinsamkeiten beider Themen zusammen: es offenbart sowohl die melodische Linie, als auch die Folge der musikalischen Zeitwerte: d I/d I / I I I / II II II / d



während das Prinzip des sich ergänzenden Kontrastes zwischen den beiden Themen (Refrain und Strophe) in einem anonymen Virelai „Or sus vous dormés trop“⁴ ähnlich wie im Danse Macabre angewandt wird. Die gleichmäßige Bewegung der 1/8 tel-Werte (II) im Refrain kontrastiert jene in den Takten mit I Γ und III Γ III Γ Organisierung



Der wesentliche Unterschied berührt die Thematik der verglichenen Beispiele, da die Virelais sich größtenteils mit Liebes-Motiven und solchen sentimentalischen Charakteren im Inhalt beschäftigen.

¹ F.M. Boehme, Geschichte des Tanzes in Deutschland. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1886.

² Auf diese Ähnlichkeit verweist Fallon, in: ders., The Symphonies and symphonic poems, S. 292.

³ Nach: J. Hirshberg, übers.: H. Beste, Virelai, in: MGG, ST, Bd. 9, S. 1715.

⁴ Nach: J. Hirshberg, Virelai, in: MGG, ST, Bd. 9, S. 1717.

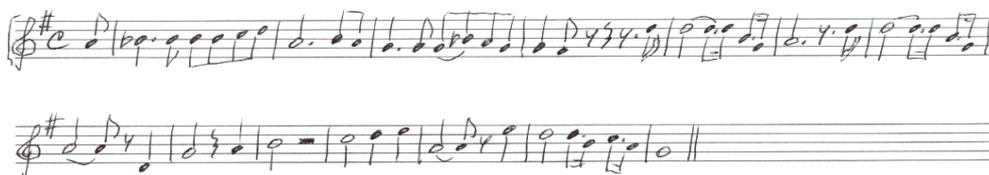
Es besteht auch eine gewisse Ähnlichkeit bei der musikalischen Organisation der Themen des *Danse Macabre* und den *Galliarden* von Pierre Attaignant (1894-1552)¹



Die Beispiele mit den gezeigten Eigenschaften sind zahlreich. Die Ursachen für solche Verwandtschaften sind möglicherweise im Bestreben Saint-Saens' nach Verwendung des Stils der traditionellen französischen Musik verbunden mit den Gestalten eines mittelalterlichen Sujets in seinen Werken zu suchen (wie auch Liszt im *Totentanz*)².

Außerdem offenbart sich im *Danse Macabre* der Einfluss der Melodik aus der Zeit der französischen Revolution: fanfarenartige und 3-Klang-Intonationen, «rhetorische» Endungen der Phrasen.

*La Marseillaise*³:



Im Bezug auf die Struktur der musikalischen Komposition des Liedes (und dadurch der Symphonischen Dichtung) *Danse Macabre*, insbesondere durch die Anwendung des Rondo-Prinzips wird die Verbindung zu mehreren Kompositionen des professionellen musikalischen Schaffens des früheren Mittelalters und der Renaissance (*Virelai* gehört zur Geschichte der französischen Musik) hergestellt. Es äußert sich hier der geistige Bezug Saint-Saens' zur Aufklärung, die ebenfalls ihre Ideale in der französischen Geschichte suchte.

Die «Treue» Saint-Saens' zu einem bestimmten thematischen Kreis und zu bestimmten Charakteren, die in der vorliegenden Arbeit in Bezug auf die ideell-ästhetische Ausgestaltung seiner Symphonischen Dichtungen⁴ konstatiert wird, äußert sich auch auf dem musikalisch-

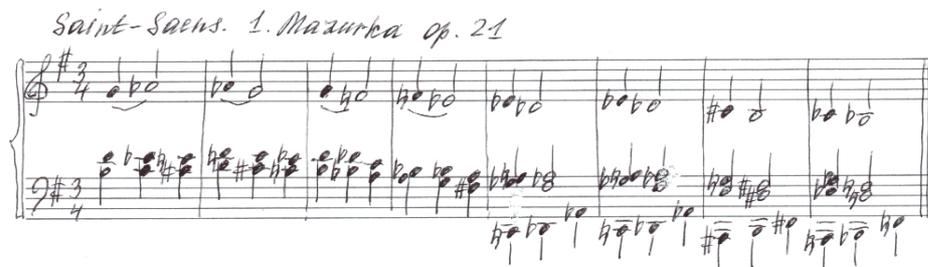
¹ Aus: http://imslp.org/wiki/Pavan_and_Galliards_%C3%A0_4_%28Attaignant,_Pierre%29

² Vgl.: Celenza, Anna Harwell, *Death Transfigured: The Origins and Evolution of Franz Liszt's Totentanz*, in: *Nineteenth-Century Music, Selected Proceedings of the Tenth International Conference*, Edited by Jim Samson and Bennett Zon, Ashgate, 2002, S. 147.

³ Aus: <http://www.lexas.net/hymnen/europa/frankreich/index.asp>

⁴ Im Kapitel 4.3.1

technischen Niveau im Prinzip der Kristallisation einiger musikalischer Elemente in den zu unterschiedlichen Schaffensphasen gehörigen Werke. Es wurden einige Elemente des 2. Themas *Danse Macabre* in früheren Kompositionen angerissen. Zum Beispiel erschien eine chromatische Folge, die sich allmählich von der Tonika G (im hier gemeinten Fall Dur) im $\frac{3}{4}$ Takt nach unten bewegt, bereits in der Begleitung einer Mazurka (ebenfalls ein Tanz wie Walzer im *Danse Macabre*) für Klavier op. 21, G-Moll aus dem Jahr 1862 ¹:



5.2. *Danse Macabre* und Totentanz: Verschiedenheit der Inspirationsquellen und ihre Wirkung auf das Konzept

5.2.1. Über die Interpretation des Programms: Ausstrahlung der Ideen einiger Kunst- und Literaturwerke bei der Herausbildung der schöpferischen Intention

Die Unerschütterlichkeit der Autorität Liszts als Denker und Komponist bestimmte viele Jahre die uneingeschränkte Bewunderung und das Interesse Saint-Saens an seinen Werken. In diesem Kapitel wird der Einfluß eines konkreten Werkes, der Paraphrase über *Dies irae* für Klavier und Orchester von Liszt, auf das Konzept und seine Verwirklichung in der Symphonischen Dichtung *Danse Macabre* von Saint-Saens beschrieben; und im letzten Abschnitt – am Beispiel der Liszt'schen Transkription *Danse Macabre* - die Rezeption dieses Werkes durch Liszt.

Die genannten Kompositionen vereint nicht nur der Titel der die Befassung mit der ähnlichen Thematik impliziert, nämlich der dem mittelalterlichen Sujetskreis angehörende Tanz des Todes, sondern auch einige partikuläre Besonderheiten der Organisation des musikalischen Stoffes.² Damit wird nicht ein direkter Einfluss gemeint, sondern eher eine Auseinandersetzung mit dem Konzept des Werkes des älteren Zeitgenossen Saint-Saens'.

Abgesehen von der Verkörperung des ähnlichen Inhaltsmotivs, (beide sind große Werke für Orchester und Solist) zeigen die Kompositionen gravierende Unterschiede in Bezug auf den emotionalen Ton und die allgemeinen Organisationsprinzipien des musikalischen Stoffes. Diese Unterschiede werden bedingt durch die verschiedenen Charaktere der

¹ Nach: G. Servièr, Saint-Saens, S. 87.

² Einige Ideen und Anregungen in: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S. 250-251, 276-277, 318-319, 349-350.

Inspirationsquellen beider Oeuvres. Der bildliche Inhalt des Gedichts *Cazalis*¹ wurde schon im Kapitel 5.1.1 charakterisiert, und mit der genaueren Betrachtung der ideellen Substanz beschäftigen sich die entsprechenden Abschnitte des Kapitel 5.2.2-3. Hier werden die Unterschiede beider Konzepte, ausgehend vom Inhalt des Totentanzes Liszts verdeutlicht.

Schon die privaten Umstände der beiden Komponisten während der Schaffenszeit dieser Werke waren gegensätzlich: ein geistiger Aufschwung innerhalb eines fruchtbaren Jahres um seine Heirat herum – im Fall Saint-Saens² bzw. die Aufregungen insbesondere in der Zeit der Fertigstellung der endgültigen Fassung der Paraphrase (1865) infolge der tragischen Ereignisse im Leben Liszts.¹ Während der 1860-er Jahre wendet sich Liszt verstärkt Überlegungen zu den Themen Religion und Moral zu, die ihn 1865 zu der Tonsur und dem Erhalt der vier niederen Weihen führten. Er reflektiert viel über die verschiedenen Aspekte des Glaubens, überlegt sich die Gründe und Konsequenzen des Glaubensmangels der Gesellschaft seiner Zeit und versucht dabei Wege zum Aufbau der Religiosität zu finden. Im Bereich des musikalischen Schaffens äußert er sich in der Komposition u.a. einer großen Anzahl von mit religiöser Thematik verbundenen Oeuvres, wie z.B. *Missa solemnis*, 1855 (rev. 1857-58), *Missa coral* (1865), *Ungarische Krönungsmesse*, 1866-67 (rev. 1869), *Oratorium Legende von der heiligen Elisabeth* (1857-62), *Oratorium Christus* (1855-67), *Requiem* (1869), und mehreren Psalmen.

Diese Umstände während der Reifung des Werkkonzeptes² bewirkten den Unwillen ihres Autors, den Inhalt seines Oeuvres zu kommentieren, infolge dessen sein Sinn längere Zeit nicht geklärt wurde.³

Da Liszt wollte, dass das genannte Werk in Vergessenheit geraten sollte⁴, wurden seine Kommentare zu diesem Werk, die er ungern abgab, immer kürzer, lakonischer und waren oft von rätselhaftem Charakter. Das gab unterschiedlichen Theorien und Vermutungen die Nahrung, was die Inspirationsquellen und das Programm betraf. Vergleicht man die Aussagen der Liszt interviewenden Personen, gibt es daher kaum Übereinstimmung. Z.B. „according to Pohl, Liszt’s composition portrays «a musical illustration» of the «Totentanz» series by

¹ Schwere Schicksalsschläge der 1860-er Jahre wie Krankheit und Tod zweier seiner Kinder, die Tatsache dass seine einzige überlebende Tochter seinen Schüler und Freund von Bülow verließ und sich einem anderen guten Freund und Kollegen, R. Wagner, zuwandte, sowie das Nichtzustandekommen der Heirat mit Gräfin Sayn-Wittgenstein, und damit der Verlust einiger seiner früheren Ideale.

² Die Entstehungsgeschichte des Totentanzes erstreckte sich über die Jahrzehnte: Ab 1839, dem Jahr des Erstehens des Vorhabens der Werke auf Basis der Freske *Trionfo della Morte Orcagna*² (nach A.H. Celenza: vielleicht Francesco Traiani² bzw. Bonamico Buffalmacco) aus dem 14. Jahrhundert, die er 1839 auf einem Friedhof in Pisa fand, und einer Serie der Holzschnitte von H. Holbein dem Jüngeren aus dem 16. Jahrhundert, bis 1849, der Zeit der Veröffentlichung der ersten Fassung, und schließlich bis 1865, dem Jahr der Uraufführung und Veröffentlichung der Komposition in ihrer Endfassung.

³ „Er lehnte es ab, das „Programm“ zu diesem Werk zu schreiben, solcherart wie er sie zu seinen Symphonischen Dichtungen geschrieben hatte, und wenn Kollegen und Freunde ihn zu dieser Musik befragten, deutete er die Quellen der musikalischen Inspiration oft nur an.“ Nach: A. H. Celenza, *Death Transfigured*, S.139.

⁴ Er änderte seine Meinung nur nach mehrmaliger Überredung durch Hans von Bülow.

Holbein“¹, dabei „jede Variation zeigt einen anderen Charakter: den ernsten Mann, den leichsinnigen Jüngling, den höhrenden Zweifler, den betenden Mönch, den kecken Kriegsmann, die liebliche Jungfrau, das spielende Kind“², während laut Behauptung Lina Ramanns die Freske Orcagnas die einzige Inspirationsquelle für den Totentanz war³. Durch eine rezente Studie⁴ wurde nachgewiesen, dass die Komponisten des Bekanntenkreises Liszts seine Aussagen falsch interpretiert haben könnten.

Diese Studie klärte mit Überzeugung einige Aspekte des Gesamtkonzeptes der musikalischen Komposition Totentanz. Sie vermutet die Herkunft des Programms des ersten Variationszyklus (von 2) vom Sujet der Holbein'schen Holzschnitt-Serie, während in Bezug auf den musikalischen Inhalt des 2-ten Themas und dessen Variationen eine gewisse Verbindung zu Orcagna's Freske „Trionfo della Morta“ festgestellt wird.

Wenn man also einen Vergleich des Inhaltes der Holzschnittserie mit „einem Thema mit Variationen in den Bildern“⁵, in den Gravuren №1-4 die Funktion einer Einleitung erfüllen, und №5 dem Thema (Die Gleichheit des Todes) entspricht⁶, präsentieren die №6-39 die Variationen⁷, №40 – die Kulmination – das Jüngste Gericht⁸, und №41- eine Art Zusammenfassung⁹.

Die Auswirkung der visuellen Reihe Holbein's auf die Musik des 1. Variationszyklus des Totentanzes wird durch Vergleich der in der Version von 1849 verwendeten Instrumentalbesetzung mit jener der Gravur №5 bestätigt: „skeletons playing a variety of instruments (cornemuse, busine, hurdy-gurdy, shawm. Note that the sackbutt and kettledrums are given the most prominent positions. (...) (...) If we direct our attention to the opening of Liszt's 1849 Totentanz, we find an accurate quotation of this striking instrumentation. Here Liszt replaces the sackbutt and kettledrum with their nineteenth-century equivalents, the trombone and timpani (...). In the 1865 version of Totentanz Liszt reorchestrated the opening, amplifying the timpani and trombones with clarinets, bassoons, violas, cellos and contrabasses.“¹⁰

¹ Nach: A.H. Celenza, Death Transfigured, S. 139.

² R. Pohl, Zit. nach: A.H. Celenza, Death Transfigured, 139.

³ Nach: A.H. Celenza, Death Transfigured, S. 146

⁴ Von A.H. Celenza, Death Transfigured.

⁵ Hier und weiter nach: A.H. Celenza, Death Transfigured, S.129.

⁶ „Swarted in rags and playing a variety of instruments, a gloulish band of skeletons declares to humanity that Death will surely come to all“. In: A.H. Celenza, Death Transfigured, S. 133.

⁷ „Here macabre skeletons fulfill their declaration of death by seizing individuals from all walks of life and ushering then tj their forewarned demise.“ In: A.H. Celenza, Death Transfigured, S. 133.

⁸ „Here all the figures from the previous plates gather to hear God's final decree“, In: A.H. Celenza, Death Transfigured, S. 133.

⁹ „The series then concludes with the Escution of Death“. Nach: A.H. Celenza, Death Transfigured, S. 133.

¹⁰ Nach: A.H. Celenza, Death Transfigured, S. 140.

Andere Beziehungen zur erwähnten Holzschnitts-Serie werden deutlich bei der Betrachtung der thematischen Abhandlungen im Rahmen der 4. und 5. Variationen des ersten Zyklus¹. Es ist nicht auszuschließen, dass Liszt, nach dem Beispiel Holbeins², seine im Abschnitt, den er als «canonique» benannte, erscheinenden «religiösen Gestalten satirisch interpretierte». Die Bestätigung dieser Vermutung könnte in der Verwendung des Tritonus in der Harmonie des anfänglichen, strengeren Teils des Kanons (ab dem T. 126), sowie in seinem Endteil³.
Erinnert man sich an die kritische Haltung des Komponisten zu vielen Aspekten der zeitgenössischen religiösen Praxis, erscheint eine solche Vermutung nicht unlogisch, obwohl sie auch nicht unbedingt die einzig Richtige sein muss. Möglicherweise hat Liszt ohne sarkastisch sein zu wollen, seine Partitur mit Triton-Intonationen bereichert um ständig an die «Hauptperson», den Tod zu erinnern, der durch seine eigene Intonation und Semantik charakterisiert wird.

Die Parallelen zwischen musikalischen und visuellen Variationszyklen kann man auch auf dem kompositionstechnischen Niveau verfolgen. Z.B. die 5. Variation der ersten Gruppe des Liszt'schen Werkes „like the „Last Judgement“ in Holbein's woodcuts (...) presents a conclusive combinations of all the preceding characters“ ohne Einführung der direkten Zitate.⁴

Die Offensichtlichkeit der Übereinstimmung zwischen den beiden Werken geht mit dem Ausgang des ersten Zyklus der Liszt'schen Variationen zu Ende. Ihm folgen andersartige Themen und Variationen, deren objektivere thematische Gestaltung durch die Verwendung der Harmonien im natürlichen Moll erreicht wird. Die Begleitung zum Thema (bei den Hörnern) beinhaltet eine rhythmische Figur des «Schicksals» aus Beethoven's 5. Symphony: III/I. Die Korrelation dieses musikalischen Formteiles mit dem Sujet eines andersartigen Werkes - Orcagna's Freske „Trionfo della Morte“⁵ wirkt überzeugend.

Die Beschreibung der Freske⁶ entspricht im allgemeinen dem musikalischen Inhalt der einzelnen Variationen, die zum Beispiel die Laute der Jagd verkörpern, das wilde Galoppieren der Reiter oder den himmlischen, im oberen Register «schwebenden» Gesang der Engel und andere mehr. Der moralisierende Sinn der visuellen Inspirationsquellen des Totentanzes ist offensichtlich. Zur Zeit der Schaffung des Trionfo della morto oder der Holzschnitte

¹ Hier und weiter nach: A.H. Celenza, Death Transfigured, S. 144-145.

² Die französische Inschrift unter der entsprechenden Gravur sagt: „Obwohl diese Figuren als fromm wirken, sind ihre Seelen von Sünde zerfressen«. Nach: A.H. Celenza, Death Transfigured, S. 134.

³ „Like Holbein's depiction of religious figures, Liszt's canon has an appealing facade, but a diabolic core.“ Nach: A.H. Celenza, Death Transfigured, S. 144.

⁴ A.H. Celenza, Death Transfigured, S.145.

⁵ Nach: A.H. Celenza, Death Transfigured, S.147.

⁶ Im Anhang (Kap. 7.2.2.) werden 2 seiner unterschiedlichen Beschreibungen gezeigt, von denen die zweite als eine überzeugendere erscheint. Vgl. mit dem Bild 7.8, in: A.H. Celenza, Death Transfigured, S. 137.

Holbein's (im 16. Jahrhundert) galt die moralische Erbaulichkeit als eines der wichtigsten Ziele der Erschaffung von Kunstwerken. Die moralisierende Tendenz des Werkes wird hier besonders durch die Einführung des 2. Themas verdeutlicht. Entsprechend der Inhaltsgrundlage der Freske Orcagnas wendet sich der Komponist, neben der Verwendung des schon früher verkörperten Prinzips der Gegenüberstellung der oberen und unteren Register im Solo-Part¹ an die Versetzung der „Ereignisebene“ nach oben (in den Bereich, zu dem man angeblich streben soll). Dabei wird der ursprünglich strenge, in choralartiger Faktur organisierte musikalische Komplex durch die Elemente der dekorativen Virtuosität ergänzt.² Der virtuose Stil des Werkes bedingt die Mannigfaltigkeit der eingesetzten technischen Mittel.

Nach der Meinung J. Milsteins³, die der Version Lina Ramanns entspricht, beeinflusste das Sujet der Freske Orcagnas den musikalischen Inhalt des ganzen Totentanzes⁴, was bei der näheren Betrachtung seiner Argumente auch als möglich erscheint. Dann könnte die anfängliche Variation des Oeuvres den ruhigen Charakter eines berittenen Spazierganges der Jungen Gruppe bezeichnen, während die nächsten dementsprechend – das furchterregende Bild der toten Könige bzw. ein wildes Reiten der erschrockenen Adligen. In dieser Version findet die polyphone Episode ihre Erklärung in einem frommen Gesang der Mönche, und es schließt den früher erwähnten sarkastischen Kontext des Fragmentes aus. Der kurze barkarolenartige Abschnitt verkörpert vielleicht die vorübergehende Natur des sinnlichen Lebens, das Fugato entspricht der Idee des Jüngsten Gerichtes, während der größte Teil des 2. Variationszyklus, außer dem Abschluß, der den finsternen Klang des ursprünglichen Themas wiederherstellt, der Abhandlung mit der Thematik des überirdischen Bereichs gewidmet wird⁵.

Trotz des unterschiedlichen Charakters der Interpretation des gemeinten Programms, einigten sich die Musikkritiker in Bezug auf die Beschreibung des emotionalen Tons des Liszt'schen Totentanzes: jeder von ihnen attestiert dem Werk die Seriosität der Interpretation eines mittelalterlichen Motivs. Der Stil seiner Umsetzung ähnelt jenem eines philosophischen Traktates zu einem religiösen Thema. Durch das Streben nach Erfassung und Verständnis der vielfältigen Erscheinungen des Existentiellen nähert sich die Konzeption der Paraphrasen über Dies irae den Ideen der Dante- und Faust-Symphonien. Die Weise der Interpretation eines für

¹ Hier – in den Tt. 536-550, 611-614 u.a.

² Z.B.: Tt. 553-566, bzw. Kadenz und ihre Fortführung ab dem T. 593.

³ In: Milstein, Jakow, Liszt, Moskau, Musika, 3. Ausg., 1999, S. 422.

⁴ Liszt stritt die Möglichkeit des Einflusses der Holzschnittserie in direkter oder indirekter Form auf das Werk ab. Vielleicht aus der Bestrebung zur Betonung der Ernsthaftigkeit des Konzeptes seines monumentalen Werkes, dem auch der Charakter der Inspirationsquellen entsprechen sollte. Nach: Kasmarczyk, Adrienne, Liszt, Lamennais und der Totentanz, in: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, T. 43, Fasc. ½, 2002, S. 55.

⁵ Was im bestimmten Sinn ans Finale der Faust-Symphonie erinnert.

die religiöse Praxis ewig aktuellen Themas - der Unvermeidlichkeit des Todes bzw. der Vorbereitung auf ihn mittels eines gerechten oder sündhaften Lebens und die thematische Voluminosität des Sujets hebt das Werk auf das Niveau eines epischen Zyklus, was sich in der mannigfaltigen Weise der Wiedergabe des Stoffes zeigt (mittels der Kombination der epischen, lyrischen und dramatischen Stile der Darlegung). Das wurde auch durch die Monumentalität der Werke, die man zu den Inspirationsquellen zählt, vorherbestimmt.

Auf diese Weise äußerte Liszt als Komponist die Ideen seiner Weltanschauung, wodurch er die Positionen unterstützte, die in den Texten des Schriftstellers Liszt formuliert wurden. Die Auffassung dass die Musik neben Literatur und Malerei in die Reihe der Spezialgebiete aufgenommen werden sollten, die an der Diskussion über die Themen globalen Maßstabes teilnehmen sollten, der Liszt bei der Erschaffung seiner Symphonischen Dichtungen folgte, zeigte sich im Totentanz besonders klar.

Einer solchen Aufgabe stellte sich Saint-Saens bei der Komposition des Danse Macabre nicht. Sein Sujet wurde einer ironischen poetischen Miniatur, dem Gedicht Cazalis' entnommen. Nicht auszuschließen wäre die Bekanntschaft des letztgenannten, eines hoch gebildeten Dichters, mit dem Totentanz Goethes, welche er an den französischen Komponisten vor seiner Arbeit am Lied vermittelt haben könnte. Denn die Wiedergabe des hölzernen Klapperns der Knochen der Skelette («Dann klippert's und klappert's mitunter hinein, als schlug' man die Hölzlein zum Takte.«) mittels des Klanges eines Xylophons könnte auf die Abstammung von dem Goethe'schen Oeuvre verweisen. Nur die Spuren des finsternen Humors des deutschen Dichters findet man hier nicht: seine Anklänge ragen aus der Paraphrase Liszts deutlich mehr heraus. Durch diesen Anspruch an die Bedeutsamkeit der Thematik, einer vielfältigen Art und künstlerischen Meisterschaft bei ihrer Ausführung gelang es Liszt der Nachfolger Goethes in Weimar zu werden, genauso wie Saint-Saens u.a. eine Verkörperung der Ideen und Traditionen der Repräsentanten der französischen Kultur erreichte.

5.2.2. Die Auswirkung der Unterschiede der religiösen Einstellungen beider Künstler. Eine Konstanz des Vorhabens versus seiner Evolution

Der unterschiedliche Charakter der religiösen Prägung beider Komponisten bestimmte die konzeptuellen Differenzen ihrer Werke, die als Verkörperungen eines ähnlichen Themas geschaffen wurden. Die ernsthafte Wahrnehmung eines mittelalterlichen Sujets bewirkte die Monumentalität des Liszt'schen Totentanzes, welche sich durch eine gründliche Ausarbeitung in vielfältiger Beleuchtung seines Gegenstandes äußert. Die ironische Leichtigkeit der Interpretation desselben inhaltlichen Motivs nähert sich dem Geist des aufklärerischen

Skeptizismus bzw. der allegorischen Ausdrucksart einer Fabel, mit ihren moralisierenden Tendenzen mehr als einem kirchlichen Dogma.

Wie auch die mittelalterlichen Künstler-Autoren von beeindruckenden Fresken oder bescheidenen Abbildungen zu den philosophischen bzw. religiösen Traktaten, neigten beide Komponisten zu einer Art der musikalischen Konkretheit: in großem Ausmaß verwendeten sie die Elemente der Tonmalerei.

Solche Einstellungen prägte die vielfältige Erfahrung Liszts und Saint-Saens' im Bereich der geistlichen Musik. Beide Komponisten waren längere Zeit mit den unterschiedlichen Aspekten der Theorie und Praxis des religiösen Gebrauchs beschäftigt. Sie wirkten als Autoren und Interpreten ihrer zahlreichen musikalischen Gattungen, und äußerten sich sowohl zu den wichtigen Fragen des Glaubens bzw. des kirchlichen Wesens.

25 Jahre seines Lebens widmete Saint-Saens der Tätigkeit als Organist, durch die er zuerst großes Ansehen bei den führenden Musikern seiner Zeit erlangte: ab 1857 (nach 5 Jahre musikalischer Aktivitäten in den 2 kleinen Pariser Kirchen – Saint-Séverin und Saint-Merry) bis 1877 spielte er an der „Église de la Madeleine, einer der bedeutendsten Kirchen von Paris“¹. Dorthin kamen die „Künstler aus ganz Europa wie Cl. Schumann, R. Franz oder A. Rubinstein“, außerdem die zu dieser Zeit in Paris lebenden R. Wagner und F. Liszt. Der letzte nannte Saint-Saens „le premier organiste du monde“². Für seine dienstliche Praxis komponierte er eine Messe (1856), viele liturgische Sätze und geistliche Gesänge, mehrere Oeuvres für Orgel oder Harmonium³.

Obwohl Saint-Saens gleichzeitig mit der Komposition seiner Symphonischen Dichtungen für den Bereich der Kirchenmusik arbeitete, betrachtete er sie wahrscheinlich nicht anders als einen Teil des allgemeinen musikalischen Erbes. Auch die biblischen Themen interpretierte er auf eine weltliche Art: von dem Sicht eines seiner Zeitgenossen ausgehend⁴. In den 1870-ern war er laut seinen Überzeugungen und künstlerischen Vorlieben eher eine weltliche Person. Zu den konsequenten Reflexionen (und Veröffentlichungen) über das Wesen des Phänomens einer mit dem Ritual verbundenen religiösen Musik, wandte er sich erst in seiner späteren Schaffensphase⁵.

Die Religiosität Liszts war von komplizierterer Natur. Vom Anfang seines Schaffensweges interessierte er sich für Fragen des Glaubens, des religiösen Rituals und der Kirchenmusik. Zu

¹ Hier und weiter: P. Jost, Saint-Saens, in: MGG, PT, Bd. 14, S.804.

¹ Hier und weiter: P. Jost, Saint-Saens, in: MGG, PT, Bd. 14, S.804.

² J. Bonnerot, 1922, S. 37. Zit. nach: P. Jost, Saint-Saens, in: MGG, PT, Bd. 14, S. 804.

³ Die Liste seiner Werke s. in: P. Jost, Saint-Saens, in: MGG, PT, Bd. 14, S. 807-808, 812.

⁴ Dazu: im Kap. 4.3.1.

⁵ C. Saint-Saens, La Réforme de la musique religieuse, in: Le Monde Musical, 16/3 (15.02.1904), Vielleicht nach den Anregungen Liszts, s. Kap. 5.2.1.

diesen Themen (neben anderen) tauschte er sich mit Repräsentanten der französischen intellektuellen Elite aus und behandelte sie in seinen Briefen und Artikeln. Das Interesse Liszts an den Aspekten des christlichen Glaubens, das auch das Gesamtkonzept seines Totentanzes beeinflusste, wurde durch die Beziehung zu den Repräsentanten seiner zeitgenössischen religiösen Philosophie angeregt. Er las Chateaubriand und Sainte-Beuve, begeisterte sich für die Werke und Ideen Saint-Simons, Lamennais und später – Lamartins. Der Abbé Félicité de Lamennais spielte eine wichtige Rolle in der religiösen Entwicklung des jungen Liszt: noch in der Pariser Zeit wurde zwischen ihnen eine persönliche Freundschaft aufgebaut, die die Ideenwelt mehreren Kompositionen Liszts tief beeinflusste. „Through the work of Lamennais, Liszt discovered a way to link his art, social consciousness and religious beliefs.“¹. Die Paroles d'un croyant inspirierten die Gedanken Liszts zur Notwendigkeit einer Reform des Geistes der Kirchenmusik (durch Vereinigung von Theater und Kirche in einem Phänomen), was ihn eine Zeit lang beschäftigte.² Eben in der Pariser Zeit, in der erste Gedanken zum Konzept des Totentanzes in ihm reiften, formulierte Liszt „die Notwendigkeit (der Schaffung) einer neuen Form der Kirchenmusik, die in Konzertsälen mehr als in der Kirche aufgeführt werden sollte,“³, die dabei «ausgesprochen religiös, stark und wirksam sein sollte, zugleich dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig“⁴ sein sollte. Diese Vorstellung der kirchlichen Musik der Zukunft könnte ohne Anmerkungen auf den Totentanz bezogen werden. Die „mystische Ekstase des Totentanzes“, die „als musikalisches Symbol eine gregorianische Melodie“ den Umwandlungen unterlegt, ruft in dem Werk „eine fast theatralische Wirkung“ hervor.⁵

Die Zeit der Erstellung der endgültigen Fassung des Totentanzes war für Liszt mit der Schaffung mehrerer Gattungen religiöser Musik verbunden⁶. Obwohl Liszt auch früher mit der religiösen Thematik und Praxis vertraut war, hat er sich intensiv mit Theologie und christlicher Kultur in seinen Werken ab dem Ende der 1850er Jahre beschäftigt.⁷ Zu diesem Zeitpunkt waren fast alle seiner Symphonische Dichtungen schon geschaffen, und die neuen Vorstellungen wollte Liszt in ganz anderen Formen verwirklichen. Andererseits auch seine weltlichen Werke, wie 2 Symphonien (Faust-Symphonie, 1854, Dante-Symphonie, 1857) oder

¹ Nach: A.H. Celenza, *Death Transfigured*, S. 138.

² Vgl. Äusserungen Liszts zu den Fragen der Religion und ihres Kultes aus den 1830-er, wie z.B. „Über die Zukunft der Kirchenmusik“, 1835, mit seinem Ansuchen des Projektes einer Reform bei den kirchlichen Behörden in den 1860-er Jahren.

³ Nach: A.H. Celenza, *Death Transfigured*, S. 138.

⁴ F. Liszt, *De la situation des artistes et de leur condition dans la société*, in: Franz Liszt. *Pages romantiques*, hrsg. v. J. Chantavoine, Paris 1912 - Reprint hrsg. v. Serge Gut, Plan de la Tour 1985, S. 66. Zit. nach: S. Gut, *Franz Liszts Verhältnis zur französischen Romantik*, S. 10.

⁵ K.W. Niemöller, *Zur religiösen Tonsprache im Instrumentalschaffen von Franz Liszt*, S. 132.

⁶ Die Werkeverzeichnis nach: D. Altenburg, A. Schröter, *Franz Liszt in: MGG, PT, Bd.11*, S. 228-231, 242-255, 274-277 u.a.

⁷ In Verbindung mit den Umständen, die in Kap. 5.1.1 erwähnt wurden.

einige Symphonische Dichtungen (z.B. Hunnenschlacht) setzen sich mit Aspekten philosophisch-religiöser Thematik auseinander.

Ein wesentlicher historische Hintergrund zur Schaffung des Totentanzes ist in der strikteren Regulierung der Vorschriften in Bezug auf kirchliche Musik zu sehen: „in der Orgelmusik wurde auf Variationen über weltliche Themen und auf spektakuläre Registrierungen verzichtet“¹. In diesem Zusammenhang könnte dieses Werk als seine Antwort im Rahmen der diesen Aspekt behandelnden Diskussion konzipiert worden sein. Daraus resultierte eine ernsthafte Färbung seiner Paraphrasen.

Das Zitat, das in diesem Fall die Aufmerksamkeit beider Musiker anzog, gehörte zu den wichtigsten in der kirchlichen Ausübung. Offensichtlich auch hier die stärkere Zuwendung zu den Fundamenten des katholischen Glaubens und seiner Rituale.

Im Totentanz, einem der reiferen Werke Liszts, befasst sich der Autor mit einem der wichtigsten thematischen Bereiche seines Schaffens – dem Infernalischen.² Verschiedene Aspekte des Themas werden in einer großen Anzahl seiner Werke unterschiedlicher Gattungen behandelt: von den Kompositionen für Klavier „Mephisto-Walzer“, Malédiction, Sonate nach Dante, Csardas bis zu großen symphonischen Werken wie die Symphonien „Dante“ und „Faust“.³ Der Zusammenstoß zwischen dem Göttlichen und dem Dämonischen wird im Rahmen eines oder mehrerer Oeuvres sowohl als scharfe dramatische Kollisionen als auch als konsequente Beschreibung der beiden Antipoden wiedergegeben. Dabei verwendet der Komponist sowohl die dramatische, lyrische als auch die epische Ausgestaltung. Im selben Ton einer philosophischen Erzählung wie in der 4. Variation des 1. Zyklus des Totentanzes sind viele Teile seiner Oratorien oder symphonischen Werke gefärbt. Die dramatische Zuspitzung des Konfliktes, die böse Ironie, wie auch der energische Drang der infernal thematischen Sphäre charakterisieren das Erscheinungsbild vieler Seiten der Paraphrasen über Dies irae genauso wie im III. Satz seiner Faust-Symphonie, im Mephisto-Walzer oder im 3. Csárdas aus seinem späteren Lebensabschnitt. Die Ekstase, Fragilität und erhabene Schönheit der mit ihr verbundenen idealen Welt innerhalb einer kurzen Episode in H-dur am Ende der 4. Variation bezaubern den Hörer im selben Maß wie beim Kontakt mit den Finalen seiner Symphonien. Die Schlacht zwischen den göttlichen und dämonischen

¹ Nach: P. Bloom, Frankreich, in: MGG, ST, Bd.3, S.772.

² „Since his youth, Liszt had shown an interest in the occult and a fascination for death. He was a man of deep faith, and the fate of one's soul after death was a topic that troubled him throughout his life.“ Nach: A.H. Celenza, Death Transfigured, S. 138.

³ J. Bergfeld charakterisiert den dramaturgischen Konflikt im Konzept der Symphonischen Dichtung Hunnenschlacht als eine Antithese der „mephistophelischen Mächte“ zu den Kräften des Christentums. In: J. Bergfeld, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, S. 22.

Kräften, die aus seiner ethischen Einstellung entsprang, spiegelt sich in seinen Werken sowohl auf der Ebene der menschlichen Seelen, als auch im Himmel wider.

Die «radikalen» Einstellungen eines Reformators der Kirchenmusik, die leicht in Einklang mit den Ideen der vom revolutionären Geist geladenen Frankreich der 1830-er gebracht werden können, haben sich in der Weltanschauung Liszts im Verlauf der Jahre gemildert.¹ In der Version des Totentanzes aus den 1850-ern nimmt man die Spuren der «romantisch-religiösen Sentimentalität»² wahr, die sich durch die Beziehung zu Lamennais (vorbereitet mit Hilfe der Romane Chateaubriands) verdeutlichten, aber in der Endfassung verschwinden. Man notiert in diesem Fall die Merkmale eines klaren Konzeptionswandels. Er bestimmte die Entfernung des 2. Themas mit Variationen und die Einfügung der 2. und 3. Kadenz (nach der Wiederkehr des Dies irae) in der Fassung von 1865, durch welche Liszt die Spuren des Einflusses der Orcagna Freske, zu Gunsten der architektonischen Klarheit, verwischen wollte³.

In den 1860-ern, zur Zeit der Schaffung der Letztfassung des Totentanzes, unter dem Einfluss der persönlichen Erschütterung, änderte sich das gesamte System der Weltanschauung des Komponisten: er verurteilte die menschlichen Wesen und äußerte die Idee der Unvermeidlichkeit der Strafe für seine Sünden. Es spiegelte sich in den Details des Konzeptes der endgültigen Version des Werkes (die unwesentliche Veränderungen aus den 1880-ern bleiben unbeachtet), was sich offensichtlich am Text eines nachproduzierten Programms⁴ zeigt, das auf Basis des literarischen Teils der von Liszt verwendeten musikalischen Themen geschaffen wurde. In diesem Programm «the 1849 and 1853 versions originally depicted a rather benevolent vision of God's Last Judgement. The Text to „Dies irae“ set the scene: „Day of anger, day of misery, when the world turned to ashes“. This was followed by the Requiem theme⁵: „Give them eternal rest, Lord“. „De Profundis“ concluded the work: „Out of the depths have I cried unto thee, O Lord. Lord, hear my voice: let thine ears be attentive to the voice of my supplications. (...) I wait for the Lord, my soul doth wait, and in his word do hope. (...) Let Israel hope in the Lord: for with the Lord there is mercy, and with him is plenteous redemption.“ (...) It appears⁶ that when Liszt returned to Totentanz, his interpretation of the work's programme had darkened considerably (...) and his revisions to the work reflect a cynical condemnation of man. Comparisons of the 1853 and 1864 versions

¹ Nach: K.W. Niemöller, Zur religiösen Tonsprache im Instrumentalschaffen von Franz Liszt, S. 126.

² Nach: S. Gut, Franz Liszts Verhältnis zur französischen Romantik, S. 8.

³ Hier und weiter nach: A.H. Celenza, Death Transfigured, S. 152, 154.

⁴ In: A.H. Celenza, Death Transfigured, S. 151-152.

⁵ Die Gedanken an Mozarts Requiem haben Liszt beim Betreten des Friedhofs von Pisa erfasst. Nach: A.H. Celenza, Death Transfigured, S. 147.

⁶ In 1864.

of Totentanz reveal that Liszt (...) reorchestrated the opening, amplifying the timpani and trombones with clarinets, bassoons, violas, cellos and basses; he added the demonic tritone motives ((in die 4. Variation)); he eliminated the benevolent „De Profundis“ theme; and he rewrote the coda, making it more malevolent in character.“¹

Diese zynische Wahrnehmung der Welt wurde aber bald nach der Aufführung in Basel durch die ununterbrochene Arbeit seines glaubenden Geistes überwunden. Das harmonische Weltbild seiner Symphonischen Dichtungen der Weimarer Zeit, in dem das Gute im Menschen, durch die aktive Einwirkung ihres Gewissens siegte, fand die Fortsetzung in der Welt seiner Gestalten. Die letzte seiner Symphonischen Dichtungen spiegelte den Glauben des Komponisten an die befriedende Konzeption der Verzeihung wider, die von den christlichen Kirchen verkündet wird.

Die geistige Weiterentwicklung des Komponisten bestimmte die wesentlichen Veränderungen des Konzeptes seines Totentanzes, die durch den Vergleich der drei seiner Fassungen verdeutlicht wird. Im Gegensatz dazu wirkt die Konstanz der kompositorischen Intention und seiner Verwirklichung bei Saint-Saens bezüglich der Symphonischen Dichtung Danse Macabre: in den 3 Jahren von der ersten Annäherung an das Thema (das Lied) bis zur Schaffung des symphonischen Werkes hat der Autor, der sich permanent mit dem Sujet beschäftigte, den Weg der orchestralen Verwirklichung detailliert konzipiert. Dementsprechend kam es nie zu massiven Korrekturen des Werkes.

5.2.3. Die Wendung an die verschiedenen Facetten des Grotesken

Die Deutung der Figur des Todes bei beiden erwähnten Kompositionen stützt sich auf die unterschiedlichen Facetten der Kategorie des Grotesken in seinem mittelalterlichen Verständnis bei Saint-Saens, bzw. die für den musikalischen Romantismus typischen bei Liszt. Während „die Motive der romantischen Groteske sind Ausdruck der Angst vor der Welt und zielen darauf, auch dem Leser diese Angst zu suggerieren (ihn zu „erschrecken)“², sind die grotesken Gestalten der Volkskultur des Mittelalters absolut angstlos „und lassen alle an dieser Angstlosigkeit teilhaben.“

Das 19. Jahrhundert war von der Aktivierung der Aufmerksamkeit der Künstler und Literaten (besonders der zur romantischen Strömung gehörenden) für die groteske Sphäre geprägt. V. Hugo, der sich mit den theoretischen Aspekten dieser neuen Richtung beschäftigte, stellte fest, dass man die Merkmale des Grotesken überall finden könnte, sowohl

¹ Nach: A.H. Celenza, *Death Transfigured*, S. 151-152.

² Hier und weiter nach: Bachtin, Michail, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1. Auflage, 1995, S. 90.

in der Verzweiflung als auch in der Komik. Ein wesentlicher Aspekt des Grotesken ist das „Hässliche und Abstoßende“.¹ Im Übrigen verwirklichten auch andere französische Romantiker die Elemente des bildlichen Systems des Grotesken der unterschiedlichen Zeitalter „wobei auf französischem Boden das Groteske wie eine nationale Tradition wahrgenommen wurde. 1853 erschien das Buch (eine Art Sammelband) von Teophile Gautier unter dem Titel „Groteske“ („Les grotesques“). Gautier hat hier die Vertreter der französischen Groteske gesammelt, das Thema eher breit verstehend.“²

Demzufolge erschien die Wendung Saint-Saens‘ zu diesem Vorstellung-Kreis in bestimmtem Maß wie das Folgen einer Tradition. Sein Interesse wurde dabei von seiner natürlichen Neigung zu den „Anwendungen von phantastischem Humor, nervöser Heiterkeit, launenhaftem Geschmack für Parodien, Burlesken, Narrheiten“³ geleitet. Die groteske Darstellung des Todes in Danse Macabre entspricht dem Geist der Oeuvres Rabelais in der Literatur, genauso wie Holbein‘ s bzw. Dürer‘ s im Bereich der darstellenden Kunst. Er spiegelt die Sonderheiten einer Groteske des Mittelalters und der Renaissance, durchtränkt von der „karnevalesken Welterfahrung“⁴ wider, welche „die Welt gerade Schrecklichen und Bedrohlichen befreit, sie angstlos werden läßt und daher heiter und hell. Alles, was in der normalen Welt furchtbar und bedrohlich war, verkehrt sich in der Welt des Karnevals in einen „lächerliche Popanz“.“ Auch „le fantastique de Saint-Saens n‘éveille pas l‘effroi. Weckerlin n‘y trouvait même que „drôleries et amusettes“⁵. Von dieser Art des Grotesken unterscheidet sich das zur bildlichen Welt mehrerer Abschnitte des 1. Variationszyklus des Liszt‘ schen Totentanzes gehörende teuflisches, unheilbringende Lachen, welches auf die Charakteristik «des Unheimlichen, des Verfremdeten und Unmenschlichen“⁶ bezogen werden könnte. Die Ernsthaftigkeit des Tons des erwähnten Werkes entspricht dem Wesen des Verständnisses der grotesken Gestalten im Rahmen einer allgemeinen Tendenz des 19. Jhds.⁷, deren Anhänger schon vergessen haben, wie man das Spaßige in solchen Gestalten wahrnehmen kann, „und dies führt zu einem leicht verzerrten Verständnis und Werturteil“.⁸ Im selben Stil deutet sein Sujet die berühmte Freske Orcagna‘ s.

¹ M. Bachtin, Rabelais und seine Welt, S. 75.

² M. Bachtin, Rabelais und seine Welt, S. 94.

³ R. Rolland, Saint-Saens, in: Musiker von heute, S. 112.

⁴ Hier und weiter nach: M. Bachtin, Rabelais und seine Welt, S. 98.

⁵ In: Art musical, 10.08.1876, Zit. nach: G. Servièrè, Saint-Saens, S. 124.

⁶ die auf den Stil Wolfgang Kayser bezogene Bemerkung, in: W. Kayser, Das Groteske in Malerei und Dichtung S. 136, Zit. nach: M. Bachtin, Rabelais und seine Welt, S. 99.

⁷ Was z.B. der Totentanz Goethes bezeugt.

⁸ M. Bachtin, Rabelais und seine Welt, S. 97.

Trotzdem darf man in Bezug auf beide Totentänze nicht von einer „Dominanz des Ernstes des 19. Jahrhunderts“¹ sprechen, da sie sich nur auf die emotionale Färbung des Liszt'schen Werkes bezieht, und nicht dem Wesen der Symphonischen Dichtung *Danse Macabre* entspricht.

Eines der Hauptmerkmale des Systems der künstlerischen Ausdrucksmittel des grotesken Realismus ist «die Übersetzung alles Hohen, Geistigen, Idealen und Abstrakten auf die materiell-leibliche Ebene, in die Sphäre der untrennbaren Einheit von Körper und Erde».² Das Streben nach Verwirklichung einiger naturalistischer Details in der Partitur der Symphonischen Dichtung *Danse Macabre*, solchen wie das Imitieren des Klopfens der Skelettknochen durch den Xylophonklang, oder die Darstellung des sich umarmenden Pärchens der Toten gehört zum selben Kreis der Erscheinungen. Nur deutet Saint-Saens die erschreckenden, phantastischen Gestalten in einem komischen Aspekt.

Nicht weniger naturalistisch sind die Einzelheiten der Darstellung der Geschichte über 3 Könige in der Version Orcagna: dem Zuschauer eröffnet sich ein breites Spektrum von Erscheinungen, die mit der Thematik des Todes zu tun haben. Nicht nur die Leichen in verschiedenen Stadien der Verwesung, sondern auch die Bilder der Qualen der Sünder und der Schlacht zwischen den höllischen und himmlischen Kreaturen haben hier ihre detaillierte³ Reflexion erfahren. Die dem Grotesken eigene, reiche Anwendung der Antithesen in Form ihrer maximalen Entfernung (lebendig-tot, jung-alt, fromm-sündig) hat im Rahmen des Variationszyklus, in dem der Veränderungsgrad des thematischen Stoffes das Niveau der tiefen Transformationen erreicht, ihre logische Anwendung gefunden.

In diesem Sinn werden die Grenzen des semantischen Feldes des ursprünglich „ernsthaften“ musikalischen Stoffes der mittelalterlichen Sequenz im Totentanz Liszts ausgedehnt. Eine ähnliche Logik verbindet das originale *Dies irae* mit seiner Variante aus *Danse Macabre* Saint-Saens'. Hier wird das Thema der Sequenz «durchgespielt» indem sie in einen anderen Kontext übertragen wird. Die bildliche Welt dieser Symphonischen Dichtung ist, wie auch die Welt des Mittelalters, «voll von heidnischen Elementen, die die sakrale Bedeutung verloren und sich in reinen Scherz umgesetzt haben.»⁴ Die Gestalt des Saint-Saens'schen Todes ist, zum Unterschied von ihrem furchteinflößenden und unerbittlichen Korrelat bei Liszt, ästhetisch-kultiviert und begleitet, gleich einem modernen Kapellmeister, den Tanz seiner skurrilen Gesellschaft.

¹ Im Sinne J. Huizinga, in: ders., *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Rowohlt's Enzyklopädie im Rowohlt Taschenbuch Verlag, 22. Auflage, 2011, S. 208.

² M. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 70.

³ In einem Stil, der sich dem J. Bosch'schen nähert.

⁴ Huizinga J., *Homo ludens*, S. 195.

Die Formen der grotesken Bildhaftigkeit (nicht nur in ihrer Karnevalvariante) ermöglichen Unterschiede zu überbrücken, verhelfen zur Überwindung von Vorurteilen und Dogmen und ermöglichen eine neue Sichtweise auf die Welt¹. Ihre Anwendung in den Werken der Komponisten, die als Reformatoren des musikalischen Stils der bestimmten Abschnitte ihrer Gegenwart galten, erweist sich als vollkommen folgerichtig.

5.3 Die Programmbedingtheit der Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei der technischen Ausführung der beiden orchestralen Kompositionen

5.3.1. Bezüglich der Idee des Konzertanten

Trotz der Tatsache, dass die Gattung beider abgehandelten Werke auf eine unterschiedliche Weise definiert wurde (der Totentanz wird vom Autor als Paraphrase bezeichnet, bzw. Danse Macabre als eine Symphonische Dichtung), präsentieren sie auch die Merkmale anderer, aber merkwürdigerweise denselben Gattungen. Als eine Ursache dafür könnte man die Anlehnung an ein Programm - das bekanntgegebene im Falle Saint-Saens', bzw. das beharrlich verschwiegene² in Bezug auf die Komposition Liszts. Die Voraussetzungen für eine solcherartige formale Mehrdeutigkeit wurden durch einige Aspekte der romantischen Ästhetik vorbestimmt. Außerdem gehört eine gewisse Unverbindlichkeit der formalen Organisation zu den genuinen Merkmalen der beiden erwähnten Gattungen. Deswegen wird bei der Abhandlung der formalen Ausgestaltung dieser Werke von den Definitionen ihrer Autoren ausgegangen.

Demzufolge werden für den Totentanz Liszts die Kompositions-Prinzipien einer Paraphrase³ als zugrundeliegend angesehen. Entsprechend der langen Tradition der Ausübung dieser Gattung, sollten ihre typischen satztechnischen Verfahrensweisen „den vielfältigen Möglichkeiten der Bearbeitung von bereits existierendem musikalischen Material“⁴ dienen. Die Wendung Liszts an den Stoff der mittelalterlichen Sequenz Dies irae, verband ihn mit der Praxis des 15. bzw. 16. Jahrhunderts, die dieses Thema bei der Paraphrasierung öfters starken Veränderungen unterwarf⁵. Durch die Einführung des dem 19. Jahrhundert gehörenden virtuosen stilistischen Elements⁶ in den ursprünglich religiösen Stoff wurde in diesem Werk

¹ Nach: M. Bachtin, Rabelais und seine Welt, S. 49-110.

² Aber mit großer Wahrscheinlichkeit tatsächlich vorhandenen, - s. dazu Kap. 5.2.1.

³ Laut welchen man von der Ausarbeitung der "Ressourcen" eines Zitates (meistens mittels der Variationstechnik) ausgehen wird.

⁴ Nach: Schaal, Susanne, Paraphrase, in: MGG, ST, Bd. 7, S. 1348. Dem entspricht eine von H. Riemann stammende Definition der Gattung, die eine „Bearbeitung mit ausschmückenden Zutaten“ betont. In: Musiklexikon, 7. Auflage, 1909. Zit. nach: S. Schaal, Paraphrase, in: MGG, ST, Bd. 7, S. 1348.

⁵ So, dass „die Grenzen zwischen Paraphrasierung und freier Komposition verschwimmen können.“ Nach: S. Schaal, Paraphrase, in: MGG, ST, Bd. 7, S. 1348.

⁶ Da die Bezeichnung Paraphrase im 19. Jhd. sich meistens auf die „virtuose Bearbeitungen beliebter Lied- und Opermelodien“ bezog. Nach: S. Schaal, Paraphrase, in: MGG, ST, Bd. 7, S. 1348.

das semantische Feld der Gattung verbreitert. Deswegen sah man im Totentanz „eine tragende Mitte zwischen weltlich-virtuosen und kirchlich-liturgischen Werken“ ihres Autors¹. Als Autor von zahlreichen Paraphrasen², beherrschte Liszt ihre Technik, die auf die Entfaltung des thematischen Potenzials zielte, perfekt.³ Die Variationstechnik (als eine der wichtigsten unter seinen Entwicklungs-Prinzipien⁴) bestimmt auch hier die Gesamtstrategie der Formbildung.

Der oft improvisatorische Charakter der thematischen Entwicklung im Liszt'schen Totentanz offenbart seine Verwandtschaft mit dem Typus einer Phantasie, besonders unter der Beachtung den öfteren Wechsels zwischen einigen stark kontrastierenden Teile (wie in den T. 148-171 u.w.).

Infolge der Feststellung der Wichtigkeit des Prinzips des Zusammenwirkens eines virtuosen Solo-Parts⁵ (einer Violine bzw. eines Klaviers) mit dem Orchester⁶ - die bei der Formentwicklung als gleichberechtigte Partner behandelt werden - für die Formbildung beider Totentänze (Liszts und Saint-Saens') resultiert eine ergänzende Gattungs-Definition dieser Werke im Sinne der konzertartigen Kompositionen⁷. Solche Interpretationen werden ermöglicht durch das Vorhandensein einiger bestimmter Züge ihrer formalen Organisation, wie z.B. das Vorhandensein einer doppelten Exposition (im Falle Liszts verkürzten).

Nach den Gattungs-Regeln eines Konzertes der früh-romantischen Prägung⁸ wird die Präsentation des thematischen Stoffs (durch die solistischen, bzw. orchestralen Parts⁹ abwechselnd) in Saint-Saens'schen *Danse Macabre* frei ausgestaltet, da er meistens schon bei der Exposition in den deutlich kleineren Abschnitten nacheinander vorgetragen wird.

Eigentlich wird nur die erste Erscheinung des anfänglichen Themas, den Normen eines

¹ Diese Charakteristik könnte sich auf mehrere Werke der religiösen Musik Liszts beziehen. In: K.W. Niemöller, Zur religiösen Tonsprache im Instrumentalschaffen von Franz Liszt, S. 120.

² Die überwiegende Mehrzahl von welchen auf populäre Melodien aus der Opernliteratur, bzw. auf Themen aus dem klassischen und dem populären zeitgenössischen Repertoire geschrieben wurde. Die Wendung Liszt's - im Rahmen dieser Gattung - an die musikalischen Werke der Vergangenheit offenbart eine für ihn „charakteristische Art der schöpferischen Auseinandersetzung mit der Tradition und den aktuellen Tendenzen der Musik seiner Zeit zugleich“. Zit. nach: D. Altenburg, Liszt, in: MGG, PT, Bd. 11, S. 283.

³ Möglicherweise wurde die intensive Beschäftigung Saint-Saens' mit dem Komponieren der zahlreichen Transkriptionen für das Klavier in den Jahren um 1862 (solchen wie die Überarbeitungen der Werke J.-S. Bachs, Beethovens, Berlioz, bzw. Gounod) u.a. durch den Einfluss der virtuosen Transkriptionen Liszts inspiriert.

⁴ Vgl. dazu mit dem Kap. 3.2.3.

⁵ In der symphonischen Dichtung *Danse Macabre* treten die „anspruchsvollen solistische Aufgaben für die Violine“ hervor. In: Wörner, Karl H., Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch, hrsg. von Lenz Meierott, 8. Aufl., Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, 1993, S. 487.

⁶ Er wurde durchs Verhältnis des Stimme-Parts mit jenem der Klavier-Begleitung im gleichnamigen Lied angedeutet.

⁷ Vgl. mit der Definition des Totentanzes Liszt's als einen „Klavierkonzert in Variationsform“. In: MGG, ST, B. 9, S. 1260.

⁸ In dieser Komposition findet eine charakteristische Tendenz der Konzerte der französischen Komponisten der Saint-Saens'schen Vergangenheit und Gegenwart Verwendung - das Vorhandensein eines Ritornells „zwischen den einzelnen Variationen“. S.: die Charakteristik des Konzertes op. 2 von Chopin, nach: Drees, Stefan (Kurt von Fischer), Variation, in: MGG, ST, Bd. 9, S. 1260. Die Funktion eines solchen Ritornells zwischen den Abschnitten einer Sonatensatz-Form in der Symphonischen Dichtung *Danse Macabre* führt das Element der „Kadenz des Todes“ aus.

⁹ Als übliche Folge eines typischen Konzertes des klassischen, bzw. früh-romantischen Zeitalters diente die erste (komplette) Präsentation des 1. Themas im Orchester, danach - im Solo-Part, die in die Darstellung des 2. Themas in einem neuen Tonart übergang.

Konzerts entsprechend, komplett im Orchester-Part durchgeführt. Da der Solist (in einem Dialog mit dem Orchester) gleich mit der Darstellung des 2. Themas (ihres 1. Satzes) - noch in der Mitte der Präsentation des 1. Themas beginnt. Ähnlich einer komplizierteren strophischen Struktur, wechseln sich danach die Teile des 2. Themas¹ (die sich 2 mal mit dem initiierten Satz des 1. Themas verbinden) mit den Durchführungen des ganzen 1. Themas². Der Expositions-Teil wird vom Entwicklungs-Teil durch ein neuerliches Auftreten der Kadenz des Todes getrennt.

Die Wendung an die Idee des Konzertanten wurde in beiden genannten Werken durch den programmatische Inhalt bestimmt, der die Gestalt eines mächtigen infernalischen Musikers, der über das Geschehen in der irdischen Welt herrscht, eingeschlossen hatte. Im Totentanz Liszts handelte es sich um ein symphonisiertes virtuosos Konzert³, dessen thematischer Stoff sich mittels der Variationstechnik entfaltete. Es bestätigt die äußerste Komplexität seines Solo-Parts, der besonders in den zahlreichen Kadenzen⁴ herausragt.

In der Virtuosität des Klavier-Parts des Totentanzes spiegelten sich die Vorlieben des Paris um 1830, die von pathetischen Stimmungen erfüllt war. In dem Werk, „wo der virtuose Klang (oft) eine wichtige Rolle spielt“, wird der Einfluss der „romanischen Geste à la français“ besonders deutlich. Totentanz, wie auch andere „zahlreiche Paraphrasen der dreißiger Jahre (...) zeigen diese prunkvolle Fassade, die aus der Pariser Grand Opéra stammt.“⁵

Der Einfluß der Französischen Romantik deutete sich erstmals im Schaffen Liszts in der Pariser Zeit - in der das Konzept zu seinem Totentanz entstand - an, während der sich Liszt in besonderem Maß als Klavier-Virtuose präsentierte.⁶ Ähnliche Stimuli veranlassten auch Saint-Saens zur Komposition seiner virtuosos Werke (u.a. Danse Macabre), die im Rahmen seines Einsatzes für die Verbreitung der symphonischen und Kammergattungen geschaffen wurden⁷.

In der Form der Realisation des Konzeptes der beiden Totentänze fand ihre Verkörperung dieselbe Tendenz - zur Verbreiterung der Grenzen der einzelnen schon bekannten Gattungen - die ihrerseits zur Erschaffung des Phänomens einer Symphonischen Dichtung führte. In dem Streben nach Eröffnung neuer Sichtweiten, bzw. nach Beleuchtung neuer Aspekte in den

¹ Das zuerst beim Solist, dann im Orchester, bzw. mit dem Solisten gezeigt wird.

² Im Orchester bzw. gemeinsam mit dem Solisten.

³ Vgl. mit der Bemerkung: „Noch mehr als in den Konzerten (Liszt's) tritt im Totentanz das Klavier in seiner Vielseitigkeit hervor. Es verleiht dem Werke den ihm innewohnenden orgiastischen, fantastischen Charakter.“ In: T. Stengel, Die Entwicklung des Klavierkonzerts von Liszt bis zur Gegenwart. Diss., Berlin, 1931, S. 19.

⁴ Ein Teil von ihnen (in den Tt. 11-12, 15-16, 397-449, 594-604) wurde schriftlich fixiert, die anderen (z.B. im Abschnitt ab dem T. 145,) sind ad libitum, im Rahmen der Traditionen der virtuosos Praxis.

⁵ Nach: S. Gut, Franz Liszts Verhältnis zur französischen Romantik, S.9.

⁶ Das seinerzeitige Paris, als eine der musikalischen Hauptstädte der Welt, war voll von reisenden und heimischen Virtuosen. Obwohl in den 1870-ern hier die Zeit der Virtuosen langsam versank, blieb ihr Einfluß auf die Entwicklung des Instrumentenbaus und die Steigerung der Ansprüche an die Virtuosität der einzelnen Orchester-Parts aktuell.

⁷ S. Kap. 2.1.1.

existenten musikalischen Erscheinungen äußerte sich der evolutionäre „Geist“ der unruhigen Gegenwart Liszts und Saint-Saens‘ und betraf natürlich auch den Bereich des künstlerischen Schaffens.

Der Einfluß, den der Totentanz Liszts auf die Symphonische Dichtung *Danse Macabre* ausgeübt hatte, bewirkte in indirekter Form einige Aspekte der Ausgestaltung mehrerer programmatischer Werke der Komponisten späterer Zeit (besonders der französischen Autoren von Symphonischen Dichtungen). Das Entstehen der zahlreichen Oeuvres, die eine Vermischung der Merkmale unterschiedlicher Gattungen offenbarten, spiegelte dabei das Wesen des allgemeinen Ideenkreises dieses Zeitalters, das ideenreiche Künstler, wie Liszt und Saint-Saens‘ herausgebildet hat.

5.3.2. In der Formbildung und bei den Methoden der thematischen Entwicklung

Die Prinzipien der Formbildung und der thematischen Entwicklung für beide Werke stammen aus den Ideen ihrer Programme, bzw. des im Titel angedeuteten Konzeptes. Das Anstreben der vielfältigen „Durcharbeitung“ solches philosophisch bedeutsamen, ernsthaften Themas wie ein Kontakt mit dem Tod, führte die beiden Komponisten zur Wahl der dazu geeigneten musikalischen Formen, die in beiden Fälle eine komplexe, mehrschichtige Konstruktion aufweisen: die Verwendung einer Sonatensatz-, bzw. Variationsform schließt sich an die Prinzipien einer zyklischen Komposition - im Rahmen einer Double-function-Form an¹. Dementsprechend kann die Struktur der Symphonischen Dichtung *Danse Macabre* im Sinne eines traditionellen symphonischen Zyklus - aus einem Sonatensatz, einem Scherzo (Dies irae-Episode), einem lyrischen Teil (in der Funktion der Ausschiffung von der Konflikts-Entwicklung), und einem komplexen Finale (vom Fugato - weiter) verstanden werden.

Die zweistufige Organisation weist auch einige Teile des doppelten Variations-Zyklus der Paraphrasen über *Dies irae* auf: die Variation 4 (die z.B. aus einem Kanon, einer Kadenz *ad libitum*, einem kurzen Abschnitt mit einer Barkarolen-artigen Begleitung, einem langsamen Abschnitt in H-Dur und seiner schnelle Fortsetzung in der Haupttonart besteht), Variation 5,

¹ Diese Idee wird in mehreren reifen Werken Liszt's, u.a. in seinen Symphonischen Dichtungen, aufgegriffen. Nicht zu vergessen wäre, dass die Ausreifung des Konzeptes des Totentanzes parallel zur Erschaffung seiner Symphonischen Dichtungen entstand.

die ein in das Finale übergehendes Fugato ist,¹ und Variation 6, die dem 2. Variations-Zyklus entspricht.²

Das Vorhandensein eines Formteils, das zur Hauptstimmung der jeweiligen Werke die kontrastierenden Verhältnisse aufzeigt (in beiden Fällen wird es eine „sinnliche“, mit einer Liebes-Szene verbundene Episode in H-Dur, sein³), das von 2 polyphonen Formteilen (eines Motetten-artigen und eines Fugato) - zur Intensivierung der thematischen Entwicklung - umrahmt wird⁴, offenbart einige offensichtliche Anklänge an die Formen der Verwirklichung zweier unterschiedlicher Konzepte. Auf eine unterschiedliche Art wird in beiden Werken dabei die Relation der beiden polyphonen Formteile zueinander stehen: während sie im Totentanz kontrastieren (da die Motette einen besinnlichen Charakter - dazu im langsamen Tempo, Lento, aufweist,⁵ und der zweite einem energischen Fugato entspricht), werden dementsprechende Teile in der Komposition der Symphonischen Dichtung Saint-Saens‘ dem gleichen musikalisch-inhaltlichen Bereich gehören. Sie sind hier als Teile der aktiven und draufgängerischen thematischen Durchführung, im Sinne eines ihrer Mittel, eingesetzt.

Generell ähneln sich beide Konzepte nur in allgemeinen Zügen, da es sich im Fall der Liszt‘schen Paraphrasen nicht um einen wirklichen Tanz - zum Unterschied von der Symphonischen Dichtung *Danse Macabre* - handelt, sondern mehr um eine allegorische Anwendung des Begriffs: der Tod führt seine Opfer in die Ewigkeit (nach seinem bestimmten Reglement), wie ein Tanzmeister in der menschlichen Gesellschaft. Dieses Reglement bleibt für immer bestimmt, wie das Thema eines Variations-Zyklus. Die abwechslungsreiche inhaltliche Entwicklung (im Sinne einer langsamen Entfernung von der ursprünglichen thematischen Ausgestaltung, mit einem allmählichen Rückkehr) ändert nichts an der Gegebenheit der ursprünglichen These über die Unveränderbarkeit des Verlaufes eines menschlichen Schicksals. Das Konzept ist in einer konzentrischen Form organisiert.

Laut seiner formalen Organisation gehört der Totentanz Liszts zur Reihe der „diskontinuierlichen Variationszyklen“⁶, da sich der Komponist nicht an „die Form der

¹ Wie die vorhergehenden, hat sie eine komplexe Struktur und beinhaltet thematische Transformationen: das Thema erscheint in den Formen eines Marsches, einer Apotheose und eines Chorals. Hier befindet sich das Inhaltliche Zentrum der Komposition.

² Da sich die Kompositionen der Symphonischen Dichtung *Danse Macabre* nur auf einige Teile der zusammengefassten - im Sinne von Mikro-Zyklen - 4. und 5. Variationen des Totentanzes bezieht, beschäftigt sich die Abhandlung mit dem Vergleich der korrelierenden Teile.

³ S.: Tt. 147-162 des Totentanzes, bzw. Tt. 205-245 der Symphonischen Dichtung, wo sie entweder durch den Solo-Part (bei Liszt), oder mit oder ohne Orchesterbegleitung Funktion vorgetragen wird. In beiden Fälle markiert sie den Punkt der maximalen Entfernung von der ursprünglichen thematischen Gestalt.

⁴ Nach Art der mittleren Teile und des Finale eines Sonaten-Zyklus.

⁵ Im Kontext eines „würdigen beschaulichen Lebens der Mönche“ (nach: J. Milstein, Liszt, S. 423, s. Textdokument 2 im Kap. 7.2.2. im Anhang), bzw. der „falschen Tugend“ einiger der Geistlichen laut einer anderen Version (nach: A.H. Celenza, *Death Transfigured*, S. 134, s. Textdokument 1 im Kap. 7.2.2. im Anhang).

⁶ „D.h. Variationszyklen, die eine klare Unterteilung in Variationen erkennen lassen, wobei aber die einzelnen Variationen sehr frei gearbeitet sein können.“ In: Nelson R.U., Zit. nach: S. Drees, *Variation*, in: MGG, ST, Bd. 9, S. 1266.

Variationstechnik, die jede Variation in sich abschließt [hält], sondern lässt die Variationen ineinander übergehen, wodurch eine gewisse Kontinuität erzielt wird¹, wengleich einzelne Teile sich deutlich voneinander abheben; der Begriff der Variation ist somit ziemlich frei gefasst.”² Trotz der Tatsache, dass der Autor hier nicht vor hatte, eine „Illustration dieses Gemäldes³ zu geben, sondern lediglich den seelischen Eindruck bei der Betrachtung desselben [zu geben]”⁴, wird man hier die Merkmale einer konsequenten Wiedergabe des Sujets finden.⁵

Die Form dieses Werkes wird aus 2 Variationszyklen zusammengefasst⁶, wobei im ersten „der Tod als der unerbittliche Vernichter alles irdischen Lebens dargestellt wird“⁷, während er im zweiten „als der Erlöser von allem irdischen Leid.” dargestellt wird. Der erste Zyklus besteht aus einem Thema mit 5 Variationen, und der zweite - aus einem anderen, dennoch verwandten, Thema mit 6 Variationen⁸. Mittels einer allmählichen Variierung⁹ - ohne dramatischen Kollisionen - wird hier das breite expressive Potential des von Liszt ausgesuchten Themas entfaltet.

Die Auswahl eines konfliktartigen Typus der Dramaturgie für die entsprechende Komposition Saint-Saens‘, die durch die Gegensätzlichkeit der beiden Hauptthemen bestimmt wurde, könnte auf der musikalischen Ebene einen Widerspruch zwischen dem Wesen der Figuren im Jenseits und ihrem „irdischen“ Verhaltensmuster verdeutlichen.

Die Voraussetzungen für den thematischen Konflikt entstammen aus dem Unterschied der intonatorischen Struktur¹⁰, bzw. der klangfarblichen Ausgestaltung der beiden Hauptthemen im Rahmen der Exposition einer Sonatensatz-Form, da das 2. Thema die Neigung zum solistischen Vortrag äußert, zum Unterschied vom 1. (das meistens - mit Ausnahme ihrer abschließenden 4 Takte - durch die Holzblas-, bzw. Streichinstrumente, in der reinen oder gemischten Besetzung, wiedergegeben wird) verweist.

Der eigentliche Konflikt offenbart sich aber zuerst bei der thematischen Durchführung¹¹ - ab dem T. 145, wo die charakteristischen Elemente der beiden Themen zu einer gegenseitigen Durchdringung kommen (da die rhythmische Organisation des 2. Themas einige Merkmale

¹ Besonders unter Beachtung der Tatsache, dass die Variationen des 2. Zyklus‘ durch spezielle Markierungen von einander nicht abgegrenzt sind.

² Nach: T. Stengel, Die Entwicklung des Klavierkonzerts von Liszt bis zur Gegenwart, S. 18.

³ Es ist die Freske Triumph des Todes gemeint.

⁴ Nach: T. Stengel, Die Entwicklung des Klavierkonzerts von Liszt bis zur Gegenwart, S. 19.

⁵ Mehr dazu in den Kap. 5.2.1-2.

⁶ S. Schema im Kap. 7.3.4. im Anhang.

⁷ Hier und weiter nach: T. Stengel, Die Entwicklung des Klavierkonzerts von Liszt bis zur Gegenwart, S. 19.

⁸ Deswegen wird der 2. Zyklus manchmal als 6. Variation notiert.

⁹ Die Variations-Strategie beinhaltet eine konsequente „Durcharbeitung“ der unterschiedlichen Weisen der Organisation des thematischen Stoffs im Bezug auf seine Gattungs-Angehörigkeit, seinem rhythmischen Muster, seiner Faktur u.a.

¹⁰ Die dem Verhältnis einer Copla mit einem Estrebiglio einer Jota aragonaise entsprechen. S.: Kap. 5.1.2.

¹¹ Angedeutet am Ende des Expositions-Teils der Sonatensatz-Form (T. 117-132) und im Ritornell (T. 133-136) - in der Form eines Konfliktes der 2 Typen der rhythmischen Organisation. Mehr dazu: Kap. 5.1.1.

des 1. Themas in sich aufnimmt). Bei der thematischen Entwicklung bleibt das öfters in der Exposition vorkommende 1. Thema¹ meistens in seiner ursprünglichen Ausgestaltung (der Variierung wird am meisten ihre klangfarbliche Organisation unterlegt), während das expressive Potential des 2. Themas im Rahmen der Durchführung aktiv „durchgearbeitet“ wird - bis zum Grad einer thematischen Transformation (in der langsamen Episode und den 2 Fugatos).

Die Durchführung zeigt auch die ersten Versuche zur Synthese der Elemente der beiden Themen²: z.B. der thematische Kern der Dies irae-Episode vereinigt die Walzer-artige rhythmische Organisation mit den Intonationen des 1. Themas. Zum schärfsten Zusammenstoß kommt es aber erstmal im Rahmen der dynamisierten Reprise - bei einer gleichzeitigen Führung von 2 Themen - innerhalb der Kulmination des Werkes (ab dem T. 370). Der bewirkt ihre strukturelle Zerkleinerung, die wieder bei der dramaturgischen Wendung - durch die expressiven Phrasen der „deklamierenden“ Violine überwunden wird. Im Sinne eines konzeptuellen Bogens erscheint am Ende der Komposition - nach der Logik einer Sonatensatzform - das 1. Thema. Sie bekommt das „Übergewicht“ im Rahmen der Gesamtdramaturgie. Die gerichtete Bewegung zur Kulmination in Danse Macabre - mit einer Unterbrechung der Linie der dynamischen Steigerung im Rahmen der jeweiligen Episoden (Dies irae, bzw. „apassionato“-Episode in H-Dur) ähnelt der dramaturgischen Strategie der Liszt'schen Paraphrasen.³

Trotz der gravierenden Unterschiede bei den Konzepten und ihrer technischen Ausführung zwischen der genannten Werken, werden die Prinzipien ihrer Formbildung und der thematischen Entwicklung zu einander identisch sein, da ihre Autoren sich dabei im gleichen Maß an die Ideen einer haute composition angelehnt haben. Der breite Umfang der Mittel veranschaulicht in jedem Fall nicht nur die berühmte technische Meisterschaft Liszts und Saint-Saens', sondern den Charakter ihren Präferenzen für die entsprechenden Vorhaben.

Z.B. bei der Entwicklung des thematischen Stoffs bekommt das Variations-Prinzip eine große Bedeutung, das auf die verschiedenen Aspekte der Formbildung angewendet wird - von der Organisation der Gesamtwerke (die Paraphrasen werden in der Form von 2 Variations-Zyklen geschaffen, während für die Symphonische Dichtung die Varianten-Verhältnisse sich in Bezug auf die Ausgestaltung der Wiederholungen derselben Themen - nach der Idee einer strophischen Komposition - äußern), bis zu der Bestimmung der Form der einzelnen Details der thematischen Ausgestaltung. Sogar die Themen beider Werke werden unter der

¹ Entsprechend dem Refrain des Rondo-Komposition im Lied.

² Dem verhilft ihre intonatorische Verwandtschaft.

³ Vgl. mit dem deutlich mehr gehaltenen Anfang des 2. Variationszyklus - ab dem T. 470.

Verwendung des Variations-Prinzips - auf der Ebene der kleinsten strukturellen Einheiten (Phrasen und Motive) aufgebaut.¹

In beiden Fällen erreicht die Variierung an einem bestimmten Punkt der inhaltlichen Entwicklung einen solchen Grad an Intensivität, der den Übergang zur Qualität der thematischen Transformationen² bezeichnet. Dazu trägt die breite Verwendung des Komplexes der Entwicklungsmittel, vom Einsatz der Sequenzen³ und Wiederholungen auf derselben oder einer anderen Tonhöhe⁴ (besonders innerhalb der 4. und 5. Variationen des ersten, und zweiten Zyklus⁵) bis zur Variierung u.a. der harmonischen Organisation (sowohl im Rahmen der tonalen Entwicklung⁶, als auch in Bezug auf die Akkord-Folge), bzw. der reichen Verwendung der polyphonen Mittel (neben den Methoden einer symphonischen Durchführung, bzw. im Rahmen der speziellen Abschnitte) im Totentanz. Man kann in Bezug auf das Schaffen Liszts von einem semantischen Unterschied zwischen den Kreuz- und B-Tonarten sprechen.⁷

Dasselbe Prinzip einer ständigen Variierung des thematischen Stoffs auf der Vertikal-Ebene⁸ - bis zum semantischen Umdenken der ursprünglichen Gestalt (besonders in der Dies-irae-Episode und in der Verkörperung des Liebes-Szene) verschafft eine Vielfalt der thematischen Ausgestaltungen des Danse Macabre.

Das Vorhandensein solcher offensichtlicher Ähnlichkeiten zwischen den beiden behandelten Kompositionen könnte zur Idee des Einflusses des früher geschaffenen Totentanzes auf die künstlerische Intentionen Saint-Saens' - bei seiner ersten Wendung an die Gattung einer Symphonischen Dichtung - führen.

5.3.3 In der Funktion der tonmalerischen Elemente

Die beiden Werke kann man nur bedingt in Bezug auf die Verwendung der tonmalerischen Elemente vergleichen, weil es für den Liszt'schen Totentanz weder ein veröffentlichtes Programm, noch eindeutige Erklärungen zu seinen außermusikalischen Quellen gibt.

¹ S. z.B. die Struktur des Themas des 1. Variations-Zyklus: a b a', bzw. die Gliederung der 1. Variation: a a' b.

² Vgl. die beiden Abschnitte in H-Dur mit den jeweiligen ursprünglichen thematischen Gestalten.

³ Z.B. im Abschnitt E im Rahmen der 5. Variation: Es-E-F-Fis.

⁴ S.: T. 326-342.

⁵ S.: T. 148-154, 155-158, bzw. 223-237, 239-245, u.a.

⁶ S.: T. 252-294: E-Moll - H-Dur - Es-Moll - Fis-Moll-A-Moll.

⁷ Das bezeugt der verschiedene Einsatz der H-dur und Fis-dur (die Paradies-Tonarten der Dante-Symphonie) in den Formabschnitten, die einige Gestalten des verklärten Charakters zum Klang bringen - zur kurzen Ausschaltung der vorherrschenden düsteren Stimmung (T. 145-159 innerhalb der 4. Variation; T. 260-271 - in der 5. Variation als einzelne Einfügungen des Triumphalen bei der Durchführung der Intonationen des Hauptthemas - T. 419-446).

⁸ Einer ununterbrochenen Variierung der relativ erstreckten thematischen Einheiten - der Sätze, bzw. periodischen Strukturen entspricht eine größere Konzentration an den veränderten Wiederholungen - im Sinne einer motivischen Permutation - auf der Horizontal-Ebene - innerhalb der Hauptthemen. Die Anwendung von Sequenzen wird dabei aber meistens vermieden.

Trotzdem können in beiden Kompositionen deutliche Bezüge auf einige bildhafte Gestalten - mit unterschiedlichem Grad an Konkretheit - wahrgenommen werden.

Im Fall Saint-Saens' können die meisten tonmalerische Elemente auch ohne Hilfe der programmatischen Unterlage zweifellos identifiziert werden - z.B. als die Schläge der Uhr, das Spiel eines Geigers, bzw. das Krähen eines Hahns. Andere wiederum deuten die Verbindung zu einem bestimmten inhaltlichen Bereich an, wie die lyrische Episode in H-Dur, bzw. das eilige Weglaufen der Skelette mit dem Anbruch des Tages. Die Ursachen für einen solch offensichtlichen Charakter der hervorgerufenen Assoziationen stammen aus der Verbindung des französischen Komponisten mit der Welt der Theatermusik.¹

Die Möglichkeit, die bildhaften Elemente des Totentanzes Liszts mit begreiflichen Erscheinungen zu verbinden, verschafft ihre oftmalige semantische „Konkretheit“, im Sinne der Anlehnung an die Ideen der rhetorischen Praxis.² Demzufolge könnte der Charakter eines wilden Rittes - in der 3. Variation, und einer lyrischen Szene (wegen dem Vorhanden des baskarolen-artigen Hintergrundes) wie auch das semantische Feld des „Geistlichen“ - durch die Verwendung der Form einer Motette - innerhalb der 4. Variation, bzw. der Komplex des „Jüngsten Gerichtes“ in der 5. Variation (mit der Tuba mirum), und eines Engeln-Gesanges im zweiten Zyklus - ziemlich eindeutig interpretiert werden.

Der Reichtum an Tonmalerei in beiden Kompositionen erschien als eine Folge der Anlehnung an ein phantasie-erregendes Sujet, das dazu eine lange Reihe von bildhaften Verkörperungen in der darstellenden Kunst hervorgerufen hatte. In beiden Totentänze werden diese ausdrucksvollen, „illustrativen“ Gebilde als wichtige Elemente der Dramaturgie angesehen, trotz ihre jeweilig unterschiedlichen Funktionen in Bezug auf die Formbildung: Zum Unterschied zu ihrer Platzierung in der Einleitung und Coda in der Symphonischen Dichtung Saint-Saens' (in der Rolle der wesentlichen Wirkungs-Elemente der Schürzung, bzw. Auflösung der dramaturgischen Handlung - z.B. das Krähen des Hahnes ändert den Ausgang der ganzen „Geschichte“), wird das gesamte musikalische Gebilde von Liszts Totentanz von tonmalerischen Elementen „durchgetränkt“. Die Art ihrer Anwendung ähnelt jener der wörtlichen „Einfügungen“ auf mittelaltlichen Abbildungen - sie verhelfen der „Visualisierung“ der Ideen der Werke.

Die Elemente der Tonmalerei, als eine begreifliche Darstellung des programmatischen Inhaltes, erscheinen im Totentanz auch in der Form der Organisation der musikalischen Faktur (z.B. durch eine motetten-artige Ausgestaltung des anfänglichen Teils der 4.

¹ Vgl. mit den Kap. 4.2.1, 4.5.

² Die Liszt, aufgrund seiner Beschäftigung mit den Gattungen der religiösen, bzw. alten Musik, außerdem auch wegen seiner Erfahrung mit diesen musikalischen Schichten im Rahmen seiner Ausbildung, gut kannte. S. dazu: Kap. 3.2.1.

Variation), bzw. eines ihrer Details - durch die Wiedergabe eines geruhsamen Schrittes des Reiterzuges in der 1. Variation, die neben den Intonationen eines "Rufes" in den Hörner-Parts der Verkörperung der ersten Szene der Orcagna's Freske dienen sollten.

Die beschriebenen Tendenzen entsprechen zwar der üblichen Methode der Einflechtung der Tonmalerei im Rahmen der Symphonischen Dichtungen Saint-Saens', unterscheiden sich aber gravierend von der gewöhnlichen Weise ihrer Verwendung in den gleichartigen Kompositionen Liszts, da der letztere sie meist für die formellen Zwischenglieder - „außerhalb“ der wesentlichen thematischen Abhandlungen - vorbehielt. Die Wendung Liszts an solche Prinzipien ihrer Verkörperung wurde durch die Besonderheiten des Konzeptes dieses Werkes vorbestimmt. Die Tatsache der Verwandtschaft der Paraphrase über Dies irae mit einer mittelalterlichen moralischen Abhandlung mit Bildern wurde durch die besondere Ausprägung des dramatischen Elements - als eines der charakteristischen Merkmale eines Werkes der virtuoson Gattung - in der musikalischen Komposition betont. Es bezeichnet einen wichtigen Berührungspunkt zwischen 2 so unterschiedlichen Oeuvres, die sich mit einem ähnlichen Thema auseinander gesetzt haben.

5.3.4 Dies irae: die unterschiedlichen Wege der Verwendung eines Zitates

Zum Unterschied von Saint-Saens, der das Thema der mittelalterlichen Sequenz Dies irae - in einer transformierten Umgestaltung - in der Funktion des intonatorischen Fundaments nur für einen episodischen Formteil verwendet hat, machte es Liszt zur thematischem Basis der ganzen Komposition. Dabei wurde die ursprüngliche „Düster-Mystische und Unheimlich-Drängende“¹ Färbung seiner Melodie einem gründlichen, „enzyklopädischen“ Umdenken unterworfen, durch seine Interpretation im dramatischen, lyrischen und epischen Kontext.

Die Verkörperung dieses wichtigen Elements der kirchlichen Praxis² in den weltlichen Werken³ sollte die Verbindung zum Todes-Thema, das in beiden Fällen - auf verschiedene Weise - zum Ausdruck kam, herstellen.

In Bezug auf den Totentanz wird der Einsatz der Sequenz "von der liturgischen Verwendung und dem dogmatischen Gehalt (...) vollständig abgesehen; sie bedeutet ihm lediglich noch den Tod, den unerbittlichen, alle Menschen erfassenden Tod. Er [Liszt] hat die

¹ In: K.W. Niemöller, Zur religiösen Tonsprache im Instrumentalschaffen von Franz Liszt, S. 43.

² Es verweist auf die Übereinstimmung mit der „Leoffre und die dem Niedermeyer-Ortig'schen Buch zugrunde liegenden“ Melodie, die „in Frankreich wohl allgemein üblich“ verbreitet war. Nach: Stengel, Totentanz... Diss., S.43.

³ Der Totentanz bezeichnet die erste Wendung Liszt's - im Rahmen eines weltlichen Werkes - „zur Darstellung einer poetischen Idee“ mittels „einer Gregorianischen Melodie“. Nach: K.W. Niemöller, Zur religiösen Tonsprache im Instrumentalschaffen von Franz Liszt, S. 42.

Melodie also gewissermaßen veräusserlicht, verweltlicht.”¹ Ihr semantischer Umfang wird bei der thematischen Entwicklung mittels einer ununterbrochenen Variation deutlich erweitert. “Die Behandlung, die Franz Liszt der Sequenz angedeihen lässt (...) entspricht ganz seiner damals noch recht subjektiven, und bei aller Katholizität sehr freien Religiosität.”² Er verwendet sie in der unterschiedlichen Funktionen: Dies irae erscheint im Zyklus “bald (...) als Melodie, bald als Kontrapunkt zum Fundament dienend, bald verhüllt unter allerlei fremden Formen und originellen Umgestaltungen.”³ Auch in der Art ihrer Behandlung, „in Instrumentierung, Rhythmisierung, besonders aber auch in der Harmonisierung“⁴ wird sie zahlreichen Veränderungen unterworfen. Dennoch, trotz der öfteren Neigung Liszts zur Chromatisierung des musikalischen Stoffs, „lässt sich der Einfluss des dorischen Charakters der zugrunde liegenden Gregorianischen Melodie auf Schritt und Tritt verfolgen, zumal Liszt den Eindruck der dumpfen Moll-Klänge sehr oft durch Auslassung der Terz noch überdehnt und verschärft hat.“

Die Voraussetzung zur solch freien Behandlungsart der archaischen Melodie im Totentanz lag in dem persönlichen Charakter der Auseinandersetzung des Autors mit dem erwähnten Thema.⁵ Die Vereinigung der Elemente der künstlerischen Handschrift Liszts (nicht zuletzt seiner Virtuosität und Monumentalität) mit den Zügen der musikalischen Sprache seines Zeitalters, beeinflusste die Formen der intonatorischen Ausgestaltung der Sequenz im Rahmen der Variationszyklus. Demzufolge werden ihre „genuinen“ Merkmale, wie z.B. die strukturelle Unregelmäßigkeit (die für die Ersterscheinung des Themas in der Einleitung charakteristisch wird), bzw. der Charakter ihrer melodischen Entfaltung - im Sinne der Verkoppelung derselben (nur permutierten) intonatorischen Elemente - bei der thematischen Entwicklung⁶ einigermaßen vermindert.

Für die thematische Bearbeitung wird die sich im engen Umfang bewegende, innerlich abgeschlossene Melodie der quadratischen Organisation und einiger struktureller und rhythmischer „Modernisierung“ unterworfen: durch den Ausgleich des Rhythmus und die Unterteilung in 3 quadratische Segmente - jeweils 4 Takte (mittels Zäsuren, und den Unterschieden in der Instrumentation, bzw. Faktur), wird der letzte von denen - durch eine zweifache Wiederholung verbreitet - zum zweiten Satz einer periodischen Struktur⁷.

¹ Nach: K.W. Niemöller, Zur religiösen Tonsprache im Instrumentalschaffen von Franz Liszt, S. 43.

² Nach: K.W. Niemöller, Zur religiösen Tonsprache im Instrumentalschaffen von Franz Liszt, S. 43.

³ Nach: K.W. Niemöller, Zur religiösen Tonsprache im Instrumentalschaffen von Franz Liszt, S. 42.

⁴ Hier und weiter nach: K.W. Niemöller, Zur religiösen Tonsprache im Instrumentalschaffen von Franz Liszt, S. 43.

⁵ Man erinnert sich an die Umstände seiner Erschaffung. S. dazu: Kap. 5.2.1.

⁶ Besonders durch den Einsatz der Entwicklungs-Methoden und der Mittel der Harmonik aus der Liszt'schen Gegenwart.

⁷ Zum Unterschied von den ersten 2, die seinen anfänglichen Satz bilden.

Die 2 Sätze sind intonatorisch und strukturell so konstruiert, dass sie einander kontrastieren, wobei der zweite Satz vom ersten abgeleitet wird. Bei der Entwicklung des Themas innerhalb des 1. Zyklus¹ wird dieser Kontrast entweder betont (mittels der Variation der klangfarblichen Organisation und der Struktur, wie in den 1., 2., 5. und der zweiten Hälfte der 4. Variationen), oder „gemildert“ (wie in der 3. und der ersten Hälfte der 4.).

Das 1. thematische Segment, das eine ausgeprägte tragisch-dramatische Färbung äußert, herrscht im thematischen Soff des Totentanzes: „Wie die alles überwältigende Macht des Todes in allen Lagen des Lebens unvermeidlich zur Herrschaft gelangt, so tritt ein hier alles beherrschendes Motiv auf, das durch seinen tiefen Ernst dem Charakterbild eine düstere, mystische Stimmung verleiht.“² Seine Erscheinungen kommen, im Vergleich zu den anderen, deutlich öfter, dazu in einer umfassenderen Form, vor. Die Form der intonatorischen Ausgestaltung des letzten Segmentes der Sequenz³ bleibt deutlich stabiler im Rahmen des ganzen Werkes, als die der anfänglichen, die am meisten den thematischen Transformationen unterworfen wird.³

Die Dramaturgie des Totentanzes markiert die Punkte einer allmählichen Entfernung von der ursprünglichen Semantik des Themas, mit einem Rückkehr am Ende des Werkes, das keinerlei konfliktreiche Verhältnisse zwischen den Formelementen innerhalb der einzelnen Variationen, bzw. der gesamten Form (im Sinne z.B. einer gemeinsamen Durchführung der beiden Hauptthemen bei der Kulmination in *Danse macabre*), hervorruft. Sogar in den an Kontrasten reichen Bestandteilen der 4. und 5. Variationen, deren Ähnlichkeit mit den entsprechenden Teilen der Symphonischen Dichtung Saint-Saens⁴ schon aufgezeigt wurde⁴, bleibt Liszt innerhalb von Nebeneinanderstellungen.

Das feine Empfinden Liszts für die diversen Stile der Musikgeschichte verhalf der Erschaffung des Totentanzes. Der schöpferische Kontakt zu den Schichten der geistlichen Musik, bzw. seine Aktivitäten als Veranstalter von Aufführungen von alter Musik, bildeten bei ihm ein ausgeprägtes Gefühl für die Archaik. Es fand einen günstigen Boden in seiner für die Einflüsse des zeitgenössischen musikalischen Stils offenen, experimentierfreudigen Natur.

Nach den Vorstellungen Saint-Saens⁴ ist die authentische Wiedergabe des Geistes der archaischen Musik für die zeitgenössischen Komponisten erschwert worden, weil ihre Wahrnehmung der alten Musikalischen Strömungen sich von der originalen wegbewegt hat:

¹ Zu den Zwecken des Vergleichs betrachten wir nur diesen Zyklus. S. dazu: Kap. 5.3.2.

² Hier und weiter: Lina Ramann, Zit. nach: K.W. Niemöller, *Zur religiösen Tonsprache im Instrumentalschaffen von Franz Liszt*, S. 42.

³ Zwischen den thematischen Einheiten der Symphonischen Dichtung *Danse macabre* Saint-Saens⁴ wird auch das Verhältnis des Stablen und Verändbaren, nur auf einer thematischen Ebene, wegen der Neigung des 2. Themas zu den Transformationen. S. dazu: Kap. 5.3.2.

⁴ Im Kap. 5.3.2.

„The return to primitive chant the composer feels is not possible because we „have lost the key to this ancient art.“¹ Dementsprechend wird der Stoff der mittelalterlichen Sequenz im Danse Macabre musikalisch uminterpretiert. Auf seiner Basis baute er eine scherzhafte Episode, die zur Unterbrechung der intensiven thematischen Entwicklung auf dem Weg zur Kulmination (vor dem energischen Fugato) gedacht war. Das Thema dieser Episode zeigt einigen Verwandtschaftszüge zu den beiden Hauptthemen der Komposition - wegen seiner Anlehnung an die Intonationen einer herabsteigenden Terz und einer hinaufsteigenden Sekund, die für die Umrisse des 1. Themas charakteristisch sind - einerseits, und an die rhythmische Organisation des 2. Themas - andererseits. Trotzdem bewahrt die erwähnte Episode die kontrastierenden Verhältnisse zu den Hauptthemen.²

Umgekehrt führten die Unterschiede der Konzepte zwischen dem Totentanz und der Symphonischen Dichtung Danse Macabre zur verschiedenen Weisen der Interpretation der Sequenz Dies irae. Dem folgten alle technischen Eigenschaften beider Werke, die ihre deutliche Differenzierung voneinander hervorgerufen haben. Seitens Saint-Saens‘ könnte man die Erschaffung seines Werkes als Ergebnis seines Strebens nach einer Antwort im Dialog mit der größten musikalischen Autorität seines künstlerischen Lebens interpretieren.

5.3.5. Geschichte einer Wechselwirkung: Transkription Liszts als ein Integrationsversuch

1875³ schuf Liszt eine virtuose Transkription des Danse Macabre Saint-Saens‘ fürs Klavier. Ihr Konzept bezeichnete eine neue Wendung des Komponisten an die makabre Thematik - diesmal durch das Prisma der Wahrnehmung eines anderen Autors, deren Übermittlung er sich als Ziel nahm.

Dabei blieb er bei der Behandlung des fremden thematischen Stoffs dem Original möglichst nah⁴ - sowohl für die inhaltlichen Aspekte, als auch für die Details der technischen Organisation⁵. So wird u.a. die Logik der musikalischen Dramaturgie, und die Prinzipien der musikalischen Formbildung - in Bezug auf die Proportionen der jeweiligen Formabschnitte,

¹ Saint-Saens, *Musique religieuse*, in: *École buissonnière: Notes et souvenirs*. Zit. nach: T. Flynn, *Camille Saint-Saens*, S. 140. Dieser Artikel wurde als eine Antwort auf *Motu proprio* des Papst Pius X, in dem er befahl einen Rückkehr zur „wahren“ Heiligen Musik, konzipiert.

² Vgl. mit der Verwendungsart der Sequenz in der 3. Symphonie Saint-Saens‘, die sich vieler technischer Ideen seiner Symphonischen Dichtungen bedient: dort stammt sie zwar aus dem Stoff des Hauptthemas, bildet aber zu ihm keinen inhaltlichen Kontrast.

³ Oder 1876 - nach: IMSLP/Petrucci.

⁴ Trotz der Behauptungen des Umgekehrten, in der Art wie: „Great freedom which Liszt takes with the original musical text. In this instance „transkription“ must be understood as a free paraphrase or fantasy based on the Danse Macabre material.“ Nach: D.M. Fallon, *The Symphonies and symphonic poems*, S.321.

⁵ Die musikalische Form der Transkription entspricht jener der Symphonischen Dichtung.

bzw. auf die Ordnung der Stoffverteilung - behutsam beibehalten¹. Das vom Forscher (Fallon) erwähnte neue Material wird immer in den ursprünglichen intonatorischen Kontext des integriert, wie z.B. bei der Fortführung des Tritonus-Reihe in der Erweiterung des Abschnittes, der die Kadenz des Todes - in den T. 44-50 u.w. - präsentiert, weil man die wichtige Bedeutung der Tritonus-Intonationen² im Rahmen der beiden Werke nicht außer Acht lassen soll. Die „Umspielung“ dieses Elementes wird besonders innerhalb der virtuoson Kadenz konzentriert, da sie am meisten das emotional-improvisatorische Element (durch das sich die düstere semantische Färbung der Komposition verstärkt) zum Ausdruck bringen.

In Folge der Verstärkung des virtuoson Aspektes in der Transkription - durch die Verwendung einer Vielfalt der Liszt'schen Techniken³ wird der Maßstab des Original-Werkes, auf einiges vergrößert (bis zu 556 Takten statt 477), was eine leichte architektonische Umakzentuierung bewirkt: besonders der Einsatz der technisch anspruchsvollen Kadenz führt zur Erweiterung der Formteile, die der Funktion der Vorbereitung des Hauptabschnittes⁴ entsprechen. Während die durchführenden Teile dabei auch konsequent vergrößert werden⁵, wird die Länge einiger Erscheinungen des 1. Hauptthemas reduziert⁶, und der emotionale Charakter des 2. Themas variiert, sogar ohne Veränderung seines Gattungs-Bezuges (s. die T. Tr. 270-279, mit der Vortrags-Anmerkung: pesante - statt largamente). Den Einsatz der thematischen Elemente der beiden Hauptthemen gestaltet Liszt manchmal auch laut eigenem Befinden, z.B. bei der Einführung des 2. Themas in den Formabschnitten, wo es sie im Original nicht gab (s. T. 144-160, in der Funktion eines Kontrapunktes zum 1. Thema, für die Zwecke ihrer Variierung), bzw. bei der Versetzung des Platzes der gleichzeitigen Führung beider Hauptthemen (von der Reprise bei Saint-Saens -T. 370-394, bzw. im Bereich ihrer Vorbereitung im Fall Liszts - T. 445-469). Das bestätigt die allgemeine Tendenz Liszts in

¹ Vgl. dazu die Länge der jeweiligen Formabschnitte im Rahmen z.B. des anfänglichen Teils der Durchführung der Symphonischen Dichtung (T. 297-339) und der Transkription (T. 365-412): die Entwicklung des abschließenden Elementes des 1. Themas - T. 297-309 bei Liszt, bzw. 365-377 - bei Saint-Saens, die Durchführung der „Kadenz des Todes“ - Tt. 377-393, bzw. 309-321, ein „Dialog“ eines Elementes des 1. Themas mit der Phrase des Violine-Solo - Tt. 396-412, bzw. 321 - 339.

² Ihr Einsatz in der Partitur Saint-Saens' wird durch den programmatischen Inhalt bedingt. S. dazu: Kap. 5.2.2. Im selben Kontext verwendet Liszt diese Intonationen auch in seinen eigenen Werken, z.B. in der Einleitung zur Dante-Sonate.

³ S. den freien Teil des einem Fugato entsprechenden Abschnittes (besonders in den T. 223-236), aber auch 307-322, bei denen es sich um ein mehrschichtiges Gebilde - mit der gleichzeitigen Führung der unterschiedlichen thematischen Einheiten, die kunstvoll zwischen den beiden Händen eines Pianisten verteilt werden (unter der öfteren Anwendung der Polyrhythmie), unter dem perfekten Beherrschen des breiten, dicht gefüllten Tonumfangs u.s.w. handelt.

⁴ Besonders innerhalb der Durchführung, vgl. mit den T. 335-360.

⁵ Vgl. die T. 189-204 der Symphonischen Dichtung mit den T. 253-279 der Transkription (die eine Vorbereitung der H-Dur-Episode verkörpern, aber gleichzeitig auch dem Abschluß des vorhergehenden Teils dienen). Im letzten Fall wird die Dauer eines gehaltenen Dominant-Tons in der Schicht des harmonischen Fundaments - durch den Einsatz der Intonationen des kommenden Abschnittes in der Melodie - verbreitert. Solcher Erweiterung verhilft auch die Komplizierung der harmonischen „Ketten“ innerhalb der thematischen Entwicklung, wie z.B. im Rahmen eines Zwischengliedes (vor dem Eintritt der ersten gemeinsamen Durchführung der beiden Hauptthemen) in den T. 380-396 bei Liszt, in Bezug auf die T. 309-321 bei Saint-Saens. Dabei folgt Liszt bei seinen Veränderungen immer den Tendenzen des Originals.

⁶ Wie in den T. 136-144 der Transkription, im Vergleich zu den T. 85-101 der Symphonischen Dichtung - bis zu einem Satz statt 2.

diesem Werk zur „Anpassung“ der ursprünglichen Form an seine architektonischen Vorstellungen.

Die Steigerung der Virtuosität resultierte vor allem aus der Notwendigkeit der Widerspiegelung des hohen Veränderungsgrades einer symphonischen Komposition im Rahmen eines Klavierstückes, das nur über das Potential eines monochromen Klages bestimmte: die vielfältige Variierung der klangfarblichen Ausgestaltung, die zu den wesentlichen Eigenschaften des Saint-Saens‘-schen *Danse Macabre* gehört, sollte durch andere Mittel hergestellt werden. Diesen Zwecken diente die Variierung auf der Ebene der Faktur, die u.a. eine ständige Wechselung zwischen den unterschiedlichen Bereichen der Tönhöhe inkludierte.¹ Es bewirkte dabei die Dynamisierung des ursprünglich statischen thematischen Gebildes.

Die Variierung, als eines der beliebtesten Entwicklungsmittel Liszts² äußert sich in dieser Transkription auf unterschiedliche Weise, und bezieht sich auf alle Phasen der thematischen Abhandlung. Sogar bei der Exposition des 1. Themas werden seine Sätze (die im Varianten-Verhältnis - in Bezug auf Faktur und Lage - zueinander stehen) mit Hilfe einer Umstellung der Stimmen anders „gefärbt“. Da die konsequente Anwendung des Variations-Prinzips in dieser Komposition für Liszt als natürlich erschien, zeigte sich in diesem Werk ein harmonisches Zusammenwirken des thematischen Stoffs des *Danse Macabre* mit den stilistischen Elementen Liszts.

Als ein wichtiges Ergebnis der Steigerung der Virtuosität (des spezifischen, „mephistophlischen“ Charakters) in der Transkription, erscheint die konzeptuelle „Umfärbung“ des Originalwerkes bei Liszt in die Richtung der „Verdünnung“ des ironisch-spielerischen Elements, und der Vertiefung des ernsthaft-dramatischen. Trotz seiner gelungenen Intention, das Konzept seines Freundes und Kollegen in dieser Transkription treu wiederzugeben, offenbarten sich einige Merkmale seiner eigenen künstlerischen Handschrift. Das wurde durch die spezifischen Eigenschaften der Gattung, die den Stoff einer Komposition dem starken Einfluß der Person des Interpreten unterwarf (der sich am deutlichsten in den Abschnitten des improvisatorischen Charakters, wie den Kadenzten, ausdrückt), vorbestimmt.

¹ Vgl. die Ausgestaltung der „*appassionato*“-Episode in H-Dur in der Symphonischen Dichtung (ab dem T. 214) mit derjenigen in der Transkription (ab dem T. 280). S. auch die T. 92-100, 128-144 der Transkription, bei welchen eine „orchestrale“ Qualität des Klavier-Klages erreicht wird.

² S. dazu: Kap. 3.2.3.

Der lange Weg der Beschäftigung Liszts und Saint-Saens‘ mit der Thematik des Danse Macabre fand in der Erschaffung dieser Transkription wenn auch kein logisches Ende¹, dann doch einen bestimmten Anhaltspunkt. In dieser Komposition erreichte Liszt eine konzeptuelle Integration zwischen der Symphonischen Dichtung Danse Macabre und seinem Totentanz, die dem Charakter seiner Weltanschauung mehr entsprach, als die Endung seiner Paraphrase über Dies irae.

Die ausdrucksvolle Kraft und der kreative Reichtum an Ideen der musikalischen Ausgestaltung rief die wiederholten Hinwendungen der Komponisten der nächsten Zeit an diese Werke hervor. In einem von diesen Oeuvres fanden die Tendenzen zur Vereinigung der genannten Kompositionen, die einigermaßen durch die Liszt’sche Transkription Danse Macabre ausgedrückt wurden, ein weiteres Leben: für die Orchestrierung des Csárdas obstinée von Liszt, verwendete der ungarische Komponist Gabor Darvas im Jahr 1959 eine ähnliche Orchester-Besetzung und den Klang eines Xylophons, die der Symphonischen Dichtung Saint-Saens‘ als charakteristische Merkmale angehören. Es zeigt die Fortsetzung der Geschichte einer fruchtbaren Wechselwirkung, die in der Folge eines künstlerischen Dialogs der zwei Großen Meister entstand.

6. Zusammenfassungen

6.1. Zusammenfassung (deutsch)

Eine Krise innerhalb der Symphonischen Gattungen in Frankreich im Zeitraum vor dem Anfang der 1870-er und die Suche nach einer Lösung zu ihrer Behebung bereitete den Boden für C. Saint-Saens‘ Beschäftigung mit dem Genre der Symphonischen Dichtung. Im Zuge dessen gründete er zusammen mit Roman Bussin die Société National de Musique und schuf in kurzer Folge seine 4 Symphonischen Dichtungen (1871 bis 1877).

Der Ausreifung des Konzeptes seiner Symphonischen Dichtungen verhalf seine intensive Beschäftigung mit den gleichartigen Kompositionen F. Liszts. Aus diesen bezog er Ideen nicht nur in Bezug auf die Thematik, sondern auch auf die Aspekte der Formbildung, bzw. die Prinzipien der Entwicklung des musikalischen Stoffs, und der klangfarblichen Organisation. Im Einklang mit den Einstellungen Liszts strebte Saint-Saens nach technischer Meisterschaft in seinen Werken, die für beide Komponisten aus der Verwirklichung der Ideen der Raich’schen haute composition resultieren sollte. Die von Saint-Saens proklamierte Priorität der Vollkommenheit der musikalischen Form über die expressive Ausdruckskraft der Musik spiegelte sich in der strukturellen Prägnanz, wie auch in der Eindeutigkeit der funktionellen

¹ Man erinnert sich an die gegenseitigen Widmungen des 2. Méphisto-Walzer und der 3. Symphonie Saint-Saens‘, die sich wieder mit dem Thema des Infernalens, bzw. des Todes auseinander gesetzt haben.

Beziehungen zwischen den Elementen seiner Harmonie und der orchestralen Partitur. Unterstützt wurde dies durch seine Anlehnung an die stilistischen Eigenschaften einiger Komponisten der Vergangenheit und Gegenwart - besonders der Deutschen und Französischen. Dies wiederum verschuf ihm bei den Musikern der nachkommenden Generation den Ruf eines „Traditionalisten“.

Die Einflüsse des Neuerwesens der künstlerischen Ideenwelt Liszts, die einige allgemeine Tendenzen der musikalischen Romantik - insbesondere der Repräsentanten der s.g. Neudeutschen Schule - widerspiegelte, bestimmten die Bestrebungen Saint-Saens' nach einer neuartigen Gestaltung der thematischen, intonatorischen, klangfarblichen Parameter seiner Symphonischen Dichtungen. Sie leiteten ihn z.B. bei der Entscheidung über die Komplettierung der Orchester-Besetzung für die jeweilige Komposition (was die Einführung des Xylophons in die west-europäische Konzert-Praxis bewirkte), und über die Verwendung einiger neuartigen Spielmethoden (wie der Violin-Skordatura, bzw. des Einsatzes solchen Verfahren, wie *col legno* und dem Schlag mit den Trommelstäben über den Pauken). Außerdem führten sie Saint-Saens zur Individualisierung der formalen Organisation seiner Symphonischen Dichtungen und zur Verwendung der Technik der thematischen Transformationen. Das Erfordernis zur Anwendung der modernen musikalischen Ausdrucksmittel wurde durch die enge Verbindung dieser Gattung mit dem Bereich des Außermusikalischen, vor allem durch ihre Anlehnung an den Inhalt eines Programms bedingt.

Die Ausprägung dieser Gattung im Schaffen Saint-Saens's, wie früher auch Liszts wurde durch den ganzen Komplex der Erscheinungen im Bereich der Literatur, Philosophie und Kunst der Gegenwart ihrer Schöpfer beeinflusst. Die konkreten Formen ihrer musikalischen Realisation verwirklichten mehrere charakteristische Tendenzen des jeweiligen musikalischen Umfeldes. In den Symphonischen Dichtungen Liszts sind die charakteristischen Merkmale der Gattungen deutlich zu spüren, deren Semantik einer starken Auswirkung der Musik der Französischen Revolution 1789 unterliegt (wie Marsch, Apotheose, bzw. Choral), während bei Saint-Saens die Anlehnung des thematischen Aufbaus an die Züge der bewegungsgebundenen Gattungen seines zeitgenössischen musikalischen Lebens (wie eines Galopps - in *Phaéton*, eines Walzers - in *Danse Macabre*, einer Tarantella - in einer der mittleren Episoden von *La Jeunesse d'Hercule*, bzw. eine ununterbrochene, gleichmäßige und rhythmische Bewegung in *Le Rouet d'Omphale*) sichtbar ist. Diese Tendenzen riefen u.a. die Verwendung einiger typischer Merkmale einer exotischen Kultur - durch die Wiedergabe der charakteristischen Eigenschaften einer *Jota aragonaise* - in der Symphonischen Dichtung *Danse Macabre* hervor.

Zwar sind die 4 Symphonischen Dichtungen Saint-Saens‘ durch mehreren Fäden auf der ideell-ästhetischen und der musikalisch-technischen Ebene mit ihren Gattungsvorfahren aus dem Schaffen Liszts verbunden, jedoch unterscheiden sich ihre Konzepte und die Formen ihrer Realisation deutlich voneinander. Ein wesentlicher Punkt dieser Unterscheidung liegt in der Art der Interpretation der Verhältnisse dieser Gattung zu den anderen Gattungen. Während Liszt die gleichen Themen mit Hilfe anderer musikalischer Mittel, wie z.B. der „Großen“ Symphonie, behandelt hat, werden die Symphonischen Dichtungen bei Saint-Saens möglicherweise als deren unterhaltsame „Korrelate“ gesehen, was seinerseits eine Auswirkung auf den Charakter der dramaturgischen Entfaltung ausübte. Die Vorherrschaft der dramatisch-spielerischen Art und Weise des Geschehens über die narrativen in den Symphonischen Dichtungen Saint-Saens‘ - zum Unterschied von den entsprechenden Werken Liszts - erscheint als eine von mehreren Folgen in dieser Hinsicht.

Auf Grund einiger sujet-thematischer und intonatorischer Verbindungen, aber auch der Ähnlichkeiten der formalen, klangfarblichen Ausgestaltung des musikalischen Stoffes in den 4 genannten Werken Saint-Saens‘, könnte man sie als einen breit verstandenen Zyklus (mit dem Marche héroïque in der Funktion eines Prologs) interpretieren, innerhalb dessen sich eine Tendenz zur Komplizierung der musikalischen Organisation verdeutlicht. Ein solches Verständnis wird auch bezüglich der Sujet-Wahl, und dem Ausmaß der formalen Komplexität für die Symphonischen Dichtungen Liszts, trotz ihrer größeren Verschiedenheit, postuliert. Dementsprechend interpretiert man seine erste und letzte Symphonische Dichtung (Ce qu‘on entend sur la montagne, 1848-49, 1850, bzw. Die Ideale, 1857) als Eröffnungs- und Schlußteile eines Zyklus.

Die Wirkung der künstlerischen Vorstellungen Liszts auf Saint-Saens wurde durch den produktiven persönlichen ideellen Austausch der zwei Komponisten verstärkt, der sich in einer Vielfalt der Formen äußerte. U.a. sind die schöpferische Beratung Saint-Saens durch Liszt, die gegenseitige Unterstützung für die Veröffentlichung und Interpretation der Werke im Deutschen, bzw. Französischen Raum (z.B. durch das Verfassen von Transkriptionen der Symphonischen Dichtungen füreinander) zu erwähnen.

Zur Verdeutlichung der Unterschiedlichkeit der ideellen Welten der beiden großen Meister kann der Vergleich der Interpretationsarten eines nahe liegenden Themas im Rahmen der zueinander verwandten Kompositionen am Beispiel des Totentanzes Liszts und der Symphonischen Dichtung Danse Macabre Saint-Saens‘ dienen.

Eine große Diskrepanz zwischen dem schöpferischen Selbstverständnis der beiden Musiker offenbart sich in ihrer jeweiligen Interpretation der Rolle des Künstlers und seiner Kunst im

Kontext mit dem sozialen Leben ihrer Gegenwart. Während Liszt (im Einklang mit den Überzeugungen der Komponisten der musikalischen Romantik) eine aktive Wirkung auf die Geschichte, Moral und den gesellschaftlichen Fortschritt forderte, wollte Saint-Saens nur der größtmöglichen Entfaltung der Kunst gerecht werden.

Das Erschaffen der Symphonischen Dichtungen Saint-Saens in einer Version, die sich den gleichartigen Werken Liszts näherte, und sich gleichzeitig von ihnen unterschied, markierte wichtige Strategien der Gattungsentwicklung in Frankreich, die ausschlaggebend waren für das Aufblühen dieser Gattung bei den heimischen Komponisten des folgenden Zeitalters.

6.2. Summary (engl.)

A crisis within the symphonic genres in France in the period before the beginning of the 1870's and the search for a solution to the difficulties paved the way for C. Saint-Saens' preoccupation with the genre of the symphonic poem. As part of this, he, together with Roman Bussin founded the Société National de Musique, and created in a short period his 4 symphonic poems (1871 to 1877)

The maturation of the concept of his symphonic poems was helped by his preoccupation with the similar compositions of F. Liszt. From these he extracted ideas, not only in terms of matter of the sujet, but also in the aspects of morphogenesis, the principles of the development of the musical material, and the timbral organization. In accordance with the settings of Liszt, Saint-Saens strove for technical mastery in his works, which both composers hoped to realize from the ideas of Raich's haute composition. The priority proclaimed by Saint-Saens, of perfection of musical form over the expressive power of music was reflected in the structural concision, as well as the unambiguousness of the functional relationships among the elements of its harmony and the orchestral score. This was supported by his reference to the stylistic characteristics of some composers, past and present - particularly the French and German. This earned him a reputation as a "traditionalist" with musicians of the next generation.

The influences of the New World thinking within Liszts artistic ideas, that reflected some general trends of musical Romanticism - especially by the representatives of the so called New German School - defined the efforts of Saint-Saens's search for a new design of the thematic, intonational, timbral parameters of his symphonic poems. They guided him, e.g. when deciding on the completion of the orchestra cast for each composition (which has led to the introduction of the Xylophone in the Western European concert practice), and the use of some new ways (such as the violin-Skordatura, or the use of such procedures as col legno and batting the drum sticks above the drums). Furthermore they introduced Saint-Saens to

individualization of the formal organization of his symphonic poems and using the technique of thematic transformation. The requirement for the use of modern means of musical expression was due to the close relationship of this genre with the area outside of music, particularly through its reference to the content of a program.

The occurrence of this species in the works Saint-Saens's, earlier also Liszts, was influenced by the whole complex of phenomena in the field of literature, philosophy and art of their time. The concrete forms of their musical realization materialized several characteristic tendencies of the particular musical environment. In Liszts symphonic poems, characteristic features of the genres are clearly in evidence, which show semantics with a strong impact of the music of the French Revolution in 1789 (such as marche, apotheosis, or chorale), while Saint-Saens' compositions the affiliation of the thematic structure with motion-intensive genres of the french music of his time expose (a gallop - in Phaeton, a waltz - in Danse Macabre, a tarantella - in one of the middle episodes of La Jeunesse d'Hercule, or a continuous, smooth and rhythmic motion in Le Rouet d'Omphale). These tendencies called inter alia for the use of some typical characteristics of an exotic culture - by reproducing the characteristics of an Jota Aragonaise - in the symphonic poem Danse Macabre.

Although the four symphonic poems Saint-Saens' by several threads on the ideological and aesthetic and technical level of the musical genre are associated with their ancestors in the work of Liszt, their concepts and the forms of realization differ greatly. A key point of this distinction lies in the way of interpretation of the conditions of this genre to other genres. While Liszt utilized the same topics with the help of other musical genres, such as the "Great" Symphony, for Saint-Saens, the symphonic poems might be seen as the entertaining "correlates", which in turn exerted an effect on the character of the dramatic unfolding. The predominance of the dramatic and playful way of the events over the narrative in Saint-Saens 'symphonic poems' - as distinct from the corresponding works of Liszt - appears as one of several consequences in this regard.

Due to some sujet-thematic and intonatoric connections, but also due to the similarities of formal, timbral refinement of the musical material in the 4-mentioned works Saint-Saens', they could be interpreted as a broadly understood cycle (with the Marche héroïque in the function of a prologue), with a tendency to higher complication of the musical organization. Such an understanding is also in terms of subject choice, and the extent of the formal complexity of Liszts symphonic poems, postulated despite their greater diversity. Accordingly his first and last symphonic poem (Ce qu'on entend sur la montagne, 1848-49, 1850, and the ideals, 1857) could be interpreted as opening and closing parts of the cycle.

The effect of the artistic ideas Liszts on Saint-Saens was reinforced by the productive exchange of personal ideals of the two composers, which expressed itself in a variety of forms. Inter alia, the creative consulting Saint-Saens' by Liszt, the mutual support for the publication and interpretation of works in the German and French space (eg, by the composition of transcriptions of symphonic poems for each other) should be mentioned.

To illustrate the diversity of the ideal worlds of the two great masters, the comparison of the ways of interpretation of a similar topic in related interpretations can serve: Liszts Totentanz and the symphonic poem Danse Macabre Saint-Saens'.

A large discrepancy between the creative identity of the two musicians is manifested in their interpretation of the role of the artist and his art in the context of the social life of their presence. While Liszt claimed (in accordance with the beliefs of the composers of the musical romanticism) an active effect on history, morality and social progress, Saint-Saens just wanted the greatest possible development of the art's needs.

The creation of the symphonic poems Saint-Saens' in a version that was approaching the similar works of Liszt, and at the same time being different from them, marked the important strategies of the development of the genre in France, which were crucial for the prosperity of this genre with the next generation domestic composers.

7. Anhang

7.1. Musikbeispiele

1) P.1, La Jeunesse d'Hercule, T. 73-79:

Ausschnitt La Jeunesse S. 7

The image shows a musical score for five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The score includes various dynamic markings such as *f*, *sf*, *dim.*, and *p*. There are also performance instructions like *unis.* and *arco.* The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

2) P.2, La Jeunesse d'Hercule, T. 69-71:

The image shows a musical score for two staves in treble clef. The score includes dynamic markings such as *f* and *cresc.* The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

3) P.3, Phaéton, T. 95-103:



A musical score for Phaéton, measures 95-103. The score is written for a string quartet and a piano. It features a complex rhythmic structure with various time signatures and rests. The notation includes treble and bass clefs, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

4) P.4, La Jeunesse d'Hercule, T. 159-165:



A musical score for La Jeunesse d'Hercule, measures 159-165. The score is written for a string quartet and a piano. It features a complex rhythmic structure with various time signatures and rests. The notation includes treble and bass clefs, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

5) P.5, Danse Macabre, T. 370-376:



A musical score for Danse Macabre, measures 370-376. The score is written for a string quartet and a piano. It features a complex rhythmic structure with various time signatures and rests. The notation includes treble and bass clefs, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

6) P.6, Le Rouet d'Omphale: T. 43-50 – 107-114; T. 417-434 (eine Variierung des Rhythmus, mit der Permutation der motivischen Struktur):

Allegro Rouet d'Omphale

7) *Allegro*

8) P.7, La Jeunesse d'Hercule, T. 33-47 (mit der Veränderung des intonatorischen Umrisses und der Struktur des Themas A):

9) T. 402-408:

10) T. 420-423:

Allegro *p, cantabile*
b) *animato*

11) P.8, Danse Macabre, Thema 1: T. 33-41/ 370-377:

T. 33 *ten.* *ten.* *ten.*

12) P.10, in Le Rouet d'Omphale: das „Motiv des Spinnrades“ wird zum Hintergrund des 1. Themas (ab dem T. 43):

The image shows a musical score for 'Danse Macabre, Thema 2.' in 4/3 time. The score is arranged for five staves: G♯ Flute (Fl.), Corsage (Cors.), Violin (V.), Viola (V.), and Bass (B.). The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into two sections, A and B. Section A (measures 49-65) features a melody in the Flute and Violin parts, with accompaniment in the Viola and Bass. Section B (measures 66-72) features a melody in the Flute and Violin parts, with accompaniment in the Corsage, Viola, and Bass. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, p), articulation (acc., pizz.), and performance instructions (grazioso, 1^a).

13) P. 11, Danse Macabre, Thema 2.: Tt 49-65:

This system includes staves for Flute (Fl.), Trombone (Tmb.), Piano (p), and Violin/Celli (Vln. et C.B.). The Flute part has a *pp* dynamic. The Trombone part has a *p* dynamic. The Piano part has a *pp* dynamic. The Violin/Celli part has a *f largamente.* dynamic. The Violin part has *ten.* markings. The Violoncello part has *pizz.* and *meno p* markings.

This system includes staves for Horn (Haut.), Bassoon (BPS), Cor Anglais (Cors.), Trombone (Tmb.), Piano (p), and Violin/Celli (Vln. et C.B.). The Horn part has a circled *(A7) 65* marking. The Bassoon part has *ten.* markings. The Cor Anglais part has *p* and *pp* markings. The Trombone part has *p* markings. The Piano part has *p* markings. The Violin/Celli part has *p* markings.

14) T. 205-238 (H-Dur Episode):

16) Phaéton, T. 1-4:

Maestoso. (♩ = 72) Op. 59.

1 PETITE FLÛTE.

2 GRANDES FLÛTES.
plus tard petites flûtes)

2 HAUTOIS.

2 CLARINETTES
en Si b.

2 BASSONS.
CONTRE-BASSON ad lib.

2 CORS en Ut.

2 CORS
CHROMATIQUES en Fa.

2 TROMPETTES
CHROMATIQUES en Ut.

1^{er} et 2^e TROMBONES.

3^e TROMBONE.

TUBA.

1 TIMBALE en Ré.

1 TIMBALE en Si.

2 TIMBALES
en Ut-Sol.

EROSSE CAISSE, CYMB.
et TAM-TAM.

2 HARPES.

1^{er} VIOLONS.

2^e VIOLONS.

ALTOS.

VIOLONCELLES.

CONTREBASSES.

le contre-basson compte

17) Danse Macabre, das Krähen des Hahnes (T.438-445):

H^b

Cors. en Ut.

Timb.

G.C.

mf

p

18) Danse Macabre, die Uhr (T. 1-13):

Mouvement modéré de Valse.

1 PETITE FLÛTE.
2 GRANDES FLÛTES.
2 HAUTOIS.
2 CLARINETTES en Si b.
2 BASSONS.
2 CORN (Orcl) en SOL.
2 CORN (Chrom) en RÉ.
2 TROMPETTES (Chrom) en RÉ.
1^{re} et 2^e TROMBONES.
3^e TROMBONE et TUBA.
XILOPHONE.
5 TIMBALES RÉ LA SOL.
HARPE.
TRIANGLE.
CYMBALES. *ceux de*
GROSSE CAISSE.
1 VIOLON SOLO (*)
cord du Violon.
VIOLONS.
ALTOS.
VIOLONCELLES.
CONTRE BASSES.

The score is for a waltz in 3/4 time, marked "Mouvement modéré". It includes parts for woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons), brass (corns, trumpets, trombones, tuba), percussion (xylophone, timpani, harp, triangle, cymbals, drum), and strings (violin solo, violins, altos, violoncelles, double basses). The woodwinds and strings have some handwritten annotations and dynamics like *ppp* and *Div.*.

19)

[Danse Macabre] Thema 2
[Mouvement modéré de Valse]

(Vno) Solo f
Allegro am. Phœton Thema 2.

Tromp. 1, 2. Pos. f marcato
Allegro moder. La Jeunesse d'Hercule Thema 1.

Andantino Kb. p espressivo
La Jeunesse d'Hercule 1. V. ni

Fl. 1, V. ni Le Rouet d'Omphale Thema 1.

Fg, Pos, Bratsch, Ve, Kb. P. espress. e pesante
Le Rouet d'Omphale Thema 2.

20)

Danse Macabre Dies Irae-Episode
[Mouvement modéré de Valse]

Fl. + Fl. pic. # f

Fl. La Jeunesse d'Hercule

21)

Danse Macabre
[Mouvement modéré de Valse]

Vno Solo f
Declame dim. p. dim.

Kl, Fg, Hr, Korn, V-ni, Brat, Ve. mf dim.

La Jeunesse d'Hercule

22) La Jeunesse d'Hercule, T. 33-41:

Fl. 4^o All: moderato ♩ = 108

pp p pp

pp p pp

pp p pp

pp p pp

pp

pp

cantabile.
sans sourdines.
p
sans sourdines.

p
sans sourdines.

p
sans sourdines.

p

Fl. 4^o

p

p cantabile.

p

p cantabile.

p

p

p

p

p

23) Le Rouet d'Omphale, Thema 2 (T.223-230):

24) Le Rouet d'Omphale, Thema 2 - transformiert (T. 285-292):

25) Danse Macabre, Thema 2 - transformiert (T. 213-219):

Musical score for "Le Rouet d'Omphale, 1. Thema" (T. 43-58). The score is arranged in two systems. The top system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bass.). The Flute part is marked "G^{des} Fl." and the Clarinet part is marked "Cl. espressivo." The Bassoon part is marked "Bass. en SOL_{inf} espressivo." The bottom system includes parts for Violin (Vn.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Div.). The Violin and Viola parts are marked "arco." and the Cello/Double Bass part is marked "Div." The music is written in a key signature of one flat and a 3/8 time signature.

26) Le Rouet d'Omphale, 1. Thema (T. 43-58):

Musical score for "Danse Macabre, Kadenz des Todes und das 1. Thema" (T. 25-41). The score is arranged in two systems. The top system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bass.). The Flute part is marked "G^{des} Fl." and the Clarinet part is marked "Cl. grazioso." The Bassoon part is marked "Basse 1^o." The bottom system includes parts for Violin (Vn.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Div.). The Violin and Viola parts are marked "arco." and the Cello/Double Bass part is marked "Div." The music is written in a key signature of one flat and a 3/8 time signature. The score includes a section marked "B 4/3" and a section marked "51".

27) Danse Macabre, Kadenz des Todes und das 1. Thema (T. 25-41):

Musical score for "Phaéon, 1. Thema (T. 5-14)". The score is arranged in systems. The first system includes Timpani (Timb.), a grand staff (piano and cello), and a woodwind staff (flute). The second system includes three woodwind staves (flute, oboe, bassoon), a string staff (violin and cello), and a double bass staff. The third system includes a grand staff (piano and cello), a woodwind staff (clarinet), a bassoon staff, and a string staff. The fourth system includes a grand staff (piano and cello), a woodwind staff (flute), a bassoon staff, and a string staff. The score contains various musical notations including dynamics (p, f, pp, ppp), articulation (pizz., arco.), and performance instructions (ten., Div.).

28) Phaéon, 1. Thema (T. 5-14):

2 All^o animato. (♩ = 160)

Handwritten notes: *nocturne crackle*

Annotations: *leggiuamente*, *p*, *f*, *Col C.B.*

This section of the score features a Harpes part with a piano accompaniment. The piano part includes a treble and bass clef. The Harpes part is marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment is marked with *leggiuamente* and *p*. The bass clef part has a *f* dynamic. The section concludes with a double bar line and the instruction *Col C.B.*

Instrument parts: Fl., Hautb., Cl., Bass., div., div., div.

Annotations: *p*, *leggiuamente*

This section of the score includes parts for Flute, Clarinet, Bassoon, and strings. The woodwind parts are marked with a piano (*p*) dynamic. The string parts are marked with *leggiuamente*. The section concludes with a double bar line.

29) Liszt, Totentanz: das Thema 1 (T. 16-19):

30) Saint-Saens, Symphonische Dichtung Danse Macabre (T. 173-181):

7.2. Textdokumente

7.2.1 Die Programme zu den Symphonischen Dichtungen Saint-Saens'

1) Le Rouet d'Omphale¹:

«The subject of this symphonic poem is feminine seduction, the triumphant struggle of weakness against strength. The spinning wheel is nothing more than a pretext selected only from the view-point of the rhythm and the general character of the piece.

Those who study the details will perhaps be interested to see Hercules groaning at the bonds he is unable to break at letter J and at letter L, Omphale laughing at the vain efforts of the hero.»

¹ Nach: D.M. Fallon, The Symphonies and symphonic poems, S. 230.

2) Phaéton¹:

«Phaéton procured permission to drive the chariot of the sun god, his father, across the sky. But his unskilled hands led the horses astray, and the flaming chariot, thrown off its course, approached the regions of the earth. The entire universe would have perished in flames, but Jupiter struck the foolhardy Phaéton with the thunderbolt.»

3) Danse Macabre (Text des Liedes nach dem Gedicht H. Casalis Égalité, Fraternité):

Zig et zig et zig, 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 zig, chacun se trémousse,

On entend claquer les os des danseurs;

Un couple lascif s'assoit sur la mousse, (Un couple épuisé s'étend sur la mousse)

Comme pour goûter d'anciennes douceurs. (Revant au passé plein d'après douceurs.)

Zig et zig et zag, la Mort continue

De racler sans fin son aigre instrument.

Un voile est tombé: la danseuse est nue. (La voile est tombé! La danseuse ènme)

Son danseur la serre amourement. (Semble ralentir sous vif mouvement.)

La dame est, dit-on, marquise ou baronne, (À j'achet magique chacun s'abandonne,)

Et le vert-galant un pauvre charron; (Marquise ou baronne, Due Prince ou charon.)

Horreur: et voilà' qu'elle s'abandonne (Horreur! Les voilà! Ronde fantastique,)

Comme si le rustre était un baron. (Étrange musique funeste vision!)

Zig et zig et zig, quelle sarabande!

Quel cercle de morts se donnant la main!

¹ Nach: D.M. Fallon, The Symphonies and symphonic poems, S. 259.

Zig et zig et zag, on voit dans la bande
Le roi gambader auprès du villan.

Mais psit! tout à coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté.
-Oh! la belle nuit pour le pauvre monde,
Et vivent la Mort et l'égalité!

4) La Jeunesse d'Hercules¹:

„The story recalls how Hercules, at the beginning of his life, had two routes open to him: that of pleasure and that of virtue.

Insensible to the seductions of the Nymphs and Bacchants, the hero enters upon the path of struggles and combat, at the end of which he glimpses the reward of immortality through the flames of the funeral pyre.“

5) Aus den Programmen Liszts:

(Was die Hunnenschlacht betrifft), «die Beziehung auf Hunnen und Römer oder überhaupt auf wirklichem Kampf, den die Geisterschlacht ja ohnehin nicht darstellt, trotz der relativ starken Außenbindungen der Musik als der besonderen Gattung der Schlachtmusiken zugehörig, nicht verbindlich ist: ein innerer, seelischer Kampf der Kreuzesglaubens gegen mephistofelische Mächte ist unter der Musik durchaus vorstellbar. (...) Auf das richtige Erfassen der Stimmungen kommt es also an; die Gedanken, die sich an sie knüpfen, sind durchaus subjektiv. (...) Im Programm (des Ce qu'on entend sur la montagne) spricht Liszt von zwei Stimmen, die der Dichter vernimmt: «Die eine sprach: Natur, die andere: Menschheit! Die beiden Stimmen ringen sich einander näher und näher, durchkreuzen und verschmelzen sich, bis sie endlich in geweihter Betrachtung aufgehen und verhallen». Über Les Préludes (nach Lamartine): «Nach dem Programm lassen sich die vier Abschnitte (eingerahmt von Introdution und Coda) bezeichnen als: Liebe, Enttäuschung, Verwinden (Pastorale) und kämpferischer, neuer Mut. (...) Bei den Idealen schließlich hat Liszt statt ein Programm zu geben, die einzelnen Abschnitte des Schillerschen Gedichtes, nach eigenen Gesichtspunkten geordnet, vor die betreffenden Abschnitte in die Partitur gesetzt. Ihm schwebte also wohl eine Aufführung ohne Programm vor.»²

7.2.2. Die Beschreibungen der Freske Trionfo della Morte

¹ Nach: D.M. Fallon, The Symphonies and symphonic poems, S. 332.

² Nach: J. Bergfeld, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, S. 22-24.

1) «The «Trionfo della Morte» has three primary scenes. On the left side of the fresco we see a representation of the thirteenth-century legend of «The Three Dead and the Three Living». According to this story three noble youth were hunting in the forest when they were intercepted by three hideous images of Death, who lectured them on the vanity of human grandeur. Here the dead are displayed in their coffins in varying stages of decay. The dead pheasants and hunting instruments reveal the pastime of the noblemen and their servants. (...)

On the right side of the fresco we see a second scene. Here a group of young lovers play instruments in a lush and flowering garden. This depiction serves as a memento mori image. The ephemeral quality of life is symbolized by the season, the young lovers and the music. Like man's existence on Earth, each of these, Spring, youth, and music, is sweet but transitory. Each is to be enjoyed, but like life, each passes quickly and soon comes to an end.

The scene in the centre of the fresco represents humanity's fate after death. A witch-like depiction of Death flies through the air, wielding a scythe over her victims below. As life leaves each victim, swarms of angels and devils descend on the bodies and battle over their souls. Here humanity's fate is both certain and horrific.¹

2) „Beim Fuß des Berges fährt ein Umritt der Kavalieren und Damen. Sie sind die Zeitgenossen Froissars. Hier ist die farbenprächtige und bunte Bekleidung jener Epoche: Hutleine, Hermelins Pelze, handzahmen Falken und die kleinen Hündchen – jene ganze Pracht, die Valentin Viskonti beim Louis d'Orlean traf. Die Figuren sind auch vollkommend realistisch: diese feine und zierliche Herrin auf dem Pferd, unter ihrem Schleier eine wahre mittelaltliche Dame, melancholische und tiefsinnige, ist. Plötzlich merken diese edeln Glücklichen dermaligen Jahrhunderts Leichen dreier Königs in drei verschiedenen Zerfalls Stadien vor sich, jeder in seinem eigenen offenen Sarg: einer ist aufgebläht, der andere wimmelt den Wurmen und Schlangen, der dritte zeigt schon Knochen des Skelettes. Angsterfüllt haben sie angehalten. Einer neigt sich aufs Hals seines Pferdes um besser sehen zu können, der andere drückt seine Nase zu.

Es ist eine moralische Szene, die sich den damals gespielten in Theatern ähnelt. Der Maler will seinem Publikum eine Belehrung geben und dafür stappelt um die Hauptgruppe alle mögliche Kommentare an. Auf dem Berg sind die Mönche in ihren Zufluchten. Einer von denen liest, der andere führt ein Damtier mit. Zwischen ihnen sind Tiere der Wüsten – ein Wiesel und ein Storch. Liebe Leute, schauen Sie zu: es ist das betrachtsame und christliche Leben, des fliehen die Starken dieser Welt. Aber kommt der Tod und stellt das

¹ Nach: A.H. Celenza, Death Transfigured, S. 137-138.

Gleichgewicht wieder her. Hier kommt sie, die stumpfnasige Greisin mit grauen Haaren. Mit einer Sense in der Hand näht sie sich zu um dieser Glücklichen und Wüstlinge dicken und gekräuselten Damen und Herren, die sich im kleinen Busche amüsieren, zu befallen. Mit ihrer grausamen Ironie mäht sie solchen, die sich vor ihr fürchten und geht herum bei jenen, die zu ihr anflehen. Eine Gruppe von den armlosen, humpligen, blinden und bedürftigen Menschen ruft nach ihr umsonst: ihre Sense ist nicht für sie. So geht's in dieser unglückseligen Welt, und das Ende, zu dem sie sich richtet, ist noch grämlicher. Es ist die allgemeine Zerstörung – ein aufklaffendes Loch, das schlingt jeden in seine Zeit ein und allen gleich. Könige und Königinnen, Papen und Bischöfe mit ihren Ministern und Kronen liegen dort in einem gemeinsamen Hafen. Und ihre Seelen, die kleinen nackten Kinder, kommen aus dem Leib heraus um in die furchtbare Ewigkeit zu treten. Einigen werden von den Engeln abgeholt, aber die größere Teil packen die Dämone an, abscheuliche und garstige Wesen mit dem Körper einer Ziege oder eines Wurmes, mit Ohren einer Fledermaus, mit Maul und Krallen einer Katze. Ihre hässliche Horde hüpf um ihre Beute herum.“¹

7.3. Schemata

7.3.1. Übersicht des Formaufbaus der Symphonischen Dichtungen Liszts²

Es wurden in den Formanalysen für die zwölf Symphonischen Dichtungen Liszts insgesamt die nachstehenden Strukturformeln und Formtypen festgestellt:

1. Orpheus:	$\underbrace{a a b b}_A \quad \underbrace{c d c d}_B \quad \underbrace{b a b' a'}_{A'}$	} Bogenform
2. Héroïde funèbre:	$\underbrace{a a b a}_A \quad \underbrace{c c}_B \quad \underbrace{b a a' a''}_{A'}$	
3. Hamlet:	$\underbrace{m n a}_A \quad \underbrace{b}_B \quad \underbrace{a' n' m'}_{A'}$	
4. Festklänge: (gek Fass.)	$\underbrace{m a}_A \quad \underbrace{n b}_B \quad \underbrace{m a'}_{A'}$	
5. Prometheus:	$\underbrace{m a m' b}_A \quad \underbrace{c}_B \quad \underbrace{m a m' + b'}_{A'}$	
6. Tasso:	$\underbrace{m a}_A \quad \underbrace{b}_B \quad \underbrace{a' m}_{A'} \quad \underbrace{b a'' + Coda}_{B' A''}$	} Codaform
7. Les Préludes:	$\underbrace{rs a}_A \quad \underbrace{b c}_B \quad \underbrace{a' rs}_{A'}$	
8. Die Ideale:	$\underbrace{a b c}_A \quad \underbrace{a' b' c'}_{A'} \quad \underbrace{d rpr. d'}_B$	
9. Hungaria:	$\underbrace{a b a' b'}_A \quad \underbrace{A'}_{(auch Festklg. 1. Fassung)}$	Strophenform
10. Hunnenschlacht:	$\underbrace{a b a'}_A \quad \underbrace{c e'}_B \quad (persp. Verkzlg.)$	} Reihenform
11. Mazeppa:	$\underbrace{a b a}_A \quad \underbrace{c c c'}_B \quad (persp. Verkzlg.)$	
12 'Ce qu'on entend sur la montagne:	$\underbrace{a b a'}_A \quad \underbrace{rpr. d}_B \quad (persp. Verkzlg.)$	

¹ In: I. Tan, „Eine Reise durch Italien“ B. 2, 1916, S. 53. Zit. nach: J. Milschtein, Liszt, Moskau, Musika, 3. Ausg., 1999, S. 423.

² Nach: J. Bergfeld, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, S. 108.

7.3.2. Der Formaufbau in den Symphonischen Dichtungen Saint-Saens¹

Allgemeine Bemerkungen zu den Schemata:

Einl.= Einleitung. Die großen Buchstaben in der ersten Zeile entsprechen den Formteilen, die kleinen in der zweiten – den Themen. Der Buchstabe i ohne Zusatzzeichen (in den ersten 3 Symphonischen Dichtungen) bezieht sich auf ein nicht mit dem thematischen Stoff des Hauptsatzes verbundenes thematisches Gebilde.

Das Prozess der thematischen Variabilität (bis zur Transformation der zugrundeliegenden Gestaltung) hat wichtige Bedeutung bei der Formbildung in den Symphonischen Dichtungen Saint-Saens⁴. Bei den Schemata wird nur der Präzedenzfall, und nicht das Ausmaß der Veränderungen des Stoffs angezeigt.

Die im Klammer gesetzten kleinen Buchstaben: (c) in der S.D. Le Rouet d'Omphale bzw. (d e) in der S.D. Phaéton am Ende des letzten Refrains markieren das neuartige, aber unselbstständige und nur einmal erscheinende thematische Gebilde.

Le Rouet d' Omphale:

Einl.	A	A'	B	A''	Coda
i j/i	j' a ax	j'' a' ax' j'''	b bx b'	j'''' a'' a'''	(c) j'''''' /a

Bemerkungen:

Die allmähliche Entfaltung des 1. Hauptthemes der Komposition - aus dem Motiv des Spinnrades, das zu ihrer Begleitung herangezogen wird, und seinerseits aus dem thematischen Stoff der Einleitung entsteht, wird hier durch die Verbindungen zwischen den angrenzenden Abteilungen markiert. Wobei die erste von ihnen sich aus dem Stoff des vorhergehenden kristallisiert, was sich Beispiel der Einleitung offenbart: i j/i.

Obwohl der Motiv des Spinnrades ständig Omphala's Thema begleitet, wird ihr Zusammenhang bildlich nicht abgespiegelt, um die visuelle Überladenheit des Schemas zu vermeiden.

Phaéton:

Einl.	A	B	A	C	A	Coda
i	a a'	b b'	a'' b''	c b'''	a''' b'''' (d e)	c' b''''
			Durchf.		Durchf.	
			polyphon.		polyphon.	

¹ S. einige Ideen und Anregungen in: D.M. Fallon, The Symphonies and symphonic poems, S. 250-251, 276-277, 318-319, 349-350.

Bemerkungen:

Der Prozess der Variation der Hauptthemen a und b wird in diesem Fall mittels der Angabe von Zusatzzeichen markiert, wie z.B. a a'. Der durchführende Charakter und die Anlehnung an die polyphonische Technik der thematischen Entwicklung bei den Wiederkehrungen des Themas b wird in Form eines erklärenden Subtext (Durchf. polyphon.) angedeutet. Trotz der intonatorischen Verwandtschaft des Themas c (das eine transformierte Version des Sequens Dies irae repräsentiert) zu den beiden Hauptthemen, wird es durch die Einfügung eines anderen Buchstaben bezeichnet, zur Verdeutlichung der Selbständigkeit ihres Urstoffs.

Danse Macabre:

Einl.	A		B				A		Coda
i, k	a b	a' b'	b	c	b''	a, b	k'	a+b	d, /a
	2. Expos.		Fugato	Episode		Durchf.			
				„Dies irae“		u.a. polyphon.			

Bemerkungen:

In den dritten bzw. vierten Zeilen wird sowohl die Information zur Erklärung der Funktion des bezeichneten Formabschnittes für die gesamte Komposition angegeben, wie z.B. 2. Exposition bzw. Episode, als auch seine charakteristischen Merkmale - namentlich der Charakter der Entwicklung z.B. Fugato oder Durchf. (Durchführung). Durch die Bezeichnung: u.a. polyphon, wird hier eine Erläuterung einer der verwendeten Techniken gezeigt.

Die Abgeleitetheit des thematischen Stoffs wird mittels den zusätzlichen Zeichen bei denselben Buchstaben, wie z.B. a a' veranschaulicht. Die Buchstaben i und k (bzw. k') bezeichnen den vom ganzen thematischen Material unabhängigen thematischen Stoff, der für die toniminatorischen Zwecke angezogen wurde. Der Erste von ihnen erscheint in der ganzen Komposition, dem Programm entsprechend, nur einmal, der andere, der das Geigenspiel des Todes verkörpert, zweimal, mit einigen Veränderungen.

Die gleichzeitige Erscheinung beider Themen im vorletzten Formabschnitt wird als a+b gezeigt, während ihre Aufeinanderfolge durch eine einfache Einreihung wie a b bzw. a, b (wenn die Elemente sich miteinander mischen) markiert ist.

Die thematische Selbstständigkeit des Großteils des Codas spiegelt sich durch Einbeziehung eines neuen Buchstaben (d) ab. Ein innerhalb des Codas erklingendes kurzes charakteristisches Element des ersten Themas wird durch das Zeichen /a angedeutet.

La Jeunesse d' Hercule:

Einl.	A	B	A	C	A	Coda
i/a	a ax1 ax2	a' b b' c d b' d e	a	a	a' b'' e' ax2'	f/a
		Recit.		Fugato	Recit.	
				Durchf.		

Bemerkungen:

Durch die Bezeichnung: a a' wird die Abgeleitetheit des zweitgenannten Themas vom ersten angedeutet. Die Zeichnungen i/a und f/a bedeuten die Abstammung des thematischen Stoffs des Einleitungs-Abschnittes bzw. des Codas vom Thema a. Die Bezeichnungen ax1 bzw. ax2 sind für die Ausbreitungen des Themas a gedacht. Die Markierung Recit. unter dem Thema e soll seinen rezitativartigen Charakter veranschaulichen. Als Durchf. wird hier - im Rahmen des Abschnitts C eine Durchführung auf dem Stoff des oben genannten Themas (a) gekennzeichnet.

7.3.3. Struktur des Liedes Danse Macabre C. Saint-Saens'

1)

<u>Einl.:</u>	<u>R1</u>	<u>E1</u>	<u>R2</u>	<u>Verbindungs-</u>
	1 Strophe	2 Strophe	3 Strophe	<u>glied</u>
„Kadenz des Todes“	des poetischen Textes			„Kadenz des Todes“
-----Gesang-----				
	<u>R3</u>	<u>E2</u>		<u>Verbindungs-</u>
	4 Strophe	5 Strophe		<u>glied</u>
				„Kadenz des Todes“
-----Gesang-----				
	<u>R4</u>	<u>R4 – Erweiterung</u>		
	6 Strophe	7 Strophe		
-----Gesang-----Deklamation-----				

2)

K1	A (1 Strophe)	B (2 Strophe)	A1 (3 Strophe)
Einl.	a1 a2	b1 b2	a3 a3
Klav.	St.-Klav. Klav.	St.-Klav.	Klav., St.-Klav.; Klav., St.-Klav.

(a-) b a- a
 8+8 8+8+12 8+8+9+ 7+7+7+7 8+8+4

Kad.

G

Bemerkungen:

Die Form im Ganzen ist als 2 Variationszyklen auf ein jeweils eigenes Thema organisiert. Das zweite von ihnen leitet sich von dem ersten ab. Im Rahmen des 1. Themas verkörpern 3 Segmente der mittelaltlichen Sequenz' finden in der Form unterschiedliche Umsetzungen: das letzte spaltet sich von den ersten durch eine deutliche Zäsur ab und wird weniger veränderbar. Bei der musikalischen Entwicklung wird sein Einsatz im Sinne eines Resumée eingeschaltet. Beide syntaktische Einheiten des ersten Themas werden im Laufe des Formbildungsprozesses den Veränderungen unterworfen. Zur Bequemlichkeit der visuellen Wahrnehmung werden sie am Schema nicht angezeichnet. Nur im Falle ihrer Nebeneinanderstellung - z.B. im Rahmen einer Bogenform, welcher das Themas darstellt, werden die Veränderungen im wiederholten Abschnitt durch eine Variations-Bezeichnung: a b a' markiert.

In der 4. Zeile wird hier in den Klammern die Anzahl der Takte einer strukturellen Verbreitung bzw. die Anwesenheit einer Introduction angeführt, wie am Anfang der gesamten Komposition.

Die vorletzte Zeile wurde für die 4. und 5. Variationen zur Markierung einiger für den Vergleich mit den entsprechenden bedeutsamen Aspekte der Werke Saint-Saens' eingeführt. Das ermöglichte u.a. die polyphone Organisation (canon.= canonique) zweier die kurze lyrische Episode umgebende Abschnitte (cad.=Kadenz, (H)Bark.= Barkarolenartiger Abschnitt in H-Dur) anschaulich zu machen. Zur Tonart der erwähnten Episode baut Liszt in der 5. Variation (ab dem T. 263) einen Bogen, aber da es keinen Bezug auf die Komposition Danse Macabre hat, wird es am Schema nicht extra angezeigt.

Die Buchstaben in der unteren Zeile entsprechen den Markierungen in der Partitur und werden zur Vereinfachung der Orientierung im Notentext eingeführt. Das Zeichen a- in Bezug auf die Durchführung im Rahmen der 5. Variation bedeutet die Abgeleitetheit der thematischen Abhandlungen vom Thema a.

Insofern lässt sich die Verbindung zum Stoff der Symphonischen Dichtung Danse Macabre nur in Bezug auf einen relativ kurzen Teil der Komposition des Totentanzes zurückverfolgen, und zwar in der 4. und im anfänglichen Teil der 5. Variation (Fugato) des ersten Zyklus, beschränkt sich das Schema auf die Darstellung seiner Struktur. Ihre Verfassung sollte dem

Zweck der Auflösung einiger Aufgaben dienen, zu welchen z.B. die Widerspiegelung der syntaxischen Komplexität der erwähnten zwei Variationen (die die Rolle eines langsamen Satzes und eines Finals im Rahmen der double-funktion Form erfüllten 4. und 5.) gegenüber der ersten, bzw. der größeren strukturellen Stabilität und der abschließenden Position innerhalb jeder Variation der thematischen Elementes b gehört.

7.4. Literaturverzeichnis

- 1) Altenburg, Detlef, Die Neudeutsche Schule – eine Fiktion der Musikgeschichtsschreibung?, in: Liszt und die Neudeutsche Schule, hrsg. von D. Altenburg, Laaber, 2006, S. 9-22.
- 2) Altenburg, Detlef, Symphonische Dichtung, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 9, hrsg. von Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe, Bärenreiter Metzler, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar, 2003, S. 156-160.
- 3) Altenburg, Detlef, Neudeutsche Schule, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, op. cit., Sachteil, Bd. 7, hrsg. von Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe, Bärenreiter Metzler, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar, 1997, S. 66-75.
- 4) Altenburg, Detlef, Schröter, Axel, Franz Liszt, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil, Bd. 11, hrsg. von Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe, Bärenreiter Metzler, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar, 2004, S. 281-303.
- 5) Altenburg, Detlef, Poetische Idee, Gattungstradition und Formidee. Zu Liszts Liedtranskriptionen und Symphonischen Dichtungen, in: Die Sprache der Musik, Festschrift Klaus Niemöller zum 60 Geburtstag am 21 Juli 1989, hrsg. von Jobst Peter Fricke, unter Mitarbeit von Bram Gätjen und Manuel Gervink, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1989, S. 1-24.
- 6) Altenburg, Detlef, Programmusik, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 7, hrsg. von Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe, Bärenreiter Metzler, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar, 1997, S. 1821-1843.
- 7) Altenburg, Detlef, Symphonische Dichtung, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 9, hrsg. von Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe,

- Bärenreiter Metzler, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar, 1998, S. 156-160.
- 8) Bachtin, Michail, Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1. Auflage, 1995.
 - 9) Baumann, Emile, Les grandes formes de la musique: L'oeuvre de Camille Saint-Saens, Nouvelle édition revue et complétée, Paris, 1923.
 - 10) Berger, Christian, Hector Berlioz, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil, Bd. 2, hrsg. von Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe, Bärenreiter Metzler, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar, 1999, S. 1339-1347.
 - 11) Bergfeld, Joachim, Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts, Diss., Berlin, 1931.
 - 12) Berlioz, Hector, Grand traité d'Instrumentation et d'orchestration modernes, ergänzt und revidiert durch R. Strauss, mit dem Vorwort von R. Strauss, Leipzig Peters, 1905.
 - 13) Bockholdt, Rudolf, Merkmale von Berlioz' Instrumentalmusik, in: Berlioz-Studien, Tutzing, Schneider Verlag, 1979, S. 86-106.
 - 14) Bonnaure, Jacques, Saint-Saens, Preface de Jean-Francios Heisser, Actes Sud, Classica Verlag, collection dirigée par Bertrand Dermoncourt, 2010.
 - 15) Bonnerot, Jean, Camille Saint-Saens: sa vie et son oeuvre, A. Durand et fils, Paris, 1922.
 - 16) Celenza, Anna Harwell, Death Transfigured: The Origins and Evolution of Franz Liszt's Totentanz, in: Nineteenth-Century Music, Selected Proceedings of the Tenth International Conference, Edited by Jim Samson and Bennett Zon, Ashgate, 2002, S. 125-154.
 - 17) Chantavoine, Jean, Le Poème symphonique, Paris, Larousse, 1950.
 - 18) Chion, Michelle, Le Poème symphonique et la musique á programme, Paris, Les chemins de la musique, Fayard, 1993, S. 47-81, 112-145, 211-222.
 - 19) Dahlhaus, Carl, Dichtung und Symphonische Dichtung, in: Archiv für Musikwissenschaft, 39. Jahrg., H. 4. (1982), Franz Steiner Verlag, 1982, S. 237-244.
 - 20) Dahlhaus, Carl, Liszt's „Bergsymphonie“ und die Idee der Symphonischen Dichtung, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Jahrgang 1975, Hrsg. von Dagmar Droysen, Mainz, Schott, S. 96-130.

- 21) Dahlhaus, Carl, Wagner und die Programmmusik, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Jahrgang 1973, Hrsg. von Dagmar Droysen, Mainz, Schott, S. 45-60.
- 22) Deauville, James, The controversy Surrounding Liszt's Conception of Programme Music, in: Nineteenth-Century Music, Selected Proceedings of the Tenth International Conference, Edited by Jim Samson and Bennett Zon, Ashgate, 2002, S. 98-124.
- 23) Drees, Stefan, Variation, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 9, hrsg. von Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe, Bärenreiter Metzler, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar, 1998, S. 1238-1284.
- 24) Edler, Arnfried, Saint-Saens's Sinfonik als „Haute composition“, in: Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich, zum Problem musikalischer Wechselbeziehungen im 19. Und 20. Jahrhundert; Bericht der Tagung am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 20. 11 – 24. 11. 1988, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling; Mainzer Studien zur Musikwissenschaft; 34, Tutzing, 1996, S. 84-98.
- 25) Eggebrecht, Hans Heinrich, Symphonische Dichtung, in: Archiv für Musikwissenschaft, 39. Jahrg., H. 4 (1982), Franz Steiner Verlag, 1982, S. 223-233.
- 26) Ehrhardt, Damien, Les relations franco-allemandes et la musique a´programme, Lyon, Symetrie, Collection Perpetum mobile, 2009.
- 27) Ehrhardt, Damien, Zur Ästhetik der Programmmusik in Frankreich (1871-1914), in: Liszt und Europa, Weimarer Liszt-Studien, Bd. 5, hrsg. von Detlef Altenburg und Harriet Oelers, Laaber Verlag, 2008, S. 302-312.
- 28) Fallon, Daniel Martin, Teller Ratner, Sabina, Saint-Saens, Works, in: The New Grove Dictionary of music and musicians. Edited by Stanley Sadie, 2. ed., London, Macmillan, 2001, Vol.22, S. 126-133.
- 29) Fallon, Daniel Martin, The Symphonies and Symphonic poems od Camille Saint-Saens, Volumes I und II, Diss., Presented to the Faculty of the Graduate School of Yale Univercity in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy. Yale University, 1973.
- 30) Faure, Michel, Vives, Vincent, Histoire et poétique de la mélodie francaise, Preface de Francois Le Roux, Paris, CNRS Éd., 2002.
- 31) Fink, Monika, Der Totentanz in Bild und Klang – am Beispiel der Werke von Franz Liszt, Cesar Bresgen und Gerhard Schedl, in: Tanz und Tod in Kunst und Literatur, hrsg. von Franz Link, Berlin, Duncker & Humblot, 1993, S. 531-541.

- 32) Flynn, Timothy S., Camille Saint-Saens, A Guide to Research, Routledge music bibliographies, Routledge New York and London, 2003.
- 33) Fruehwald, Scott, Saint-Saens's views on music and musicians, in: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 15 (1984), 2, S. 159-174.
- 34) Fydrich, Gudrun. Fantasien für Klavier nach 1800. Dissertation, Univ. Frankfurt am Main, 1990, S. 246-271.
- 35) Gallois, Jean, Camille Saint-Saens, Collection „Musique-Musicologie“ dirigée par Malou Haine, Mardaga, 2004.
- 36) Geck, Martin, Wagner, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil, Bd. 17, hrsg. von Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe, Bärenreiter Metzler, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar, 2007, S. 316-350.
- 37) Gerard, Yves, Ratner, Sabina, Camille Saint-Saens, 1835-1921. A Thematic Catalogue of his Complete Works. Volume 1. The Instrumental Works. New York: Oxford University Press, 2002.
- 38) Gieseler, Walter (Ludwig K. Mayer), Instrumentation, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 4, hrsg. von Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe, Bärenreiter Metzler, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar, 1996, S. 916-947.
- 39) Gorjuchina N., Eine Evolution der Sonatensatzform [Эволюция сонатной формы]. Kiev, Musitschna Ukraina, 1970.
- 40) Gruber, Gernot, Zum Formproblem in Liszts Orchesterwerken – exemplifiziert am ersten Satz der Faust-Symphonie, in: Liszt-Studien-1, Kongreß-Bericht, Eisenstadt, 1975, im Auftr. des European Liszt Centre (ELC) hrsg. von Wolfgang Suppan, Graz, Akad Dr. - u. Verl. Anst., 1977, S. 81-96.
- 41) Gut, Serge, Liszt et le romantisme francais und: Les influences reciproques Liszt-Wagner, in: Franz Liszt: les éléments du langage musical, Préf. de Jacques Chailley Zurfluh, 2008, S. 300-303, 278-291.
- 42) Gut, Serge, Berlioz, Liszt und Wagner: Die französischen Komponenten der Neudeutschen Schule, in: Liszt-Studien 3, Franz Liszt und Richard Wagner, Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule, Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums, Eisenstadt 1983, hrsg. von Serge Gut, Musikverlag Emil Katzibichler, München-Salzburg, 1986, S. 48-55.
- 43) Gut, Serge, Das Liszt-Bild in Frankreich – gestern und heute, in: Liszt heute, hrsg. von Winkler, Gerhard J., Eisenstadt, Burgenländ. Landesmuseum, 1987, S. 102-112.

- 44) Gut, Serge, Die Symphonischen Dichtungen, in: ders., Franz Liszt. Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Studien und Quellen, hrsg. von Detlef Altenburg, Bd. 14, Dritter Teil, Das Werk, S. 484-528.
- 45) Gut, Serge, Franz Liszts Verhältnis zur französischen Romantik, in: Liszt und die Nationalitäten, Bericht über das Internationale Musikwissenschaftliche Symposium, Eisenstadt, 10. - 12. März 1994; hrsg. von Gerhard J. Winkler, Eisenstadt, Burgenländ. Landesmuseum, 1996, S. 7-18.
- 46) Gut, Serge, Totentanz. Paraphrase über „Dies irae“, in: Franz Liszt. Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Studien und Quellen, hrsg. von D. Altenburg, Bd. 14, Dritter Teil, Das Werk. Werke für Klavier und Orchester, S. 479-481.
- 47) Hamburger, Klara, Three Unpublished Letters by Liszt to Sain-Saens, in: New Hungarian Quarterly 29.111 (1988), S. 222-229.
- 48) Hansen B., Variationen und Varianten in den musikalischen Werken Franz Liszts, Diss. Phil. Hamburg 1959.
- 49) Hervey, Artur, Camille Saint-Saens, Westport, Conn., Greenwood press, 1970, Repr. d. Ausg. New York, 1922.
- 50) Hirshberg Jehoash, übs.: Helga Beste, Virelai, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 9, hrsg. von Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe, Bärenreiter Metzler, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar, S. 1711-1722.
- 51) Ho, Allan B., Saint-Saens's two-piano arrangement of Liszt's Sonata, A Final Tribute, in: *Analecta Lisztiana I, Liszt and his World, Proceedings of the International Liszt Conference held at Virginia Polytechnic Institute and State University 20-23 May 1993*, Edited by Michael Saffle, Franz Liszt Studies Series №5, Pendragon Press, Stuyvesant, New York, S. 335-352.
- 52) Höckner, Berthold, Liszt als Ausländer, in: Liszt und Europa, Weimarer Liszt-Studien, Bd. 5, hrsg. von Detlef Altenburg und Harriet Oelers, Laaber Verlag, 2008, S. 195-208.
- 53) Huizinga Johan, Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Rowohlts Enzyklopädie im Rowohlt Taschenbuch Verlag, 22. Auflage, 2011.
- 54) Indy, Vincent d', Course de composition musicale. Deuxième livre, second partie. Rédigé par Auguste Serieyx. Paris, Durand et Cie. Editeurs, 1933.
- 55) Jost, Peter, Camille Saint-Saens, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil, Bd. 14, hrsg. von Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe,

- Bärenreiter Metzler, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar, 2005, S. 803-819.
- 56) Kaczmarczyk Adrienne, Liszt, Lamennais und der Totentanz, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 43, Fasc. ½, 2002, S. 53-72.
- 57) Kern, Edith. Kirchentonale Wendungen in der Romantischen Klaviermusik. Diss., Wien, Univ., 1937, S. 79-82.
- 58) Keym, Stefan, Franz Liszt und die Ästhetik der französischen Gregorianik-Renaissance, in: *Liszt und Europa, Weimarer Liszt-Studien*, B.5, hrsg. von Detlef Altenburg und Harriet Oelers, Laaber Verlag, 2008, S. 99-112.
- 59) Kindermann, Jürgen, Der Klang als Mittel zu Symphonischer Gestaltung in Hector Berlioz' Festkompositionen. Dargestellt an der „Grande Symphonie Funebre et Triomphale“ und der „Grande Messe des Morts“, in: *Über Symphonien*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing, 1979.
- 60) Konen Walentina Josefowna, *Der Theater und die Symphonie*. 2. Ausgabe, Moskau, Musika, 1974.
- 61) Köppel, Robert. Die Paraphrase. Ein Beitrag zur Geschichte der virtuoson Klaviertechnik, Dissertation, Wien, Univ., 1936, S. 34-60.
- 62) Krauklis, Georgy, *Symphonische Dichtungen Franz Liszts* [Крауклис, Симфонические поэмы Ф. Листа], Moskau, Musika, 1974.
- 63) Krauklis, Georgy, Über einige Besonderheiten der Formbehandlung in den programmatisch-symphonischen Werken des 19. Jhds. [О некоторых особенностях трактовки формы в программно – симфонических произведениях XIX века], in: *Die Fragen der musikalischen Form* [Вопросы музыкальной формы], 4. Ausg.[выпуск 4], Moskau, Musika, 1985.
- 64) Liszt, Franz, *Briefe*, ges. und hrsg. von La Mara, Bd. 7: *Briefe an die Fürstin Caroline Sayn-Wittgenstein*, 4. Teil, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902; Bd. 2: *Von Rom bis an's Ende*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1893.
- 65) Liszt Franz, *Chopin*. Budapest, Gondolat K Verlag, 2010.
- 66) Liszt, Franz, *De la Situation des artistes, et de leur condition dans la société*, in: *Liszt, Franz, Frühe Schriften*, hrsg. von von Rainer Kleinertz. Kommentiert unter Mitarb. von Serge Gut, Wiesbaden, Leipzig, Paris, Breitkopf & Härtel, 2000, S. 2-65.
- 67) Longyear, Rey M., *Structural issues in Liszt's philosophical symphonic poems*, in: *Liszt and his world, Proceedings of the International Liszt Conference held at Virginia Polytechnic Institute and State University, 20-23 May 1993*. Edited by Michel Saffle,

- Franz Liszt Studies Series, 5: *Analecta Lisztiana*, 1, Pendragon Press, Stuyvesant, New York, 1998.
- 68) Macdonald, Hugh, Symphonic poem, in: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Edited by Stanley Sadie, 2. ed., London, Macmillan, 2001, Vol. 24, S. 802-806.
- 69) Majorelle, Philippe, *Saint-Saens, le Beethoven francais*, Séguier, Atlantica, Biarritz, 2009.
- 70) Manger, Klaus, Nationalliteratur und Weltliteratur in Tönen, in: *Liszt und Europa, Weimarer Liszt-Studien*, B.5, hrsg. von Detlef Altenburg und Harriet Oelers, Laaber Verlag, 2008, S. 17-25.
- 71) Massenkeil, Günther, Der Totentanz in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, in: *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, hrsg. von Franz Link, Berlin, Duncker & Humblot, 1993, S. 265-277.
- 72) Marcel-Dubois, Claudie, Laborde, Denis, France, in: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Edited by Stanley Sadie, 2. ed., London, Macmillan, 2001, S. 153-157.
- 73) *Mélanges histoire littéraire, Mélanges d'histoire littéraire et de bibliographie offerts à Jean Bonnerot, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque de la Sorbonne par ses amis et ses collègues*. Paris, Nizet, 1954, S. 399-402.
- 74) Mendl, R.W.S., The art of the symphonic poem, In: *The Musical Quarterly*, Vol. 18, № 3 (Jul., 1932), S. 443-462.
- 75) Miller, N., Elevation bei Victor Hugo und Franz Liszt über die Schwierigkeiten einer Verwandlung von lyrischen in symphonische Dichtungen, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Jahrgang 1975*, Hrsg. von Droysen, Dagmar, S. 131-159.
- 76) Milstein, Jakow, *Franz Liszt*. Moskau, Musika, 3. Ausg., 1999.
- 77) Montargis, Jean, *Camille Saint-Saens: L'oeuvre, l'artiste*, Paris : la Renaissance du livre, 1919.
- 78) Nagler, Norbert, Das Liszt-Bild – ein wirkungsgeschichtliches Missverständnis?, in: *Musik-Konzepte*, 12, Franz Liszt, München, 1980, S. 115-127.
- 79) Niemöller, Klaus Wolfgang, Zur religiösen Tonsprache im Instrumentalschaffen von Franz Liszt. In: *Religiöse Musik in nichtliturgischen Werken von Beethoven bis Reger*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1978, S. 119-143.

- 80) Noske, Frits, *La mélodie française de Berlioz à Duparc, essai de critique historique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1954.
- 81) Pasler, Jann, *Re-Reading Saint-Saens, Review zu: Saint-Saens‘ On Music and Musicians*, edited and translated by Roger Nichols, Oxford University Press, 2008; In: *Music and Letters*, Vol. 92, № 2, May 2011.
- 82) Periquet, Flore-Ophelie, *Die Rezeption von C. Saint-Saens und seine Werke in Wien zwischen 1876 und seinem Tod 1921*, Dissertation, Wien, Univ., 2002 (03)
- 83) Riedel, Friedrich W., *Die Neudeutsche Schule – ein Phänomen der deutschen Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts*, in: *Liszt-Studien 3, Franz Liszt und Richard Wagner, Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule, Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums, Eisenstadt 1983*, hrsg. von Serge Gut, Musikverlag Emil Katzibichler, München-Salzburg, 1986, S. 13-21.
- 84) Ries, Klaus, *Die Einheit der Kunst. Franz Liszt zwischen Universalismus und Nationalismus*, in: *Liszt und Europa, Weimarer Liszt-Studien, B.5*, hrsg. von Detlef Altenburg und Harriet Oelers, Laaber Verlag, 2008, S.26-42.
- 85) Ring, Kenneth, *Psychological Perspective on Camille Saint-Saens, Mellen Lives, Volume 13*, The Edwin Mellen Press. Lewiston-Queenston-Lampeter, Wales, United Kingdom, 2002.
- 86) Rolland, Romain, *Saint-Saens*, in: *ders., Die Musiker von heute*, Deutsche Übersetzung von Wilhelm Herzog, München bei Georg Müller, MCM XXV.
- 87) Saffle, Michael, *Franz Liszt, A Guide to Research*, 2-nd Edition, New York, Routledge Music Bibliographies, 2004.
- 88) Saint- Saens, Camille, *Der Pianist Liszt*, in: *Musikalische Reminiszenzen, mit einer Studie von R. Rolland*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen Verlag, 1979, S. 126-130.
- 89) Saint- Saens, Camille, *Das alte Konservatorium*, in: *Musikalische Reminiszenzen, mit einer Studie von R. Rolland*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen Verlag, 1979, S. 73-81.
- 90) Saint- Saens, Camille, *Liszt*, in: *Portraits et souvenirs*, Paris, Soc. d’Éd. Artistique, 1899, S. 15-35.
- 91) Saint-Saens, Camille – Faure, Gabriel, *Correspondance. soixante ans d’amitié*, Paris, Soc. Francaise de Musicologie, 1973.
- 92) Saint-Saens, Camille, *Dichterkunst und Tonkunst*, in: *Harmonie et Melodie*, Autorisierte dt. Ausg. mit Vorw. von Wilhelm Kleefeld, 2. Aufl., Berlin, 1905, S. 33-41.

- 93) Saint-Saens, Camille, *L'illusion wagnerienne*, in: *Portraits et souvenirs*, Paris, Soc. d'Éd. Artistique, 1899, S. 206-221.
- 94) Saint-Saens, Camille, *Liszt*, in: *Harmonie et Melodie*, Autorisierte dt. Ausg. mit Vorw. von Wilhelm Kleefeld, 2. Aufl., Berlin, 1905, S. 139-151.
- 95) Sambeth, Heinrich, *Die Gregorianischen Melodien in den Werken Franz Liszt's und ihre Bedeutung für die Entwicklung seiner Religiosität und Kunstanschauung*, Inaugural-Dissertation, Münster in Westfalen, 1923, Abschnitt 2, Blüten 1847-1860, Religiöse Periode, Kapitel 11, Totentanz, S. 42-44, Kapitel 6-7, Entfaltung seiner Kunstanschauung, S. 21-28.
- 96) Schaal, Susanne. *Paraphrase*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 7, hrsg. von Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe, Bärenreiter Metzler, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar, 1997, S.1347-1351.
- 97) Scherliess, Volker. *Konzert*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Bärenreiter Metzler, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar, Sachteil, Bd. 5, S.628-632, 642-683.
- 98) Schmidt, Christian Martin, *Die Neudeutsche Schule und die Symphonische Tradition*, in: *Liszt und die Neudeutsche Schule*, Laaber Verlag, 2006, S. 33-38.
- 99) Schmusch, Rainer, *Liszt in Weimar: Vers une musique humanitaire und: Das Gefühl als tönend bewegte Form*, in: ders., *Der Tod des Orpheus: Entstehungsgeschichte der Programmmusik*, 1 Aufl., Freiburg im Breisgau: Rombach, 1998, S. 271-298.
- 100) Schneider, Herbert, *Wagner, Berlioz und die Zukunftsmusik*, in: *Liszt und die Neudeutsche Schule*, Laaber Verlag, 2006, S. 77-96.
- 101) Scruton, Roger, *Programme music*, in: *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Vol. 20. Edited by Stanley Sadie, 2. ed., London, Macmillan, 2001, S. 396-399.
- 102) Servières, Georges, *Saint-Saens*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1er edition, 1923.
- 103) Smirnow, W.W., *Moris Ravel*, in: *Geschichte der ausländischen Musik [История зарубежной музыки]*, Ausg.5, Moskau, Musika, 1988.
- 104) Stegemann, Michael, *Camille Saint-Saens und Deutschland*, in: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 4 (1976), S. 267-270.
- 105) Steigman, B. M., *Wagner's „Symphonic poems“*, in: *Music and Letters*, Vol. 8, №1, Jan. 1927, S. 55-60.
- 106) Stengel, Theophil, *Die Entwicklung des Klavierkonzerts von Liszt bis zur Gegenwart*. Diss., Berlin, 1931, S. 9-22, 50-54.

- 107) Studd, Stephen, *Saint-Saens: A Critical Biography*. London: Cygnus Arts, 1999.
- 108) Teller Ratner, Sabina, with Harding, James, *Saint-Saens, Life*, in: *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Vol. 22. Edited by Stanley Sadie, 2. ed., London, Macmillan, 2001, S. 124-126.
- 109) Torkewitz, Dieter, *Modell, Wiederholung – Sequenz. Über Liszts Technik der Intensivierung, mit einer Anmerkung zu Wagner*, in: *Liszt-Studien 3, Franz Liszt und Richard Wagner, Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule, Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums*, Eisenstadt 1983, hrsg. von Serge Gut, Musikverlag Emil Katzwichler, München-Salzburg, 1986, S. 177-188.
- 110) Ujfalussy József, *Totentanz. Variation, Aufbau und modale Transformation in Franz Liszts Musik*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 42/3-4, 2001, S. 373-389.
- 111) Voss, Egon, *Zur Geschichte der Instrumentation Richard Wagners*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1970.
- 112) Walker, Alan, *Liszt*, in: *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Vol.14 Edited by Stanley Sadie, 2. ed., London, Macmillan, 2001, S. 756-774.
- 113) Walker, Alan, *Liszt and the Orchestra*, in: *Franz Liszt, Vol. II, The Weimar Years. 1848-1861*, S. 300-337.
- 114) Watson, Lyle, *Camille Saint-Saens, His Life and His Art*, Verlag Greenwood Press, Univ. of Michigan, 1970, reprint from 1923.
- 115) Werbeck, Walter, *Erbe oder Verräter? Richard Strauss und die Symphonische Dichtung von Franz Liszt*, in: *Liszt und die Neudeutsche Schule*, hrsg. von D. Altenburg, Laaber, 2006, S. 267-286.
- 116) Winkler, Gerhard J., *Liszt's „Weimar Mythology“*, in: *Analecta Lisztiana I, Liszt and his World, Proceedings of the International Liszt Conference held at Virginia Polytechnic Institute and State University 20-23 May 1993*, Edited by Michael Saffle, *Franz Liszt Studies Series №5*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York, S. 61-74.
- 117) Winkler, Gerhardt J., *Der „bestimmte Ausdruck“*. Zur Musikästhetik der Neudeutschen Schule, in: *Liszt und die Neudeutsche Schule*, hrsg. von D. Altenburg, Laaber, 2006, S. 39-54.
- 118) Wörner, Karl H., *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, hrsg. von Lenz Meierott, 8. Aufl., Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, 1993, S. 372-383, 465-469, 474-476, 512-513.

Lebenslauf

Svetlana Tantscher

Geboren am 29.7.1973 in Krasnojarsk, UdSSR.

Vater: Oleg Pogonya-Stefanovich,

Mutter: Galina Pogonya-Stefanovich

Geschwister: keine

1980 bis 1988 Grundschule in Krasnojarsk.

1988 bis 1992 Fachschule für Kunst in Krasnojarsk, Abschluß in Musiktheorie.

Lehrbefähigung in Musiktheorie und Klavier.

1992-1993: Solfeggio-, Musikgeschichte-, Klavierunterricht in der Musikschule des Palais für Jugendliche (Kinder 5-16 Jahre), an einem Gymnasium (für 7-Jährige), aktive Teilnahme im lokalen Orchester der Volksinstrumente (als Gusli-Spielerin, Moderatorin der Konzerte)

1992 bis 1993 Staatliches Kunst-Institut Krasnojarsk, weitere Ausbildung in Musikwissenschaften.

1993 bis 1999 Staatliches Konservatorium Sankt-Petersburg (heißt heute Akademie names N.A. Rimskij-Korsakow), anfangs an der Fakultät für musikalische Ethnografie (dabei Singen im folkloristischen Ensemble des Konservatoriums, Teilnahme an 3 Volksmusiksammlungs-Expeditionen), danach Wechsel zu Musikwissenschaften.

1999 bis 2000 Aufenthalt in Krasnojarsk zur Pflege der Großmutter. Nach deren Ableben

2000 bis 2004 Fortsetzung der Studien am Konservatorium Sankt-Petersburg, Beginn der Diplomarbeit über die Symphonischen Dichtungen der Französischen Komponisten des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts, Französischkurse, parallel Beschäftigung als Lehrerin in Privatschule für Kleinkinder, Kindergarten.

Juni 2004 Übersiedlung nach Wien, Beginn der Deutschkurse

April 2005 Heirat mit Dipl.Ing. Karl Tantscher.

2006 bis dato Teilzeitbeschäftigung bei East Consulting GmbH, Übersetzung, Sekretariat.

Oktober 2007 Immatrikulation an der Uni Wien, Philologische Fakultät, Studienrichtung Musikwissenschaften

Oktober 2008 Geburt der Zwillinge Carl und Christian

Babypause

März 2010 Fortsetzung des Studiums an der Uni Wien.

Sprachen: Russisch (Muttersprache), Deutsch (fließend in Wort und Schrift), Französisch, Englisch, Latein (Grundkenntnisse).

Interessen: Familie, Musik (aktiv Klavier), klassische Literatur, Tiere, Natur, Golf.