

SYMPHONIE EN LA

SAINT-SAËNS

Poco Adagio

Flauti

Oboi

Clarineti in A

Fagotti

Corni in D

Trombe in A

Timpani in A E \flat

Poco Adagio

I Violini

II Violini

Alto

Violoncello

C. Basso

The musical score is written for a symphony orchestra. The top system includes woodwinds: Flauti (Flutes), Oboi (Oboes), Clarineti in A (Clarinets in A), Fagotti (Bassoons), Corni in D (Horns in D), Trombe in A (Trumpets in A), and Timpani in A and E-flat (Timpani). The bottom system includes strings: Violini I and II (Violins I and II), Alto (Alto), Violoncello (Cello), and C. Basso (Double Bass). The score is in the key of A major (two sharps) and common time (C). The tempo is marked 'Poco Adagio'. Dynamics include piano (p) and piano fortissimo (p^{ff}). The woodwinds and strings play sustained notes with some melodic movement in the later measures of the system.

Charles-Camille Saint-Saëns

(b. Paris, 9 October 1835 – d. Algiers, 16 December 1921)

Symphony in A Major

First movement, p.1

Second Movement, p.55

Third Movement, p.96

Preface

“When he is fifteen”, said Charlotte Masson, Saint-Saëns’ great aunt and his first teacher of music, “if he can write a dance, I shall be satisfied”. Camille Saint-Saëns (1835-1921), at fifteen, tackled the most distinguished of genres, the symphony. Saint-Saëns cannot have thought very much of this first attempt and looking back on his earliest compositions, he admits that “they are insignificant, but it is impossible to find a technical error in them” (*Musical Memories*, p. 7). This view may explain why the *Symphony in A Major* remained forgotten, unperformed and unpublished for more than a century, in spite of the fact that is far from being a mere youthful sketch but reflects the style of an already accomplished composer in complete control of his materials. Carefully crafted, it comprises four movements and spans over 114 pages of hand-written manuscript. Rediscovered in the 1970s and published for the first time in 1974 by the Editions Françaises de Musique, Saint-Saëns’ *Symphony in A Major* has featured increasingly in orchestral concerts and has been recently recorded. Its autograph manuscript is in the Bibliothèque Nationale de France in Paris (MS 493). Saint-Saëns went on to compose four other symphonies during his lifetime, but only three of them were included in the catalogue of his works – the “first” in E-flat (1853), the “second” in A minor (1859), and the “third”, in C minor, otherwise known as his “organ symphony” (1886).

Saint-Saëns seemed destined to be a composer. From his earliest years, he had been fascinated by sounds. When he was a very small child, he used to listen spellbound to the squeaks of doors and the chiming of clocks. He particularly loved the sound of the boiling kettle, listening to “the first murmurs of its gentle and variegated *crescendo*, and the appearance of a microscopic oboe which gradually increased its song” (*Musical Memories*, p. 4) – later comparing it to the oboe passage in Berlioz’s ‘Ride to Hell’ in *La Damnation de Faust*. At five years old, he was playing piano sonatas by Haydn and Mozart and he was starting to compose “directly on paper without working it out on the piano” (*Musical Memories*, p. 7). When he first heard a symphony orchestra a few years later, he was completely awed by the sound of massed strings but was very upset when the brass instruments and cymbals, which he had never heard until then, suddenly sprung to life and drowned out the sound of the violins: “Make them stop. They prevent my hearing the music”, he cried out (*Musical Memories*, p. 8). For Saint-Saëns, music was “an ideal sphere where some, like the writer of these lines, live from childhood on”, a world of “line, modelling, colour through instrumentation” (*Musical Memories*, p. 77).

Before entering the organ class at the Paris Conservatoire in 1848 and then Fromental Halevy’s (1799-1862) composition class in 1850, Saint-Saëns had learnt composition with Pierre Maleden (1801-1871), an advocate of the Niedermeyer method: “in this system the chords are not considered in and for themselves – as fifths, sixths, sevenths – but in relation to the pitch of the scale on which they appear. The chords acquire different characteristics according to the place they occupy, and, as a result, certain things are explained which are, otherwise inexplicable.” (*Musical Memories*, p. 12). With Maleden, Saint-Saëns thus learnt the basics of harmony, as well as counterpoint and fugue. But after joining Halevy’s composition class at the Conservatoire in 1850, he started composing vocal and instrumental music and perfecting his orchestration skills.

Not much is known about the circumstances surrounding the composition of the *Symphony in A Major*. It may in fact have been written earlier than 1850 as no mention of date is present on the autograph score other than “(15^{me} année)?” added in pen and including the question mark. In his recollections of this period, Saint-Saëns strangely does not make any mention of ever composing a symphony though he does talk about other compositions of that period (his songs *Rêverie* and *La Feuille de Peuplier*), which he later included in the catalogue of his works.

Saint-Saëns grew up with a passion for the music of the past. At six years old, he recalls being given the full orchestral score of Mozart’s *Don Juan* with French and Italian texts. He then “lived in the music, reading the score and acquainting myself with both the vocal and the instrumental parts” (*Outspoken Essays on Music*, p. 158). His knowledge and understanding of music was further enriched by his prodigious memory. His first piano recital, given when he was 10 years old in the Salle Pleyel, was entirely performed from memory: “I played the Concerto in C minor by Beethoven, Concerto in B flat by Mozart” (*Musical Memories*, p. 10), and on that same occasion, he also played a *Theme and Variations* by Haendel, a *Toccat*a by Kalkbrenner, a *Hummel* Sonata and a *Prelude and Fugue* by Bach. As an encore, he proposed a whole Sonata by Beethoven, and it was said that he knew all of Beethoven’s sonatas from memory. From the moment he entered the Conservatoire in 1848, he spent hours in the library poring over the scores of symphonies by Mozart, Haydn

and Beethoven before critically listening to them being performed by the Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire: “the amount of music, ancient and modern, I devoured is beyond belief” (*Musical Memories*, p. 19).

It is hardly surprising if his first symphony reflects this musical heritage. As Jean-Michel Nectoux argues, “Saint-Saëns developed as his area of expertise a combination of styles, epochs and civilizations. That, paradoxically, was to be his own style!” (Preface to *The Correspondence of Camille Saint-Saëns and Gabriel Fauré*). For Brian Rees, Saint-Saëns’ “cultivation of older styles was always deliberate” (*Camille Saint-Saëns: A Life*). In a speech given at the inauguration of the Ecole des Hautes Etudes Musicales in 1921, Saint-Saëns gives us insight into his understanding of the compositional process: “let the young avoid all straining after originality. Allow your personal contribution to music to express itself naturally. By eagerly desiring to be original, the result is very likely to be a blend of folly and *bizarrierie*.” (*Outspoken Essays on Music*, p. 177). This paradox of imitating the old masters to create a new original work was not unusual at the time. Saint-Saëns recalls conversations he had at Jean Auguste Dominique Ingres’s house with composer Henri Reber (1807-1880) who stated that “you’ve got to imitate somebody, so the best thing to do is to imitate the ancients, for they are the best.” As Saint-Saëns then adds, Reber “undertook to prove the contrary by writing some particularly individual music, when he thought he was imitating Haydn and Mozart” (*Musical Memories*, p. 275). Saint-Saëns simply took what he liked of the music of the past masters and made it his own. His *Symphony in A Major*, whilst owing a lot to Haydn, Mozart and Beethoven, is nevertheless a highly individual work.

At the time when Saint-Saëns was growing up, instrumental works such as the symphony were no longer in fashion. France of the 1830s and 40s was swept away by the Bel Canto style of Rossini, Donizetti and Bellini: “high society swooned over Italian opera, [...] nothing existed outside opera and the French opéra-comique” (Saint-Saëns, *Portraits et Souvenirs*, p. 37). The music historian Julien Tiersot (1857-1936) writes that in those days, the symphony was only considered “as a school exercise” for young aspiring musicians with their eyes on the Prix de Rome (*La Symphonie en France*, p. 393). But Saint-Saëns, along with a small group of composers and musicians which included Gounod and Berlioz, felt that instrumental chamber music and the symphonies of Haydn, Mozart and Beethoven, did have a future even though major concert halls rarely programmed such works (Saint-Saëns, *Portraits et Souvenirs*, p. 39). He was devastated to see that on concert posters, “the symphony has vanished in favor of music written purely for the theatre which has unjustifiably taken its place” (*Portraits et Souvenirs*, p. 196).

The lightness of texture characteristic of this first symphony was to become a hall-mark of Saint-Saëns’ orchestral writing. Writing to Durand in 1892, he compares his work as composer to that of a sculptor painstakingly chiselling away all extraneous material to leave but the essence of the music: “I write two pages of music a day. I scrape, file and chisel; it is true happiness. This is the way I began and this is the way I want to finish” (in Rees, *Camille Saint-Saëns: A Life*).

The first movement of the symphony is reminiscent of a Mozart overture. It opens with a slow opening section which features a dramatic unison passage rising up from the lower register followed by a striking modulation and an abrupt silence. As Saint-Saëns once said, “the effect of the pause is one of rare potency which nothing else can supply” (*Outspoken Essays on Music*, p. 161). In the subsequent *Allegro*, Saint-Saëns strikes a balance between a pressing rhythmic pattern of quavers presented by the strings very similar to a motif in the opening of *Così fan Tutte*, and short melodic elements in the woodwind. The contrast between lyrical “melody” with what he calls the “unmelodic” was to fascinate Saint-Saëns for years. Giving us an insight into his own compositional techniques in his *Symphony in A Major*, Saint-Saëns reflects on Mozart’s style, arguing that “no one could accuse Mozart of melodic poverty, but he pursued the chimaera of unmelodic instrumental music for many years. The overture to *Così fan tutte* is an unsuccessful attempt along these lines, and the absence of melody is painfully apparent. The overture to *Don Giovanni* is a kind of compromise. In the overture to *The Magic Flute*, the problem is completely resolved: no shred of a singing phrase anywhere, an extraordinary complexity and, as a result, a clarity and charm and an irresistible impact. It is a tour de force that only Mozart could bring off” (in Roger Nichols, *Saint-Saëns: On Music and Musicians*, p. 22).

The second movement, in D major is in 3/4 time. Even though it has no tempo indication, it is marked “cantabile”. Its structure follows the pattern of an elaborate lied form in which the minuet-like A section alternates with more dramatic, dissonant and contrapuntal passages in the minor key. Following a short cadential introduction, Saint-Saëns gives pride of place to the strings, reminding us that he felt “the quartet is the purest form of instrumental music” (*Musical Memories*, p. 119). Throughout the movement, this section will return twice, the second time punctuated by woodwind passages and in its final rendering, as a woodwind version for flute, oboe and bassoon accompanied by pizzicato string arpeggios. The third movement, *Scherzo Vivace*, is full of humour and joy. The orchestration for flute, oboe and strings, its metric regularity in 3/4 time and the occasional pedal points, strongly link it to the pastoral mode. It is in ternary ABA form, opening with a light staccato downward arpeggio shared across instruments, which at times is playfully reversed. The central trio section features in contrast to the arpeggios, cascading scales, the thematic material passing from one instrument to another in a rapid exchange. The finale is a breathless *Allegro Molto* bursting with nervous energy and fire. Recalling the final movement of Haydn’s ‘Lark’ String Quartet No. 53 in D Major, Hob.III: 63, and anticipating the *finale* of Bizet’s C

major symphony (composed only 5 years later in 1855 when Bizet was 17 years old), this movement is characterized by a constant stream of racing staccato quavers in the strings, relentlessly driving the momentum forward in a *moto perpetuo* towards a climactic coda.

© Emilie Capulet, 2014

Bibliography

- Nectoux, Jean-Michel (2004). *The correspondence of Camille Saint-Saëns and Gabriel Fauré: sixty years of friendship*, transl. J. Barrie Jones, Ashgate: Aldershot.
- Nichols, Roger (2008). *Saint-Saëns : On Music and Musicians*, Oxford University Press: New York.
- Ratner, Sabina Teller (2002). *Camille Saint-Saëns, 1835-1921: The instrumental works*, Oxford University Press: New York.
- Rees, Brian (2012). *Camille Saint-Saëns: A Life*, Faber and Faber: London.
- Saint-Saëns (1899). *Portraits et Souvenirs*. Société D'Édition Artistique: Paris.
- Saint-Saëns (1919/1969). *Musical Memories*, transl. Edwin Gile Rich, Dover: New York.
- Saint-Saëns (1922/1970). *Outspoken Essays on Music*, transl. Fred Rothwell Greenwood Press: Westport.
- Tiersot, Julien. 'La Symphonie en France' in *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Vol. 3, 1901-02*. Heft 10. Breitkopf & Härtel: Leipzig. pp. 391-402.

For performance material please contact *Durand*, Paris. Reprint of a copy from the *Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek*, Munich.

Charles-Camille Saint-Saëns

(geb. Paris, 9. Oktober 1835 — gest. Algier, 16. Dezember 1921)

Symphonie in A - Dur

Erster Satz, p.1
Zweiter Satz, p.55
Dritter Satz, p.96

Vorwort

„Wenn er fünfzehn Jahre alt ist, und einen Tanz schreiben kann.“ so bemerkte Charlotte Masson, Saint-Saëns' Grosstante und erste Musiklehrerin. „dann bin ich zufrieden.“ Mit fünfzehn jedoch bewältigte Camille Saint-Saëns bereits die anspruchsvollste der musikalischen Gattungen, die Symphonie. Saint-Saëns selbst hatte offenbar nicht viel über seine frühen Kompositionsversuche nachgegrübelt, er gesteht im Rückblick auf diese Werke:“ Sie sind unbedeutend, aber es wird nicht gelingen, in ihnen einen technischen Fehler zu entdecken.“ (Musikalische Reminiszenzen, p. 7). Diese Auffassung mag erklären, warum die *Symphonie in A - Dur* vergessen blieb. Für mehr als ein Jahrhundert nicht aufgeführt und unveröffentlicht ist sie doch weit entfernt von einem jugendlichen Entwurf, sondern präsentiert einen fortgeschrittenen Komponisten mit lückenloser Kontrolle seines Materials. Sorgfältig durchgearbeitet besteht die Symphonie aus vier Sätzen und umfasst 144 Seiten des handgeschriebenen Manuskripts. Wiederentdeckt in den 1970er Jahren und erstmals von Editions Françaises de Musique veröffentlicht, findet sich dieses Orchesterwerk Saint-Saëns' immer häufiger auf den Spielplänen wieder und wurde inzwischen auch eingespielt. Das autographe Manuskript liegt in der Bibliothèque Nationale de France in Paris (MS 493). Im Laufe seines Lebens schuf der Komponist vier weitere Symphonien, aber nur drei davon wurden in seinen Werkkatalog aufgenommen - die „erste“ in Es (1853), die „zweite“ in a - Moll (1859) und die „dritte“ (1886), auch als Orgelsymphonie bekannt.

Saint-Saëns schien dazu bestimmt, Komponist zu werden. Schon seit seinen frühen Jahren faszinierten ihn die Klänge. In ganz jungen Jahren schon lauschte er verzaubert dem Quietschen der Türen und dem Schlagen der Uhr. Insbesondere hatte es ihm der Klang des kochenden Kessels angetan, das „anfängliche Murmeln seines sanften und vielgestaltigen Crescendo, dann das Erscheinen einer mikroskopischen Oboe, die nach und nach ihr Lied hervorbringt „ (Musikalische Reminiszenzen, p.4) - später sollte er es mit der Oboe in Berlioz' „Höllennritt“ in *La Damnation de Faust* vergleichen. Im Alter von fünf Jahren spielte er Klaviersonaten von Haydn und Mozart und begann zu komponieren, „direkt auf das Papier, ohne es vorher am Klavier auszuarbeiten“ (Musikalische Reminiszenzen, p.7). Als er einige Jahre später zum ersten Mal ein Symphonierchester hörte, liess ihn die geballte Kraft der Streicher vor Ehrfurcht erstarren, und er wurde sehr erregt, als die Blechbläser und Pauken, die er zuvor nie gehört hatte, zum Leben erwachten und den Klang der Violinen ertränkten: „Aufhören,“ schrie er, „sie lassen mich die Musik nicht mehr hören!“ (Musikalische Reminiszenzen, p.8). Für Saint-Saëns war Musik eine „ideale Sphäre, in der einige, wie der Schreiber dieser Zeilen, von Kindheit an leben“ eine Welt mit „Richtung, Formgebung und Farbe durch Instrumentation.“ (Musikalische Reminiszenzen, p.77).

Bevor er 1848 in die Orgelklasse am Pariser Konservatorium eintrat und darauf 1850 Fromental Halevy's (1799-1862) Kompositionskurs belegte, lernte Saint-Saëns Komposition bei Pierre Maleden (1801-1871), einem Vertreter der Niedermeyer - Methode: „in diesem System stehen die Akkorde nicht allein für sich selbst - als Quinten, Sexten, Septimen - sondern in Beziehung zur Stufe der Skala, in der sie stehen. So erhalten die Akkorde unterschiedliche Eigenschaften gemäß des Platzes, den sie einnehmen, und so werden gewisse Dinge erklärlich, die ansonsten rätselhaft blieben“ (Musikalische Reminiszenzen, p.12). Bei Maleden lernte Saint-Saëns die Basis der Harmonielehre wie auch Kontrapunkt und Fuge. Nachdem er sich Halevys Klasse angeschlossen hatte, begann er, vokale und instrumentale Werke zu komponieren und seine Fähigkeiten in der Orchestration zu perfektionieren.

Über die Umstände der Entstehung seiner *Symphonie in A - Dur* ist wenig bekannt. Tatsächlich ist es möglich, dass sie schon vor 1850 geschrieben wurde, denn auf der autographen Partitur findet sich nur der Eintrag „(15^{me} année)?“, geschrieben mit einem Stift inklusive des Fragezeichens. In seinen Erinnerungen an diesen Lebensabschnitt erwähnt Saint-Saëns merkwürdigerweise nichts davon, je eine Symphonie komponiert zu haben, obwohl er über andere Kompositionen aus dieser Zeit berichtet (seine Lieder *Réverie* und *La Feuille de Peuplier*), die er später in seinen Werkkatalog aufnahm.

Saint-Saëns wuchs mit einer Leidenschaft für die Musik der Vergangenheit auf. Er erinnert sich, dass man ihm mit sechs Jahren eine Partitur von Mozarts *Don Juan* mit französischem und italienischen Text schenkte. Daraufhin „lebte er in der Musik, las die Partitur und beschäftigte sich mit den instrumentalen und vokalen Stimmen“ (*Outspoken Essays on Music*, p. 158). Seinem musikalischen Wissen und seinem Verständnis für die Musik kam ein unglaubliches Erinnerungsvermögen zugute. Sein erstes Klavierkonzert, das er mit zehn Jahren im Saale Pleyel gab, spielte er vollständig aus dem Gedächtnis: „Ich spielte Beethovens c - Moll - Konzert, Mozarts Konzert in B“ (Musikalische Reminiszenzen, p.10), und bei gleicher Gelegenheit ebenso *Thema und Variationen* von Händel, eine Toccata von Kalkbrenner, eine Hummel - Sonate und ein *Präludium und Fuge* von Bach. Als Zugabe schlug er eine ganze Beethoven - Sonate vor, und man sagt, dass alle Sonaten des Meister auswendig spielen konnte. Ab dem Zeitpunkt seines Eintritts in das Konservatorium im Jahr 1848 verbrachte Stunden in der Bibliothek, um die Symphonien von Mozart, Haydn und Beethoven zu studieren, bevor er sie sich mit kritischen Ohren in der Aufführungen des Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire anhörte: „Die Masse an Musik, alter und neuer, die ich verschlang, war unglaublich“ (Musikalische Reminiszenzen, p.19).

Es verwundert kaum, dass seine erste Symphonie dieses musikalische Erbe widerspiegelt. Mit Jean-Michel Nectoux' Worten: „Als sein ureigenes Fachgebiet entwickelte Saint-Saëns eine Kombination von Stilen, Epochen und Zivilisationen. Paradoxerweise sollte genau dies sein Stil werden!“ (Vorwort zu *The Correspondence of Camille Saint-Saëns and Gabriel Fauré*). Für Brian Rees war „Saint-Saëns' Kultivierung alter Stilikonen immer wohlbedacht“ (*Camille Saint-Saëns: A Life*). In einer Rede die Saint-Saëns anlässlich der Einweihung der Ecole des Hautes Etudes Musicales im Jahr 1921 gibt er uns einen Einblick in sein Verständnis des kompositorischen Prozesses: „Lasst die jungen Leute jedes Streben nach Originalität vermeiden. Erlaube deinem persönlichen Beitrag zur Musik, sich ganz natürlich zu entfalten. Wenn man verbissen nach Originalität strebt, wird das Ergebnis doch wahrscheinlich ein Mischung aus Verrücktem und Bizarrem.“ (*Outspoken Essays on Music*, p. 177). Die paradoxe Methode, durch das Imitieren alter Meister neue, originale Werke zu schaffen, war zu seiner Zeit durchaus üblich. Saint-Saëns erinnert sich an Gespräche, die er in Jean Auguste Dominique Ingres Haus mit dem Komponisten Henri Reber (1807-1880) führte, der behauptete: „Du mußt jemanden imitieren, und es ist das Beste, die alten Meister nachzuahmen, denn sie sind die Besten.“ Wie Saint-Saëns hinzufügt, versuchte Reger, „das Gegenteil zu beweisen, indem er besonders individuelle Musik schuf, wenn er dachte, er würde Haydn und Mozart imitieren“ (*Musical Memories*, p. 275). Saint-Saëns übernahm einfach das, was ihm an der Musik der alten Meister gefiel, und machte daraus etwas Eigenes. So ist seine *Symphonie in A - Dur*, obgleich sie Haydn, Mozart und Beethoven viel verdankt, dennoch ein höchst eigenständiges Werk.

Als Saint-Saëns heranwuchs, war instrumentale Musik wie zum Beispiel die Symphonie längst nicht mehr in Mode. In den 1830er und - 40er Jahren befand sich Frankreich im Bann des Belcanto eines Rossini, Donizetti und Bellini: „Bei italienischer Oper gerät die High Society in Verzückung, ... ausserhalb der Oper und der französischen opéra-comique existierte nichts.“ (Saint-Saëns, *Portraits et Souvenirs*, p. 37). Der Musikhistoriker Julien Tiersot (1857-1936) schrieb, dass man in jenen Tagen die Symphonie nur mehr als eine Art „Schulübung“ für junge, aufstrebende Aspiranten betrachtete, die mit einem Auge auf den Prix de Rome schielten (*La Symphonie en France*, p. 393). Aber Saint-Saëns und mit ihm eine kleine Gruppe von Komponisten und Musiker, unter ihnen Gounod und Berlioz, hatten das Gefühl, dass instrumentale Kammermusik und die Symphonien von Haydn, Mozart und Beethoven eine Zukunft hätten, obwohl derartige Werke in den grossen Konzertsälen kaum noch auf dem Programm standen (Saint-Saëns, *Portraits et Souvenirs*, p. 39). Er war tief bestürzt zu sehen, dass auf Konzertplakaten „die Symphonie zugunsten von ausschliesslich für das Theater geschriebener Musik verschwunden war, die ohne jedes Recht deren Platz eingenommen hat“. (*Portraits et Souvenirs*, p. 196).

Die Leichtigkeit der Textur seiner ersten Symphonie sollte zum Markenzeichen von Saint-Saëns' Orchesterschaffen werden. In einem Brief von 1892 an Durand vergleicht er seine Arbeit als Komponist mit dem eines Bildhauers, der gewissenhaft alles überflüssige Material wegstempelt, bis nur noch die Essenz zurückbleibt: „Täglich schreibe ich zwei Seiten

Musik. Ich kratze, feile und meißele; das ist wahre Glückseligkeit. So habe ich begonnen, und so möchte ich enden“ (in Rees, *Camille Saint-Saëns: A Life*).

Der erste Satz der Symphonie erinnert an eine Ouvertüre von Mozart. Er eröffnet mit einer langsamen Passage, ein dramatisches Unisono erhebt sich aus den tiefen Registern, darauf eine eindrucksvolle Modulation, dann plötzliche Stille. Wie Saint-Saëns einmal sagte: „Die Wirkung einer Pause ist von seltener Kraft, die durch nichts zu ersetzen ist“ (*Outspoken Essays on Music*, p. 161). Im folgenden Allegro schafft Saint-Saëns ein Gleichgewicht zwischen einem drängenden rhythmischen Muster aus Viertelnoten, das, ähnlich einem Motiv aus *Così fan Tutte*, von Streichern präsentiert wird, und kurzen Melodieelementen der Holzbläser. Der Gegensatz zwischen lyrischer „Melodie“ mit etwas, was er als „unmelodisch“ bezeichnen sollte, faszinierte Saint-Saëns viele Jahre lang. Einige Gedanken über Mozarts Stil mögen uns einen Einblick in seine eigene Kompositionstechnik in der *Symphonie in A - Dur* geben: „Niemand kann Mozart melodische Armut vorwerfen, aber er verfolgte die Chimäre einer unmelodischen Instrumentalmusik viele Jahre lang. Die Ouvertüre zu *Così fan tutte* ist ein gescheiterter Versuch innerhalb dieses Kontextes, und die Abwesenheit von Melodie ist schmerzhaft offensichtlich. Das Vorspiel zu *Don Giovanni* ist eine Art von Kompromiss. In der Ouvertüre zur Zauberflöte ist das Problem schliesslich vollständig gelöst: kein bißchen Sängliches irgendwo, eine ausserordentliche Komplexität und, als Ergebnis, Klarheit, Charme und ein unwiderstehlicher Impakt. Eine Tour de force, die nur Mozart zustandebringen konnte. (in Roger Nichols, *Saint-Saëns : On Music and Musicians*, p. 22).

Der zweite Satz in D - Dur ist ein Dreivierteltakt. Obwohl kein Tempo vorgegeben ist, ist er mit „cantabile“ bezeichnet. Strukturell handelt es sich um eine kunstvolle Liedform, in der ein menuettartiger A - Teil mit einer dramatischeren, dissonanten und kontrapunktischen Passage in Moll abwechselt. Nach einer kurzen kadenzierenden Einleitung lässt Saint-Saëns die Streicher an die erste Stelle treten und erinnert daran, dass in seinen Augen das „Quartett die reinste Form der Instrumentalmusik“ darstellt (*Musical Memories*, p. 119). Während dieses Satzes wird dieser Teil zweimal wiederkehren, zuerst unterstrichen von Holzbläserpassagen, und schliesslich als Holzbläserfassung für Flöte, Oboe und Fagott, begleitet durch Arpeggios der Pizzicato - Streicher.

Der dritte Satz *Scherzo Vivace* ist humorvoll und voller Freude. Die Orchestrierung für Flöte, Oboe und Streicher verleiht ihm eine ausgesprochen ländliche Stimmung. Die Form ist ternär ABA und eröffnet mit einem leichten abwärts gerichteten Arpeggio, das die Instrumente miteinander teilen, hier und da in spielerischer Umkehrung. Der zentrale Trio - Teil präsentiert im Gegensatz zu den Arpeggios Tonleiterkaskaden. Das thematische Material wird in schnellem Wechsel von einem Instrument zum anderen gereicht. Das Finale ist ein atemloses *Allegro Molto*, feurig und berstend vor nervöser Energie. Es erinnert an Haydns *Lerchenquartett* op.53 in D - Dur, Hob.III: 63 und nimmt das Finale von Bizets *C - Dur - Symphonie* (komponiert fünf Jahre später im Jahr 1855, als Bizet fünf Jahre alt war) voraus und ist charakterisiert durch einen permanenten Strom von rasenden Staccato - Vierteln der Streicher, der mit unerbittlichem Schwung die Musik *moto perpetuo* in eine abschliessende Koda treibt.

© Emilie Capulet 2014

Bibliographie

- Nectoux, Jean-Michel (2004). *The correspondence of Camille Saint-Saëns and Gabriel Fauré: sixty years of friendship*, transl. J. Barrie Jones, Ashgate: Aldershot.
- Nichols, Roger (2008). *Saint-Saëns : On Music and Musicians*, Oxford University Press: New York.
- Ratner, Sabina Teller (2002). *Camille Saint-Saëns, 1835-1921: The instrumental works*, Oxford University Press: New York.
- Rees, Brian (2012). *Camille Saint-Saëns: A Life*, Faber and Faber: London.
- Saint-Saëns (1899). *Portraits et Souvenirs*. Société D'Édition Artistique: Paris.
- Saint-Saëns (1919/1969). *Musikalische Reminiszenzen*, Reclam, Stuttgart
- Saint-Saëns (1922/1970). *Outspoken Essays on Music*, transl. Fred Rothwell Greenwood Press: Westport.
- Tiersot, Julien. 'La Symphonie en France' in *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, Vol. 3, 1901-02. Heft 10. Breitkopf & Härtel: Leipzig, pp. 391-402.

Aufführungsmaterial ist von *Durand*, Paris, zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars der *Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek*, München.