



SAINT-SAËNS

The Piano Concertos

audite

WDR

• THE COLOGNE
BROADCASTS

Anna Malikova, piano
WDR Sinfonieorchester Köln
Thomas Sanderling, conductor

Claude Monet

recording: March 31 - April 4, October 6 - 7, December 1 - 5, 2003
piano: Shigeru Kawai EX
recording location: Philharmonie, Cologne
piano technician: Atsushi Komiyama
recording producer: Andreas Beutner
recording engineer: Mark Hohn
digital editing: Irene van Dreyke, Karin Karbach,
Maria Wickenbrock
producer: Hans-Martin Höpner
executive producer: Ludger Böckenhoff
front illustration: Claude Monet: „Jeanne-Marguerite Lecadre au jardin“, 1866. oil on canvas
© akg-images
design: »audite« Musikproduktion

audite

e-mail: info@audite.de • <http://www.audite.de>

© Co-production WDR, 2003

© 2003 Ludger Böckenhoff





CAMILLE SAINT-SAËNS

DIE KLAVIERKONZERTE

- Nr. 1 D-Dur op. 17
- Nr. 2 g-Moll op. 22
- Nr. 4 c-Moll op. 44
- Nr. 3 Es-Dur op. 29
- Nr. 5 F-Dur op. 103

Anna Malikova, Klavier
WDR Sinfonieorchester Köln
Thomas Sanderling, Dirigent

Saint-Saëns und die Wiedergeburt der französischen Instrumentalmusik

Im Frankreich des 19. Jahrhunderts hatte die Instrumentalmusik einen schweren Stand: Wie in Italien beherrschte auch bei den Franzosen die Oper das Feld, während Sinfonien, Konzerte und Kammermusik als „musikalische Algebra“ und „gelehrte Musik“ (*musique savante*) galten, die wohl das Hirn einiger Kenner, nicht aber das Herz der großen Gesellschaft bewegen konnten. Mentalitätsfragen und eigene Traditionen spielten dabei ebenso eine Rolle wie nationalistische Vorbehalte gegenüber dem Nachbarn Deutschland. Selbst Beethovens Sinfonien fanden relativ spät Eingang in die heiligen Hallen des Pariser Konservatoriums. Und wenn Konzerte oder Sinfonien eines Franzosen nicht gleich mit spektakulären Programmen aufwarteten, wie sie Hector Berlioz für sein Bratschenkonzert *Harold en Italie* oder die *Symphonie fantastique* erfand, wurden sie gern als typisch deutsch, sprich: langweilig abgetan.

Einer der Wenigen, die sich um solche Vorurteile nicht scherten, war der 1835 in Paris geborene Prokuristensohn Charles-

Camille Saint-Saëns. Vielleicht lag es daran, dass dieser Mann, der den Namen eines irischen Klostergründers, des Heiligen Sidonius (später verballhornt zu Saint-Saëns), trug, in vieler Hinsicht ein Außenseiter war. Das begann schon mit seiner seltsamen Lebensführung, die Jahrzehnte lang von zwei übermächtigen Frauen bestimmt wurde. „Ich wuchs in der Obhut von zwei Müttern auf: der, die mich zur Welt gebracht hatte, und meiner Großtante [...]. Die beiden Frauen – verwitwet, materiell kaum gesichert und bedrückt von traurigen Erinnerungen – standen allein mit einem Kind von äußerst schwächlicher Konstitution, für dessen Lebensfähigkeit die Ärzte nicht garantieren konnten.“ So schreibt Saint-Saëns als 78-jähriger in seinen Erinnerungen *École buissonnière* (etwa: „Der die Schule schwänzte“). Dabei bekam er im Laufe der Jahre seine Gesundheit durch regelmäßige Aufenthalte auf dem Land und in der trockenen Hitze Nordafrikas besser in den Griff als seine Psyche, die mit der völligen Fixierung auf seine „zwei Mütter“, seiner latenten Homosexualität und dem tragisch gescheiterten Versuch, seinem Leben 1875 durch

die Heirat einer Neunzehnjährigen eine bürgerliche Grundlage zu geben, höchst problematische Phasen durchmachte.

In seiner Abschirmung von der Öffentlichkeit, die Mutter und Großtante mit nahezu neurotischer Konsequenz betrieben, entwickelte Saint-Saëns freilich Talente und Interessen, die in ihrer Vielfalt und Brillanz an den jungen Felix Mendelssohn erinnern. Saint-Saëns' legendäres Gedächtnis speicherte nicht nur ganze Partituren beim ersten Kennenlernen ab, sondern beschäftigte sich auch mit Philosophie, Astronomie, Biologie oder Archäologie. Seine ganze Universalität aber entfaltete Saint-Saëns auf musikalischem Gebiet. Ganz Paris begab sich sonntags in die Kirche La Madeleine, um seinen Orgelimprovisationen zu lauschen; auf dem Klavier setzte er sich für die Moderne ein und reiste als Virtuose bis ins hohe Alter durch ganz Europa; auch als Dirigent trat Saint-Saëns regelmäßig in Erscheinung. Kein musikalisches Genre entging seiner Aufmerksamkeit: Von der Oper und Kantate über das Solokonzert und die Kammermusik bis hin zur Filmmusik und zur „zoologischen Fantasie“

(wie er seinen *Karneval der Tiere* nannte) nahm er jede Gattung unter die Lupe. Aus der Beschäftigung mit der Tradition – dazu gehörte nicht nur das Studium der Klassiker Mozart und Beethoven, sondern auch die kritische Edition der Werke von Gluck und Rameau – destillierte Saint-Saëns einen „klassischen“ Stil des 19. Jahrhunderts, der Experimente nicht scheute, sich aber letztlich nicht weiter entwickelte und ihm nach 1900 den Ruf eines Reaktionsnärs einbrachte. Der Komponist hat solche Vorwürfe ebenso wie die langjährige Feindschaft der Pariser Kritik mit streitbaren, geschliffenen Artikeln pariert; und er scheute auch nicht davor zurück, es sich durch seine im Ersten Weltkrieg entstandene Schrift *Germanophilie* über den Wagnerismus mit Franzosen und Deutschen gleichermaßen zu verderben. Als Camille Saint-Saëns im August 1921 mit fast 86 Jahren in Algier starb, war er schon ein Denkmal seiner selbst – überrollt von jener Avantgarde, der er vierzig Jahre früher einmal selbst angehörte.

Vor allem seine rund dreißig konzertanten Werke – darunter die bedeutenden Konzerte für Klavier (5), Geige (3) und

Cello (2) – betrachtete Saint-Saëns als Experimentierfeld, wobei er das Verhältnis zwischen Solo und Orchester als eine Art szenischen Dialog auffasste. „Der Solopart eines Konzerts muss als dramatische Figur angelegt und behandelt werden“, lautete seine Forderung, die er schon in seinem **ersten Klavierkonzert op. 17** von 1858 verwirklichte – einem der ersten französischen Klavierkonzerte überhaupt. „Das Konzert in D-dur zeigt die Übertreibungen der Jugend“, rekapituliert Saint-Saëns’ Biograf Émile Baumann. „Läufe und Arpeggien von ungeheuren Ausmaßen, ein ehrgeiziger Abstecher in großartige Weitschweifigkeit.“ Zweifellos wollte sich der kaum 23-jährige Pianist hier von seiner virtuellen Seite zeigen und machte das Klavier zur ritterlichen Hauptfigur einer romantischen Ballade, die nach eigenen Aussagen „durch den Wald von Fontainebleau inspiriert“ war.

Hörnerrufe schallen gleich zu Anfang durch diesen (imaginären) Wald im Geiste Webers und Mendelssohns; Klavierarpeggien umspielen eine sanfte Melodie der Holzbläser, die später im Finale wieder auftauchen wird und eine Art motivische Klammer des Konzerts bildet. Dem Horn-

thema fügt Saint-Saëns im Allegro assai noch ein lyrisches und ein scherzhaftes Thema hinzu, die in der Durchführung klassisch verarbeitet werden. Doch nie geht der Komponist mit seinem Material schematisch um: Trotz mancher Anklänge an Schumann oder Liszt atmet dieses Jugendwerk eine unverkrampfte Heiterkeit und Eleganz; und selbst die markig-heroischen Momente im Finale vermag Saint-Saëns mit den launigen „Kuckucks-Rufen“ des Hauptthemas aufzulichten. Nur das Andante sostenuto wirkt zwischen den beiden Ecksätzen merkwürdig grüblerisch und (frei nach Schumann) „fast zu ernst“. Die verschiedenen Ansätze – eine chaconneartige, an Bachs langsame Konzertsätze erinnernde Bassmelodie und ein romantischer Mittelsatz – werden immer wieder von sinnierenden Soloeinlagen unterbrochen. Während das Klavier in den Ecksätzen tatsächlich als „Begleiter einer Sinfonie“ (Baumann) ohne die traditionelle Solokadenz auftritt, besteht dieses Andante fast ausschließlich aus Kadenzen – ein Beweis für Saint-Saëns’ formale Experimentierlust, die sich im nächsten Konzert noch intensivieren sollte.

Dabei war dieses **zweite Klavierkonzert g-Moll op. 22**, das neben dem *Karneval der Tiere* und der Orgelsinfonie zu den populärsten Werken des Meisters zählt, die Frucht eines kapriziösen Einfalls. Anton Rubinstein, der begnadete russische Pianist und Freund von Saint-Saëns, hatte in Paris eine Serie von Konzerten gegeben, die sein Kollege dirigiert hatte. Beim letzten Abend indes sollte der Spieß umgedreht werden: Rubinstein wollte dirigieren, und Saint-Saëns kam auf die glorreiche Idee, für den Anlass ein neues Konzert zu schreiben. Ihm blieben drei Wochen Zeit – genug, um das Werk zu komponieren, doch zu wenig, um es auch sorgfältig einzustudieren. Bei der Premiere am 3. Mai 1868 in der Pariser Salle Pleyel wirkte Saint-Saëns müde und unkonzentriert, was jedoch nicht verhindern konnte, dass das Werk bald zum meistgespielten französischen Klavierkonzert überhaupt wurde.

Dem Vorwurf an sein erstes Konzert, das Klavier sei nur Begleiter des Orchesters, begegnet Saint-Saëns jetzt, indem er den Orchesterpart in seiner Eigenständigkeit stark zurückdrängt und dem Solisten alle Themeneröffnungen und ausgedehnte

Kadenzen überträgt. Dabei lässt schon die Form des Werks aufmerken: Mit einem Andante sostenuto, dem in steigender Tempofolge Scherzo und Tarantella-Finale folgen, wirkt es fast wie der Torso einer Sinfonie ohne Kopfsatz. Überdies dürfte keinem Zeitgenossen der Bachische Charakter der frei präludierenden, ohne Taktstriche notierten Soloeinleitung am Beginn entgangen sein, die – nach mehreren Orchesterakkorden – in das gesangliche Hauptthema mündet. Dieses Thema dominiert die Fortspinnung und auch die ausgedehnte „Cadenza“, bevor der Satz in rückläufiger Form mit den präludierenden Figuren vom Beginn endet. Ist dieser Satz von der üblichen Sonatensatzform also meilenweit entfernt, so holt Saint-Saëns dieses klassische Formmodell ausgerechnet im Scherzo nach, wo man es kaum erwarten würde. Es ist einer jener brillanten, luftig instrumentierten Elfen- und Sylphensätze in der Nachfolge von Mendelssohn und Berlioz – halb Jagdstück mit stilisierten Hörnerfanfaren, halb pianistische Etüde. Und vergessen wir nicht das wunderbar joviale zweite Thema, das auf dem feinen Grat zwischen großem Einfall und Salon

tänzelt. Im Finale spannt der Komponist die Muskeln dann noch etwas mehr an, wenn er eine furiose Tarantella losstürmen lässt und sie später mit einem seltsam insistierenden Trillermotiv kombiniert.

Dem **vierten Klavierkonzert op. 44** ging die Einführung der Sinfonischen Dichtung in Frankreich voraus. Nach dem deutsch-französischen Krieg von 1870/71, der den Franzosen die Schmach einer militärischen Niederlage, aber auch das überfällige Ende des Zweiten Kaiserreichs unter dem politisch dilettierenden Napoleon III. bescherte, sah Saint-Saëns die Chance für eine Frischzellenkur der französischen Orchester- und Kammermusik gekommen. Die Société Nationale de Musique, die er 1871 ins Leben rief, schrieb sich die „Ars Gallica“ auf die Fahnen und unterstützte gezielt französische Komponisten bei der Aufführung und Veröffentlichung ihrer Werke. Zwar wurde seine erste Sinfonische Dichtung *Le Rouet d'Omphale* (Das Spinnrad der Omphale) 1872 von der Kritik als „Verunglimpfung des Publikums“ empfunden, doch setzte Saint-Saëns die Zertrümmerung der alten Formen gleich drei Jahre später mit seinem

vierten Klavierkonzert fort, das am 31. Oktober 1875 vom Komponisten und dem Dirigenten Édouard Colonne uraufgeführt wurde – mit Erfolg, auch wenn manche Kritiker die „Verirrungen des modernen Stils“ bemängelten, „dessen Oberpriester Saint-Saëns ist“.

Für das Konzert ließ sich der Komponist eine Form einfallen, die entfernt an ähnliche Lösungen in Liszts Klavierkonzerten erinnert, aber doch eigenständig ist. Das Werk besteht aus zwei Teilen, hinter denen sich aber die Umrisse des sinfonischen Typs abzeichnen – wobei der erste Teil den Allegro-Kopfsatz und den langsamem Satz, der zweite Teil Scherzo und (nach einer langsamen Überleitung) Finale vertreten. Mit barockisierenden Seufzermotiven hebt das erste, marschartige Thema an: zunächst ein Wechselgesang zwischen Klavier und Orchester, der in der Folge zwei Mal variiert wird. In romantischere Gefilde führt das anschließende Andante, in dem zum ersten Mal jenes choralartige, an Mendelssohns Erlösungsthemen erinnernde Thema der Bläser auftaucht, das später noch eine Rolle spielen wird. Der zweite Teil beginnt

im Stil eines Scherzos, in dem das barockisierende Thema vom Anfang des Konzerts durchgeführt und mit einem neuen 'Ohrwurm' kombiniert wird. Einer kurzen, fugierten Streicherüberleitung mit Motiven aus dem Andante im ersten Teil folgt die Krönung des Konzerts: Ein ausgedehnter Variationensatz über das Mendelssohnische Bläserthema, das aber in der aktuellen Rhythmisierung den Charakter eines (vielleicht bretonischen) Volkslieds bekommen hat. In seinen zehn, pianistisch und orchestral auftrumpfenden Veränderungen zeigt Saint-Saëns dann doch, dass er für die Virtuosen seiner Zeit mehr übrig hatte, als ihm seine Pariser Kritiker zugestehen wollten.

In seinen konzertanten Werken experimentierte Saint-Saëns auch mit der traditionellen Satzfolge, dem Einbringen sinfonischer Elemente und zuweilen auch mit der Annäherung des Konzerts an Programmmusik oder Fantasien. Von Publikum und Kritik wurde Saint-Saëns deshalb der „Zukunftsmusik“ zugeschlagen, wie sie auf dem Gebiet der Orchestermusik vor allem Franz Liszt vertrat. Der Partei-

enstreit um die „Neudeutsche Schule“ belastete denn auch die Uraufführung des **dritten Klavierkonzerts op. 29**, die am 25. November 1869 im Leipziger Gewandhaus stattfand und zum Publikumsskandal geriet. Die Kritik attestierte dem Werk „Phrasenhaftigkeit“, und bei einer späteren Aufführung in Paris wurde gar die „Todesstunde der Virtuosität“ und des Solokonzerts heraufbeschworen. Dieses Menetekel richtete sich wohl kaum gegen den – auch pianistisch – bombastischen ersten Satz, der nach der poetischen Einführung des Hauptthemas in der Moderato-Einleitung mit kompakten Tutti-Effekten und heftigen Klavierattacken im Lisztschen Stil, aber auch mit verinnerlichten Solokadenzen aufwartet. Den Unmut des deutschen Publikums erregte vor allem das Andante: ein düster grübelnder Satz, der harmonisch völlig nebulös beginnt, den Solopart auf einige hingetupfte Akkorde und improvisatorische Einwürfe beschränkt und insgesamt wie durch einen Zauberspruch gebannt wirkt. Offenbar will das unmittelbar anschließende Finale hier Boden gutmachen, indem es sich gleich zu Beginn mit einem kraftmeiern-

den, aufschießenden Thema einführt. Doch obwohl Saint-Saëns alle Register zieht, um diesen Satz zu einem show piece für den Solisten und den Komponisten zu machen, erreicht er nicht den jugendlichen Übermut des ersten und die turbulenten Leichtigkeit des zweiten Konzerts.

Fast drei Jahrzehnte nach dem Leipziger Skandal stellte Saint-Saëns den Parisern am 6. Mai 1896 sein **fünftes Klavierkonzert op. 103** vor – übrigens in einem Festkonzert zum 50. Bühnenjubiläum des Künstlers. In den vorangegangenen Jahrzehnten hatte der Komponist Höhen und Tiefen erlebt: Seine beiden Söhne hatte er durch tragische Umstände verloren, und nach dem Tod seiner Mutter (1888) löste er seinen Haushalt auf, verließ Paris und lebte mehrere Jahre in Hotels und Pensionen – vorzugsweise auf den Kanarischen Inseln oder in Nordafrika. Dabei hatte sich sein Ansehen in Frankreich gewandelt. Er galt jetzt als einer der führenden Komponisten seines Landes, die Stadt Dieppe eröffnete ein Saint-Saëns-Museum zu Lebzeiten, und selbst sein Schmerzenskind, die Oper *Samson et Dalila*, wurde ein Vierteljahrhundert nach der Komposition endlich

an der Opéra aufgeführt. Diese Popularität beflügelte den Komponisten Saint-Saëns, der einen Aufenthalt in der ägyptischen Tempelstadt Luxor nutzte, um ein neues Klavierkonzert zu beginnen, das im April 1896 in Kairo abgeschlossen wurde.

Seinen geläufigen Beinamen „Ägyptisches Konzert“ verdankt das Werk allerdings nicht nur seinem Entstehungsort. Der Komponist selbst bezeichnete den Mittelsatz als „eine Art Orientreise, die [...] sogar bis zum Fernen Osten vordringt. Die Passage in G ist ein nubisches Liebeslied, das ich von Schiffen auf dem Nil singen hörte, als ich auf meiner Dahabieh den Strom hinuntersegelte“. Einmal mehr gab Saint-Saëns hier seinem Hang zum Orientalismus nach, der zahlreiche Werke der 1890er Jahre prägte. Nicht selten notierte er sich entsprechende Weisen und Klangfarben, aber auch Naturlaute wie das Zirpen der Nilgrillen, die er später mit den Mitteln des europäischen Tonsystems umsetzte. Seine „Orientreise“ im zweiten Satz des Klavierkonzerts beginnt mit einer jener „exotischen“ Tonleitern und stark verzierten Melodien. Später erklingt das nubische Liebeslied als wun-

derschöner, salonhafter Gesang mit feiner Harfenbegleitung, bevor – nach der erwähnten fernöstlichen Episode – das erste Thema wieder auftaucht. Im Vergleich zu dieser klingenden Postkarte wirken die beiden Rahmensätze gänzlich französisch. Mit der Gelassenheit des Sechzigjährigen eröffnet Saint-Saëns das Konzert in sereiner Stimmung, erfindet ein balladenhaftes Seitenthema fast im Stil von Chopin und hat auch die Farbpalette des Orchesters neu angemischt und mit vielen Solofarben der Bläser und Streicher angereichert. Ob der rondoartige Schlusssatz tatsächlich

durch eine Ozeanreise inspiriert wurde (wobei man in einer Episode die stampfende Maschine des Dampfschiffs zu hören meint), sei dahingestellt. Jedenfalls ist der Satz mit seinen drei Themen ein Musterbeispiel für Saint-Saëns' geschmeidigen, eleganten und jubelnden Stil, den schon der Pianist und Dirigent Hans von Bülow zu schätzen wusste: „Wie hat Alles Hand und Fuß, wie gehen bon sens und feinsinnige Originalität, Logik und Anmuth harmonisch mit einander.“

Michael Struck-Schloen

WDR SINFONIEORCHESTER KÖLN

Das WDR Sinfonieorchester Köln entstand 1947 im damaligen Nordwestdeutschen Rundfunk (NWDR) und gehört heute zum Westdeutschen Rundfunk. Seinen guten Ruf erwarb es sich in Zusammenarbeit mit den Chefdirigenten Christoph von Dohnányi, Zdeněk Mácal, Hiroshi Wakasugi, Gary Bertini und Hans Vonk. Daneben standen so namhafte Gastdirigenten wie Claudio Abbado, Karl Böhm, Fritz Busch, Herbert von Karajan, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Lorin Maazel, Sir André Previn, Zubin Mehta, Sir Georg Solti und Günter Wand am Pult des Orchesters.

**ANNA
MALIKOVA**



wurde in Tashkent in Usbekistan geboren, wo sie ihre erste Klavierausbildung bei Tamara Popovich erhielt. Sie studierte in Moskau an der Zentralen Musikschule und am Tschaikowsky Konservatorium bei Lev Naumov, wo sie 1991 ihr Examen ablegte. Für mehrere Jahre unterrichtete sie danach selbst am Tschaikowsky Konservatorium.

Ihre Karriere begann in der ehemaligen Sowjetunion: Sie trat u.a. als Solistin in Städten wie Moskau, St. Petersburg, Omsk und Baku auf und spielte Solokonzerte mit Orchestern wie in Ekaterinburg, Minsk, Nizhny Novgorod, Kazan, Tashkent.

Als Preisträgerin internationaler Klavier-Wettbewerbe – z.B. Oslo, Warschau (Chopin) und Sydney – erhielt Anna Malikova zunehmend Konzertengagements auch im Westen; sie spielte mit

Orchestern wie dem Australian Chamber Orchestra, dem Sydney Symphony Orchestra, der Warschauer National-Philharmonie, dem Orchester des Bayerischen Rundfunks, um hier nur einige zu nennen.

Schließlich wurde sie 1993 mit dem I. Preis beim ARD-Wettbewerb ausgezeichnet – dem einzigen in 12 Jahren! Dieser Sieg etablierte Anna Malikova in der internationalen Musikszene. Heute tritt sie mit Klavierabenden, als Kammermusikpartnerin und als Solistin mit Orchestern in Europa, Südamerika, im Vorderen Orient und in Asien auf.

Neben ihren Konzertauftritten erweitert Anna Malikova ständig ihr auf CD veröffentlichtes Repertoire. Gegenwärtig liegen viele der wichtigen Werke von Chopin sowie Aufnahmen mit Werken von Schubert, Liszt, Schostakowitsch, Prokofjew und Soler vor.

THOMAS SANDERLING



begann seine Karriere im Alter von vierundzwanzig Jahren, nachdem er am Leningrader Konservatorium und an der Musikakademie in Ostberlin studiert hatte. Sein erstes Engagement war das des Musikdirektors an der Oper in Halle; zu dieser Zeit begann auch bereits seine Zusammenarbeit mit den meisten ostdeutschen Orchestern, wie z.B. der Staatskapelle Dresden, dem Gewandhausorchester Leipzig und der Komischen Oper Berlin. Während dieser Jahre wurde Dmitri Schostakowitsch auf ihn aufmerksam, der ihn mit den ostdeutschen Erstaufführungen seiner 13. und 14. Sinfonien beauftragte und mit der Weltersteinspielung der *Michelangelo Suite*, dem letzten Orchesterwerk des Komponisten.

Bis 1983 war Thomas Sanderling ständiger Gastdirigent der Deutschen Staatsoper unter den Linden in Berlin. Danach siedelte er in den Westen über und dirigierte an der

Wiener Staatsoper, der Bayerischen Staatsoper, der Frankfurter Oper, der Deutsche Oper Berlin, der Hamburger Staatsoper, der Royal Danish Opera, der Finnischen Nationaloper und „La Fenice“ in Venedig.

Neben seiner erfolgreichen Karriere als Operndirigent dirigierte Thomas Sanderling auch viele Sinfoniekonzerte. Zu den Orchestern, mit denen er zusammenarbeitete, gehören namhafte Ensembles wie die Orchester in Dallas, Baltimore, Vancouver, Pittsburgh, Detroit und Montreal. In Europa arbeitete er u.a. mit den Wiener Symphonikern, mit dem RSO Berlin und mit den Orchestern in Dresden, Liverpool, Stockholm, Oslo, Helsinki. Viele Konzertreisen führten Thomas Sanderling auch nach Japan, wo er Ehren-Musikdirektor des Osaka Sinfonieorchesters auf Lebenszeit ist, dessen Chef er zehn Jahre lang war. In Russland trat er häufig mit dem Großen Radio-Symphonie-Orchester und den Petersburger Philharmonikern auf; außerdem war er Musikdirektor des Russian Philharmonic Orchestra.

Wegen des russischen Einmarsches in die Ukraine, trat er als Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Orchesters in Nowosibirsk zurück.

Saint-Saëns and the Renaissance of French Instrumental Music

In nineteenth century France instrumental music held a difficult position: as in Italy, opera was predominant, symphonies, concertos and chamber music being regarded as “musical algebra” and “learned music” (*musique savante*) which might move the brains of a few connoisseurs but not the heart of the great society. This was caused by its own traditions, mentality as well as nationalist preconceptions against neighbouring Germany. Even Beethoven’s symphonies entered the holy halls of the Paris Conservatoire at a relatively late stage. And if French concertos or symphonies did not offer a spectacular programme – as Hector Berlioz’ viola concerto *Harold en Italie* or his *Symphonie fantastique* – they were brushed aside as being German, viz. boring.

One of the few who did not care about this general attitude was Charles-Camille Saint-Saëns, born in Paris in 1835 as the son of a company secretary. Perhaps this was because he was an outsider in many respects. This man, who bore the

name of an Irish founder of monasteries, St Sidonius (later distorted to Saint-Saëns), had a strange lifestyle which was dominated by two overly powerful women. “I grew up in the care of two mothers: she who had given birth to me and my great-aunt [...]. Both women were widows, possessed hardly any funds to support themselves and were weighed down by sad memories. They were on their own and had to support a child of a weakly disposition whose capability to live could not be granted by the doctors.” Thus writes Saint-Saëns at the age of seventy-eight in his memoirs *École buissonnière* (roughly: “He who skipped school”). Over the years he managed to stabilise his health by regular sojourns in the country and in the dry heat of North Africa. However, his psyche seems to have been damaged more severely: the total fixation on his “two mothers”, his latent homosexuality and the tragically failed attempt to give his life a sound, bourgeois anchor by marrying a nineteen-year-old made him undergo several highly problematic phases.

Shielded from public life by his mother and great-aunt with an almost neurotic

constancy, Saint-Saëns developed talents and interests which in their variety and brilliance are reminiscent of the young Felix Mendelssohn. Saint-Saëns' legendary mind not only stored complete scores after having looked at them only once but also studied philosophy, astronomy, biology or archaeology. However, his universality unfolded in its entirety in the field of music. The whole of Paris would go to La Madeleine on Sundays to listen to his organ improvisations; on the piano he advocated modernism and travelled Europe as a virtuoso until his old age; as a conductor Saint-Saëns also appeared regularly. No musical genre went unnoticed: from opera and cantata to concerto, chamber music, film music and even "zoological fantasy" (as he called his *Carnival of the animals*) he explored every type of music. Having studied his predecessors – not only including an exploration of the works of classical composers such as Mozart and Beethoven but also producing a critical edition of the works of Gluck and Rameau – Saint-Saëns distilled a "classical" style of the nineteenth century which was not afraid of experi-

ment but which did not develop onwards and eventually gave him the reputation of being reactionary. The composer countered such reproaches as well as the longstanding hostility of the Paris critics with pugnacious and refined articles. In his essay *Germanophilie*, written during the First World War, he wrote about Wagnerism and did not shy away from offending the French and the Germans alike. When Camille Saint-Saëns died in August 1921 in Algier, aged nearly 86, he was already a monument to himself: overtaken by the avantgarde to whom he had belonged forty years previously.

It was mostly his concertante works – around thirty altogether, amongst them the famous concertos for piano (5), violin (3) and cello (2) – that Saint-Saëns regarded as his experimental field, understanding the relationship between soloist and orchestra as a form of scenic dialogue. "The solo part of a concerto must be conceived and treated as a dramatic character" he demanded. He already realised this principle in his **first Piano Concerto, Op. 17** of 1858 – one of the very first French piano concertos. According to the Saint-

Saëns biographer Émile Baumann, “the concerto in D Major shows the exaggerations of youth; runs and arpeggios of immense dimensions, an ambitious excursion to grand long-windedness”. Without any doubt, the young pianist, hardly twenty-three years of age, wanted to show off his virtuosity: the piano is made the knightly protagonist of a romantic ballade, inspired by (as he explained himself) “the woods at Fontainebleau”.

The horns can be heard at the very beginning in this (imaginary) wood reminiscent of Weber and Mendelssohn; piano arpeggios swirl around a gentle melody in the woodwind which reappears later in the finale, creating a degree of symmetry. In the *Allegro assai* Saint-Saëns adds a lyrical and a scherzo-like theme to the horn subject which, in the development section, are treated traditionally. However, the composer never treats his material schematically. Despite several references to Schumann or Liszt this youthful work breathes a relaxed joyfulness and elegance. Saint-Saëns even manages to lighten the pithy-heroic moments in the finale by inserting witty cuckoo-calls into the main subject.

Only the *Andante sostenuto*, between the two outer movements, appears strangely wistful and (as Schumann might have remarked) “nearly too serious”. Different approaches – a chaconne-like bass line reminiscent of Bach’s slow concerto movements and a romantic middle movement – are regularly interrupted by pensive solo passages. Whereas in the outer movements the piano “accompanies a symphony” (Baumann) without playing the traditional cadenza, this *Andante* almost exclusively consists of cadenzas, proving Saint-Saëns’ eagerness to experiment with musical forms – which would be even stronger in the next concerto.

This **second Piano Concerto in G Minor, Op. 22**, is, apart from the *Carnival of the Animals* and the *Organ Symphony*, the composer’s most famous work. However, it was the fruit of a capricious idea. Anton Rubinstein, the gifted Russian pianist and friend of Saint-Saëns, had given a series of concerts in Paris which his colleague had conducted. On the last night however, positions were to be switched: Rubinstein wanted to conduct and Saint-Saëns had the glorious idea to write a new concerto for the occasion.

He had three weeks – long enough to compose the work but insufficient time to rehearse it adequately. At the premiere on 3 May 1868 in the Paris Salle Pleyel Saint-Saëns appeared tired and unfocused which nonetheless did not prevent the work from becoming the most frequently performed French piano concerto.

Having been criticised that in his first concerto the piano was only accompanying the orchestra, Saint-Saëns in this concerto takes away a major part of the orchestra's independence and gives all the openings and extended cadenzas to the soloist. At the same time he experiments with a novel structure: an *Andante sostenuto* followed by a *Scherzo* and a *tarentella* finale (both increasing in pace) seem almost like a torso of a symphony without the first movement. Apart from that, contemporaries must have noticed the Bachian character of the freely preluding, solo introduction, notated without any bar-lines, which then leads into the lyrical main subject. This subject dominates the development and also the cadenza before the movement ends with the prelude-like figures of the opening. This movement

seems miles away from the sonata; however, Saint-Saëns returns to the traditional model in the scherzo where one would least expect it. It is one of the brilliant, airily-scored fairy-movements written in the tradition of Mendelssohn and Berlioz – partly a hunting piece with stylised horn fanfares, partly a pianistic etude. And let us not forget the wonderfully jovial second subject which manages to balance on a fine line between great inspiration and show piece. In the finale the composer stretches his muscles even further when he bursts out with a furious *tarentella*, combining it with a strangely insistent trill motif a little later.

His **fourth Piano Concerto, Op. 44**, followed after the introduction of the symphonic poem in France. Although the German-Franco war of 1870/71 had left the French humiliated by military defeat, it also brought about the overdue end of the Second Empire under the politically incapable Napoleon III. Saint-Saëns reckoned that the time for a revival of French orchestral and chamber music had arrived. *The Société Nationale de Musique* which he had founded in 1871 took up

the cause of the “Ars Gallica” and supported French composers, aiding them in the performance and publication of their works. Although in 1872 the critics described his first symphonic poem, *Le Rouet d’Omphale* [Omphale’s spinning wheel], as a “disparagement of the audience”, Saint-Saëns continued using demolished old forms three years later in his fourth piano concerto which was premiered on 31 October 1875 by the composer and the conductor Édouard Colonne – this time successfully, even if some critics disapproved of the “aberrations of the modern style, whereof Saint-Saëns is the high priest”.

For the concerto the composer used a form which is vaguely reminiscent of techniques used in Liszt’s piano concertos but which is nevertheless independent. The work consists of two parts; symphonic elements, however, are apparent. In the first part one can find an Allegro opening movement and a slow movement and in the second part there is a scherzo and a finale (after a slow transition). The first, march-like subject begins with baroque sighing motifs: it starts off

as an antiphonal chant between piano and orchestra which is then repeated and varied twice. The Andante takes us into more romantic realms; it is here that we hear the wind-subject, reminiscent of Mendelssohn’s redemption-themes, for the first time – this will return at a later stage. The second part begins like a scherzo, developing the baroque-subject of the opening and combining it with a catchy new theme. A short fugal string transition, containing motifs from the Andante of the first part, leads to the high point of the concerto: an extended set of variations on the Mendelssohnian wind-subject which, with its new rhythm, now appears as a (possibly Breton) folk song. In the ten showy variations for piano and orchestra it becomes apparent that Saint-Saëns admired the virtuosos of his time more than his Paris critics would admit.

In his concertante works Saint-Saëns experimented also with breaking up the traditional three movement form, introducing symphonic elements and occasionally bringing the concerto close to a fantasy or programmatic music.

Therefore the audience and the critics also declared Saint-Saëns' work to be part of the "Zukunftsmusik" [future music] which in the field of orchestral music was dominated by Franz Liszt. The quarrel regarding the "Neudeutsche Schule" [New German School] thus also burdened the premiere of the **third Piano Concerto, Op. 29**, at the Leipzig Gewandhaus on 25 November 1869 and became a public scandal. The critics described the work as "hollow" and at a later performance in Paris the "Death of virtuosity" and the concerto was prognosticated. This portent can hardly have been against the – even pianistically – bombastic first movement which, after the poetic introduction of the main subject in the moderato opening presents compact tutti effects, vigorous piano attacks reminiscent of Liszt and also internalised solo cadenzas. The German audience mainly disliked the Andante: a gloomy, brooding movement whose harmonies in the beginning are nebulous. The solo part merely consists of a few chords and improvisatory comments here and there as though restrained by a

magic spell. Apparently the adjoining finale attempts to make up ground by introducing a strong, tough subject straight away, shooting upwards vigorously. Although Saint-Saëns pulls out all the stops in order to make this movement a showpiece for the soloist and the composer, he reaches neither the boisterousness of the first nor the riotous levity of the second concerto.

Almost three decades passed after the scandal in Leipzig before Saint-Saëns presented his **fifth Piano Concerto, Op. 103**, to the Parisians on 6 May 1869 – incidentally at a concert celebrating the 50th anniversary of Saint-Saëns' performing life on stage. During the preceding decades Saint-Saëns had experienced several highs and lows: he had lost both his sons in tragic circumstances and after his mother's death in 1888 he had broken up his household, left Paris and lived in inns and hotels for several years – preferably in the Canaries or in North Africa. Yet his reputation in France had changed. He was now considered to be one of the leading composers of his country, the town of Dieppe opened a Saint-Saëns-Museum whilst he was still

alive, and even his “problem child”, the opera *Samson et Dalila*, was finally performed at the Opéra, a quarter century after it had been written. Encouraged by this popularity, Saint-Saëns, who was staying in the Egyptian temple town of Luxor, wrote a new piano concerto which was completed in Cairo in April 1896.

However, its name “Egyptian Concerto” does not solely refer to the place where it was written. The composer himself called the middle movement “a sort of tour of the orient which ... goes as far as the Far East. The Passage in G is a Nubian love song that I heard the boatmen of the Nile sing when I sailed down the stream in my Dahabieh”. Once more Saint-Saëns gave in to his foible for orientalism which had influenced several works of the 1890s. He frequently wrote down certain tunes, colours, and also sounds of nature such as the chirping of the Nile crickets which he later translated into music, using the European tonal system. His “tour of the orient” in the second movement of the piano concerto begins with an “exotic” scale and heavily ornamented melodies. Later the Nubian love song can

be heard as a wonderful, salon-like song with gentle harp accompaniment before – after the said Far Eastern episode – the first subject reappears. Compared to this sound-postcard the outer movements are positively French. Saint-Saëns opens the concerto with the serenity of a sixty-year-old and invents a ballade-like second subject almost in the style of Chopin. The orchestral colour palette is also newly made up and enriched with many solo-colours of wind and strings. It is not altogether clear whether the rondo-like finale was really inspired by a trip on the ocean, although one particular episode seems to imitate the pounding machine of a steam ship. However, this movement with its three subjects is a perfect example of Saint-Saëns’ supple, elegant and rejoicing style which was already admired by the pianist and conductor Hans von Bülow: “Everything is so sensibly constructed: bon sens, sensitive originality, logic and grace go together in such harmony.”

Michael Struck-Schloen

Translation: Viola Scheffcl

**ANNA
MALIKOVA**



was born in Tashkent, Uzbekistan, where she received her first piano lessons with Tamara Popovich. She studied in Moscow at the Central Music School and at the Tchaikovsky Conservatory with Lev Naumov where she graduated in 1991. Afterwards she held a teaching position herself at the Conservatory for several years.

Her career started in the former Soviet Union: She gave solo concerts in cities like Moscow, St Petersburg, Omsk, Baku to name a few and had appearances with orchestras e.g. in Sverdlovsk, Minsk, Nizhny Novgorod, Kazan and Tashkent.

Being a prize-winner in the important international competitions in Oslo, Warsaw (Chopin Competition) and Sydney Anna Malikova performed more and more also in the West; e.g. she was invited to play with the Australian Chamber Orchestra, the Sydney Symphony Orchestra,

the Warsaw National Philharmony and the Bavarian Broadcasting Corporation Orchestra.

In 1993 Anna Malikova won 1st prize at the ARD Competition Munich – the only first prize for a pianist in 12 years. This success established Anna Malikova in the international music scene. Today she gives solo-recitals and is in demand as a chamber music partner and as a guest soloist with orchestras all over Europe, South America, the Middle and the Far East.

Besides her busy concert schedule Anna Malikova continuously increases her recorded repertoire: All the main works by Chopin and works by Schubert, Liszt, Shostakovich, Prokofiev and Soler are so far available on CD.

THOMAS SANDERLING



After graduating from the Music School of the Leningrad Conservatory and the Music Academy in East Berlin Thomas Sanderling started his career at the age of twenty-four as the Music Director of the Halle Opera; he had regular appearances with most of the East German orchestras including the Staatskapelle Dresden, the Gewandhausorchester Leipzig and the Komische Oper Berlin.

He attracted Shostakovich's attention who asked him to première his Thirteenth and Fourteenth Symphony in East Germany and to make the world première recording of *The Michelangelo Suite*, the composer's last orchestral work.

Until 1983 Thomas Sanderling was the permanent Guest Conductor of the Deutsche Staatsoper Unter den Linden in Berlin; he then moved to the West where he appeared at the Vienna Staatsoper,

the Bayerische Staatsoper, the Frankfurt Oper, the Deutsche Oper Berlin and the Hamburg Staatsoper, the Royal Danish Opera, the Finnish National Opera and "La Fenice" in Venice.

Additionally to his successful opera career Thomas Sanderling conducted many symphony concerts. He appeared with renowned ensembles like the orchestras in Dallas, Baltimore, Vancouver, Pittsburgh, Detroit and Montreal; in Europe he worked with the Vienna Symphony, the Radio Symphony Orchestra Berlin and orchestras in Dresden, Liverpool, Stockholm, Oslo and Helsinki. Many concert tours led him to Japan; he is the lifetime Music Director Laureate with the Osaka Symphony Orchestra which he led as their principal conductor for ten years. In Russia, he frequently performed with the Great Radio Symphony and the St Petersburg Philharmonic. He also served as Music Director of the Russian Philharmonic.

Following Russia's invasion of Ukraine, he resigned from his positions as Chief Conductor and Artistic Director of the orchestra in Novosibirsk.

WDR SYMPHONY ORCHESTRA COLOGNE

The WDR Symphony Orchestra Cologne was formed in 1947 as part of the then North West German Radio (NWDR) and nowadays belongs to the West German Radio. Its outstanding reputation has been acquired in collaboration with its principal conductors Christoph von Dohnányi, Zdeněk Mácal, Hiroshi Wakasugi, Gary Bertini and Hans Vonk. Celebrated guest conductors such as Claudio Abbado, Karl Böhm, Fritz Busch, Herbert von Karajan, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Lorin Maazel, Sir André Previn, Zubin Mehta, Sir Georg Solti and Günter Wand have performed with the orchestra.

WWW.AUDITE.DE

CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921)

CD I

Klavierkonzert Nr. 1 D-Dur op. 17

- | | |
|----------------------------------|-------|
| 1 Andante – Allegro assai | 12:34 |
| 2 Andante sostenuto quasi adagio | 8:44 |
| 3 Allegro con fuoco | 6:51 |

Klavierkonzert Nr. 2 g-Moll op. 22

- | | |
|----------------------|-------|
| 4 Andante sostenuto | 11:27 |
| 5 Allegro scherzando | 5:56 |
| 6 Presto | 7:02 |

Klavierkonzert Nr. 4 c-Moll op. 44

- | | |
|--------------------------------------|-------|
| 7 Allegro moderato – Andante | 12:15 |
| 8 Allegro vivace – Andante – Allegro | 14:26 |

Gesamtspielzeit CD I: 79:19

CD II

Klavierkonzert Nr. 3 Es-Dur op. 29

- | | |
|---|-------|
| 1 Moderato assai – Più mosso (Allegro maestoso) | 14:05 |
| 2 Andante | 7:50 |
| 3 Allegro non troppo | 8:23 |

Klavierkonzert Nr. 5 F-Dur op. 103

- | | |
|--|-------|
| 4 Allegro animato | 12:24 |
| 5 Andante – Allegretto tranquillo
quasi andantino | 12:02 |
| 6 Molto allegro | 6:10 |

Gesamtspielzeit CD II: 60:57

Anna Malikova, Klavier
WDR Sinfonieorchester Köln
Thomas Sanderling, Dirigent

audite
23.451