

5. Die genannten Rahmenbedingungen haben auch und vor allem Einfluss auf das Verständnis der musikalische Sprache Fallas. Diese lebt bei *Tricorne* von Zitaten und Allusionen, deren Sinn außerhalb Spaniens kaum verständlich ist. In *El amor brujo* hingegen verschwinden musikalische Details, die das Werk deutlich vom Kolorismus anderer Werke spanischer Prägung unterscheiden, bisweilen hinter dem durchgängig vorherrschenden, aber für die Einschätzung der kompositorischen Leistung Fallas kaum aussagekräftigen andalusischen Gesamteindruck.

Was aber abseits von Fallas Suche nach einer substantiell spanischen Musiksprache in all ihrer Problematik bleibt, ist ein bei allem Reden von kultureller Identität nicht zu vernachlässigender Punkt: Die Musik von *Tricorne* und *El amor brujo* klingt unabhängig von ihrer Bindung an vermeintlich oder wahrhaft Spanisches immer nach Manuel de Falla. Dass ihre kompositorische Ausformung bei näherem Hinsehen in hohem Maße die Individualität ihres Schöpfers widerspiegelt, scheint gerade wegen der Betonung ihrer regionalen und nationalen Zugehörigkeit häufig aus dem Blickfeld zu geraten. Wenn Falla vornehmlich als Komponist spanischer Musik wahrgenommen wird, so hat daran die vermeintliche Vertrautheit mit dem spanischen Idiom solcher Werke wie *Tricorne* und *El amor brujo* einen entscheidenden Anteil. Fallas spätere Abkehr vom »Andalucismo« seiner Ballette hat zu Werken wie dem Cembalokonzert geführt, deren universelle kompositorische Substanz nicht hinter einer offensichtlich »spanischen« Fassade verborgen bleibt. Populärer jedoch ist das von der Folklore geprägte Schaffen des Komponisten Falla geblieben, und es muss offen bleiben, ob diese Popularität zum wirklichen Verstehen seiner Werke immer beigetragen hat.

Christian Lemmerich (Frankfurt a. M.)

Identität und Wandelbarkeit des musikalischen Idioms

Zur Wechselwirkung artifiziiellen und gebrauchsmusikalischen
Komponierens bei Winfried Zillig

1925 bewarb sich Winfried Zillig bei Arnold Schönberg als Kompositionsschüler u. a. mit seinem Choralkonzert. Schon dieses Jugendwerk, so Adorno vier Jahrzehnte später, zeige »gänzliche Verfügung über die kompositorischen Mittel und den Zillig'schen Ton. So unverkennbar dieser sein Leben lang blieb, so schwer fällt es, ihn genau zu benennen.«¹

1 Theodor W. Adorno, »Winfried Zillig. Möglichkeit und Wirklichkeit«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 17: *Musikalische Schriften IV: Impromptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze*, hrsg. von Rolf Tiedemann u. a., Frankfurt a. M. 1997, S. 318–326, hier: S. 318.

Wenig später ging Zillig als Schüler in Schönbergs Meisterklasse nach Berlin. Innerhalb weniger Jahre entstand dort der Kern eines Œuvres, das geprägt ist von einer eigenständigen musikalischen Sprache, die Anregungen aufnimmt, ohne ihre Identität zu verlieren. Zu diesen von außen kommenden Einflüssen bekennt sich Zillig nicht nur, er schreibt sie geradezu auf seine Fahnen, versteht sie als seine Mission als Komponist wie als Musiker, in der Nachkriegszeit vor allem auch als Dirigent und Vermittler Neuer Musik. Das wieder und wieder formulierte Ziel ist eine Synthese zwischen Schönberg und Stravinskij.²

Dass der vermeintliche Gegensatz zwischen diesen beiden Exponenten in Frage zu stellen sei, ist heute ein Allgemeinplatz. Ebenso bekannt sind die Bestrebungen Adornos, ausgesprochen parteiisch den Keil zwischen zwei kompositionstechnisch wie ästhetisch tatsächlich unterschiedlichen Ansätzen tiefer zu treiben. Vor dem Hintergrund der Gegenüberstellung von Schönberg und Stravinskij als Vertreter von »Fortschritt« und »Reaktion« – letztere eindeutig pejorativ besetzend – in der *Philosophie der neuen Musik*³ birgt die Reaktion Adornos auf Zilligs Idee der Synthese eine Spannung, die hier für einen Zugang zum Werk des Komponisten nutzbar gemacht werden soll.

Der Begriff ›Werk‹, verstanden als Gesamtwerk, bedarf in diesem Zusammenhang der Erläuterung, denn Zilligs Kompositionen gehören zwei Sphären an. Die Unterscheidung zwischen einem ›Kernœuvre‹, das sich artifiziellen Ansprüchen stellt, und ›Gebrauchsmusik‹, deren Faktur sich primär an praktischen Erfordernissen und an Effekten orientiert, scheint einer fragwürdigen Unterteilung in ›U- versus E-Musik‹ verwandt. Im Falle Zilligs ist die Abgrenzung jedoch nicht nur durch das auf schwankendem Boden stehende Argument einer Evidenz gerechtfertigt, sondern durch die Intention des Komponisten selbst, der zwischen ›Gebrauchsmusik‹ und seinen artifiziellen Werken unterschied.⁴ Zudem stützt das objektive Kriterium der funktionalen Bindung zahlreicher Werke die Unterscheidung. Quantitativ umfassen die Gebrauchsmusiken den weitaus größten Teil von Zilligs Gesamtwerk: Während sich sein Kernœuvre auf etwa zwei Dutzend Werke und Zyklen beschränkt, lassen sich derzeit über 30 Filmmusiken, über 40 Schauspielmusiken und über 130 Hörspielmusiken nachweisen. Scheint die Grenzziehung also objektiv wie auch aus Sicht des Komponisten legitimiert, wird sie von Zillig kompositionstechnisch doch zugleich wieder verwischt. So bewegen sich die sechs Opern sowie besonders eine Funkoper Zilligs durchaus im Grenzland zwischen ›eigentlichen‹ und Gebrauchswerken. Typisch für den Pragmatiker Zillig ist zudem die Vorgehensweise, Teile aus Gebrauchsmusiken herauszunehmen und als eigenständige Werke⁵ zu veröffentlichen.

Unter den Texten Adornos über Zillig ist der 1964, also kurz nach Zilligs Tod, verfasste »Winfried Zillig. Möglichkeit und Wirklichkeit«⁶ besonders aufschlussreich, da er sich rück-

2 Vgl. etwa Winfried Zillig, »Ein kleines Selbstporträt. Gespräch mit Winfried Zillig – kurz vor seinem Tod aufgenommen«, Interview mit Wolf-Eberhard von Lewinski, in: *Musica* 18 (1964), S. 319–320, hier: S. 319.

3 Vgl. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 12: *Philosophie der neuen Musik*, hrsg. von Rolf Tiedemann u. a., Frankfurt a. M. 1997.

4 Vgl. Zillig, »Ein kleines Selbstporträt«, S. 320.

5 Z. B. *Lustspielsuite für Blasquintett* (UA 1938); *Tema con Variazioni zu Goethes »Clavigo«* für Streichquartett (UA 1941).

blickend dem Gesamtwerk widmet. Adorno liefert hier eine umfassende, bei allem zutage tretenden Wohlwollen aber kritische Beschreibung der zilligschen Kompositionsweise. Auffallend ist die oftmals einseitig wertende Haltung, die diesen Text von vorhergehenden⁷ über Zillig unterscheidet.

Adorno hatte sich bereits seit den 1930er Jahren für Zillig eingesetzt, ihn durch Veröffentlichungen und Empfehlungen⁸ gefördert. Die Hoffnung, in Zillig einen getreuen Nachfolger der Wiener Schule heranwachsen zu sehen, muss dabei eine große Rolle gespielt haben, betont er doch mehrfach Zilligs Begabung und dass Schönberg »ihn für die größte aus der zweiten Generation seiner Schüler«⁹ gehalten habe. Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass Zilligs musikalische Intention, die Synthese Schönberg-Stravinskij, für Adorno eine Enttäuschung bedeuten musste. Dessen Beobachtungen müssen daher von den Werturteilen abstrahiert werden, die der einseitigen Sicht seiner musikalischen Gegenwart entstammen.

Ausgehend vom »Vorrang seiner [Zilligs] Begabung« stellt Adorno zunächst eine »sichere, fast selbstverständliche Technik«¹⁰ fest. Hervorgehoben wird die Einheitlichkeit des Gesamtwerkes, die auch zwischen Gebrauchsarbeiten und den anderen kaum eine scharfe Grenze erkennen lasse. »Musikalische Weltkenntnis« treffe auf »intelligente Planung von Wirkungszusammenhängen. Nicht schlecht vertrugen sich der Organisator Zillig und der Komponist.«¹¹ »Originalität« hebt Adorno als herausragende Eigenschaft Zilligs hervor, wiewohl diese oft eine »gänzliche Durchgestaltung«¹² ersetze, wie man sie etwa bei Berg oder Webern finde. Die Intention der Synthese lehnt Adorno wenig überraschend ab, doch trübt ihm das nicht den Blick dafür, was Zillig darunter versteht: Zwölftönige Verfahren und entwickelnde Variation einerseits treffen auf geschnittene und aneinandergereihte Motivblöcke, die die musikalische Zeit als Fläche begreifen. Zilligs Auffassung von Zwölftönigkeit behält für Adorno »bei aller Virtuosität der Reihenbehandlung etwas Unverbindliches. Denn sie berührte die Struktur der Einzelgestalten und der Formanlage nur wenig.«¹³ Und schließlich, in Abgrenzung zu Berg: »Zillig [...] führte alles, was er bei und an Schönberg lernte, seiner vorher bereits definierten, in weiterem Sinne tonalen Musikalität zu.«¹⁴ Dass äußere Einflüsse hierbei eine Rolle gespielt haben mögen, bestreitet Adorno und stellt stattdessen lapidar fest: »Der Musikant ward zum Splitter im Auge des Musikers.«¹⁵ Er verkennt dabei, dass Anpassungsfähigkeit und pragmatische Haltung

6 Adorno, »Winfried Zillig«.

7 Z. B. Theodor W. Adorno, »Zilligs Verlaine-Lieder«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 17: *Musikalische Schriften IV: Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962*, hrsg. von Rolf Tiedemann u. a., Frankfurt a. M. 1997, S. 123–132.

8 Vgl. z. B. den Briefwechsel zwischen Adorno und Karl Vötterle.

9 Adorno, »Winfried Zillig«, S. 318.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 321.

12 Ebd., S. 322.

13 Ebd., S. 320.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 324.

Zilligs den wechselnden Erfordernissen und Zielen des Komponierens entgegenkamen und deshalb zunehmend Teil seines kompositorischen Vorgehens wurden.

Adornos kategorischer Standpunkt führt zu einem respektvollen, letztlich aber enttäuschten Urteil: »Zillig die Treue halten heißt, seinem Potential die Treue halten«. ¹⁶ Aus der historischen Distanz freilich ist Zilligs musikhistorische Rolle weniger danach zu beurteilen, inwieweit er sich dem schönbergschen Vorbild überantwortete. Hingegen tritt das Individuelle seiner künstlerischen Leistung in den Vordergrund, seine musikalische Sprache als Ganzes.

Richtet man den Blick auf das Gesamtwerk Zilligs, stehen, wie erwähnt, zwei Sphären einander gegenüber: Vertreter traditioneller Gattungen aus den Bereichen Kammermusik, symphonische Musik, konzertante Musik, Oper, Lied und Chormusik, deren Entstehungsschwerpunkt in den 1920er und -30er Jahren liegt einerseits und Schauspiel-, Film- und Hörspielmusik als gebrauchsmusikalische Werke andererseits, zum größeren Teil in den 1950er und -60er Jahren komponiert. ¹⁷ Stellt man die voneinander abgewandten Pole dieser musikalischen Welten einander gegenüber, offenbart sich zunächst eine verblüffende stilistische Bandbreite und kompositorische Wandlungsfähigkeit.

Im Frühjahr 1927, erkennbar während der Studienzeit bei Schönberg in Berlin, entstand das Streichquartett Nr. 1. Zu Beginn des zweiten Satzes wird im Cello, in der Manier der Wiener Schule als Hauptstimme markiert, eine Zwölftonreihe exponiert. Es fällt die tonale Deutungsmöglichkeit von Ausschnitten der Reihe, insbesondere der abwärts gebrochene H-Dur-Quartsextakkord, auf. Daneben stellen einfache rhythmische Motive (vgl. 1. Violine bis T. 7), die in Terzen fortschreitenden Sexten von 2. Violine und Viola oder die überwiegend in Ganztönen absteigenden Skalen ab T. 10 ein Repertoire an musikalischen Ideen vor, die im weiteren Verlauf des Satzes entwickelt werden. Sie bilden aber keinen abgeschlossenen Rahmen, sondern werden fortlaufend durch neue rhythmische und diastematische Gedanken erweitert. Die Zwölftonreihe des Beginns steht gleichberechtigt neben anderen Einfällen und bildet keineswegs ein Materialzentrum des Satzes.

Als geradezu frappierender Kontrast hierzu erscheint eine späte funktionale Komposition Zilligs: Die Musik zu der zweiteiligen Farb-Dokumentation *Panamericana – Traumstraße der Welt* von Hans Domnick wurde 1959 komponiert, der Film 1962 uraufgeführt. Der bewusste Einsatz von musikalischen Klischees und eine auf Effekte zielende, an der Ästhetik des in Farbfilm-Landschaftspanoramen schwelgenden Films orientierte Instrumentierung treten in den Vordergrund. Ambitioniertere kompositorische Ansätze, wie sie das Streichquartett Nr. 1 zeigt, fehlen. Die Intention der Musik verlegt sich ganz auf die klangliche Wirkung.

¹⁶ Ebd., S. 326.

¹⁷ Nicht verschwiegen seien hier einige wenige neoromantische Werke, die Zillig in völliger Anpassung und kompositorischer Selbstverleugnung für offizielle Anlässe im Dritten Reich komponiert hat. So wichtig diese für die musikhistorische Aufarbeitung von Zilligs Rolle im Dritten Reich einzustufen sind, so evident bedeutungslos sind sie für eine werkorientierte Untersuchung. Eine umfassende Studie des Autors, die eine Untersuchung dieses komplexen Feldes einschließt, befindet sich in Arbeit. Siehe auch Christian Lemmerich, »Winfried Zillig – Anpassung und Engagement. Aspekte eines widersprüchlichen Lebensweges«, in: *Arnold Schönbergs »Berliner Schule«*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte 117/118), München 2002, S. 152–163.

Der stilistische Gegensatz ist evident. Dennoch lässt sich, wie die folgenden Untersuchungen zeigen, eine durchgehende Linie gradueller Veränderungen der Kompositionstechnik zwischen diesen konträren Beispielen ziehen.

Zunächst ist die sehr individuelle, anpassungsfähige Auffassung Zilligs von Dodekaphonie interessant, die sich sinnvollerweise mit dem von Zillig verwendeten, verkürzten Begriff ›Zwölfton‹ bezeichnen lässt. Am Beispiel des Streichquartetts Nr. 1 zeigt sich, dass auch eine in ›klassischer‹ Weise exponierte Reihe keineswegs in die diastematische Durchgestaltung einer Komposition mündet, sondern als Einfall wie in einer Kollage eingesetzt werden kann. Die Reihe nimmt dabei häufig, fest verknüpft mit einem rhythmischen Gedanken, die Gestalt eines Motivs oder Themas an.

Eine andere von Zillig in zahlreichen Werken angewandte Idee verknüpft komplementäre Dreiklänge zu einem diastematischen Komplex, dessen Töne sich zur Summe Zwölf addieren, so z. B. in der Oper *Das Opfer* von 1937. Der Arie des Oates (Nr. 4) liegt eine zwölftönige Struktur zugrunde, die Zillig als »Reihe« bezeichnet: Je sechs Töne setzen sich aus einem Dur- und einem Moll-Dreiklang zusammen (unter Vernachlässigung der Schreibweise: E-Dur-Sextakkord und c-Moll-Quartsextakkord bzw. D-Dur-Sextakkord und b-Moll-Quartsextakkord). Die Dreiklänge sind so miteinander verschränkt, dass die jeweils leittönig aufeinander bezogenen Töne eines Akkord-Paares sukzessiv erklingen. Die so entstandene sechstönige Struktur ermöglicht durch ihre Verdopplung im Abstand einer großen Sekunde die komplementäre Ergänzung zum Zwölftonkomplex, der durch die Implikation von Dur- und Moll-Dreiklängen und die weit reichende Leittönigkeit eine ›tonale‹ Rückbindung erfährt. Diese Materialstruktur erklingt in der Oper auch als Folge vertikaler Akkordschichtungen und wird somit unmittelbar hörbar. Das dreiklangsorientierte Klangergebnis als Variante zwölftönigen Denkens gehört zu den herausragenden Merkmalen zahlreicher Werke Zilligs.

Vergleichbare Akkordstrukturen setzt er aber keineswegs nur der leichteren Hörbarkeit wegen ein. Er entwickelt daraus im Gegenteil auch komplexe musikalische Zusammenhänge jenseits von Zwölftönigkeit, beispielsweise in der Serenade Nr. 3 für Klavier durch punktsymmetrische Verknüpfungen innerhalb eines Akkordmusters. Als Schlusswendung des ersten Satzes erklingen sukzessiv Fis-Dur, a-Moll, es-Moll und C-Dur in der rechten Hand und synchron dieselben Akkorde in umgekehrter Reihenfolge in der linken Hand. Der so entstandene Akkordkomplex entspringt zwar einer ähnlichen konstruktiven Idee wie die oben beschriebene zwölftönige Struktur aus *Das Opfer*, umfasst aber nur acht Töne.

Zwölftönigkeit, allerdings gänzlich ohne strukturelle Bedeutung, findet sich schließlich in Situationen, in denen das Tonmaterial schlicht zur Summe Zwölf akkumuliert. Am Beginn des Streichquartetts Nr. 2 etwa wird mit jeder Modifikation der Sforzato-Akkordsäulen der Tonvorrat erweitert, bis am Ende eines ersten Abschnitts nach T. 9 sämtliche zwölf Töne als Akkord-Bestandteile erklingen sind.¹⁸ Vor dem Hintergrund von Zilligs Zwölfton-Auffassung und seinen Äußerungen – etwa zur historischen Herleitung der Dodekaphonie anhand von Beispielen Mozarts¹⁹ – sind jedoch auch Beispiele wie dieses

18 Mit einer Inkonsequenz: es², T. 6, Viola.

keinesfalls als Zufall zu bewerten, sondern vielmehr Zeugnisse von Zilligs pragmatischer und flexibler Auffassung von »Zwölftontechnik«.

Das Beispiel führt zugleich an eine weitere Eigenheit zilligscher Kompositionstechnik heran. Die in der Viola exponierte motorische Achtel-Drehfigur bildet den Ausgangspunkt für ein Verfahren, das Adorno als »trickhafte Manipulation der musikalischen Zeit durch schief geschnittene und aneinander gereimte Motivblöcke«²⁰ beschreibt. Differenzierter betrachtet, lassen sich verschiedene Verwendungen des Motivs unterscheiden: Es wird spielerisch-unsystematisch variiert, mit anderen Elementen, etwa diatonischen oder chromatischen Leitern, gleicher Motorik verknüpft; es strukturiert den Satz durch imitatorische Einsätze, die bis zur Engführung gesteigert werden, kontrastiert homophone und polyphone Segmente und übernimmt in einem Mittelteil die Rolle des Kontrasubjekts zu einem neu eingeführten lyrischen Thema. Das blockhafte Auftreten und die rhythmische Prägnanz des Motivs bleiben dabei aber stets hervorstechende Merkmale. Für dieses typische kompositorische Vorgehen steht in Zilligs Synthese-Intention der Name Stravinskij.

Auf Seiten der Gebrauchsmusik, um die Zusammenführung der beiden Pole fortzusetzen, spielt das Hörspiel eine bedeutende Rolle. Die vorgestellten Techniken sind hier ständig präsent. Freilich verlangt die untergeordnete Rolle der Musik, dass sie sich bezüglich der Komplexität zurücknimmt. Die an den oben stehenden Beispielen aufgezeigte Variabilität des kompositorischen Repertoires kommt dem Komponisten hier entgegen. Typisch sind bitonale Dreiklangsschichten, einfache, häufig chromatische Auf- und Abwärtsbewegungen, Akkordrückungen und leitmotivartige Techniken z.B. zur Bezeichnung bestimmter Handlungsorte.²¹ Zillig setzt zudem bewusst musikalische Klischees ein, etwa einen »exotisch« klingenden Tonvorrat unregelmäßig aufeinander folgender großer und kleiner Sekunden, vor allem aber stilisierte Tänze, darunter Bolero, Habanera, Bossa nova, Slowfox, Boogie und Walzer. Die Verwendung stilisierter Tanzmuster verweist zugleich einmal mehr in den Bereich des Kernœuvres, in dem diese Idee (z. B. in den Serenaden) konstituierendes Element einiger Sätze ist.

An einem zentralen Punkt des Gesamtwerkes schließlich überschneiden sich artifizierender und gebrauchsmusikalischer Bereich auch gattungstheoretisch. Zillig setzte sich während seiner Tätigkeit für Rundfunk und Fernsehen in der 1950er und -60er Jahren intensiv mit den musikalischen Möglichkeiten und Erfordernissen der neuen Medien auseinander. Herausragendes Ergebnis auf kompositorischem Gebiet ist die Entwicklung einer neuen Gattung, der Funkoper, die er mit *Die Verlobung von St. Domingo* über den Text von Kleist beispielhaft verwirklichte. Das Werk geht unmittelbar aus Zilligs Erfahrungen mit Hörspielmusik hervor und knüpft an diese formal, technisch und stilistisch an. Zugleich fußt die Komposition auf der langjährigen Tätigkeit Zilligs als Opernkomponist und -dirigent seit den 1930er Jahren. Die Grenzstellung des Werkes manifestiert sich auch darin, dass es zwischen 1956 und 1961 für Rundfunk, Fernsehen und Bühne produziert wurde. Das for-

19 Winfried Zillig, *Was ist Zwölftonmusik? Ein Interview mit Musikbeispielen*, Kassel o.J. [aufgenommen ca. 1950] (Schallplatte, Bärenreiter-Verlag).

20 Adorno, »Winfried Zillig«, S. 323.

21 Vgl. Silke Hilger, *Autonom oder angewandt? Zu den Hörspielmusiken von Winfried Zillig und Bernd Alois Zimmermann*, Mainz 1996.

male Prinzip tritt klar zutage: Während der Phasen freien, musikunabhängigen Erzählens wird synchron im Hintergrund musikalisches Material, z. B. ein bestimmtes rhythmisches Muster oder eine Zwölftonreihe, exponiert, das die kompositorische Grundlage für die sich anschließenden dramatischen Abschnitte bildet. In dieser Funkoper werden Aspekte artifiziiellen und gebrauchsmusikalischen Komponierens beispielhaft zusammengeführt. Zwölfton-Motive werden mit Exotik verkörpernden Rhythmen kombiniert, musikalische Klischees treffen auf Kontrapunktik. Dabei zerfällt das Werk nicht, wie man ob dieser Gegensätze befürchten könnte, in divergente Ansätze. Vielmehr zeigt sich gerade hier paradigmatisch die Fähigkeit Zilligs, aus einem Repertoire scheinbar gegensätzlicher musikalischer Einfälle zu schöpfen und diese kompositorisch zusammenzuführen.

Wie die Werkbeispiele zeigen, zeichnet trotz der großen Bandbreite der Einzelwerke eine Einheitlichkeit der kompositorischen Haltung und Denkweise, der Einfälle und Techniken Zilligs Gesamtwerk aus. Stilistisch und hinsichtlich des artifiziiellen Anspruchs hingegen bildet sein kompositorisches Schaffen ein polarisiertes Feld gradueller Unterschiede, das von komplexen Zwölftonwerken bis zu Hintergrundmusik reicht. Zilligs Bedeutung als Komponist erwächst aus diesem Spannungsfeld von Identität und Wandlungsfähigkeit seines musikalischen Idioms.

Franz Michael Maier (Berlin)

Germanophilie (1916)

Camille Saint-Saëns' Auseinandersetzung mit Beethoven und Wagner

Camille Saint-Saëns (1835–1921) war Komponist und Pianist, Schriftsteller und Musikpolitiker. In seiner Aufsatzsammlung *Harmonie et mélodie* (1885, dt. 1902) bestimmt er seine kompositorische Position und seine Auffassung der Musik. Die Auseinandersetzung mit Wagners Konstruktion der Musikgeschichte, die Kritik an Stendhals sensualistischer Musikästhetik und Überlegungen zur Aufschlüsselung der Form in Kompositionen Beethovens sind dabei wesentliche Gegenstände. Die Sammlung *Germanophilie* von 1916 stellt die Kriegsversion dieser Standortbestimmungen dar. Im Referat wurden die Grundzüge von Saint-Saëns' kompositorischen, musikästhetischen und musikpolitischen Ideen entfaltet. Durch die Gegenüberstellung der Friedens- und der Kriegsversion seiner Gedanken wurde eine sehr differenzierte Position sichtbar, die unter Bedingungen der Belastung vereinfacht und teilweise umgeschrieben wurde.