



CD-555 STEREO

digital

Camille Saint-Saëns

Symphony No.3 in C minor ('Organ Symphony')

Danse macabre • Bacchanale

Trois Rhapsodies sur des cantiques bretons



Hans Fagius, organ

Royal Stockholm Philharmonic Orchestra

James DePreist, conductor

A BIS original dynamics recording

SAINT-SAËNS, Camille (1835-1921)**Symphony No.3 in C minor, Op.78,** 35'48**'Organ Symphony'** (1886) (*Durand*)

- [1] 1/1. *Adagio* 1'10 — 1/2. *Allegro moderato* 9'12 — 20'02
1/3. *Poco adagio* 9'37
- [2] *Allegro moderato* 7'47
- [3] *Maestoso* 7'51

The 1981/82 Grönlund Organ of the Stockholm Concert Hall

- [4] **Danse macabre, Op.40** (1874) (*Durand*) 7'32

Mouvement modéré de valse. Violin solo: Karl-Ove Mannberg

- [5] **Bacchanale** from 'Samson et Dalila' (1877) (*Durand*) 7'16

*Recitativo — Allegro moderato***Trois Rhapsodies sur des cantiques bretons, Op.7** (1866) (*Durand*) 16'12

- [6] I. *Andantino con moto* 4'40
- [7] II. *Allegro moderato e pomposo* 4'45
- [8] III. *Andantino* 6'30

The 1976 Marcussen Organ of St. Jacob's Church, Stockholm**[1-3; 6-8] Hans Fagius**, organ**[1-5] Royal Stockholm Philharmonic Orchestra**

Leader: Karl-Ove Mannberg

[1-5] James DePreist, conductor

It is frequently claimed that music is the genuinely multilingual form of expression. Nevertheless, national preferences can relegate individual composers to the background, with the result that they sometimes unjustly remain relatively unknown abroad.

We may for example wonder what is known of **Camille Saint-Saëns** outside his native France. Of course there is a piece about a swan, which can easily outmanoeuvre its Teutonic (Wagnerian) counterpart in terms of popularity; there is a macabre dance, a vengeance aria and a bacchanale – and very little else. We might possibly recall the anecdote about the première of Stravinsky's *Rite of Spring*, at which Saint-Saëns, aged almost eighty, rose from his seat after only a few bars, declaring that he had never been so insulted in his life.

It is often maintained that Camille Saint-Saëns was too much a figure of his own time to achieve lasting popularity. If this were to contain a grain of truth, it would lie in the clear influence from the early Romantic French opera tradition which Saint-Saëns acquired from his studies with Jacques Halévy and Charles Gounod. It must be admitted that nowadays outside France this tradition is falling ever further towards oblivion. In any case the hypothesis is quite wrong: stylistically, Saint-Saëns was extremely wide-ranging. He was keen to learn from other musical styles without becoming a mere epigone (something which not every composer can claim). It is significant that he was one of the earliest subscribers to the Complete Bach Edition.

Saint-Saëns, born in 1835, was clearly a child virtuoso. He gave his first concerts at the age of 11 and in 1848 he became a student at the Paris Conservatoire, where as early as 1851 he won a first prize for organ playing. At the age of only 18 he became an organist and teacher of church music, and Gabriel Fauré was among his pupils. Saint-Saëns subsequently pursued a career as a virtuoso pianist and organist, playing at the consecration of various famous Parisian organs: Saint-Sulpice, Notre-Dame, Trinité and Trocadéro. His fame throughout the musical world is demonstrated by the visits he received from great figures such as Clara Schumann, Franz Liszt, Pablo de Sarasate and Anton Rubinstein. As a performer, composer and teacher he displayed an unusually broad musical spectrum.

Saint-Saëns usually worked fast, and his *Symphony No.3 in C minor* was written in the course of a few weeks in spring 1886. It was commissioned by the Philharmonic Society in London for the organization's 73rd season, and the score bears the comment: 'In memory of Franz Liszt'. The strange thing here is that the venerable Abbé did not die until some two months after the première, which took place in St. James' Hall on 19th May 1886. The dedication is therefore either the result of some clairvoyant power on the part of Saint-Saëns or a later addition in an unknown hand. The latter is the more probable, not least because tradition demanded that the symphony should be dedicated to whomever commissioned it.

The form of the symphony was unusual for its time, and was also criticised at the first performance. People thought that Saint-Saëns ought to have chosen another title for a piece in only two movements. Nevertheless he had used this form before, in his *Fourth Piano Concerto* and in the *Sonata for Violin and Piano*; he moreover made it plain that the two-movement structure is only superficial. The first section consists of a traditional sonata-form structure followed by an *Adagio*, whilst the second section comprises a scherzo and a finale. The orchestral forces are extensive: as well as triple woodwind, a brass section featuring three trumpets, percussion and strings, there is an organ and a piano (the latter sometimes two-hand, sometimes four-hand). The rôle of the organ is significant: not since the organ concertos of the baroque had the 'Queen of Instruments' appeared on equal terms with an orchestra.

Danse macabre was completed in 1874 and first performed in Paris in January 1875. It was a great success and had to be encored immediately.

The artistic motif of a 'macabre dance' is, however, much older. We first encounter the expression from the poet Jean Le Fèvre in 1376: 'Je fis de Macabré la danse'. Here we may observe that 'Macabré' is a name, albeit of unknown origin. This name was to form the etymological source of the word 'macabre' which occurs in many different languages. Ancestors of the *Danse macabre* were to be found in thirteenth-century France, and we know that it was widely known in theatre and pictorial art in the fifteenth century: one of the most famous 'dances macabres' was painted on the wall of the Innocents' Cemetery in Paris in 1424. At that time the meaning of the

term was still 'Dance of *the dead*', but by the time of Holbein, around 1523/24, it had come to signify a 'Dance of *Death*' in the form of a skeleton.

The medieval figure of Death, fetching all living things with neither mercy nor regard for social status, has similarities with later, Romantic figures: it could have come from the imagination of an E.T.A. Hoffmann, for instance. It should therefore come as no surprise that in the 19th century, after a long period of rest, the skeleton was once more let out of the cupboard. At Saint-Saëns' time there was a close musical model in Franz Liszt's piano piece *Totentanz*, in which the composer paraphrased the old *Dies Irae*. The direct source of inspiration was a poem by Henri Cazalis:

Zig et Zig et Zig, la Mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La Mort à minuit joue un air de danse
Zig et Zig et Zig, sur son violon.

Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre;
Des gémissements sortent des tilleuls;
Les squelettes blanches vont à travers l'ombre.
Courant et sautant sous leurs grands linceuls.

Zig et Zig et Zig, chacun se trémousse,
On entend claquer les os des danseurs...

Mais psit! tout à coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté...

(Zig, Zig, Zig, Death is striking a tomb with his heel in cadence. Death is playing a dance tune on his violin at midnight. The winter wind blows, and the night is dark. From the linden-trees come moans. White skeletons move across the shadows, running and leaping in their shrouds. Zig, Zig, Zig, each one gives a tremor, and the dancers' bones rattle. Hush! They suddenly leave off dancing, they jostle one another, they flee – the cock has crowed.)

If one listens to the symphonic poem after reading the poem, it immediately

becomes clear that Saint-Saëns has here composed a piece of programme music in the most genuine sense of the word, without however exceeding the limits of good taste. The harp 'strikes' midnight, Death reaches for his violin. A waltz melody gradually emerges, the xylophone rattles like bones and somewhere in the background we can just perceive the *Dies Iræ*. Then the horns sound the morning call, the cock crows (oboe) – and the ghostly events come to an end.

Samson and Delilah is Saint-Saëns' principal operatic work, and in its first century of existence was performed all over the world. Outside France, however, it is nowadays more common to hear only extracts. The première took place in Germany – in Weimar, no less. It is frequently, and slightly inaccurately, described as Wagnerian – which is strange as Saint-Saëns was a vehement opponent not only of Wagner but of all German music.

The *Bacchanale* is the only purely orchestral excerpt from the opera to be performed reasonably frequently in concert. By tradition, the last act of a great French opera must contain a ballet scene. In this case the scene is set in a temple, where the Philistines are celebrating a festival of joy. The saturated orchestral sound characteristic of Saint-Saëns is here lent a special colour by the oriental elements; melodically, it is based on scales with exotic, augmented intervals.

The *Rhapsodies sur des cantiques bretons* were written in 1866 and were influenced by the composer's recent visit to the Brittany region, where he experienced the 'Pardon' (a type of local religious celebration) in Sainte-Anne-la-Palud. The pieces, which are dedicated to Gabriel Fauré, were written in the spirit of the *Noëls*, traditional French Christmas music, but are on a larger scale, almost symphonic in construction. The three rhapsodies are in their turn divided threefold, symmetrically, and the musical language bears clear traces of the composer's experiences as organist of the Madeleine Church in Paris, with a Cavallé-Coll instrument at his disposal. As with all his organ works until the 1890s, Saint-Saëns here gives precise instructions for registration, revealing a very orchestral manner of thinking.

The introductory *Andantino con moto* in E major is constructed according to variation form, with the Voix humaine standing out as a typical registration. After an

initial fanfare, the D major *Allegro moderato e pomposo* contains a fugue, interrupted by a middle section which highlights a folk-song. The third piece is characterised by great simplicity: it starts with an *Andantino* in A minor, continues with an *Allegretto* and concludes with a passage in which one could imagine hearing church bells.

Per Skans

Hans Fagius was born in Norrköping in 1951. He was taught by the organists Nils Eriksson and Bengt Berg before studying at the Stockholm College of Music with Alf Linder, under whose guidance he obtained his soloist's diploma in 1974. He subsequently studied for a year in Paris with Maurice Duruflé. In recent years, on the basis of private study, he has devoted himself increasingly to Baroque music, trying to approach the music on its own terms under the inspiration of scholarship in this field and the so-called 'Alte Spielweise'. On two occasions he has won prizes in international organ competitions and since the beginning of the 1970s he has given numerous recitals throughout Europe, in the U.S.A. and in Australia. He has also made radio recordings in a number of countries. He has taught at the Stockholm and Gothenburg Colleges of Music and is now Professor at the Royal Danish Conservatory in Copenhagen. He appears on 42 other BIS records.

The Royal Stockholm Philharmonic Orchestra was formed in 1914 when a body of 70 musicians were given full-time employment. Later that year Georg Schnéevoigt was appointed chief conductor, a post he held for ten years. It was during his leadership that the orchestra's renowned Sibelius tradition was begun. 1926 saw the arrival of Václav Talich, who broadened the repertoire and increased the standard of playing. Fritz Busch was designated to take over from Talich, but was forced to leave his post prematurely due to the outbreak of the Second World War. Carl Garaguly, the deputy leader, then stepped in as conductor and remained until 1953. Later, Hans Schmidt-Isserstedt led the orchestra. In 1966 a new era began. Antal Doráti was appointed Chief Conductor, and with him the orchestra made several tours of Europe and the U.S.A., establishing an international reputation. Doráti stayed at his post until 1975, when he was succeeded for three years by Gennady Rozhdestvensky. From 1982 until 1987 the orchestra was conducted by Yuri Ahronovitch, who was succeeded

by Paavo Berglund. In 1991 Gennady Rozhdestvensky returned as chief conductor. Recent international tours have included Spain, the U.S.A. and the German Democratic Republic. The orchestra appears on 17 other BIS records.

James DePreist became chief conductor of the Malmö Symphony Orchestra in 1991. After spending some time as assistant to Leonard Bernstein and Antal Doráti, James DePreist became chief conductor and artistic director of the Quebec Symphony Orchestra, the oldest orchestra in Canada. He raised the orchestra's standard and with it the concert attendance figures, and in 1980 he was offered a similar position by the Oregon Symphony Orchestra. Under his direction this orchestra developed at sensational speed from an ensemble of mostly regional significance into one of the best symphony orchestras in the United States. For many years James DePreist has made international guest appearances, developing a special relationship with the principal Finnish and Swedish orchestras. He has also conducted orchestras throughout Europe. Recently he has been in increasing demand as a guest conductor with the Chicago Symphony Orchestra, New York Philharmonic Orchestra and Philadelphia Orchestra. He is also a member of the American Academy of Arts and Science.

Es wird bekanntlich häufig behauptet, die Musik sei das wahrhaftig polyglotte Ausdrucksmedium. Trotzdem können nationale Präferenzen einzelne Komponisten in den Hintergrund drängen, die dann im Auslande mitunter unberechtigterweise relativ unbekannt bleiben.

Als Beispiel darf gefragt werden, was denn wir Nicht-Franzosen über **Camille Saint-Saëns** wissen? — Gewiß, es gibt da einen Schwan, der an Beliebtheit seinen teutonischen Artgenossen mit Leichtigkeit ausmanövriert; es gibt einen makabren Tanz, eine Rachearie und ein Bacchanal – und das wär's eigentlich. Aus der Anekdotengalerie erinnern wir uns vielleicht noch an die Geschichte vom beinahe achtzigjährigen Saint-Saëns, der sich bei der Uraufführung von Strawinskys *Sacre du printemps* 1913 bereits nach einigen Takten von seinem Sitz mit der Äußerung erhob, er sei noch nie in seinem Leben so beleidigt worden.

Manchmal wird behauptet, Camille Saint-Saëns sei zu sehr eine zeitbedingte Erscheinung gewesen, um auf die Dauer beliebt bleiben zu dürfen. Wenn ein Keim von Wahrheit daran sein sollte, dann wäre es, daß er durch seine Studien bei Jacques Halévy und Charles Gounod von der frühromantischen französischen Operntradition stark beeinflußt wurde – und es muß festgestellt werden, daß diese Tradition außerhalb des Heimatlandes heute immer mehr in Vergessenheit gerät. Allerdings stimmt die These insofern gar nicht, als Saint-Saëns stilistisch ausgesprochen vielschichtig war. Überhaupt lernte er gerne von anderen Musikstilen, ohne ein Epigone zu sein – etwas, das nicht jeder Komponist von sich behaupten kann. Es ist bezeichnend, daß er einer der ersten Abonnenten der Bach-Gesamtausgabe war.

Der 1835 geborene Saint-Saëns war ein ausgesprochenes Wunderkind. Mit elf Jahren gab er seine ersten Konzerte und 1848 wurde er Schüler am Pariser Conservatoire, wo er bereits 1851 einen ersten Preis für Orgel erringen konnte. Mit nur 18 Jahren wurde er Organist und Lehrer für Kirchenmusik: zu seinen Schülern gehörte Gabriel Fauré. Es folgte eine Karriere als Klavier- und Orgelvirtuose, und Saint-Saëns spielte bei den Einweihungen mehrerer berühmter Pariser Orgeln: Saint-Sulpice, Notre-Dame, Trinité und Trocadéro. Daß sein Ruhm in der ganzen Musikwelt beachtlich war, wurde dadurch unter Beweis gestellt, daß Größen wie Clara Schumann, Franz Liszt, Pablo de Sarasate und Anton Rubinstein zu ihm

pilgerten. Als ausübender Musiker, Komponist und Pädagoge konnte er ein außerordentlich breites musikalisches Spektrum aufweisen.

Saint-Saëns komponierte meistens geschwind, und seine *dritte Symphonie c-moll* entstand im Laufe weniger Wochen des Frühjahres 1886. Das Werk wurde im Auftrage der Philharmonic Society of London für deren 73. Konzertsaison geschrieben, und die Partitur trägt den Vermerk „Franz Liszt zum Gedenken“. Eigentümlich daran ist allerdings, daß der greise Abbé erst etwa zwei Monate nach der Uraufführung verstarb, die am 19. Mai 1886 in St. James' Hall stattfand. Die Widmung basiert also mit anderen Worten entweder auf einer hellseherischen Gabe bei Saint-Saëns, oder aber sie wurde später von einem Unbekannten eingetragen. Letzteres dürfte schon deshalb wahrscheinlicher sein, weil die Symphonie laut herkömmlicher Regeln dem Auftraggeber hätte zugeeignet werden müssen.

Für die damalige Zeit war die Form dieser Symphonie ungewöhnlich, weswegen sie auch nach der Uraufführung kritisiert wurde – man meinte, Saint-Saëns hätte ein zweisätziges Werk anders betiteln müssen. Allerdings hatte er diese Form bereits früher verwendet, und zwar im *vierten Klavierkonzert* und in der *Sonate für Violine und Klavier*; außerdem wies er darauf hin, daß die Zweisätzigkeit nur scheinbar ist. Der erste Satz besteht nämlich aus einem von einem *Adagio* gefolgt, traditionellen Sonatensatz, während der zweite Satz sowohl ein Scherzo als auch ein Finale enthält. Das Orchester ist umfangreich: zu den dreifachen Holzbläsern, den Blechbläsern mit drei Trompeten, dem Schlagzeug und den Streichern gesellen sich eine Orgel und ein teils zweihändig, teils vierhändig gespieltes Klavier. Die Rolle der Orgel ist bemerkenswert, und nie zuvor, von den barocken Orgelkonzerten abgesehen, war die „Königin der Instrumente“ auf diese Weise mit einem Orchester zusammen unter voller Gleichberechtigung erschienen.

Der *Totentanz*, die *Danse macabre*, wurde 1874 vollendet und im Jänner 1875 in Paris uraufgeführt. Der Erfolg war gewaltig, und das Stück mußte beim Konzert sofort wiederholt werden.

Die *Danse macabre* als künstlerisches Motiv ist allerdings weitaus älteren Datums. Der Ausdruck wurde 1376 vom Dichter Jean Le Fèvre geschaffen, „Je fis de

Macabré la danse“, wobei zu bemerken ist, daß Macabré ein Eigenname ist, allerdings unbekannten Ursprungs. Der Eigenname wurde dann die etymologische Quelle des in vielen Sprachen gebräuchlichen Wortes „makaber“. Bereits im 13. Jahrhundert erschienen in Frankreich Vorläufer des Totentanzes, und man weiß, daß er als Schauspiel und in der bildenden Kunst des 15. Jahrhunderts recht verbreitet war: einer der berühmtesten Totentänze wurde 1424 als Wandgemälde im Innocent-Friedhof in Paris angebracht. Damals war der Totentanz noch ein Tanz der *Toten*, aber etwa bei Holbein 1523/24 war daraus ein Tanz des *Todes* in der Gestalt eines Skeletts geworden.

Der mittelalterliche Tod, der gnadenlos und ohne Rücksicht auf soziale Unterschiede alles Lebende holt, hatte Ähnlichkeiten mit späteren romantischen Gestalten; im Grunde genommen hätte er wohl der Phantasie eines E.T.A. Hoffmann entspringen können. Es soll uns somit nicht wundern, daß er im 19. Jahrhundert nach längerer Beurlaubung wieder aus dem Archiv geholt wurde. Zu Saint-Saëns' Zeiten gab es ein naheliegendes musikalisches Vorbild im *Totentanz* für Klavier von Franz Liszt, in welchem dieser das alte *Dies Irae* paraphrasiert. Die direkte Inspiration kam durch ein Gedicht von Henri Cazalis:

Zig et Zig et Zig, la Mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La Mort à minuit joue un air de danse
Zig et Zig et Zig, sur son violon.

Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre;
Des gémissements sortent des tilleuls;
Les squelettes blanches vont à travers l'ombre,
Courant et sautant sous leurs grands linceuls.

Zig et Zig et Zig, chacun se trémousse,
On entend claquer les os des danseurs...

Mais psit! tout à coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté...

(Zig, zig, zig, der Tod hämmert rhythmisch auf ein Grab mit seinem Absatz. Um Mitternacht spielt der Tod auf seiner Geige eine Tanzmelodie. Der winterliche Wind weht, die Nacht ist finster; Seufzer kommen von den Lindenbäumen; Die weißen Gebeine bewegen sich durch die Schatten, sie rennen und springen in ihren großen Tüchern. Zig, zig, zig, ein jeder zittert, und man hört das Klappern der Knochen der Tänzer. Aber still! plötzlich verlassen sie den Kreis, sie verschwinden, sie fliehen, der Hahn hat gekräht!)

Wenn man die symphonische Dichtung nach dem Durchlesen des Gedichtes anhört, merkt man gleich, daß Saint-Saëns hier eine Programmusik im wahrsten Sinne des Wortes geschrieben hat, ohne aber die Grenzen des guten Geschmacks zu überschreiten. Die Harfe „schlägt“ Mitternacht, der Tod greift zu seiner Geige, eine Walzermelodie wächst allmählich hervor, das Xylophon klappert wie die Knochen, und irgendwo im Hintergrund vernimmt man das *Dies Iræ*. Dann kommt der Morgen mit den Waldhörnern, und der Hahn kräht in der Gestalt der Oboe – der Spuk hört auf.

Samson und Delila ist das Opern-Hauptwerk von Saint-Saëns: eine Oper, die in den ersten hundert Jahren ihrer Existenz weltweit aufgeführt wurde, aber heute außerhalb Frankreichs meistens nur mehr auszugsweise zu hören ist. Dabei fand ihre Uraufführung 1877 in Deutschland statt, und zwar in Weimar; man bezeichnete sie häufig, aber nicht ganz korrekt, als wagnerisch (was insofern seltsam anmutet, als Saint-Saëns ein ausgesprochener Gegner nicht nur von Wagner, sondern von der deutschen Musik schlechthin war).

Das ***Bacchanal*** erscheint als einziges reines Orchesterstück aus dieser Oper relativ häufig in den Konzertsälen. Laut Tradition enthält der letzte Akt einer großen französischen Oper eine Szene mit Ballett. In diesem Falle spielt die Szene in einem Tempel, wo die Philister ein Freudenfest feiern. Der wie immer bei Saint-Saëns satte Orchesterklang bekommt hier durch die Orientalismen eine besondere Note: die Melodik baut auf Tonleitern mit exotisch übermäßigen Intervallen.

Die ***Rhapsodie sur des cantiques bretons*** entstand 1866 unter dem Einfluß einer Reise in die Bretagne, wo Saint-Saëns den Pardon (eine Art religiöse Feier in der

Bretagne) de Sainte-Anne-la-Palud erlebte. Das Gabriel Fauré gewidmete Werk wurde im Geiste der typisch französischen Weihnachtsmusik, der Noëls, geschrieben, ist aber größer, nahezu symphonisch angelegt. Die drei Teile sind wiederum dreifach und symmetrisch unterteilt, und die Tonsprache trägt deutliche Spuren dessen, daß der Komponist damals hauptsächlich auf der Cavaillé-Coll-Orgel in der Pariser Madeleine spielte. Wie in allen Orgelwerken bis in die 1890er Jahre hinein schrieb hier Saint-Saëns die Register genau vor, wobei er weitgehend orchestral dachte.

Das einleitende *Andantino con moto* E-Dur ist nach einem Variationsprinzip aufgebaut, und die Voix humaine ragt als typisches Register heraus. Nach einer einleitenden Fanfare erscheint im *Allegro moderato e pomposo* D-Dur ein Fugato, von einem Mittelteil unterbrochen, in dem das Volksliedhafte besonders deutlich zum Vorschein kommt. Große Schlichtheit prägt den dritten Satz, der mit einem *Andantino* a-moll beginnt; darauf folgt ein *Allegretto* und schließlich der Schlußteil, nach dem man glauben könnte, Kirchenglocken gehört zu haben.

Per Skans

Hans Fagius wurde 1951 zu Norrköping geboren. Er studierte bei den Organisten Nils Eriksson und Bengt Berg, sowie bei Alf Linder an der Stockholmer HfM, wo er 1974 das Solistendiplom bekam. Danach studierte er ein Jahr bei Maurice Duruflé in Paris. Später widmete er, von der Forschung und der sogenannten alten Spielweise inspiriert, der Barockmusik ein Sonderstudium. Bei internationalen Wettbewerben gewann er mehrmals Preise. Seit 1970 gibt er häufig in ganz Europa, den Vereinigten Staaten und Australien Konzerte und machte auch in verschiedenen Ländern Rundfunkaufnahmen. Er unterrichtet Orgel an den Stockholmer und Göteborger Musikhochschulen, ist Professor an der Kopenhagener Musikhochschule und erscheint auf 40 weiteren BIS-Platten.

Das **Königliche Stockholmer Philharmonische Orchester** wurde 1914 gegründet, als 70 Musiker fest angestellt wurden. Später im selben Jahr wurde Georg Schnéevoigt Chefdirigent, ein Posten, den er zehn Jahre lang innehatte. Während jener Zeit begann die berühmte Sibelius-Tradition des Orchesters. 1926 kam Václav Talich, der das Repertoire erweiterte und den Spielstandard erhöhte.

Nach ihm sollte Fritz Busch folgen, der aber wegen des Kriegsausbruchs vorzeitig abtreten mußte. Der zweite Konzertmeister Carl Garaguly sprang daraufhin als Dirigent ein und blieb bis 1953. Später leitete Hans Schmidt-Isserstedt das Orchester. 1966 begann eine neue Ära für das Orchester. Antal Doráti wurde Chefdirigent, und mit ihm machte das Orchester mehrere Tourneen durch Europa und die USA, wodurch sein internationaler Ruhm bekräftigt wurde. Doráti blieb bis 1975 und wurde für drei Jahre von Gennadij Rozhdestvenskij abgelöst. 1982-87 dirigierte Jurij Aronowitsch das Orchester, der 1987 von Paavo Berglund abgelöst wurde; ab 1991 ist Gennadij Rozhdestwenskij wieder Chefdirigent. Internationale Tournees in den letzten Jahren führten nach Spanien, den USA und in die DDR. Das Orchester erscheint auf 17 weiteren BIS-Platten.

James DePreist wurde 1991 Chefdirigent des Malmö SymfoniOrkester. Nach einiger Zeit als Assistent von Bernstein und Doráti wurde DePreist Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Orchestre Symphonique de Québec, dem ältesten Orchester Kanadas. Er verbesserte die Leistungen des Orchesters und die Publikumszahlen, und 1980 wurde ihm der entsprechende Posten beim Oregon Symphony Orchestra angeboten. Unter seiner Leitung entwickelte sich das Orchester sensationell schnell: aus einem Ensemble von hauptsächlich regionaler Bedeutung wurde eines der besten Sinfonieorchester der USA. Seit vielen Jahren gastiert DePreist international, mit einer besonderen Vorliebe für die größeren schwedischen und finnländischen Orchester. Er dirigierte auch die meisten übrigen europäischen Orchester. In jüngster Zeit wurde er ein immer gesuchterer Gast des Chicago Symphony Orchestra, des New York Philharmonic und des Philadelphia Orchestra. DePreist wurde unlängst zum Mitglied der American Academy of Arts and Science ernannt.

On prétend souvent que la musique est une forme d'expression authentiquement polyglotte. Des préférences nationales peuvent néanmoins reléguer des compositeurs à l'arrière-plan, ce qui a pour résultat qu'ils demeurent parfois injustement ignorés à l'étranger.

On peut se demander par exemple à quel point **Camille Saint-Saëns** est connu hors de sa France natale. Il existe bien sûr une pièce au sujet d'un cygne qui peut facilement déclasser son homologue teutonique (wagnérien) en termes de popularité; il y a une danse macabre, une aria de vengeance et une bacchanale — très peu d'autre chose. On pourrait peut-être se rappeler de l'anecdote au sujet de la création du *Sacre du printemps* de Stravinsky où Saint-Saëns, âgé alors de près de 80 ans, quitta son siège après quelques mesures seulement en déclarant qu'il n'avait jamais été aussi insulté de sa vie.

On soutient souvent que Camille Saint-Saëns était trop une figure de son temps pour jouir d'une popularité durable. Si cela devait receler un grain de vérité, ce serait dans l'évidente influence de la jeune tradition d'opéra romantique française acquise par ses études avec Jacques Halévy et Charles Gounod. On doit admettre qu'en dehors de la France aujourd'hui, cette tradition est en train de tomber plus encore dans l'oubli. Quoi qu'il en soit, l'hypothèse est erronée: Saint-Saëns maîtrisait des styles très variés. Il apprenait volontiers à partir d'autres styles musicaux sans pour cela devenir un simple épigone (ce dont tous les compositeurs ne peuvent se vanter). Il est significatif qu'il ait été l'un des premiers abonnés à l'édition intégrale des œuvres de Bach.

Né en 1835, Saint-Saëns fut un enfant prodige. Il donna son premier concert à l'âge de 11 ans et, en 1848, il entra au Conservatoire de Paris où il gagna un premier prix d'orgue en 1851 déjà. Agé de 18 ans seulement, il devint organiste et professeur de musique sacrée et Gabriel Fauré fut l'un de ses élèves. Saint-Saëns poursuivit ensuite une carrière de pianiste et d'organiste virtuose, jouant à l'inauguration de plusieurs orgues parisiennes fameuses: Saint-Sulpice, Notre-Dame, Trinité et Trocadéro. Les visites qu'il reçut de grandes figures telles Clara Schumann, Franz Liszt, Pablo de Sarasate et Anton Rubinstein témoignent de sa renommée dans le monde musical. Comme interprète, compositeur et professeur, il faisait montre d'un savoir exceptionnellement grand.

Saint-Saëns travaillait généralement vite et sa *Symphonie no 3 en do mineur* fut écrite au cours de quelques semaines au printemps de 1886. Elle fut commandée par la Société Philharmonique de Londres pour sa 73^e saison et la partition porte la mention: "A la mémoire de Franz Liszt". Chose étrange ici, le vénérable abbé resta en vie jusqu'à environ deux mois après la création qui eut lieu au St. James Hall le 19 mai 1886. La dédicace est ainsi soit le résultat d'une certaine clairvoyance de la part de Saint-Saëns, soit une addition ultérieure d'une main inconnue. Cette dernière solution est la plus plausible, surtout parce que la tradition demandait que la symphonie soit dédiée à quiconque l'avait commandée.

Singulière pour son temps, la forme de la symphonie fut critiquée à la création. On pensa que Saint-Saëns aurait dû choisir un autre titre pour une pièce en deux mouvements seulement. Il avait en tout cas déjà utilisé cette forme, soit dans son *quatrième concerto pour piano* et dans la *sonate pour violon et piano*; la première section consiste en une structure traditionnelle de sonate suivie d'un *Adagio* alors que la seconde section comprend un scherzo et un finale. Les forces orchestrales sont considérables: les bois par trois, une section de cuivres avec trois trompettes, la percussion et les cordes, puis un orgue et un piano (à deux, parfois quatre mains).

L'orgue joue un rôle important: la "reine des instruments" n'avait pas été traitée sur un pied d'égalité avec un orchestre depuis les concertos pour orgue du baroque.

La *Danse macabre* fut achevée en 1874 et créée à Paris en janvier 1875. Elle remporta un succès immédiat et dut être bissée sur-le-champ.

Le motif artistique d'une "danse macabre" remonte cependant à beaucoup plus loin. On rencontre pour la première fois l'expression chez le poète Jean Le Fèvre en 1376: "Je fis de Macabré la danse." Remarquons ici que "Macabré" est un nom, bien que d'origine inconnue. Ce nom devait former la source étymologique du mot "macabre" qui apparaît dans plusieurs langues. On trouve des ancêtres de la danse macabre en France au 13^e siècle et on sait qu'elle était très connue au théâtre et en peinture au 15^e siècle: une des "dances macabres" les plus célèbres fut peinte sur le mur du cimetière des Innocents à Paris en 1424. A cette époque, le terme voulait encore dire "Danse du mort" mais, à celle de Holbein, vers 1523/24, il était changé en

“Danse de la Mort” représentée par un squelette.

La représentation médiévale de la Mort qui séduit toutes choses vivantes sans merci ni égards pour le statut social, ressemble aux représentations romantiques ultérieures: elle pourrait être sortie de l’imagination de E.T.A. Hoffmann par exemple. Il ne devrait donc pas être surprenant qu’au 19^e siècle, après une longue période de repos, le squelette soit ressorti du placard. A l’époque de Saint-Saëns, il existait un modèle musical semblable dans la pièce pour piano *Totentanz* de Liszt où le compositeur paraphrase l’ancien *Dies Irae*. La source directe d’inspiration fut un poème d’Henri Cazalis:

Zig et Zig et Zig, la Mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La Mort à minuit joue un air de danse
Zig et Zig et Zig, sur son violon.

Le vent d’hiver souffle, et la nuit est sombre;
Des gémissements sortent des tilleuls;
Les squelettes blanches vont à travers l’ombre.
Courant et sautant sous leurs grands linceuls.

Zig et Zig et Zig, chacun se trémousse,
On entend claquer les os des danseurs...

Mais psit! tout à coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté...

Si on écoute le poème symphonique après avoir lu le poème, il devient immédiatement évident que Saint-Saëns a composé ici une pièce de musique à programme dans le sens le plus authentique du mot, sans pourtant excéder les limites du bon goût. La harpe “sonne” minuit, la Mort va chercher son violon. Un air de valse émerge graduellement, le xylophone bringuebale comme des os et on peut entendre au loin le *Dies Irae*. Puis les cors appellent le matin, le coq chante (hautbois) — et la fantasmagorie prend fin.

Samson et Dalila est le principal opéra de Saint-Saëns et il fut représenté partout au monde dans les cent premières années de son existence. Hors de la France, il est plus commun aujourd'hui de n'en entendre que des extraits. La création eut lieu en Allemagne — à Weimar s'il vous plaît! Il est souvent, un peu à tort, décrit comme wagnérien — ce qui est étrange car Saint-Saëns s'opposait véhémentement non seulement à Wagner mais encore à toute musique allemande.

La ***Bacchanale*** est le seul extrait purement orchestral de l'opéra à être joué assez souvent en concert. La tradition veut que le dernier acte d'un grand opéra français renferme une scène de ballet. Dans ce cas-ci, la scène se passe dans un temple où les Philistins célèbrent un festival de la joie. La sonorité orchestrale dense, typique de Saint-Saëns, est teintée d'une couleur spéciale grâce à des éléments orientaux; la mélodie repose sur des gammes avec des intervalles augmentés exotiques.

La ***Rhapsodie sur des cantiques bretons*** fut écrite en 1866 sous l'influence d'une visite en Bretagne où Saint-Saëns vécut le "Pardon" (une célébration religieuse locale) à Sainte-Anne-la-Palud. Dédiée à Gabriel Fauré, la pièce fut écrite dans l'esprit des noëls, la musique française traditionnelle de Noël, mais de construction plus large, presque symphonique. Les trois sections sont à leur tour symétriquement divisées en trois parties et le langage musical porte les traces évidentes du poste d'organiste qu'occupa le compositeur à l'église la Madeleine à Paris où il disposait d'un instrument bâti par Cavaillé-Coll. Ainsi que dans toutes ses pièces d'orgue jusque dans les années 1890, Saint-Saëns donne ici de claires indications de registration, révélant ainsi une pensée très orchestrale.

L'*Andantino con moto* en mi majeur est une forme de variations avec la Voix humaine ressortant comme jeu solo. Après la fanfare initiale, l'*Allegro moderato e pomposo* en ré majeur renferme une fugue interrompue par une section médiane mettant en relief une chanson de folklore. La troisième section se caractérise par une grande simplicité: elle commence par un *Andantino* en la mineur suivi d'un *Allegretto* et se termine par un passage où on croirait entendre des cloches d'église.

Per Skans

Hans Fagius est né en 1951 à Norrköping. Il a étudié avec les organistes Nils Eriksson et Bengt Berg et, au Conservatoire de Stockholm, avec Alf Linder; guidé par celui-ci, il passa son diplôme de soliste en 1974. Ensuite, il étudia un an à Paris avec Maurice Duruflé. Ces dernières années, il a, par des études personnelles, développé un intérêt croissant pour la musique baroque et essayé de s'en rapprocher en en respectant les propres exigences, inspiré des recherches sur le sujet et du dit "Alte Spielweise" (ancienne méthode de jeu). Il a à quelques reprises gagné des prix de concours internationaux d'orgue et mène, depuis le début des années 1970, des activités de concert assidues de par toute l'Europe, les Etats-Unis et l'Australie. Il a aussi fait des enregistrements pour la radio de plusieurs pays. Il a enseigné aux conservatoires de Stockholm et de Gothembourg et est maintenant professeur à celui de Copenhague. Il figure sur 42 autres disques BIS .

L'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm fut fondé en 1914 alors qu'un groupe de 70 musiciens obtint un emploi à temps plein. Vers la fin de la même année, Georg Schnéevoigt fut nommé principal chef d'orchestre, un poste qu'il occupa pendant dix ans. C'est sous sa direction que naquit la célèbre tradition Sibelius de l'orchestre. En 1926, Václav Talich prit la relève; il élargit le répertoire et haussa le niveau du jeu de l'orchestre. Fritz Busch fut désigné pour remplacer Talich mais le début de la seconde guerre mondiale le força à résigner prématurément ses fonctions. Carl Garaguly, l'assistant premier violon, devint alors chef de l'orchestre et le resta jusqu'en 1953. C'est Hans Schmidt-Isserstedt qui dirigea ensuite l'orchestre. En 1966, une nouvelle ère commença pour l'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm. Antal Doráti en était à la tête et l'orchestre fit plusieurs tournées en Europe et aux États-Unis sous sa direction, acquérant ainsi une réputation internationale. Doráti occupa son poste jusqu'en 1975 alors que Gennady Rozhdestvensky prit la relève pendant trois ans. De 1982 à 1987, l'orchestre fut dirigé par Yuri Ahronovitch qui céda sa place pendant la saison 1987-88 à Paavo Berglund. En 1991, Gennady Rozhdestvensky retourna à l'orchestre en tant que son chef attitré. Les pays suivants, entre autres, ont reçu dernièrement la visite de l'orchestre lors de tournées internationales de celui-ci: l'Espagne, les États-Unis et la République Démocratique

Allemande. L'orchestre a également enregistré sur 17 autres disques BIS.

James DePreist devint le chef titulaire de l'Orchestre Symphonique de Malmö en 1991. Après avoir été l'assistant de Bernstein et de Doráti, DePreist devint le chef titulaire et le directeur artistique du plus vieil orchestre du Canada, l'Orchestre Symphonique de Québec. Il enthousiasma l'orchestre et le public. En 1980, l'Orchestre Symphonique de l'Orégon lui offrit un poste similaire. Sous la direction de DePreist, cet ensemble passa en un temps record du rang d'un orchestre régional à celui d'une des meilleures formations symphoniques des Etats-Unis. A cette même période et même avant, il avait été invité à diriger les orchestres symphoniques suédois et finlandais majeurs qu'il affectionnait particulièrement. Il a également dirigé la plupart des autres orchestres européens. Ces dernières années, il est devenu très recherché par l'Orchestre Symphonique de Chicago, l'Orchestre Philharmonique de New York et l'Orchestre de Philadelphie. DePreist fut récemment admis à l'Académie américaine des Arts et des Sciences.

Recording data: 1992-03-10/12 at the Stockholm Concert Hall, Sweden

Recording engineer: Siegbert Ernst

1 Neumann KM140, 2 Neumann KM131 and 4 Neumann KM130 microphones; mixer
by Didrik De Geer, Stockholm 1990; Fostex D-20 DAT recorder

Producer: Robert Suff

Digital editing: Siegbert Ernst

Cover text: Per Skans

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chéné

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1992, BIS Records AB

The Organ of the Stockholm Concert Hall [Tracks 1-3]

Built by Grönlunds Orgelbyggeri, 1981/82.

DISPOSITION:

Man I (Huvudverk)

Principal 16'
Gedackt 16'
Principal 8'
Gedackt 8'
Spitzflöte 8'
Gamba 8'
Quinta 5 1/3'
Octava 4'
Hohlflöte 4'
Quinta 2 2/3'
Octava 2'
Mixtur 6-8 ch
Quintcymbel 4-5 ch
Grand Cornet 5 ch
Trompette 16'
Trompette 8'
Trompette 4'
Trompette en chamade 8'
Trompette en chamade 4'

Man IV (Solovert)

Gamba 8'
Orchesterflöte 8'
Tuba 8'
Cornet 5 ch

Man II (Positiv)

Principal 8'
Gemshorn 8'
Rohrflöte 8'
Octava 4'
Flûte traversière 4'
Octava 2'
Sesquialtera 2 ch
Mixtur 5 ch
Cymbel 2 ch
Dulcian 16'
Cromorne 8'
Tremulant

Pedal

Principal 32'
Principal 16'
Subbas 16'
Violon 16'
Octava 8'
Gedackt 8'

Man III (Svällverk)

Bourdon 16'
Principal 8'
Bourdon 8'
Flûte harmonique 8'
Violin 8'
Voix céleste 8'
Octava 4'
Flûte octaviante 4'
Terz 3 1/5'
Nasat 2 2/3'
Piccolo 2'
Terz 1 3/5'
Sifflöte 1'
Mixtur 6-8 ch
Terzcymbel 3 ch
Bombarde 16'
Trompette harmonique 8'
Hautbois 8'
Vox humana 8'
Clairon 4'
Tremulant

Koppel

Pos/Hv
Sv/Hv
Solo/Hv
Sv/Pos
Solo/Sv
Hv/P

Octava 4'	Sv/P
Blockflöte 4'	Pos/P
Nachthorn 2'	Solo/P
Mixtur 6-7 ch	Solo'/P
Cornet 4 ch	Pos'/P
Contrabasun 32'	Sv'/P
Basun 16'	Sv ¹⁶ /Sv
Trompette 8'	
Trompette 4'	

Registersvällare

16 fria kombinationer (Setzer)

The Organ of St. Jacob's Church, Stockholm [Tracks 6-8]

The organ was originally built by Olof Hedlund in 1746. The façade of this instrument and its principals remain today, although the organ was rebuilt and extended in 1840 (Pehr Zacharias Strand), 1862 (Per Larsson Åkerman), 1914 (E.A. Setterqvist) and 1930 (O. Hammarberg). The present organ was built in 1976 by Marcussen & Søn, Aabenraa (Denmark) and has 83 stops divided between five manuals and pedal.

DISPOSITION:

Man I (Huvudverk)

Borduna 16' (1840)
 Prestant 8' (1746)
 Hållflöjt 8'
 Traversflöjt 8'
 Kvinta 5 1/3' (1840)
 Oktava 4'
 Nachthorn 4'
 Kvinta 2 2/3'
 Oktava 2'

Man II (Öververk)

Rörflöjt 8' (1914)
 Angelica 8' (1862)
 Kvintadena 8'
 Prestant 4' (1746)
 Blockflöjt 4'
 Ekoflöjt 4' (1914)
 Oktava 2'
 Waldflöjt 2'
 Sesquialtera 2 ch

Man III (Svällverk)

Bassethorn 8' (1840)
 Dubbelflöjt 8' (1914)
 Flûte harmonique 8' (1862)
 Oktava 4' (1914)
 Traversflöjt 4'
 Piccolo 2'
 Cornett 3 ch (1840)
 Mixtur 5 ch
 Bombarde 16'

Cornett 5 ch
Fourniture 5-6 ch
Mixtur 5-7 ch
Scharf 3 ch
Trumpet 16'
Trumpet 8'
Trumpet 4'

Man IV (Svällverk)

Borduna 16' (1840)
Principal 8' (1862)
Gedackt 8' (1862)
Gamba 8' (1914)
Voix céleste 8'
Oktava 4' (1914)
Flöjt 4' (1840)
Nasat 2 2/3'
Flagflöjt 2'
Ters 1 3/5'
Sivflöjt 1'
Mixtur 6 ch
Septymbel 3 ch
Oboe 8' (1914)
Voix humaine 8'
Tremulant

Flera av stämmorna utan årtal innehåller delvis gamla pipor.

Mekanisk traktur, elektriska koppel. Elektrisk registratur.
Registervällare, 16 Setzerkombinationer.

Scharf 5-6 ch
Dulcian 16'
Krummhorn 8'
Tremulant

Man V (Fjärrverk)

Lieblich Gedackt 16'
Cremona 8'
Viola céleste 8'
Tibia major 8'
Flute amabile 8'
Flöjtprincipal 4'
Fugara 4'
Fjärrflöjt 4'
Kvinta 2 2/3'
Flautino 2'
Septima 1 1/7'
Harmonica aetherea 3 ch
Clarinett 8' (1914)
Tremulant
(Samtliga stämmor
från 1930)

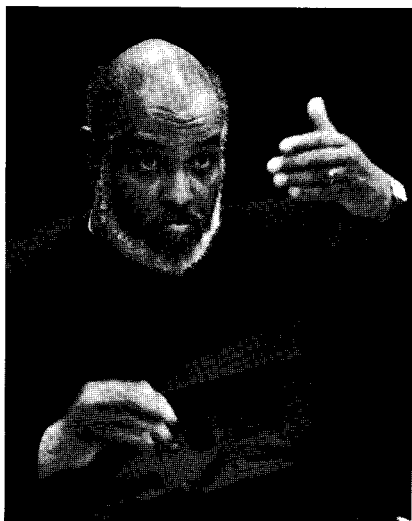
Trompette harmonique 8'
Clarion 4'
Tremulant

Pedal

Untersatz 32'
Prestant 16' (1746)
Principal 16' (1914)
Subbas 16' (1914)
Gedackt 16' (1914)
Oktava 8' (1914)
Borduna 8' (1914)
Oktava 4'
Rörflöjt 4'
Nachthorn 2'
Mixtur 6 ch
Kontrabasun 32' (1914)
Basun 16' (1914)
Fagott 16'
Trumpet 8'
Clarion 4'



Hans Fagius



James DePreist