



CD-556 STEREO

digital

Camille Saint-Saëns

Fantasies in E flat major, D flat major & C major

Bénédiction nuptiale

The Preludes and Fugues



Hans Fagius

The 1976 Marcussen Organ of
St. Jacob's Church, Stockholm

A BIS original dynamics recording

SAINT-SAËNS, Camille (1839-1921)

- [1] **Fantasy in E flat major** 5'22
(Braun-Billaudot)

- [2] **Bénédiction nuptiale,** 5'00
Op.9 *(Durand)*

**Three Preludes and
Fugues, Op.99** *(Durand)* 20'25

- [3] Prelude No.1 in E major 3'19
[4] Fugue No.1 4'15
[5] Prelude No.2 in B major 3'23
[6] Fugue No.2 2'41
[7] Prelude No.3 in E flat major 2'09
[8] Fugue No.3 4'04

- [9] **Fantasy in D flat major,** 9'26
Op.101 *(Durand)*

**Three Preludes and
Fugues, Op.109** *(Durand)* 21'20

- [10] Prelude No.1 in D minor 3'42
[11] Fugue No.1 3'42
[12] Prelude No.2 in G major 1'51
[13] Fugue No.2 3'06
[14] Prelude No.3 in C major 2'05
[15] Fugue No.3 4'50

- [16] **Fantasy in C major,** 9'57
Op.157 *(Durand)*

HANS FAGIUS

The Marcussen Organ in S:t
Jacobs kyrka (St. Jacob's Church),
Stockholm, Sweden

Registrant: Gabriella Sjöström

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 outmanœuvre 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.

It is strange that the organ music of Saint-Saëns is held in such little esteem. In one of the by no means frequent biographies of the French composer it is not even mentioned (except for the *Organ Symphony* [BIS-CD-555]). Possible explanations are that his reputations rests on his orchestral works, or that the France of that time had so many outstanding organists that he 'disappeared' among them. He is nevertheless a wholly valid representative of the Romantic French organ tradition, and as such deserves more frequent performance.

The *Fantasy in E flat major* is a diptych which Saint-Saëns wrote at the age of only 22. By then he had been organist at the Saint-Merri Church for four years and had overseen the restoration of its organ. This renovation was undertaken by the then 46-year-old Aristide Cavaillé-Coll – and Saint-Saëns had to tame Cavaillé-Coll's most extreme ideas about the romanticisation of the instrument. Above all he managed to save some of the old registers (e.g. Mixtures) from being thrown out. At the consecration of the new organ in 1857, Saint-Saëns played a sonata by Mendelssohn-Bartholdy (who had died only ten years earlier), a fugue by Bach and the première of his own *Fantasy in E flat major*.

The piece, which as previously mentioned is in two parts, is most remarkable for its charming melodies. It also features pianistic (rather than organistic) chordal passages in the first section and a final passage with a rousing march.

In 1858, a year after the composition of the *Fantasy*, Saint-Saëns was

appointed organist of the Madeleine Church and thus had another Cavallé-Coll instrument at his disposal. It was this instrument for which he wrote his *Bénédiction nuptiale* (Wedding Blessing) in 1859. In terms of notation for the organ, the score contains a novelty: for the first time, a piece was written on five instead of the usual three staves, with the aim of making the ornamental part easier to read. Until the 1890s it was Saint-Saëns' custom to indicate the registration of his organ works in painstaking detail, and this piece is no exception: in the tender bell-peals of the opening he asks for Flute and Voix Céleste, in the later *Cantabile* first the Great Organ, then the Oboe.

The classic combination of prelude and fugue in organ literature was for some inexplicable reason never very popular in 19th century France. Saint-Saëns is an exception, however: he composed six preludes and fugues, divided between two opus numbers. The *Preludes and Fugues, Op.99* appeared in 1894 and are dedicated to three fine organists and composers: Charles-Marie Widor, Alexandre Guilmant and Eugène Gigout – all of whom belonged to the same generation as Saint-Saëns himself.

As mentioned above, Saint-Saëns was familiar with the music of J.S. Bach. His preludes and fugues, however, are by no means mere epigones of Bach. A purely technical reliance upon tradition is certainly present, but the splendour of the sonorities lifts Saint-Saëns entirely clear of it. We should, however, bear in mind that it was usual to perform Bach with a similar richness of sound at that time in France. French gramophone recordings from the inter-war period provide evidence of this old tradition.

The *Prelude No.1 in E major* is nonetheless a clear attempt to emulate Bach's style, and this applies equally to the technical construction of the fugue, the theme of which derives from the same roots as the prelude. The *Prelude No.2 in B minor* is more Romantically inclined, and could almost have been written by Schumann. Its fugue (like all of the Op.99 fugues) is in four

parts and its rhythm is of a 6/8 type common in the Baroque period. The *Prelude No.3 in E flat major* is really a toccata of intense luminosity. The fugue which follows is similarly virtuosic, a fact emphasized by its increasingly lively character.

Saint-Saëns' second organ fantasy, the *Fantasy in D flat major*, was written in 1895 and dedicated to Queen Elisabeth of Romania, who was interested in all forms of art and wrote poetry under the pseudonym of Carmen Sylva. The three-part work begins with an *Andantino* which is orchestral in conception – as is shown not only by the prescribed registrations but also by the score-like layout of the manuscript on five staves. The music then modulates from D flat major to F sharp minor, and after a fugue in this key there is a massive *Allegro* in the principal key. The piece concludes with a coda with unusual registration: Flute 4' in the right hand, Bourdon 8' in the left.

The *Preludes and Fugues, Op.109* (here numbered 1-3, but sometimes referred to as 4-6, continuing the number sequence from Op.99) appeared in 1898, four years after the Op.99 set. Saint-Saëns again dedicated them to three of his contemporaries: Gabriel Fauré, Albert Périllhou and Henri Dallier. The first of the three pairs, in *D minor*, no longer shows the symmetrical construction of Op.99. After a slow introductory prelude there follows a more lively fugue, then a double fugue in the same tempo. *No.2 in G major* begins in pastoral mood, with the capricious fugue as a charming contrast. *No.3 in C major* is probably Saint-Saëns' most popular work in this genre. The virtuoso prelude could be described as a toccata; in contrast to this dexterity the fugue is much more unresolved in character until, after a concert cadenza, the main theme returns and brings the work to a striking close.

The First World War was already over when Saint-Saëns wrote his third fantasy, the *Fantasy in C major*. In formal terms this piece is far freer than

its two predecessors; indeed one could almost call it rhapsodic. The abundance of themes starts in a passage which, with its parallel fourths, recalls the *Bénédiction nuptiale*. A fast section culminates in a pedal arpeggio, followed by an *Andantino* dominated by the oboe register. The first section is briefly taken up again, this time followed by an *Allegro* in which we notice first a chordal passage, then a hymn tune. A return to the opening music brings the circle to a close.

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 41 other BIS records.

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.

Seltsam ist, daß Saint-Saëns' Orgelmusik relativ wenig beachtet wird. In einigen der nicht sehr zahlreichen Biographien über den französischen Meister wird sie sogar mit Ausnahme der *Orgelsymphonie* (BIS-CD-555) überhaupt nicht erwähnt. Denkbare Erklärungen sind, daß sein Image eher auf der orchestralen Ebene zu finden ist, sowie daß Frankreich zu seiner Zeit ohnehin eine solche Fülle hervorragender Orgelkomponisten aufweisen konnte, daß er darin „verschwand“. Er ist aber ein vollwertiger Vertreter der romantischen französischen Orgeltradition und verdient als solcher, häufiger aufgeführt zu werden.

Die ***Phantasie Es-Dur*** ist ein Diptychon, das Saint-Saëns im jugendlichen Alter von 22 Jahren komponierte. Zu jener Zeit war er seit vier Jahren Organist an der Saint-Merri, wo er die Renovierung der Orgel überwacht hatte. Diese wurde von dem damals 46-jährigen Aristide Cavaillé-Coll durchgeführt, dessen extremste Ideen bezüglich Romantisierens des Instruments Saint-Saëns zu bändigen wußte. Vor allem rettete er einige der alten Register, z.B. Mixturen, vor dem Verschrottetwerden. Bei der Einweihung der renovierten Orgel 1857 spielte Saint-Saëns eine Sonate des erst vor zehn Jahren verstorbenen Mendelssohn-Bartholdy, eine Fuge von Bach und als Uraufführung seine eigene *Fantaisie en mi bémol*.

Das wie erwähnt zweiteilige Werk fällt vor allem durch seine anmutige Melodik auf, außerdem durch eher pianistische als organistische Akkordpassagen im ersten Teil und einen Schlußabschnitt mit einem mitreißenden Marsch.

1858, ein Jahr nach der Komposition der *Phantasie*, wurde Saint-Saëns zum Organisten der Madeleine ernannt und durfte somit wieder mit einem

Instrument von Cavaillé-Coll arbeiten. Für dieses komponierte er 1859 die ***Bénédiction nuptiale*** (Hochzeitssegnen). Optisch bietet das Notenheft eine Neuigkeit in der Geschichte der Orgelnotation: zum erstenmal wird ein Werk statt der üblichen drei auf fünf Systemen notiert, dies um die Zierstimme leichter leserlich zu machen. Es war bis in die 1890er Jahre hinein eine Gewohnheit von Saint-Saëns, die Registrierung seiner Orgelmusik peinlichst genau anzugeben. So auch hier: für die zarten Carillonklänge des Anfangs werden ausdrücklich *voix céleste* und Flöte vorgeschrieben, für das spätere *Cantabile* zunächst das Hauptwerk, dann die Oboe.

Die in der Orgelmusik klassische Zusammenstellung von Präludium und Fuge war aus einem unerklärlichen Grund im Frankreich des 19. Jahrhunderts nie besonders beliebt. In dieser Hinsicht ist Saint-Saëns eine Ausnahme: er komponierte sechs Präludien und Fugen, auf zwei Opera verteilt. Die ***Préludes et fugues Op.99*** erschienen 1894 und sind drei hervorragenden Orgelspielern und -komponisten gewidmet, nämlich Charles-Marie Widor, Alexandre Guilmant und Eugène Gigout (sie gehörten zur selben Generation wie Saint-Saëns selbst).

Es wurde bereits erwähnt, daß Saint-Saëns mit der Musik J.S. Bachs vertraut war, und es soll deswegen gesagt werden, daß seine Präludien und Fugen keinerlei Bach-Epigonentum darstellen. Eine rein technische Anlehnung an die alten Traditionen ist zwar evident, aber die klangliche Farbenpracht holt Saint-Saëns zur Gänze aus seiner Gegenwart. Wir sollten uns übrigens daran erinnern, daß man damals in Frankreich auch Bach mit so einem Klangreichtum zu interpretieren geneigt war. Französische Schallplatten aus der Zwischenkriegszeit können uns noch Beispiele dieser älteren Tradition vermitteln.

Das *erste Präludium in E-Dur* ist allerdings ein deutlicher Versuch, an Bachs Stil anzuknüpfen, was auch für den technischen Aufbau der Fuge

gelten kann – das Thema entspringt übrigens demselben Keim wie das Präludium. Das *H-Dur-Präludium Nr.2* ist eher romantisch angelegt, und der Satz könnte fast von Schumann sein. Die Fuge ist – wie alle drei Fugen des Op.99 – vierstimmig und ihr Rhythmus ist ein 6/8-Takt jener Art, die im Barock nicht selten war. Das *Präludium Nr.3 in Es-Dur* ist eigentlich eine Toccata von intensiver Leuchtkraft, und die folgende Fuge ist ebenfalls virtuos, was durch einen immer lebhafteren Charakter noch betont wird.

Die zweite Orgelphantasie von Saint-Saëns, *Fantaisie en ré bémol majeur*, wurde 1895 komponiert und der Königin Elisabeth von Rumänien gewidmet, die sich sehr für alle Kunstsparten interessierte und als Dichterin unter dem Pseudonym Carmen Sylva bekannt war. Das dreiteilige Werk beginnt mit einem *Andantino*, das orchestral angelegt ist, was nicht nur aus den Registrierungsanweisungen sondern auch aus der partiturmäßigen Schreibweise auf fünf Systemen ersichtlich ist. Die Musik moduliert dann von Des-Dur nach fis-moll, und nach einem Fugato in dieser Tonart folgt ein massives *Allegro* in der Haupttonart. Das Werk endet mit einer originell registrierten Coda: Flöte 4' in der rechten, Bourdon 8' in der linken Hand.

Die *Préludes et fugues Op.109* (Die Nummern werden hier mit 1-3 gesetzt. Mitunter kommt es aber vor, daß sämtliche sechs Präludien und Fugen durchlaufend numeriert werden: in diesem Falle wird Op.109 als Nr. 4-6 bezeichnet) erschienen 1898, vier Jahre nach jenen des Op.99. Saint-Saëns widmete auch sie drei etwa gleichaltrigen Kollegen: Gabriel Fauré, Albert Périlhou bzw. Henri Dallier. Das erste von den drei Paaren, *d-moll*, ist nicht mehr, wie jene des Op.99, symmetrisch aufgebaut. Nach einer langsamen Einleitung des Präludiums folgt ein lebhafteres Fugato, dann im selben Tempo eine Doppelfuge. *Nr.2 in G-Dur* beginnt in einer pastoralen Stimmung, und die kapriziöse Fuge bildet dazu einen anmutigen Kontrast. *Nr.3 in C-Dur* dürfte Saint-Saëns' beliebtestes Werk dieser Gattung sein. Das Präludium

könnte in seiner Virtuosität als Toccata bezeichnet werden; als Gegensatz zu dieser Handfestigkeit ist die Fuge weitaus schwebender, bis nach einer Konzertkadenz das Hauptthema zurückkehrt und das Werk zu einem markanten Schluß bringt.

Der erste Weltkrieg war bereits vorbei, als Saint-Saëns seine dritte Phantasie, *Fantaisie en ut majeur*, komponierte. Hinsichtlich der Form ist dieses Werk weitaus freier als die beiden ersten Phantasien, und es kann fast als rhapsodisch betrachtet werden. Die Themenvielfalt beginnt mit einem Abschnitt, der in seinen Quartparallelen fast an die *Bénédiction nuptiale* erinnert. Ein schneller Teil kulminiert in einem Arpeggio des Pedals, und es folgt ein vom Oboenregister beherrschtes *Andantino*. Der erste Abschnitt wird kurz wieder aufgenommen, diesmal von einem *Allegro* gefolgt, in welchem zunächst Akkordspiel, dann eine Hymne hervortreten. Durch die Rückkehr der Anfangsmusik wird der Kreis geschlossen.

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.

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.

Il est étrange que la musique d'orgue de Saint-Saëns soit tenue en si petite estime. Une des rares biographies du compositeur français n'en fait même pas mention (exception faite de la *Symphonie pour orgue* BIS-CD-555). On pourrait peut-être expliquer cet état de choses du fait que sa réputation repose sur ses œuvres orchestrales, ou que la France d'alors disposait de tant d'organistes remarquables qu'il "disparut" parmi eux. Il est pourtant un représentant distingué de la tradition romantique française d'orgue et, en tant que tel, il mérite d'être joué plus souvent.

La *Fantaisie en mi bémol majeur* est un diptyque que Saint-Saëns écrivit à l'âge de 22 ans seulement. Il avait déjà été pendant quatre ans organiste à l'église Saint-Merri dont il avait supervisé la restauration de l'orgue. Cette rénovation fut faite par Aristide Cavaillé-Coll, âgé alors de 46 ans — et Saint-Saëns dut tempérer les idées les plus extrêmes de ce dernier quant au romantisme de l'instrument. Il réussit surtout à sauver certains des vieux jeux (par exemple les mixtures) d'être rejetés. A l'inauguration du nouvel orgue en 1857, Saint-Saëns joua une sonate de Mendelssohn-Bartholdy (décédé seulement dix ans plus tôt), une fugue de Bach et la création de sa propre *Fantaisie en mi bémol majeur*.

Cette pièce en deux mouvements est particulièrement remarquable pour ses charmantes mélodies. Elle présente aussi, dans la première section, des passages d'accords tenant plus du piano que de l'orgue et, dans la seconde, une marche entraînante.

En 1858, un an après la composition de la *Fantaisie*, Saint-Saëns fut nommé organiste à la Madeleine où il disposa encore une fois d'un orgue de Cavaillé-Coll. Il écrivit sa *Bénédiction nuptiale* en 1859 pour cet instrument. En termes de notation pour l'orgue, la partition renferme une nouveauté: c'était la première fois qu'une pièce était écrite sur cinq portées au lieu des trois habituelles, dans le but de faciliter la lecture de la partie ornementale. Jusque dans les années 1890, Saint-Saëns eut l'habitude d'indiquer la registration de ses œuvres d'orgue avec minutie et cette pièce ne fait pas exception: dans la douce sonnerie de cloches du début, il demande Flûte et Voix Céleste puis, dans le Cantabile suivant, il indique d'abord Grand-Orgue, puis Hautbois.

Pour quelque raison, la combinaison classique du prélude et fugue en littérature pour orgue ne fut jamais très populaire en France au 19^e siècle. Saint-Saëns fit pourtant exception: il composa six préludes et fugues divisés en deux numéros d'opus. Les *Préludes et fugues op.99* sortirent en 1894 et furent dédiés à trois grands organistes et compositeurs: Charles-Marie Widor, Alexandre Guilmant et Eugène Gigout — appartenant tous trois à la même génération que Saint-Saëns.

Comme mentionné plus haut, Saint-Saëns connaissait bien la musique de J.S. Bach. Ses préludes et fugues ne sont pourtant en aucun cas de simples épigones de Bach. Une dépendance purement technique de la tradition est certainement présente mais la splendeur des sonorités l'en a entièrement dégagé. On doit cependant se rappeler qu'il était commun de jouer Bach avec une grande richesse sonore à cette époque en France. Des disques français de l'entre-deux-guerres fournissent la preuve de cette vieille tradition. Dans le *Prélude no 1 en mi majeur*, Saint-Saëns essaie toutefois clairement d'imiter le style de Bach et ceci s'applique tout aussi bien à la construction technique de la fugue dont le thème provient des mêmes racines que le prélude. Le *Prélude*

no 2 en si mineur penche un peu plus vers le romantisme et pourrait presque avoir été écrit par Schumann. Sa fugue (comme toutes les fugues de l'opus 99) est à quatre voix et son rythme de 6/8 est d'un type commun sous le baroque. Le *Prélude no 3 en mi bémol majeur* est en fait une toccate d'une luminosité intense. La fugue suivante est tout aussi virtuose, un fait rehaussé par son caractère toujours plus animé.

La seconde fantaisie pour orgue de Saint-Saëns, la ***Fantaisie en ré bémol majeur***, fut écrite en 1895 et dédiée à la reine Elisabeth de Roumanie qui s'intéressait à l'art sous toutes ses formes et qui écrivait de la poésie sous le pseudonyme de Carmen Sylva. L'œuvre en trois parties commence par un *Andantino* de conception orchestrale — ainsi que montré non seulement par la registration indiquée, mais encore par la disposition sur cinq portées du manuscrit, ce qui fait penser à une partition. La musique module de ré bémol majeur à fa dièse mineur et, après une fugue dans cette dernière tonalité, un *Allegro* massif ramène la tonalité principale. La pièce se termine par une coda à la registration inhabituelle: Flûte 4' à la main droite, Bourdon 8' à la gauche.

Les ***Préludes et fugues op.109*** (numérotés de 1 à 3, mais parfois aussi de 4 à 6 pour continuer la série de l'opus 99) sortirent en 1898, quatre ans après le groupe de l'opus 99. Saint-Saëns les dédia eux aussi à trois de ses contemporains: Gabriel Fauré, Albert Périlhou et Henri Daller. La première de ces trois paires, en ré mineur, ne présente plus la construction symétrique de l'opus 99. Le lent prélude est suivi d'une fugue plus animée, puis d'une double fugue dans le même tempo. Le *no 2 en sol majeur* commence dans une atmosphère pastorale à laquelle la fugue capricieuse fait un charmant contraste. Le *no 3 en do majeur* est probablement l'œuvre du genre la plus populaire de Saint-Saëns. Le prélude virtuose pourrait être décrit comme une toccate; par contraste avec cette dextérité, la fugue est de caractère moins résolu jusqu'à ce que, après une cadence de concert, le thème principal

revienne mettre fin à l'œuvre d'une manière éblouissante.

La première guerre mondiale était déjà terminée quand Saint-Saëns écrivit sa troisième fantaisie, la ***Fantaisie en do majeur***. En termes de forme, cette pièce est beaucoup plus libre que ses deux prédécesseurs; on pourrait presque voir ici une rhapsodie. L'abondance des thèmes commence avec un passage qui, avec ses quarts parallèles, rappelle la *Bénédiction nuptiale*. Une section rapide atteint son apogée dans un arpège à la pédale; suit un *Andantino* dominé par le jeu du Hautbois. La première section revient brièvement, cette fois suivie d'un *Allegro* où l'on remarque d'abord un passage d'accords, puis un air ressemblant à un hymne. Un retour à la musique d'ouverture referme le cercle.

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 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 .

The Organ of St. Jacob's Church, Stockholm

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
 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)

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
 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

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
 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)

Nasat 2 2/3

Flagflöjt 2

Ters 1 3/5

Sivflöjt 1

Mixtur 6 ch

Septcymbel 3 ch

Oboe 8 (1914)

Voix humaine 8

Tremulant

Fjärrflöjt 4

Kvinta 2 2/3

Flautino 2

Septima 1 1/7

Harmonica aetherea 3 ch

Clarinett 8 (1914)

Tremulant

(Samtliga stämmor

från 1930)

Oktava 4

Rörflöjt 4

Nachthorn 2

Mixtur 6 ch

Kontrabasun 32 (1914)

Basun 16 (1914)

Fagott 16

Trompet 8

Clarion 4

Flera av stämmorna utan årtal innehåller delvis gamla pipor.

Mekanisk traktur, elektriska koppel. Elektrisk registratur.

Registervällare, 16 Setzerkombinationer.

Recording data: 1992-03-05 at St. Jacob's Church, Stockholm, Sweden

Recording engineers: Siegbert Ernst, Ingo Petry

2 Neumann KM140 and 2 Neumann TLM170 microphones; Benchmark MPS420 mixer;

Technics SV260A DAT recorder

Producer: Ingo Petry

Recording assistant: Belinda Webster

Digital editing: Ingo Petry

Cover text: Per Skans

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chené

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



Hans Fagius