

# Saint-Saëns

SYMPHONIE N°3 "AVEC ORGUE"  
CONCERTO POUR PIANO N°4

DANIEL ROTH  
JEAN-FRANÇOIS HEISSER  
FRANÇOIS-XAVIER ROTH

Les Siècles

# CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921)

## **Symphonie n°3 en ut mineur "avec orgue" op. 78**

1	Adagio - Allegro moderato	10'28
2	Poco adagio	10'08
3	Allegro moderato - Presto - Allegro moderato	7'16
4	Maestoso - Allegro - Più allegro - Molto allegro - Pesante	7'50

## **Concerto pour piano n°4 en ut mineur op. 44**

5	Allegro moderato - Andante	12'02
6	Allegro vivace	4'24
7	Andante	2'20
8	Allegro	6'51

## LES SIÈCLES

FRANÇOIS-XAVIER ROTH, *direction*

DANIEL ROTH, *grand orgue Cavaillé-Coll 1862 (1-4)*

JEAN-FRANÇOIS HEISSER, *piano Erard 1874 (5-8)*

*Violons* François-Marie Drieux (violon solo), Caroline Florenville (cheffe d'attaque)<sup>1</sup>,  
 Martial Gauthier (chef d'attaque)<sup>2</sup>  
 Simon Milone, Ian Orawiec, Matthias Tranchant, Vanessa Ugarte, Laetitia Ringeval,  
 Catherine Jacquet, Jérôme Mathieu, Sébastien Richaud, Mathieu Kasolter,  
 Antonin André-Réquena, Claire Parruite, Arnaud Lehmann, Rachel Rowntree,  
 Nicolas Simon, Jennifer Schiller, Pierre-Yves Denis, Emmanuel Ory,  
 Rebecca Gormezano, Amelia Grenfell, Adrienne Guénand

*Altos* Sébastien Lévy, Vincent Debruynne, Lucie Uzzeni, Marie Kuchinsky, Carole Dauphin,  
 Marylène Vinciguerra, Hélène Barre, Flore-Anne Brosseau

*Violoncelles* Emilie Wallyn, Guillaume François, Pascale Jaupart, Anne-Claire Choasson,  
 Lucile Perrin, Julien Barre, Pierre Charles

*Contrebasses* Philippe Blard, Michel Robache, Damien Guffroy, Matthias Lopez, Esther Brayer

*Flûtes* Marion Ralincourt, Gionata Sgambaro, Solène Streiff

*Hautbois* Hélène Mourot, Marine-Amélie Lenoir, Stéphane Morvan, Pascal Morvan

*Clarinettes* Julien Hervé, Rhéa Vallois, Benoît Savin, François Miquel

*Bassons et  
 contrebasson* Michael Rolland, Aurélien Hutz, Antoine Pecqueur

*Cors* Philippe Bord, Pierre Véricel, Pierre Rougerie, Matthieu Siegrist,  
 Emmanuel Bénèche

*Trompettes* Sylvain Maillard, Fabien Norbert, Emmanuel Alemany

*Trombones* Cyril Lelimousin, Jonathan Leroi, Fabien Cyprien, Fred Lucchi, Damien Prado

*Percussions* David Dewaste, Adrien Perruchon, Eriko Minami, Camille Baslé, Benoît Gaudette,  
 Nicolas Gerbier

1 : Plages 1-4

2 : Plages 5-8

## FRANÇOIS-XAVIER ROTH À PROPOS DE SAINT-SAËNS

Cet enregistrement daté de 2010 nous permettait d'aborder deux œuvres symphoniques "avec clavier" de Camille Saint-Saëns. François-Xavier Roth nous décrit ce pan de la carrière du "plus classique des compositeurs romantiques".

**Si *Le Carnaval des animaux* et, dans une certaine mesure, *Samson et Dalila* ont beaucoup contribué à la gloire internationale de Saint-Saëns, comment peut-on prendre en considération la *Symphonie avec orgue* et les concertos pour piano ?**

Saint-Saëns était un remarquable pianiste doublé d'un héritier de Beethoven tout à fait assumé de Ludwig van Beethoven ; ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, comme lui, il a composé cinq concertos pour l'instrument. Le *Concerto n°4* n'est certes pas le plus connu ; on entend plus souvent le deuxième et le cinquième, dit "L'Égyptien" en raison de son hommage à ce pays de la Méditerranée, concerto que j'ai souvent pratiqué avec Bertrand Chamayou. Mais lorsqu'il s'est agi d'enregistrer, Jean-François Heisser, qui m'a fait découvrir beaucoup d'aspects de la musique de Saint-Saëns, m'a presque ordonné : "Le 4<sup>e</sup> *Concerto* ! Il n'est pas connu mais doit être redécouvert." Il est vrai qu'il ne manque pas de panache, avec un souffle presque napoléonien. Chaque concerto est doté d'un ADN très marqué. Saint-Saëns s'emploie à dessiner un univers sonore et une esthétique propres à chaque pièce, ce qui crée un corpus d'œuvres impressionnant par sa diversité.

**Saint-Saëns au piano, c'est aussi un incroyable technicien...**

Quand j'étais plus jeune, mon professeur de piano m'expliquait que Saint-Saëns a aussi fait avancer la technique de jeu de l'instrument. Il était notamment fameux pour les doigtés : il pratiquait les doigtés de *do* majeur pour chacune des tonalités. J'aurais adoré pouvoir l'entendre. Pédagogue, virtuose, compositeur pour toutes les formes... Saint-Saëns est un véritable colosse musical. D'une certaine manière, il s'inscrit dans une tradition française, comme Rameau, Ambroise Thomas ou Fauré, Bruno Mantovani aujourd'hui, une lignée de signatures versant tant dans la composition que dans le décisionnel.

**Ce positionnement peut-il s'expliquer par son rapport à la musique de Wagner ?**

Bien sûr ! Les historiens expliquent qu'il y a eu un refus à l'époque des nouvelles perspectives wagnériennes, tendues de chromatismes, mal vues de l'esthétique française. Mais ce n'est pas aussi binaire. En réaction à cette déferlante d'outre-Rhin, Saint-Saëns a eu à cœur de revenir à des formes comme la symphonie ou le poème symphonique, avec lesquelles il montrait que nous, Français, avions quelque chose à faire entendre. Épouser le classicisme des formes et structures musicales avec un art typiquement français de la mélodie et de l'harmonie sophistiquée, voire singulière, c'est là son ambiguïté. Car Saint-Saëns se trouve aussi vraiment dans son temps, c'est un hyper romantique. Mais un romantique "classique" – ce qui marque sa différence avec Berlioz, parfois outrancier alors que Saint-Saëns se rapprocherait plutôt d'une sorte de Haydn à la française, par la tenue des formes, l'élégance. Il a fait l'union dans ses œuvres entre son affect romantique et une perfection formelle et stylistique. Saint-Saëns s'est même trouvé dans la position de promouvoir une certaine idée de la France musicale. Il a fait éditer la musique de Rameau, qu'on ne connaissait que très peu, avec Paul Dukas et Vincent d'Indy... Cette volonté de faire connaître la musique française me parle ! C'est en tout cas l'une des raisons pour lesquelles j'aime ce compositeur.

**Comment fait-on entrer un orgue, qui par définition est pensé pour traverser le temps, dans une démarche historiquement informée ?**

L'instrument de Saint-Sulpice a une histoire qui couvre plusieurs siècles de facture instrumentale. Néanmoins, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le facteur Cavallé-Coll, fort de tout ce qu'il a trouvé en héritage avec la tuyauterie existante, met au point un instrument "de synthèse", capable de jouer la musique liturgique aussi bien que la musique de l'époque, dite romantique. Puis il a été décidé de ne plus toucher à l'instrument. Aujourd'hui, cet orgue délivre les sonorités d'un instrument de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Avec un diapason qui varie selon les saisons, plus haut en été, plus bas en hiver. Quand mon père a été nommé à Saint-Sulpice en 1985, il a décidé de ne pas modifier l'instrument mais de le restaurer dans cette esthétique même. Nous avons en France de belles salles et des orgues magnifiques, mais celui de Saint-Sulpice est un des plus beaux Cavallé-Coll existants. Il est idéal pour cette symphonie, tous les instruments sont contemporains à quelques années près.

**Cette œuvre est chez vous indissociable de la présence de votre père, Daniel Roth, organiste...**

En effet, j'ai dirigé cette œuvre presque exclusivement avec mon père – je ne lui ai fait qu'une petite infidélité il y a peu de temps, pour cause de Covid. J'ai grandi près de mon père au Sacré-Cœur ou à Saint-Sulpice, je me suis construit musicalement auprès de lui et de ces instruments-là. Et Saint-Saëns était là également, sur un enregistrement EMI de mon père. Cette symphonie est intimement liée à lui et aux débuts des Siècles. Nous l'avons donnée à Saint-Sulpice, mais aussi à l'abbatiale Saint-Ouen de Rouen, à Londres, à Cologne... L'enregistrement avec l'orgue romantique de Saint-Sulpice reste un merveilleux souvenir. C'est une œuvre composée pour une salle de concert avec un orgue d'une personnalité et d'une sonorité extraordinaires. Le moment du concert peut être compliqué pour le public car les sonorités entre l'orchestre et l'orgue sont éloignées, mais les micros apportent à l'enregistrement l'équilibre satisfaisant.

**Sur le plan personnel, avez-vous eu l'impression, en dirigeant votre père, de faire une modulation du complexe d'Œdipe ?**

(Rires.) Il y a de ça. En tout cas, je dis souvent : "Papa, tu es en retard..." et cela fait rire l'orchestre. Mais cette relation se complexifie par les instruments : le grand orgue romantique est déjà un orchestre. Nous ne nous trouvons pas dans une situation où je dirige mon père comme soliste. Et la manière dont Saint-Saëns a traité l'orgue dans cette symphonie s'apparente juste à un miracle. Rappelez-vous cette première entrée dans le mouvement lent. L'interpréter se révèle également émouvant pour moi car mon père n'a jamais voulu que je sois musicien, mais il a déposé la musique dans nos vies, à mon frère et à moi, et nous nous en sommes emparé. Lorsque j'ai voulu être musicien et chef d'orchestre, il y a toujours eu chez lui ce respect de me laisser grandir. Nous nous retrouvons avec ce lien de sang, de paternité, mais il existe aussi entre nous une fraîcheur musicale : nous avons beaucoup de points communs, même si beaucoup de choses nous séparent par ailleurs, notamment ce qui concerne notre perception très différente de ce que l'on appelle "l'avant-garde". Cela engendre une relation musicale très riche.

**Vous avez joué Saint-Saëns sous tous ses formats (opéra, symphonies, poèmes symphoniques...). Comment définissez-vous son évolution ?**

Je l'assimile un peu à celle de Richard Strauss : de longues carrières s'achevant sur des œuvres crépusculaires, avec pour ce qui concerne Saint-Saëns, de grandes fresques pour chœur et orchestre. Il a dessiné les contours d'un romantisme à la française. On ne parle jamais de la notion de périodes créatrices chez Saint-Saëns : il y a chez lui un continuum pour une alternance de formes. Mais on trouve aussi des pièces charmantes, délicieuses, qui n'ont aucun intérêt musicologique ou testamentaire. C'est aussi le compositeur des bis : *Havanaise* pour violon, *Wedding Cake* pour piano... C'est une carrière à la Milhaud, avec un foisonnement d'idées. Un déploiement du romantisme avec une vision et une production résolument françaises, avec ce que cette acception recouvre en termes de légèreté et de profondeur.

GUILLAUME TION

## SAINT-SAËNS, CONCERTISTE ET SYMPHONISTE

Parmi les compositeurs français de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Saint-Saëns est l'un de ceux qui laissent à la postérité un nombre imposant d'œuvres avec solistes. Les dix concertos, dont trois pour le violon, deux pour violoncelle et cinq pour piano, sans compter dix-neuf autres pièces concertantes, telle la *Rhapsodie d'Auvergne pour piano et orchestre* op. 73 ou la *Havanaïse pour violon et orchestre* op. 83, vont marquer durablement des générations d'interprètes. Bien que la genèse du *Quatrième Concerto* reste quelque peu mystérieuse, il semblerait, comme certains biographes l'affirment, qu'elle ait un lien avec le décès de son cher ami Georges Bizet, mort en juin 1875. La perspective d'un concert à la mémoire de ce dernier, prévu fin octobre 1875, a pu jouer un rôle déclencheur dans son désir d'écrire un nouveau concerto pour piano. Toutefois, l'œuvre est dédiée à un élève de Czerny, Antoine Door (1833-1919), professeur au Conservatoire de Vienne, dont Saint-Saëns a fait la connaissance lors d'une de ses tournées dans l'empire austro-hongrois. Les trois années qui précèdent la composition du *Quatrième Concerto*, entreprise durant l'été en 1875, ont été particulièrement fécondes en expérimentations nouvelles. Entre 1872 et 1873, Saint-Saëns a écrit trois des quatre poèmes symphoniques, *Le Rouet d'Omphale*, *Phaëton* et la *Danse macabre*, qui lui ont ouvert le chemin vers une liberté formelle lui permettant de déployer de nouvelles palettes sonores. Fort de cette expérience, il conçoit une structure inédite pour son *Quatrième Concerto* pour piano. Au lieu des trois mouvements habituels, il le structure en deux grandes parties : une première avec un *allegro moderato* s'enchaînant à un *andante*, suivi d'une seconde de caractère *allegro vivace* s'apparentant à un *scherzo* relié à l'*allegro* final par un *andante*. Cette architecture s'explique par le fait que certaines idées thématiques provenaient d'une ébauche inaboutie d'une symphonie, comme Saint-Saëns le souligne en 1913 : "Aucune œuvre ne s'écrivit plus 'fiévreusement' que le *Concerto en ut mineur*, où se trouvent les épaves d'une symphonie commencée que je n'avais pu terminer<sup>1</sup>." Hormis ce plan formel plutôt inhabituel, Saint-Saëns change aussi l'équilibre entre le soliste et l'orchestre. Ceux-ci se partagent à parts égales des éléments thématiques avec des séquences plus ou moins longues, soit en alternance, soit ensemble, à tel point que certains critiques musicaux ont souligné l'intégration par le compositeur du piano dans l'orchestre. Grand interprète des concertos de Bach, de Mozart, de Beethoven, de Schumann ou de Liszt, Saint-Saëns livre avec son opus 44 une étonnante synthèse entre un certain classicisme qu'il mêle aux libertés insufflées par l'esprit romantique. Donné pour la première fois le 31 octobre 1875 au Théâtre du Châtelet sous la direction d'Édouard Colonne avec le compositeur comme soliste, ce concerto remporte un vif succès et va devenir une des œuvres phares du répertoire de pianistes comme Raoul Pugno ou Alfred Cortot.

Quoique dix années séparent le *Quatrième Concerto* de la *Troisième Symphonie "avec orgue"* op. 78, les deux œuvres ont en commun une forme en deux parties et la tonalité d'*ut* mineur, bien qu'initialement "cette diablesse de symphonie", selon les propres mots du compositeur, ait été pensée en *si* mineur. Après avoir conçu entre 1850 et 1859 quatre symphonies, dont deux n'ont reçu aucun numéro d'opus, ce qui explique pourquoi il considère sa symphonie avec orgue comme étant la troisième, Saint-Saëns délaisse pendant plus de vingt-cinq ans ce genre. Sans doute n'arrive-t-il pas à s'éloigner du modèle stylistique de Mozart, Haydn et Beethoven. En août 1885, Saint-Saëns reçoit une lettre de Francesco Berger, secrétaire honoraire de la prestigieuse Philharmonic Society, l'invitant à venir donner un concert en mai 1886 consacré à ses œuvres. Cette demande est assortie d'une condition : que Saint-Saëns écrive pour l'occasion une nouvelle pièce. Le défi est relevé puisqu'il va concevoir sa *Troisième Symphonie*, œuvre monumentale comprenant, outre l'effectif habituel des cordes, trois flûtes, deux hautbois, un cor anglais, deux clarinettes, une clarinette basse, deux bassons, un contrebasson, quatre cors, trois trompettes, trois trombones, un tuba et des timbales, formation à laquelle il adjoint un orgue et un piano joué à quatre mains. La présence d'un orgue, qui n'était pas sans poser problème pour les salles de concert en France qui en étaient rarement équipées, marque symboliquement son lien avec l'instrument qu'il maîtrise admirablement. Élève au Conservatoire de Paris de François Benoist, Saint-Saëns se produit régulièrement en concert comme organiste, en jouant soit ses propres œuvres soit celles de Liszt, ou en se livrant à des improvisations lors desquelles il invente des mélanges de jeux qui fascinent son auditoire. Commencée sans doute durant l'automne 1885, une première ébauche de la *Troisième Symphonie* est achevée à Prague en février 1886. Dans l'un de ses écrits, il en évoque la genèse mouvementée : "La *Symphonie en ut* était aux trois-quarts esquissée, quand je fus dans l'impossibilité de retrouver le finale. Je ne savais comment dénouer cette situation, lorsqu'une nuit je m'éveillai brusquement et, dans une sorte d'hallucination, j'entends tout le finale dont je m'empressai d'en réécrire les grandes lignes, sachant que si je me rendormais sans rien écrire, j'aurais tout oublié le lendemain. Ce finale n'est pourtant que le développement du thème initial de la symphonie<sup>2</sup>." Une fois l'orchestration achevée fin mars 1886, la *Troisième Symphonie* est créée à Londres le 19 mai de la même année au Saint James's Hall sous la direction de Saint-Saëns et atteint un grand succès. Les premières auditions parisiennes ont lieu les 9 et 16 janvier 1887 à la salle du Conservatoire sous la direction de Jules Garcin. Éditée en novembre 1886 par Durand, la *Troisième Symphonie* est dédiée à la mémoire de Franz Liszt, qui venait de mourir quelques mois auparavant, le 31 juillet. Bel hommage à celui que Saint-Saëns a admiré sa vie durant et avec lequel il a entretenu des liens d'amitié. Après la *Symphonie fantastique* de Berlioz, la *Troisième Symphonie* avec orgue de Saint-Saëns représente, avec la *Symphonie en ré mineur* de César Franck, la quintessence du style symphonique français. Comme le rapporte l'un de ses biographes, Saint-Saëns affirmait : "J'ai donné là tout ce que je pouvais donner... Ce que j'ai fait alors, je ne le referai pas."

DENIS HERLIN

<sup>1</sup> Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1871*, éd. Marie-Gabrielle Soret, Paris, Vrin, 2012, p. 864.

<sup>2</sup> *Ibid.*

## FRANÇOIS-XAVIER ROTH ON SAINT-SAËNS

This reissue of an album from 2010 offers a chance to assess two orchestral works by Camille Saint-Saëns in which keyboard instruments play a prominent role: the monumental 'Organ' Symphony and the neglected Fourth Piano Concerto. François-Xavier Roth discusses this aspect of the career of the 'most classical of Romantic composers'.

**Most people know a few works by Saint-Saëns – *Le Carnaval des animaux*, for example, or *Samson et Dalila* – but those with keyboard are generally less familiar. What are their characteristics?**

In his solo piano music, but also the works for piano and orchestra, the legacy of Beethoven is clear. Saint-Saëns was a remarkable pianist and it's no coincidence that he wrote five concertos for the instrument, like Beethoven. The Fourth Concerto isn't the best-known of them; no.2 is heard more frequently, or even no.5, known as the 'Egyptian', a tribute to the Mediterranean lands, which I've often performed with Bertrand Chamayou. When we decided to record this disc, Jean-François Heisser, who introduced me to many aspects of Saint-Saëns's music, virtually gave me an order: 'The Fourth Concerto! Nobody knows it, but it must be rediscovered.' It's true that it's a work of extraordinary panache, with an almost Napoleonic sweep. Each of the concertos has a very pronounced DNA. Saint-Saëns sets out to design an individual sound world and aesthetic for each piece, thus creating a body of works that's impressive in its diversity.

**Saint-Saëns was also interested in the pedagogical side of piano playing, wasn't he?**

When I was younger, my piano teacher explained to me that Saint-Saëns also contributed to pianistic technique. He was particularly famous for his fingerings: he used the fingerings of C major for every key! I would have loved to have heard him. A pedagogue, a virtuoso, a composer in every genre . . . Saint-Saëns is a true musical colossus. In a sense, he belongs to a specifically French tradition, like Rameau, Ambroise Thomas or Fauré, or Bruno Mantovani today, a line of composers who also made their mark in other domains of music.

**Are you also thinking of his attitude towards the music of Wagner?**

Of course! Historians tell us that the French aesthetic of that era rejected the new, tensely chromatic perspectives of Wagnerism, which it frowned on. But the situation wasn't as cut-and-dried as that. In reaction to this surge of new music from across the Rhine, Saint-Saëns was keen to revisit forms such as the symphony or the symphonic poem, by means of which he showed that the French still had something to say. The way he marries classicism of musical forms and structures with a typically French art of sophisticated, indeed highly individual, melody and harmony – that's his ambiguity. For Saint-Saëns was also genuinely a man of his time, a hyper-Romantic. But he was a *classical* Romantic – that's what differentiates him from Berlioz, who could sometimes be excessive, whereas Saint-Saëns, with his formal elegance, was more like a French Haydn writ large. In his works, he combined Romantic affects with formal and stylistic perfection. Saint-Saëns even found himself in a position to promote a certain idea of French music. Alongside Dukas, d'Indy and others, he produced editions of the works of Rameau, very little-known at that time. That says a great deal about him, that desire to disseminate French music. It's one of the reasons why I love this composer.

**How does one introduce an organ, which by definition is conceived to traverse the centuries, into a historically informed approach?**

The organ of Saint-Sulpice church in Paris has a history that spans several centuries of instrument making. Nevertheless, at the end of the nineteenth century, the organ builder Cavallé-Coll, working from the legacy of the existing pipework, developed a 'synthetic' instrument, capable of playing both liturgical music and the 'Romantic' music of the time. Then it was decided not to touch the instrument again. Today it still produces the sound of a late nineteenth-century instrument. With a pitch that varies according to the seasons, higher in summer, lower in winter. When my father was appointed to Saint-Sulpice in 1985, he decided not to modify the instrument but to restore it within its own aesthetic. We have splendid concert halls and magnificent organs in France, but the Saint-Sulpice organ is one of the finest Cavallé-Colls in existence. It's ideal for this symphony, because all the instruments are contemporary, give or take a few years.

**For you, this work is inseparable from the presence of your father, the organist Daniel Roth.**

Yes, I've performed the symphony almost exclusively with my father – I've only been 'unfaithful' to him once, very recently, because of Covid. I grew up at my father's side, at the Sacré-Cœur and Saint-Sulpice, and I cut my musical teeth with him and on those instruments. And Saint-Saëns was there too, on an EMI recording my father made of the complete organ works. This symphony is intimately bound up with him and with the early days of Les Siècles. We have performed it at Saint-Sulpice, but also at the Abbey of Saint-Ouen in Rouen, in London and Cologne, and elsewhere too. The recording with the Romantic organ of Saint-Sulpice remains a wonderful memory. It's a work composed for a concert hall that possesses an organ of extraordinary personality and sonority. The concert set-up can be awkward for the audience because the orchestra and the organ sound so far apart, but the microphones produce a satisfying balance on a recording.

**On a personal level, did you have the impression, when conducting your father, that you were modulating the Oedipus complex?**

*(Laughter)* I suppose there is a touch of that! In any case, I often say, 'Dad, you're late!', and that makes the orchestra laugh. But the relationship is made more complicated by the instruments in question: the large Romantic organ is already an orchestra in itself. We're not in a situation where I'm conducting my father as a soloist. And the way Saint-Saëns handled the organ in this symphony is quite simply a miracle. Just think of that first entry in the slow movement. Performing it is also a moving experience for me because, although my father never wanted me to be a musician, he brought music into my brother's life and mine, and we seized it for ourselves. When I decided to become a musician and a conductor, he always had the respect to let me mature as I wanted to. When we meet up now, there are still the ties of blood, of paternity, but there's also a sense of musical freshness between us: we have a lot in common, but many things that divide us too, like my love for the avant-garde. 'But that's not music!', he says. All of this generates a very rich musical relationship.

**You have conducted Saint-Saëns in all the formats that call for an orchestra (operas, symphonies, symphonic poems and so on). How would you describe his evolution?**

I think he's rather like Richard Strauss: two long careers ending with crepuscular works – Saint-Saëns composed large-scale pieces for chorus and orchestra in his last years. He created the contours of a Romanticism *à la française*. Nobody suggests there were several creative periods in Saint-Saëns's career: there is a continuum alternating between different genres. But there are also charming, delightful pieces with no thought of musicological or testamentary considerations. He was also a great composer of encores: the *Havanaise* for violin, *Wedding Cake* for piano . . . His career is akin to that of someone like Milhaud, constantly teeming with ideas. An extension of Romanticism with a French vision and an exceptionally varied output offering both lightness and depth.

GUILLAUME TION  
Translation: Charles Johnston

## SAINT-SAËNS AS CONCERTANTE AND SYMPHONIC COMPOSER

Saint-Saëns is one of the few French composers of the second half of the nineteenth century who left posterity an impressive number of works with soloist. The ten concertos, including three for violin, two for cello and five for piano, not to mention nineteen other concertante pieces, including the *Rhapsodie d'Auvergne* for piano and orchestra op.73 and the *Havanaise* for violin and orchestra op.83, have made a lasting impact on generations of performers. Although the genesis of the Fourth Concerto remains somewhat mysterious, it would seem, as some biographers claim, that it was linked to the death in June 1875 of his dear friend Georges Bizet. The prospect of a memorial concert for Bizet, scheduled for late October 1875, may have been a stimulus for his wish to write a new piano concerto. However, the work is dedicated to Anton Door (1833-1919), a Czerny pupil who became a professor at the Vienna Conservatory and whom Saint-Saëns had met during one of his tours of the Austro-Hungarian Empire. The three years preceding the composition of the Fourth Concerto, which occurred during the summer of 1875, were particularly fertile in new experiments. Between 1872 and 1873, Saint-Saëns wrote *Le Rouet d'Omphale*, *Phaëton* and *Danse macabre*, three of the four symphonic poems that opened the way to a formal freedom enabling him to develop new sound palettes. Armed with this experience, he conceived a new structure for his Fourth Piano Concerto. Instead of the usual three movements, he organised it in two large parts: the first with an Allegro moderato followed by an Andante; the second marked Allegro vivace, scherzo-like in character, which is linked to the concluding Allegro by an Andante. This architecture can be explained by the fact that some of the thematic ideas came from an unfinished draft of a symphony, as Saint-Saëns pointed out in 1913: 'No work was written more "feverishly" than the Concerto in C minor, which contains the wreckage of a symphony that I had begun but had not been able to finish.'<sup>1</sup> Apart from this rather unusual formal plan, Saint-Saëns also modified the balance between soloist and orchestra. They are given an equal share of thematic elements, with sections of varying length, either alternating or playing together, so much so that certain music critics of the time observed that he had turned the piano into an orchestral instrument. A great interpreter of the concertos of Bach, Mozart, Beethoven, Schumann and Liszt, Saint-Saëns produced in his Concerto op.44 an astonishing synthesis between a certain classicism and the freedoms instilled by the Romantic spirit. First performed on 31 October 1875 at the Théâtre du Châtelet in Paris, with Édouard Colonne conducting and the composer as soloist, the work immediately enjoyed great success and became one of the key works in the repertory of such pianists as Raoul Pugno and Alfred Cortot.

While ten years separate the Fourth Concerto from the Symphony no.3 op.78, known as the 'Organ' Symphony, the two works share a two-part formal scheme and the key of C minor, although 'this she-devil of a symphony,' as its composer called it, was initially conceived in B minor. After writing four symphonies between 1850 and 1859, two of which were not assigned opus numbers (which explains why he considered his 'Organ' Symphony to be the third), Saint-Saëns abandoned the genre for more than twenty-five years. The likely reason for this is that he found himself unable to depart from the stylistic models of Mozart, Haydn and Beethoven. In August 1885 he received a letter from Francesco Berger, honorary secretary of the prestigious Philharmonic Society of London, inviting him to give a concert devoted to his works in May 1886. The request was accompanied by a condition: that Saint-Saëns should write a new piece for the occasion. The challenge was accepted, since it was for this event that he conceived his Symphony no.3, a monumental work whose scoring requires – in addition to the usual complement of strings – three flutes, two oboes, cor anglais, two clarinets, bass clarinet, two bassoons, contrabassoon, four horns, three trumpets, three trombones, tuba and timpani, to which he added an organ and a piano with a part for two players. The presence of the organ – which caused problems for French concert halls, since they were rarely equipped with one – symbolises Saint-Saëns's association with the instrument, which he mastered admirably. He had been a pupil of François Benoist at the Paris Conservatoire and appeared regularly in concert as an organist, playing either his own works or those of Liszt, or giving improvisations in which he invented mixtures that fascinated his audience. He probably began work on the symphony in the autumn of 1885, and a first draft was completed in Prague in February 1886. Saint-Saëns later recalled its eventful genesis: 'The Symphony in C was three-quarters sketched out when I found it impossible to write the finale. I did not know how to resolve this situation, until one night I suddenly woke up and, in a sort of hallucination, I heard the whole finale, which I hastily wrote down in outline, knowing that if I went back to sleep without having put anything on paper, I would have forgotten it all the next day. And yet the finale is simply a development of the symphony's opening theme.'<sup>2</sup> The orchestration was completed at the end of March 1886, and the symphony was premiered to great acclaim under the composer's direction at Saint James's Hall in London on 19 May. The first Paris performances took place at the Salle du Conservatoire on 9 and 16 January 1887, with Jules Garcin as conductor. Published by Durand in November 1886, the Symphony no.3 was dedicated to the memory of Franz Liszt, who had died a few months earlier, on 31 July. It is a fine tribute to the man whom Saint-Saëns admired throughout his life and with whom he maintained a close friendship. After Berlioz's *Symphonie fantastique* and alongside César Franck's Symphony in D minor, Saint-Saëns's 'Organ' Symphony represents the quintessence of the French symphonic style. As one of his biographers reported, Saint-Saëns declared: 'I gave it all I could give . . . What I did then, I shall not do again.'

DENIS HERLIN  
Translation: Charles Johnston

<sup>1</sup> Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1871*, ed. Marie-Gabrielle Soret (Paris: Vrin, 2012), p.864.

<sup>2</sup> Ibid.

## EIN GESPRÄCH MIT FRANÇOIS-XAVIER ROTH ÜBER SAINT-SAËNS

Mit dieser Aufnahme bekamen wir im Jahr 2010 Gelegenheit, uns mit zwei sinfonischen Werken „mit Tasteninstrument“ von Camille Saint-Saëns auseinanderzusetzen. François-Xavier Roth äußert sich über die diesbezügliche Phase in der Karriere des „klassischsten aller Komponisten der Romantik“.

**Le Carnaval des animaux und in einem gewissen Maß auch Samson et Dalila haben viel dazu beigetragen, dass Saint-Saëns es zu internationalem Ruhm brachte; unter welchem Aspekt sind seine „Orgelsinfonie“ und die Klavierkonzerte zu betrachten?**

Saint-Saëns war ein hervorragender, von Ludwig van Beethoven eingenommener Pianist und nicht nur in dieser Hinsicht dessen Erbe: Es ist kein Zufall, dass auch er fünf Klavierkonzerte geschrieben hat. Sein *Klavierkonzert Nr. 4* gehört gewiss nicht zu den bekanntesten; viel häufiger hört man das zweite oder das fünfte, das sogenannte „Ägyptische Konzert“ – eine Hommage an die Mittelmeerländer –, das ich oft mit Bertrand Chamayou aufgeführt habe. Doch als es darum ging, eine Aufnahme zu planen, sagte Jean-François Heisser, der mir viele Aspekte von Saint-Saëns' Musik erschlossen hat, fast im Befehlston: „Das *Klavierkonzert Nr. 4*! Es ist unbekannt und muss wiederentdeckt werden.“ Das Werk ist in der Tat von einzigartiger Brillanz und fast napoleonischer Anmutung. Jedes Konzert hat eine sehr starke DNA. Saint-Saëns ist daran gelegen, für jedes Stück eine eigene Klangwelt und Ästhetik herzustellen, daher zeigt sein Schaffen eine beeindruckende Vielfalt.

**Saint-Saëns hatte als Pianist eine unglaubliche Technik...**

Als junger Mensch erfuhr ich von meinem Klavierlehrer, dass Saint-Saëns auch die pianistische Spieltechnik weiterentwickelt hat. Er war insbesondere berühmt für seine Fingersätze: Den Fingersatz von C-Dur benutzte er auch für alle anderen Tonarten. Ich hätte ihn zu gern gehört. Er war Pädagoge, Virtuose, Komponist aller Gattungen... Saint-Saëns ist ein veritabler musikalischer Gigant. Auf gewisse Weise gehört er in eine bestimmte französische Tradition, wie Rameau, Ambroise Thomas, Fauré (oder heute Bruno Mantovani), zu jenen Komponisten also, die mit ihrer schöpferischen Tätigkeit auch viel bewegt und verändert haben.

**Ist Saint-Saëns auch wegen seiner Haltung zur Musik von Wagner so einzuordnen?**

Ganz gewiss! Die Historiker führen an, dass man damals die neue, von Chromatik bestimmte Wagner'sche Richtung ablehnte und die französische Ästhetik sie verunglimpfte. Aber das ist zu sehr gegensätzlich gedacht. Als Reaktion auf diese Welle jenseits des Rheins verspürte Saint-Saëns das Bedürfnis, auf Formen wie die Sinfonie oder die sinfonische Dichtung zurückzukommen, mit denen er zeigte, dass wir Franzosen auch etwas zu Gehör zu bringen hatten. Klassische musikalische Formen und Strukturen mit der typisch französischen Kunst der Melodie und der raffinierten, ja einzigartigen Harmonik zu verbinden: Darin liegt seine Mehrdeutigkeit. Und Saint-Saëns ist ganz in seiner Zeit verhaftet, ein totaler Romantiker. Aber ein klassischer Romantiker – das unterscheidet ihn von Berlioz, der manchmal zum Übertreiben neigt, während Saint-Saëns mit seiner Eleganz und dadurch, wie er mit den Formen umgeht, eher eine Art französischer Haydn ist. In seinen Werken vereinigte er eine romantische Veranlagung mit formaler und stilistischer Perfektion. Und er beförderte die Vorstellung von einer gewissen Musik, die Frankreich eigen ist. Er ließ zusammen mit Paul Dukas und Vincent d'Indy die Werke von Rameau herausgeben, die damals so gut wie unbekannt waren. Dieser Wille, die französische Musik bekannt zu machen, ist erhellend! Und jedenfalls einer der Gründe, warum ich diesen Komponisten so schätze.

**Wie integriert man die Orgel, die durch ihre Wesensart als zeitlos angesehen wird, in die historisch informierte Spielpraxis?**

Die Geschichte der Orgel von Saint-Sulpice ist auch die eines jahrhundertealten Instrumentenbaus. Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte dann der Orgelbauer Cavallé-Coll aufbauend auf dem existierenden Pfeifenwerk ein Instrument „der Synthese“, auf dem man liturgische Musik ebenso spielen konnte wie das

zeitgenössische, also romantische Repertoire. Dann beschloss er, das Instrument nicht mehr anzufassen. Diese Orgel klingt heute also wie ein Instrument vom Ende des 19. Jahrhunderts. Und ihre Stimmung ändert sich je nach Jahreszeit, sie ist höher im Sommer, tiefer im Winter. Als mein Vater 1985 zum Titularorganisten von Saint-Sulpice ernannt wurde, entschied er, an dem Instrument nichts zu ändern, sondern es mit dem Ziel der Beibehaltung dieser Ästhetik zu restaurieren. Wir haben in Frankreich schöne Räume und wunderbare Orgeln, doch die von Saint-Sulpice ist eine der schönsten, die von Cavallé-Coll noch existieren. Für diese Sinfonie ist sie ideal, alle Instrumente stammen auf ein paar Jahre genau aus derselben Zeit.

**Dieses Werk ist für Sie nicht zu trennen von der Präsenz Ihres Vaters, des Organisten Daniel Roth...**

Ja, ich habe dieses Werk fast nur mit meinem Vater aufgeführt – ich war ihm nur ein bisschen untreu, neulich, wegen „Covid“. Ich bin neben meinem Vater, mit den Orgeln von Sacré-Coeur und Saint-Sulpice groß geworden, meine musikalische Entwicklung fand mit ihm und diesen Instrumenten statt. Und Saint-Saëns war auch präsent, mit einer EMI-Aufnahme, die mein Vater besaß. Diese Sinfonie ist eng mit ihm verbunden und auch mit den Anfängen von Les Siècles. Wir haben sie in der Kirche Saint-Sulpice aufgeführt, aber auch in der Abteikirche Saint-Ouen von Rouen, in London, in Köln... Die Aufnahme mit der romantischen Orgel von Saint-Sulpice bleibt in wunderbarer Erinnerung. Das Werk ist eigentlich für einen Konzertsaal mit einer Orgel von außergewöhnlichem Charakter und Klang komponiert. Für das Publikum kann das Konzert in akustischer Hinsicht recht schwierig sein wegen der Entfernung zwischen Orchester und Orgel. Aber bei der Aufnahme sorgen die Mikrofone für ein gutes Gleichgewicht.

**Haben Sie persönlich den Eindruck gehabt, dass Sie, wenn Sie Ihren Vater dirigieren, eine Variation des Ödipus-Komplexes erleben?**

(Gelächter.) Da ist etwas dran. Jedenfalls sage ich oft: „Papa, du bist hinterher...“, und das bringt das Orchester zum Lachen. Durch die Instrumente wird diese Beziehung kompliziert: Die große romantische Orgel ist ja bereits ein Orchester. Wir befinden uns nicht in einer Situation, in der ich meinen Vater als Solisten dirigiere. Und die Art, wie Saint-Saëns in dieser Sinfonie die Orgel behandelt, kommt geradezu einem Wunder gleich. Es sei nur an den ersten Einsatz im langsamen Satz erinnert. Diese Sinfonie zu interpretieren, ist für mich auch ein sehr emotionales Erlebnis, weil mein Vater eigentlich nie wollte, dass ich Musiker werde, er hat jedoch die Musik in unser Leben eingebracht – in das meines Bruders und in meines –, und wir haben uns ihrer bemächtigt. Als ich Musiker und Dirigent werden wollte, zeigte sich seine Großmut darin, dass er mich einfach größer werden ließ. Wir fühlen uns über die Blutsbande verbunden, er ist mein Vater, aber es geht in musikalischer Hinsicht oft auch lebhaft zu und her: Wir haben viele Gemeinsamkeiten, aber es gibt auch viele Dinge, die uns trennen, das betrifft vor allem unsere ganz unterschiedliche Wahrnehmung dessen, was man „Avantgarde“ nennt. Wir haben musikalisch also ein sehr gehaltvolles Verhältnis.

**Sie haben von Saint-Saëns alle Formen gespielt (Opern, Sinfonien, sinfonische Dichtungen...). Wie würden Sie seine künstlerische Entwicklung beschreiben?**

Ich vergleiche sie ein wenig mit der von Richard Strauss. Lange Werdegänge enden mit Werken im Dämmerlicht – Saint-Saëns' späte Kompositionen sind große musikalische „Fresken“ für Chor und Orchester. Er zeichnete die Umrisse einer Romantik französischer Art. Man spricht bei ihm nie von verschiedenen Schaffensabschnitten: Es gibt eine stete Abfolge von Formen. Man findet auch reizende, köstliche Stücke, die musikwissenschaftlich uninteressant und auch nicht als Vermächtnis anzusehen sind. Er ist ja auch ein Komponist der Zugaben: Man denke an die *Havanaise* für Violine, an *Wedding cake* für Klavier... Seine Karriere gleicht der von Milhaud: Es gibt eine Fülle von Ideen. Die Entfaltung eines Romantizismus mit einer entschieden französisch geprägten Sicht und Produktion, in der alles aufgeboten wird, was an Leichtigkeit und Tiefe darin enthalten ist.

GUILLAUME TION

Übersetzung: Irène Weber-Froboese



## SAINT-SAËNS ALS KOMPONIST VON SOLOKONZERTEN UND SINFONIEN

Saint-Saëns gehört zu den französischen Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die der Nachwelt eine Vielzahl von Werken mit Soloinstrument hinterlassen haben. Seine zehn Solokonzerte – drei Violin-, zwei Violoncello- und fünf Klavierkonzerte – und neunzehn weitere konzertante Stücke wie die *Rhapsodie d’Auvergne für Klavier und Orchester* op. 73 oder die *Havanaise für Violine und Orchester* op. 83 sollten Generationen von Interpreten nachhaltig prägen. Bei der Entstehungsgeschichte des *Vierten Klavierkonzerts* bleibt einiges im Dunkeln, doch wie manche Biografen darlegen, könnte es sein, dass sie im Zusammenhang mit dem Tod von Saint-Saëns’ geschätztem Freund Georges Bizet steht, der im Juni 1875 starb. Die Aussicht auf ein Konzert zu dessen Gedenken, das für Ende Oktober 1875 vorgesehen war, könnte der Auslöser gewesen sein für seinen Wunsch, ein neues Solokonzert zu schreiben. Das Werk ist indes Anton Door (1833-1919) gewidmet, einem Schüler von Czerny und Professor am Wiener Konservatorium, den Saint-Saëns anlässlich einer seiner Tournées durch die Österreichisch-Ungarische Monarchie kennengelernt hatte. Das *Vierte Klavierkonzert* entstand im Sommer 1875, nach einer dreijährigen Phase des intensiven Experimentierens. 1872/73 schrieb Saint-Saëns drei seiner vier Sinfonischen Dichtungen: *Le Rouet d’Omphale*, *Phaéton* und *Danse macabre*. Dadurch erlangte er in formaler Hinsicht eine neue Freiheit, die sich auch in einer Erweiterung seiner Klangwelten äußerte. Auf die Konzeption seines *Vierten Klavierkonzerts* wirkte sich dies insofern aus, als er ihm eine völlig neuartige Form gab. Anstelle der üblichen drei Sätze weist es zwei große Abschnitte auf: Der erste beginnt mit einem *Allegro moderato*, das in ein *Andante* übergeht; den zweiten Teil eröffnet ein *Allegro vivace* in der Art eines Scherzos, dem ein *Andante* und schließlich das finale *Allegro* folgen. Diese Struktur erklärt sich dadurch, dass gewisse thematische Ideen aus den unvollständigen Skizzen einer Sinfonie stammen, wie Saint-Saëns 1913 anmerkte: „Kein Werk wurde ‚fieberhafter‘ geschrieben als das *Konzert in c-Moll*, in dem sich die Wrackteile einer angefangenen Sinfonie befinden, die ich nie vollenden konnte.“<sup>1</sup> Saint-Saëns gab dem Werk also eine eher ungewöhnliche Form, er veränderte aber auch das Gleichgewicht zwischen dem Solisten und dem Orchester. Die beiden Parteien sind in demselben Maße am thematischen Material beteiligt, und zwar mit mehr oder weniger langen Sequenzen, bei denen sie abwechselnd oder gemeinsam zum Einsatz kommen; und das geht so weit, dass sich gewisse Musikkritiker zur Feststellung veranlasst fühlten, Saint-Saëns habe das Klavier in ein Orchesterinstrument verwandelt. Der Komponist war selbst ein bedeutender Interpret der Klavierkonzerte von Bach, Mozart, Beethoven, Schumann und Liszt und schuf mit seinem Opus 44 eine erstaunliche Synthese zwischen einem gewissen Klassizismus und einer vom romantischen Geist erfüllten gestalterischen Freiheit. Das Werk wurde am 31. Oktober 1875 am Théâtre du Châtelet unter der Leitung von Édouard Colonne und mit Saint-Saëns am Flügel sehr erfolgreich uraufgeführt. In der Folge wurde es ein wichtiger Bestandteil des Repertoires von Pianisten wie Raoul Pugno oder Alfred Cortot.

Zehn Jahre trennen das *Vierte Klavierkonzert* von der *Dritten Sinfonie* mit Orgel op. 78, den beiden Werken ist jedoch die zweiteilige Form und die Tonart c-Moll gemeinsam (die „verteufelte Sinfonie“ – wie der Komponist sie nannte – war ursprünglich in h-Moll gedacht). Zwischen 1850 und 1859 erarbeitete Saint-Saëns vier Sinfonien, von denen zwei nie mit einer Opuszahl versehen wurden, was erklärt, dass er seine Sinfonie mit Orgel als seine dritte betrachtete. Danach beschäftigte er sich mehr als 25 Jahre lang nicht mehr mit dieser Gattung. Zweifellosgelang es ihm nicht, sich von den stilistischen Vorbildern Mozart, Haydn und Beethoven zu entfernen. Im August 1885 bekam er einen Brief von Francesco Berger, dem ehrenamtlichen Sekretär der angesehenen Philharmonic Society in London, in dem ihn dieser einlud, im Mai 1886 ein Konzert mit eigenen Kompositionen zu geben. Dabei stellte er als Bedingung, dass Saint-Saëns für diesen Anlass ein neues Werk schaffe. Diese Herausforderung nahm der Komponist an, und so entstand seine *Dritte Sinfonie*, ein monumentales Werk, das neben der üblichen Streicherbesetzung drei Flöten, zwei Oboen, ein Englischhorn, zwei Klarinetten, eine Bassklarinetten, zwei Fagotten, ein Kontrafagott, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, eine Tuba und Pauken vorsieht und zusätzlich auch noch Orgel und Klavier (vierhändig). Die Präsenz der Orgel stellte für die Aufführung in den Konzertsälen Frankreichs kein geringes Problem dar, da diese nur selten damit ausgestattet waren, und ist Symbol für Saint-Saëns’ enge Beziehung zu diesem Instrument, das er ausgesprochen gut beherrschte. Er war am Pariser Conservatoire Schüler von François Benoist gewesen und gab als Organist regelmäßig Konzerte, entweder mit eigenen oder mit Werken von Liszt, oder indem er improvisierte, wobei er sein Publikum immer wieder mit neu erfundenen Registerkombinationen faszinierte. Ein erster Entwurf der *Dritten Sinfonie* wurde im Herbst 1885 in Angriff genommen und im Februar 1886 in Prag vollendet. In einer seiner Schriften geht Saint-Saëns auf die bewegte Entstehungsgeschichte des Werks ein: „Die *Sinfonie in c-Moll* war zu drei Vierteln skizziert, als ich mich außerstande sah, mit dem Finale zurechtzukommen. Ich wusste nicht, wie diese Situation zu überwinden wäre, als ich eines Nachts plötzlich aufwachte und in einer Art Halluzination das ganze Finale hörte. Sogleich machte ich mich daran, es in großen Linien aufzuschreiben, wohl wissend, dass ich am nächsten Tag alles vergessen hätte, wenn ich wieder einschlafen würde, ohne etwas aufzuschreiben. Dieses Finale ist freilich nur die Durchführung des Anfangsthemas der Sinfonie.“<sup>2</sup> Die Instrumentierung der *Dritten Sinfonie* war Ende März 1886 abgeschlossen, und am 19. Mai desselben Jahres wurde das Werk unter der Leitung des Komponisten in der Saint James’s Hall mit großem Erfolg uraufgeführt. Die ersten Aufführungen in Paris fanden am 9. und 16. Januar 1887 im Saal des Conservatoire unter der Leitung von Jules Garcin statt. Im November 1886 erschien die *Dritte Sinfonie* im Verlag Durand. Sie ist dem Andenken Liszts gewidmet, der einige Monate vorher, am 31. Juli, verstorben war – eine schöne Hommage an einen Komponisten, den Saint-Saëns sein Leben lang bewunderte und mit dem ihn eine enge Freundschaft verband. Nach Berlioz’ *Symphonie fantastique* ist die „Orgel-Sinfonie“ von Saint-Saëns zusammen mit César Francks *Sinfonie in d-Moll* der Inbegriff des französischen Sinfoniestils. Wie einer seiner Biografen berichtet, bekannte Saint-Saëns: „Ich habe darin alles gegeben, was ich geben konnte... Was ich hier gemacht habe, werde ich nicht noch einmal machen.“

DENIS HERLIN  
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

<sup>1</sup> Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1871*, hg. von Marie-Gabrielle Soret, Vrin, Paris 2012, S. 864

<sup>2</sup> Ibid.

LES SIÈCLES, FRANÇOIS-XAVIER ROTH - SÉLECTION DISCOGRAPHIQUE  
 All titles available in digital format (download and streaming)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

**Symphony no. 5**

With FRANÇOIS-JOSEPH GOSSEC

Symphonie à 17 parties

CD HMM 902423

**Symphony no. 3 'Eroica'**

With ETIENNE NICOLAS MÉHUL

**Les Amazones ou La Fondation de Thèbes,**

**Overture**

CD HMM 902421

CLAUDE DEBUSSY

**Nocturnes. Jeux**

**Prélude à l'après-midi d'un faune**

*Les Cris de Paris, Geoffroy Jourdain*

CD HMM 905291

IGOR STRAVINSKY

**Ballets Russes**

**Petrouchka - L'Oiseau de feu (The Fire Bird)**

**Le Sacre du printemps (The Rite of Spring)**

With GLAZUNOV, ARENSKY, GRIEG...

**Les Orientales**

2CD HMX 2905342.43



MAURICE RAVEL

**Daphnis & Chloé**

**Complete ballet**

*Ensemble Aedes*

CD HMM 905280

**Ma mère l'Oye**

**Le Tombeau de Couperin**

**Shéhérazade, ouverture de féerie**

CD HMM 905281



**La Valse**

MUSSORGSKY Orch. Ravel

**Pictures at an Exhibition**

CD HMM 905282



Les Siècles sont en résidence à l'Atelier Lyrique de Tourcoing, association subventionnée par la Ville de Tourcoing, la Région Hauts-de-France, le Département du Nord et le Ministère de la Culture et de la Communication.

Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal de l'orchestre.

L'ensemble est depuis 2010 conventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication et la DRAC Hauts-de-France pour une résidence dans la région Hauts-de-France. Il est soutenu depuis 2011 par le Conseil Départemental de l'Aisne pour renforcer sa présence artistique et pédagogique sur ce territoire, notamment à la Cité de la Musique de Soissons. L'orchestre est soutenu depuis 2018 par la Région Hauts-de-France au titre de son fonctionnement.

L'orchestre intervient également à Nanterre grâce au soutien de la Ville de Nanterre et du Département des Hauts-de-Seine. L'orchestre est artiste associé permanent au Théâtre de Nîmes, artiste en résidence dans le Festival Berlioz à La Côte Saint-André, au Théâtre du Beauvaisis, scène nationale, au Théâtre-Sénart et dans le Festival Les Musicales de Normandie

L'orchestre est soutenu par la Caisse des Dépôts et Consignations, mécène principal du Jeune Orchestre Européen Hector Berlioz, par la Fondation SNCF pour la Jeune Symphonie de l'Aisne, par l'association Echanges et Bibliothèques et ponctuellement par la SPEDIDAM, l'ADAMI, l'Institut Français, le Bureau Export, la SPPF et le FCM.

L'orchestre collabore régulièrement avec le Palazzetto Bru Zane.

Les Siècles sont membre administrateur de la FEVIS et du PROFEDIM, membre de l'Association Française des Orchestres et membre associé du SPPF.



## Découvrez la nouvelle boutique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

**[www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com)**

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet Boutique ou à l'adresse **[boutique.harmoniamundi.com](http://boutique.harmoniamundi.com)**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **[store.harmoniamundi.com](http://store.harmoniamundi.com)**



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2009-2010 © 2021

Enregistrements Les Siècles

Enregistrements live le 16 mai 2010 à Paris, église Saint-Sulpice (1-4)

et le 16 juin 2009 à Paris, Opéra-Comique (5-8)

Direction artistique, montage : Jiri Heger

Assistant : Anne Legros

Prise de son : Anne-Sophie Versnaeyen

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : Camille Saint-Saens, gravure sur bois, 19e siècle

akg-images / Interfoto / Sammlung Rauch

Maquette : Atelier harmonia mundi