



CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921)

CD 1

- | | | | |
|---|--|-------------------------------------|-------|
| 1 | | Phaéton op. 39 | 8'08 |
| 2 | | La Jeunesse d'Hercule op. 50 | 18'29 |
| 3 | | Le Rouet d'Omphale op. 31 | 8'29 |
| 4 | | Danse macabre op. 40 | 6'51 |
| 5 | | Bacchanale | 7'18 |
- Extrait de *Samson et Dalila* op. 47 (acte III, scène 2)

Partitions : © Bärenreiter-Verlag (1-4) / © Kalmus (5)

CD 2

Le Carnaval des animaux Grande fantaisie zoologique

- | | | | |
|----|--|---|------|
| 1 | | I. Introduction et Marche royale du lion | 2'07 |
| 2 | | II. Poules et Coqs | 0'54 |
| 3 | | III. Hémiions (Animaux véloces) – Solistes : Jean Sugitani & Michaël Ertzscheid, <i>piano</i> | 0'38 |
| 4 | | IV. Tortues | 1'49 |
| 5 | | V. L'Éléphant – Soliste : Antoine Sobczak, <i>contrebasse</i> | 1'42 |
| 6 | | VI. Kangourous | 0'54 |
| 7 | | VII. Aquarium | 2'34 |
| 8 | | VIII. Personnages à longues oreilles | 0'56 |
| 9 | | IX. Le Coucou au fond des bois | 2'19 |
| 10 | | X. Volière – Soliste : Marion Ralincourt, <i>flûte</i> | 1'16 |
| 11 | | XI. Pianistes | 1'35 |
| 12 | | XII. Fossiles | 1'24 |
| 13 | | XIII. Le Cygne – Soliste : Robin Michael, <i>violoncelle</i> | 2'58 |
| 14 | | XIV. Final | 2'02 |

Partitions : © Kalmus

L'Assassinat du duc de Guise

musique du film / *film music* op. 128

15	Prélude	0'52
16	Premier tableau	2'57
17	Deuxième tableau	4'23
18	Troisième tableau	2'12
19	Quatrième tableau	7'59
20	Cinquième tableau	2'13

Partitions : © Durand / Michaël Rolland MGP

François-Marie Drieux, *violon solo*

Les Siècles

instruments d'époque / *period instruments*

François-Xavier Roth

Les Siècles (*instruments français de 1900, cordes en boyaux*)

François-Xavier Roth, *direction*

CD 1

- Violons I* François-Marie Drieux
Anne Camillo, Morgane Dupuy, Catherine Jacquet, Jérôme Mathieu,
Emmanuel Ory, Sébastien Richaud, Laetitia Ringeval, Noémie Roubieu,
Mathieu Schmaltz, Matthias Tranchant, Yelena Yegoryan, Angelina Zurzolo
- Violons II* Martial Gauthier
David Bahon, Matthieu Kasolter, Arnaud Lehmann, Thibaut Maudry, Aya Nogami,
Jin-hi Paik, Rachel Rowntree, Ingrid Schang, Fabien Valenchon
- Altos* Carole Roth
Hélène Barre, Catherine Demonchy, Hélène Desaint, Laurent Müller, Julien Praud,
Eerika Pynnönen, Céline Tison
- Violoncelles* Robin Michael
Pierre Charles, Nicolas Fritot, Jennifer Hardy, Eglantine Latil, Lucile Perrin
- Contrebasses* Antoine Sobczak
Boris Cavaroc, Matthieu Cazauran, Rémi Demangeon, Lilas Réglat
- Flûtes* Marion Ralincourt, *flûte Louis Lot n° 7782 (1892)*
Giulia Barbin, *flûte Auguste Bonneville, Paris (1908)*
Naomie Bahon-Gros, *flûte Auguste Bonneville en argent n° 2430 (ca. 1900)*
et piccolo Haynes n° 1208 en argent massif (1907)
- Hautbois* Hélène Mourot, *hautbois Buffet Crampon n° 465 (1894)*
Rémy Sauzedde, *hautbois Cabart n° U120 (ca. 1910)*
Stéphane Morvan, *cor anglais Lorée (1890)*
- Clarinettes* Christian Laborie, *clarinette en si bémol Eugène Bercieux (1905)*
et clarinette en la Jérôme Thibouville Lamy (1911)
François Lemoine, *clarinettes en si bémol et en la, Barbet et Granier, Marseille (1880)*
Thomas Griessman, *clarinette basse Buffet Crampon 14 clés (ca. 1860)*
- Bassons* Michaël Rolland, *basson français Buffet Crampon (1907)*
Thomas Quinquenel, *basson français Buffet Crampon (1909)*
Jessica Rouault, *contrebasson Buffet Crampon (1920)*

- Cors** Rémi Gormand, *cor à pistons ascendant Selmer (1930)*
 Frédéric Nanquette, *cor naturel Marcel-Auguste Raoux (ca.1820)*
 Yannick Maillet, *cor à 3 pistons ascendant Raoux-Millereau (1880)*
 Pierre Véricel, *cor Couesnon Monopole descendant (ca. 1900)*
- Trompettes** Fabien Norbert, *trompette en ut Selmer, modèle Grand Prix (1927)*
 Emmanuel Alemany, *trompette en ut Selmer, modèle Grand Prix (1930)*
 Pierre Marmeisse, *trompette en ut Selmer, modèle Grand Prix (1931)*
 Rodolph Puechbroussous, *trompette en ut Selmer, modèle Grand Prix (1930)*
 Aurélien Lamorlette, *trompette en ut petite perce Couesnon Monopole (1930)*
- Trombones** Jonathan Leroi, *trombone basse, système complet, Antoine Courtois n° 6754 (1900)*
 Damien Prado, *trombone Antoine Courtois (1872)*
 Cyril Lelimosin, *trombone Antoine Courtois (1900)*
 Frédéric Lucchi, *trombone Antoine Courtois (1900)*
- Tuba** Sylvain Mino, *tuba en ut Couesnon Monopole à 6 pistons (ca.1913)*
- Harpes** Valeria Kafelnikov, *harpe Erard style Louis XVI en citronnier (1922)*
 Mélanie Dutreil, *harpe Erard style Empire en citronnier (1914)*
- Timbales** Camille Baslé, *timbales Dresdner Apparatebau Spenke & Metzl ø 77, 72, 65, 65, 53 cm*
- Percussions** Guillaume Le Picard, *xylophone Premier, tambour de basque Ludwig, castagnettes F. Epstein, qarqabous (castagnettes de fer), tam-tam chinois ø 81 cm*
 Eriko Minami, *cymbales frappées K. Zildjian and C° (Istanbul) ø 38 cm,*
cymbale suspendue K. Zildjian and C° (Istanbul) ø 41 cm
 Nicolas Gerbier, *grosse caisse Seimalone*
 Matthieu Chardon, *triangle milieu XX^e siècle, cymbales frappées Zildjian and C° (Istanbul) ø 45 cm*

CD 2

- Violon I** François-Marie Drieux, *violon Jean-Baptiste Vuillaume (1863) - archet Nicolas Maire (1850)*
- Violon II** Martial Gauthier, *violon français de Claude Pirot (1806) - archet James Tubbs (1860)*
- Alto** Carole Roth, *alto de Tony Echavidre (2016), copie de Paulo Maggini (1630) - archet Alexandre Carlier (2003), copie de Tourte (1750)*
- Violoncelle** Robin Michael, *violoncelle Stéphan von Baehr (Paris 2010), copie d'un violoncelle Goffriller 1698 - archet Pierre Nehr (Paris 2016), copie de Tourte (1810)*

Contrebasse Antoine Sobczak, *contrebasse Patrick Charton, modèle vénitien de 2005 - archet Vigneron fils (1921)*

Flûte Marion Ralincourt, *flûte Louis Lot n° 7782 (1892)*

Hautbois Hélène Mourot, *hautbois Buffet Crampon n° 465 (1894)*

Clarinette Christian Laborie, *clarinette en si bémol Eugène Bercieux (1905)*
et clarinette en la Jérôme Thibouville Lamy (1911)

Basson Michaël Rolland, *basson français Buffet Crampon (1907)*

Cor Rémi Gormand, *cor à piston ascendant Selmer (1930)*

Percussions Sylvain Bertrand, *harmonica de bois et de paille [xylophone] français (XIX^e siècle)**

Harmonium Pascal Auffret

Piano Jean Sugitani & Michaël Ertzscheid, *piano vis-à-vis Pleyel, Paris (1928)*
collection du Musée national de la musique, E.983.3.1

* Merci à Marie-Ange Petit pour le prêt de cet instrument exceptionnel

Administration Delphine Tissot, *directrice de production*

Vincent Pépin, *directeur technique*

Enrique Thérain, *délégué général*

Raphaël Danis, *partothécaire*

Augustin Javel, *chargé de production et assistant de François-Xavier Roth*

Anne Rouchouse, *administratrice de production*

Cyprien Tollet, *responsable de la communication*

Rémi Tripodi, *responsable des actions pédagogiques et sociales*

Technique Julien Chevalley, *régisseur*

Laetitia Lecanu, *régisseuse*

Mathieu Hébert, *régisseur*

DU “ROUET D’OMPHALE” AU “CARNAVAL DES ANIMAUX”

Après avoir écrit plusieurs concertos pour piano, violon ou violoncelle, quatre symphonies et une *Suite pour orchestre* op. 49, Saint-Saëns va entreprendre en l'espace de cinq années (entre 1872 et 1877) la composition de quatre poèmes symphoniques qui vont marquer durablement le répertoire symphonique français. Comme le musicien s'en explique dans un texte de 1891, il avait été ébloui dans sa jeunesse par les poèmes symphoniques de Franz Liszt : "Je n'avais pas subi sa fascination personnelle, je ne l'avais encore ni vu ni entendu quand je me suis épris de ses premiers poèmes symphoniques, quand ils m'ont indiqué le chemin où je devais rencontrer plus tard la *Danse macabre*, *Le Rouet d'Omphale* op. 31 et autres œuvres de même nature¹." En se libérant des structures plus contraignantes que sont la symphonie ou le concerto, Saint-Saëns entrevoit pour la musique symphonique de nouvelles possibilités expressives liées à son association plus étroite avec la poésie, sans pour autant tomber dans la métaphysique, reproche que l'on a fait aux poèmes symphoniques de Liszt.

La genèse du **Rouet d'Omphale** est singulière, puisqu'à l'origine, l'œuvre était un scherzo pour deux pianos que Saint-Saëns conçoit en février 1871. Dédiée à la compositrice Augusta Holmès, la pièce est créée le 7 décembre de la même année. Quelques mois plus tard, en mars 1872, Saint-Saëns l'orchestre. Exécuté le 14 avril 1872 au Cirque d'hiver sous la direction de Jules Padeloup, *Le Rouet d'Omphale* reçoit un accueil réservé. Le chef d'orchestre Édouard Colonne le redonne en mars 1874 avec, cette fois-ci, un auditoire plus enthousiaste. Si le titre se réfère à un épisode de la mythologie grecque – Hercule, réduit à l'esclavage par Jupiter après un meurtre, est vendu à Omphale, reine de Lydie, qui l'astreint à filer la laine –, le véritable objet du poème est la volupté, comme s'en explique Saint-Saëns dans un de ses textes et dans l'argument de la partition : "Le sujet de ce poème symphonique est la séduction féminine, la lutte triomphante de la faiblesse contre la force. Le rouet n'est qu'un prétexte, choisi seulement au point de vue du rythme et de l'allure générale du morceau."

À la différence du *Rouet d'Omphale*, **Phaéton** op. 39 est conçu dès l'origine comme une pièce orchestrale avant d'être transcrit à deux pianos par Saint-Saëns. Achievé en mars 1873, le poème symphonique est donné pour la première fois par Colonne au Théâtre du Châtelet. Cette œuvre est sans doute celle où l'influence du poème symphonique de Liszt *Mazeppa* apparaît la plus manifeste avec la course effrénée du char du Soleil dépeinte par une instrumentation flamboyante. Comme dans le cas du *Rouet d'Omphale*, le sujet choisi par le musicien provient de la mythologie grecque, selon le texte ajouté dans l'édition de la partition :

¹ Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1871*, éd. Marie-Gabrielle Soret, Paris, Vrin, 2012, p. 459.

“Phaëton a obtenu de conduire dans le ciel le char du Soleil, son père. Mais ses mains inhabiles égarent les coursiers. Le char flamboyant, jeté hors de sa route, s’approche des régions terrestres. Tout l’univers va périr embrasé, lorsque Jupiter frappe de sa foudre l’imprudent Phaëton.” Dans un de ses écrits, Saint-Saëns précise que “ce petit ouvrage n’était pas exclusivement descriptif”, reproche que certains critiques musicaux lui ont fait à de nombreuses reprises, mais que “l’âme de Phaëton” n’était ni plus ni moins que “l’orgueil”.

Contrairement aux deux précédents poèmes symphoniques, la **Danse macabre** op.40 ne puise pas son origine dans la mythologie, mais provient d’*Égalité-Fraternité* d’Henri Cazalis – écrivain plus connu sous le pseudonyme de Jean Lahor – poème que Saint-Saëns avait transformé en mélodie en août 1872. En vue de sa métamorphose en poème symphonique, le compositeur ne retient des sept strophes précédemment mises en musique que les deux premières et les deux premiers vers des sixième et septième, qui dépeignent “la Mort” jouant “un air de danse” à minuit “sur son violon”, entourée de squelettes blancs “courant et sautant sous leurs grands linceuls” avant que le chant du coq n’interrompe cette “sarabande”. Saint-Saëns reprend le matériau thématique de la mélodie et introduit le *Dies iræ* que Berlioz et Liszt avaient rendu célèbre respectivement dans le cinquième mouvement de la *Symphonie fantastique* et la *Totentanz*. La pièce débute par les douze coups de minuit joués par la harpe, et comporte plusieurs passages confiés au violon solo, dont la corde de *mi* a été baissée d’un demi-ton (*mi* bémol), mettant ainsi en valeur l’intervalle de quarte augmentée. Créé le 24 janvier 1874 sous la direction de Colonne au Théâtre du Châtelet, le poème symphonique, après avoir suscité une certaine hostilité, devient très rapidement l’une des œuvres les plus jouées. Comme à son habitude, Saint-Saëns se charge de la version pour deux pianos, tandis que Liszt, enthousiasmé par cette *Danse macabre*, lui fait la surprise de la transcrire pour piano seul en octobre 1876, assortie de ce commentaire qui laisse songeur : “Je vous prie d’excuser mon inhabilité à réduire au piano le merveilleux coloris de la partition.”

Lorsque Saint-Saëns entreprend durant l’hiver 1876 **La Jeunesse d’Hercule** op.50, son dernier poème symphonique, il a déployé une intense activité compositionnelle en concevant, après l’achèvement de sa *Danse macabre*, des *Variations à deux pianos sur un thème de Beethoven* op. 35, le *Quatuor pour cordes et piano* op. 41, le *Concerto pour piano et orchestre n° 4* op. 44. Pour cette ultime œuvre, il retourne à l’Antiquité en s’inspirant du deuxième livre des *Mémorables* de Xénophon, dans lequel celui-ci met en scène un dialogue entre Socrate et différents interlocuteurs. Le sujet du poème figure dans la partition d’orchestre : “La fable raconte qu’à son entrée dans la vie, Hercule vit s’ouvrir devant lui deux routes : celle du plaisir et celle de la vertu. Insensible aux séductions des nymphes et des bacchantes, le héros s’engage dans la voie des luttes et des combats, au bout de laquelle il entrevoit, à travers les flammes du bûcher, la récompense de

l'immortalité." Contrairement aux trois premiers poèmes, *La Jeunesse d'Hercule* op.50, aux dimensions imposantes avec ses 509 mesures et à l'orchestration raffinée, offre peu de points de repère illustrant le programme initial, ce qui n'échappe pas aux critiques, après que Colonne en dirige la première au Théâtre du Châtelet le 28 janvier 1877. Œuvres majeures du répertoire symphonique français, les poèmes symphoniques marquent ainsi un tournant dans sa production orchestrale, dont l'un des points culminants allait être en 1886 la *Symphonie n° 3 avec orgue* op.78.

C'est au moment où Saint-Saëns est précisément en train d'achever sa troisième symphonie qu'il entreprend, au cours d'une tournée de concerts en Allemagne et à Prague, **Le Carnaval des animaux**. Sans doute veut-il oublier la violente campagne de presse de certains journaux allemands dont il est l'objet à la suite de la parution de son livre *Harmonie et mélodie*, dans lequel il dénonce l'hégémonie wagnérienne. Il réserve cette surprise à son ami, le violoncelliste Charles Lebouc, comme il l'écrit à son éditeur Auguste Durand le 9 février 1886 : "Je suis en train de perpétrer une vaste composition pour le Mardi gras prochain, c'est toute une partition. Je n'ai plus que le final à écrire. Quatorze numéros ! Vous me direz que je ferais bien mieux de travailler à ma symphonie. Vous avez raison, cent fois raison, mais c'est si amusant ! Et la maison Auguste [Durand]-Léon [Roques] ne l'éditera pas, ce sera pour mes œuvres posthumes. C'est pour le concert de Lebouc, il y aura des solos pour le bénéficiaire [Lebouc], pour [le flûtiste] Taffanel, [le clarinettiste] Turban et [le contrebassiste] Debailly (la Valse de l'Eléphant)." Coutumier des pastiches et des bouffonneries musicales, il conçoit une grande fantaisie zoologique aux sonorités très variées et associe divers instruments : deux pianos, deux violons, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, clarinette, harmonica de verre, xylophone. Il joue sur les timbres, qu'il combine d'une manière inhabituelle et fantaisiste et multiplie les citations musicales en parodiant "La Poule" de Rameau dans "Poules et Coqs" (n° 2), des airs d'Offenbach dans "Tortues" (n° 4), en reprenant à la contrebasse sous forme d'*allegro pomposo* la valse du "Ballet de Sylphes" de *La Damnation de Faust* de Berlioz dans "L'Éléphant" (n° 5) ou en citant dans "Fossiles" (n° 12) sa *Danse macabre* ou l'air de Rosine du *Barbier de Séville* de Rossini, sans oublier des chansons populaires telles que "J'ai du bon tabac", "Ah ! vous dirai-je maman" ou "Partant pour la Syrie". La première eut lieu le 9 mars 1886 à la salle Érard, comme le mentionne le journal *Le Messager* le 14 mars 1886 : "Signalons, avant de clore définitivement ce feuillet, le concert annuel du mardi-gras donné par M. Lebouc à la salle Érard. Noter, parmi les exécutants, non seulement le bénéficiaire, mais MM. Saint-Saëns, Diémer, Maurin, Turban, Taffanel, Tourcy, Prioré, de Bailly, Viterbo et Mlle Anna Soutire. C'est assez dire l'intérêt de cette belle matinée. J'y relèverai une amusante bouffonnerie symphonique de M. Saint-Saëns, nommée *Le Carnaval des animaux*, où la fantaisie folle qui règne en souveraine ne saurait empêcher l'imagination du maître de s'échapper en inspirations charmantes

et d'une extrême délicatesse et dans laquelle le piano de MM. Saint-Saëns et Diémer, la flûte de M. Taffanel, la clarinette de M. Turban, la contrebasse de M. de Bailly ont fait merveille ainsi que l'harmonieux violoncelle de M. Lebouc." La fantaisie zoologique est redonnée le 30 mars 1886 dans le salon parisien de Pauline Viardot en présence de Liszt, puis le 2 avril 1886 à la société La Trompette d'Émile Lemoine. D'autres auditions du *Carnaval* ont lieu dans les années qui suivent. Mais Saint-Saëns s'oppose de plus en plus à la programmation du *Carnaval*. Seul "Le Cygne" (n° 13) est édité par Durand en mai 1887. Quant à l'intégralité de l'œuvre, elle n'allait être publiée qu'en avril 1922, soit un an après la mort de Saint-Saëns, et connaître un succès qui n'a cessé de croître au fil des ans.

Toujours à l'affût des nouveautés, Saint-Saëns accepte en 1908 d'écrire de la musique pour un court métrage muet réalisé par André Calmettes et Charles Le Bargy, dont le synopsis de l'écrivain Henri Lavedan retrace l'assassinat d'Henri I^{er}, duc de Lorraine, fomenté par Henri III, roi de France. Le compositeur signe ainsi la première musique de film de l'histoire du cinéma : **L'Assassinat du duc de Guise**. Pour ce faire, il conçoit une œuvre pour piano, harmonium, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor et cordes, qui suit les moindres inflexions du déroulé de l'action et qui traduit avec finesse l'expression des sentiments qui animent chacun des protagonistes. La séance inaugurale du film se déroule le 17 novembre 1908 à Paris, salle Charras, avec un orchestre dirigé par Fernand Leborne, dont l'une des tâches principales a été de synchroniser en temps réel musique vivante et projection des images. Le chroniqueur du *Gaulois* qui a assisté à cette première loue ce "petit bijou de musique symphonique" qu'il qualifie avec raison de véritable "tour de force d'art et de science".

DENIS HERLIN

Au-delà des quelques “hits” présents dans ce portrait discographique, François-Xavier Roth nous parle de son rapport à Saint-Saëns et de la découverte d’œuvres moins connues, également présentées ici.

Pourquoi avez-vous voulu célébrer le centenaire de la mort (1921) de Saint-Saëns ?

Il fait partie des compositeurs qui ont en quelque sorte “fondé” l’orchestre des Siècles, avec cette orientation vers le répertoire romantique français sur instruments d’époque. Nous avons donné très tôt des œuvres de Bizet et la *Troisième Symphonie* de Saint-Saëns*. Nous avons aujourd’hui à cœur de les interpréter à nouveau.

Quelle est la particularité de ce compositeur ?

Comme pour Berlioz avec la *Fantastique*, une œuvre telle que la *Danse macabre* a tendance à éclipser la majorité de sa production musicale : c’est le cas de son opéra *Le Timbre d’argent*, magnifique, mais qui n’est jamais entré au répertoire. Or, il reste beaucoup de pièces à découvrir ! Cette méconnaissance de son œuvre s’explique d’une part par sa longue carrière : mort à 86 ans, Saint-Saëns était perçu lors de la création du *Sacre du printemps* de Stravinsky comme un compositeur du “monde d’avant”. D’autre part, le sommet de sa carrière coïncide avec un moment délicat pour les musiciens français, lorsqu’ils devaient se positionner vis-à-vis de la musique de Wagner. En ce sens, Saint-Saëns cristallise le geste compositionnel français.

Comment définiriez-vous la griffe de Saint-Saëns ?

La virtuosité est importante chez lui, plus que chez d’autres compositeurs. Virtuose du piano, il requiert des musiciens la même virtuosité, toute française d’ailleurs. Dans ses poèmes symphoniques, on sent la jouissance de faire rutiler un orchestre avec cette virtuosité. C’est plus difficile pour les musiciens anglais ou allemands, qui n’ont pas été élevés à des manuels de solfège tels que le “Dandelot”. Car cette virtuosité est en rapport direct avec la pratique du solfège, si critiquée aujourd’hui. Pourtant, je peux vous dire, après avoir dirigé des orchestres un peu partout dans le monde, que l’éducation musicale des Français leur permet encore de chanter la musique avec le nom des notes lorsque leurs homologues se limitent à le faire sur “la la la” ! Autrement dit, nous sommes formés à énoncer les notes avec une acuité de l’articulation, du rythme et de la vitesse que n’ont pas les musiciens d’autres pays.

Pourtant, les formations françaises ne pointent pas dans le top 10 international des orchestres symphoniques...

Cela n'a pas toujours été le cas ! À l'époque, ils étaient considérés comme les meilleurs : voyez la Société des Concerts, l'Orchestre Lamoureux, des formations avec une vraie personnalité. C'est aussi ce que nous essayons de recréer avec Les Siècles : pas seulement la pâte instrumentale de l'époque, mais aussi une certaine culture, via notamment l'énoncé de la musique. Le geste n'est pas pour moi réactionnaire ou rétrograde ; au contraire, il est très dynamique. Avec les poèmes symphoniques de Saint-Saëns, nous pouvions rendre hommage à ces orchestres français "historiques".

Qu'avez-vous découvert en les dirigeant ?

Ces quatre poèmes sont parmi ses œuvres les plus intéressantes, avec les opéras qu'on redécouvre à peine. J'ai notamment découvert que *Phaéton* avait été donné le soir de l'inauguration du Théâtre des Champs-Élysées, en 1913, avec *La Mer* de Debussy et des œuvres de Chabrier et d'Indy. J'ai compris que Saint-Saëns avait composé là un cheval de bataille très complexe pour orchestre symphonique. Côté hommages, *Le Rouet d'Omphale* fait référence à Berlioz, et dans *La Jeunesse d'Hercule*, on entend le troisième acte de *Tristan*. Mais Saint-Saëns se pose surtout en promoteur de cette nouvelle forme musicale. On connaît les poèmes symphoniques de Franz Liszt : Saint-Saëns voulait en être. Il s'est emparé de cette forme rhapsodique et est devenu le fondateur d'une sorte d'école, puisque Dukas et Chausson lui emboîteront le pas.

Revenons vers la *Danse macabre*, que vous associez à la *Symphonie fantastique* de Berlioz.

Saint-Saëns doit beaucoup à Berlioz, aux timbales des *Troyens* et de la *Fantastique*, qui créent des effets de puissance avec une palette de couleurs magnifique. Je vois néanmoins plus d'âpreté et de noirceur dans la *Fantastique* de Berlioz que dans la *Danse macabre*. Saint-Saëns n'est jamais dans l'excès, c'est sa signature. Il développe un caractère coloré et entraînant quand Berlioz, lui, vise à terrifier. Ce n'est pas un hasard si la *Danse* est devenue un tube, avec sa rengaine au violon désaccordé et ses douze coups de minuit en ouverture.

Avec *L'Assassinat du duc de Guise* (1908), Saint-Saëns compose pour le cinéma. Y a-t-il un changement dans son écriture ?

Je ne vais pas dire que c'est la plus grande partition de Saint-Saëns, mais il parvient à développer une musique variée et dynamique, en appui d'un film où, au bout de quelques minutes, il ne se passe plus rien – le duc de Guise n'y reste pas vivant très longtemps ! L'œuvre s'avère pourtant historique à tous points de

vue. C'est la première musique de film recensée, avec un compositeur qui décide d'adjoindre à ce tout jeune média sa musique, construite sur un instrumentarium très particulier, un grand ensemble instrumental avec harmonium... Une aventure musicale nouvelle.

Vous avez dirigé le London Symphony Orchestra (LSO), qui consacre un pan de son activité à l'enregistrement de bandes originales...

Oui, j'ai notamment travaillé avec Maurice Murphy, trompettiste solo du LSO, dont le premier service était l'enregistrement de la bande originale de *Star Wars*. À l'époque, d'ailleurs, c'était à contre-courant d'utiliser une musique avec des références datées, comme l'a fait John Williams. Saint-Saëns, d'une certaine manière, en utilisant cette mosaïque instrumentale pour une musique de film, produisait à l'époque un geste ambitieux, moderne. Ne serait-ce que cet harmonium qui se confond avec les cordes graves et les instruments à vent : il y a là une volonté de créer une palette sonore aussi nouvelle que l'était ce média.

Avec *Le Carnaval des animaux*, nous revenons aux hits...

Déjà, quel immense plaisir de se retrouver face à ce magnifique double piano ! Grâce au Musée de la musique de la Philharmonie de Paris, nous avons trouvé l'instrument idoine pour cette œuvre. Ce *Carnaval* est présenté comme une succession de tableaux, et le simple énoncé des titres fait partie de l'œuvre dans son acception humoristique. On sait qu'il a été composé pour un *one shot* : pardonnez-moi l'expression, mais Saint-Saëns voulait juste se marrer un bon coup ! Il entre dans toutes les volières, convoque les coucous, les poissons et les lions... C'est un *happening*, mais il va devenir son œuvre la plus célèbre, tout comme Ravel avec son *Boléro*. Pas de chance : une "musique sans musique" pour Ravel, et un grand éclat de rire pour Saint-Saëns. Quand nous avons enregistré cette musique de divertissement délicieusement potache, je n'ai pas pu m'empêcher de penser aux salons musicaux. Sauf qu'il a tellement bien visé, la partition est tellement bien faite, que cette "Fantaisie zoologique" est restée, elle a survécu bien au-delà de la blague. Dire qu'il se demandait si elle valait la peine d'être éditée !

Propos recueillis par
GUILLAUME TION

(*) L'enregistrement de la *Troisième Symphonie* "avec orgue" et du *Concerto pour piano n°4* par Les Siècles a été réédité en 2021 (Nd'E)

LE PIANO VIS-À-VIS PLEYEL, INSTRUMENT DE LA MODERNITÉ

L'avènement du “double Pleyel” en 1897 s'inscrit dans une longue lignée d'instruments de musique dotés de plusieurs claviers, dont l'orgue constitue certainement l'exemple le plus ancien, puisque des instruments de ce type à trois claviers sont décrits dès le ^{XIV}^e siècle. Peut-être également cités certains virginaux flamands à deux claviers, apparus au ^{XVI}^e siècle, dont la dénomination *moeder en kind* (mère et enfant) fait référence aux deux parties de l'instrument, accordées à l'octave, et qui pouvaient être jouées ensemble ou séparément.

Il faut vraisemblablement attendre le tournant des ^{XVII}^e et ^{XVIII}^e siècles pour qu'apparaissent des instruments combinés dans lesquels les deux claviers se font face, impliquant qu'ils soient joués par deux personnes différentes. L'entrée du terme *clavessin* au sein du *Dictionnaire des arts et des sciences*, publié par Thomas Corneille en 1694, ne laisse pas de doute sur l'usage déjà bien établi de ce type d'instrument : “[...] Il y a des *Clavessins* à un seul clavier. D'autres en ont deux, & quelquefois jusqu'à trois. On appelle aussi *Clavessin*, un instrument de musique carré, qui a deux Claviers à chaque bout.” Parmi les instruments les plus aboutis de cette famille qui soient parvenus jusqu'à nous, figurent les pianos-clavecins de 1777 et 1783 fabriqués par Johann Andreas Stein (1728-1792). C'est vraisemblablement à ce facteur viennois que l'on doit l'appellation “vis-à-vis” pour dénommer ces instruments, expression la plus communément employée aujourd'hui, car elle fait naturellement référence à la position des musiciens qui sont amenés à les utiliser.

Le début du ^{XIX}^e siècle n'est pas en reste et plusieurs facteurs s'intéressent à ce dispositif. Ainsi, en 1801, Matthias Müller propose à Vienne un double piano droit qu'il nomme *Ditanaklasis*. En France, le célèbre Sébastien Érard brevète en 1821 un piano, également vertical, “à deux claviers placés vis-à-vis l'un de l'autre”. Le texte du brevet, après avoir précisé la finalité de cette disposition particulière qui permet à “*deux personnes [de] jouer ensemble au même instrument des duos, des quatuors*”, nous offre un portrait saisissant de cette période de *pianomania*, où toute bonne éducation, surtout celle des jeunes filles, passe par l'apprentissage du piano : “*Il est inutile de faire remarquer de quel agrément peut être cet instrument [...]; dans une famille où il y aurait deux sœurs à peu près de forces égales, ou la mère et la fille, et surtout pour le maître qui enseigne, pouvant se placer vis-à-vis son élève ayant un clavier égal sous la main, il peut indiquer toutes les nuances, par exemple comme le maître de chant qui fait un trait avec sa voix et dit à son élève de le faire.*”

Le piano double Pleyel s'affranchit quant à lui de ces considérations pédagogiques. Au contraire, les premières publications destinées à promouvoir l'instrument mettent en avant sa nouveauté. Ainsi, la revue *Art et décoration* de janvier 1899 souligne l'adéquation de ce nouveau piano avec le répertoire à deux pianos, ces “*compositions modernes à caractère symphonique [...], mouvement inauguré par Liszt, suivi par Saint-Saëns et César Franck [...]*”

Si les premiers utilisateurs évoquent l'aspect pratique, puisque cet instrument *“permet de jouer toutes les œuvres écrites pour deux pianos dans un espacement à peu près moitié moindre de celui exigé pour l'exécution de ces œuvres”*, ils soulignent également les qualités particulières de ce piano. Ainsi, l'un des premiers pianistes à avoir joué cet instrument en concert, le compositeur et chef d'orchestre Felix Mottl (1856-1911) déclare en avril 1897 : *“La construction, particulièrement ingénieuse, permet de réaliser sur les deux mécanismes, entièrement indépendants l'un de l'autre, les nuances les plus variées du toucher, depuis le pianissimo le plus délicat jusqu'au fortissimo le plus retentissant, et cela sans risquer la moindre confusion des sons, chaque clavier et jeu de cordes pouvant fonctionner en parfaite indépendance. [...] Malgré la liberté respective des deux mécanismes, la sonorité est d'une belle homogénéité, qu'on ne pourrait atteindre avec deux instruments différents. On dirait une seule âme harmonique dont les effluves sonores viennent à nous. Les deux exécutants, assis l'un en face de l'autre, se regardent, de sorte que chaque signe d'intelligence – qui peut se saisir même sur la surface miroitante du couvercle du piano, quand il est relevé –, est facilement perceptible.”*

Le piano vis-à-vis Pleyel, fabriqué en deux tailles (2,45 m et 2,86 m), sera produit à 74 exemplaires. Parmi les propriétaires de ces instruments, on distingue de nombreux pianistes concertistes tels qu'Alfred Cortot, Mieczyslaw Horszowski, Madeleine Malraux ou Kurt Bauer. De même, plusieurs institutions acquièrent un double Pleyel afin de produire le répertoire pour deux pianos, parmi lesquelles on peut noter le Théâtre du Châtelet, le cabaret Le Lido ou, en dehors de nos frontières, le cinéma Astoria de Londres ou l'Orchestre de la cour impériale de Saint-Pétersbourg.

L'instrument du Musée de la musique a été fabriqué en 1928 et a vraisemblablement été conservé par la maison Pleyel afin de le mettre à la disposition des artistes pour des concerts ou des séances d'enregistrement. Acquis par le musée en 1983, il est maintenu en état de jeu et régulièrement utilisé en concert au sein de la Philharmonie de Paris.

THIERRY MANIGUET
Conservateur au Musée de la musique, Paris

CARACTÉRISTIQUES TECHNIQUES

Piano vis-à-vis Pleyel (système G. Lyon breveté), Paris, 1928

N° de série : n° 185292

Petit modèle : longueur 2,46 m - largeur 1,49 m

Étendue : la-1 à do7 (AAA-c5), 88 notes

Numéro d'inventaire Musée de la musique : E.983.3.1



THE PLEYEL DOUBLE PIANO, AN INSTRUMENT OF MODERNITY

The advent of the Pleyel ‘double piano’ in 1897 continued a long line of musical instruments with multiple keyboards, of which the organ is certainly the oldest example, since we can trace descriptions of such instruments, with three manuals, back to the fourteenth century. We could also cite Flemish double-manual virginals, which appeared in the fifteenth century and bore the description *moeder en kind* (‘mother and child’), referring to the two keyboards tuned an octave apart and playable separately or coupled together.

It is only at the turn of the seventeenth and eighteenth centuries that we see the emergence of combination instruments in which the two keyboards are positioned facing each other, indicating that they are meant for two players. The definition of the term *clavessin* [i.e., harpsichord] in the *Dictionnaire des arts et des sciences*, published by Thomas Corneille in 1694, leaves no doubt of what is clearly a well-established use of such instruments by that time: *‘There are Clavessins with a single manual. Others have two, and sometimes up to three. We also call Clavessin a square musical instrument which has two keyboards, one at each end.’* Among the most accomplished examples extant of this family of instruments are the ‘pianos-harpsichords’ produced by Johann Andreas Stein (1728-1792) in 1777 and 1783. The Viennese instrument-maker is probably the one to whom we owe the designation ‘vis-à-vis’ [meaning, ‘face to face’], most commonly used in France today to describe this configuration of the two keyboards, as it logically indicates the position of the two players.

The beginning of the nineteenth century did not lag behind, and several instrument-makers became interested in the mechanics of facing keyboards. Thus, in 1801 in Vienna, Matthias Müller produced an upright double piano which he named Ditanaklasis. In France, the celebrated Sébastien Érard in 1821 patented another upright piano, *‘with two keyboards placed opposite each other.’* The wording of the patent, after elucidating the purpose of this particular arrangement which allows *‘two individuals [to] play duets, quartets together on the same instrument’*, paints a vivid picture of this bout of piano mania, when good breeding, especially for a young lady, was inevitably measured in terms of ability to play the piano: *‘It is needless to remark on the pleasure which this instrument can give [...]; in a family having two daughters, who are evenly matched [in proficiency], or a mother and a daughter, and especially in the case of a teacher giving a lesson, who can place himself face to face with his pupil at the other keyboard, he will be able to illustrate all the nuances [with his fingers], just as a vocal teacher can demonstrate a passage with his voice and ask his pupil to repeat it.’*

The Pleyel double piano seems to have been designed without such instructional considerations in mind. On the contrary, the initial publications intending to promote the instrument emphasise its originality. Thus,

the magazine *Art et décoration* in January 1899 underlines the suitability of this new piano for playing music written for two pianos, these *'modern compositions cast in a symphonic mould [...], a trend started by Liszt, and now followed by Saint-Saëns and César Franck [...].'*

If the earliest users tended to evoke its practical aspect, given that this instrument *'allows you to play all the works written for two pianos in roughly half the footprint of the area required to house them'*, they also underline its special qualities. Thus, one of the first pianists to have played this instrument in concert, the composer and conductor Felix Mottl (1856-1911) declares in April 1897: *'The construction, which is particularly ingenious, by virtue of two mechanisms completely independent from each other, allows one to produce the most varied degrees of touch, from the gentlest pianissimo to the loudest fortissimo, and to do so without any fear of creating muddle, each keyboard and set of strings being able to function in perfect autonomy. [...] Notwithstanding the respective independence of the two mechanisms, the overall sonority has a beautiful homogeneity, which could not be achieved using two separate instruments. One could say it is a single harmonic heart whose sonic emanations flood toward us. The two performers, seated one facing the other, can maintain visual contact, so that every sign of intention – visible just by glancing at the shimmering surface of the piano lid, when it is raised – is easily understood.'*

The Pleyel piano with facing keyboards was made in two sizes (2.45 or 2.86 meters), and a total of 74 specimens were produced. Among the owners of these instruments we can name a number of concert pianists, including Alfred Cortot, Mieczyslaw Horszowski, Madeleine Malraux, and Kurt Bauer. Similarly, a Pleyel double piano was acquired by several institutions in order to present the repertoire originally written for two pianos; these include the Théâtre du Châtelet, the Lido, and outside the borders of France, the London Astoria and the Imperial Court Orchestra in Saint Petersburg.

The instrument preserved at the Museum of Music was manufactured in 1928 and had been kept by the Pleyel firm on its premises in order to have it available for concerts, recitals, and recording sessions. Acquired by the Museum in 1983, it is maintained in playable condition and regularly used in concert at the Paris Philharmonie.

THIERRY MANIGUET
Curator, Paris's Museum of Music
Translation: Mike Sklansky

TECHNICAL SPECIFICATIONS

Pleyel double-keyboard grand piano (patented G. Lyon system), Paris, 1928

Serial number: 185292

Smaller model: length 2.46 m - width 1.49 m

Compass: AAA-c5, 88 keys

Museum of Music inventory number: E.983.3.1

FROM 'LE ROUET D'OMPHALE' TO 'LE CARNAVAL DES ANIMAUX'

After producing several concertos for piano, violin or cello, four symphonies¹ and the Suite for orchestra op.49, Saint-Saëns composed in the space of five years (between 1872 and 1877) four symphonic poems that were to leave a lasting mark on the French orchestral repertory. As he explained in an article written in 1891, he had been dazzled in his youth by the symphonic poems of Franz Liszt: 'I had not experienced his personal fascination, I had not yet seen or heard him when I fell in love with his first symphonic poems, when they showed me the path on which I was later to meet *Danse macabre*, *Le Rouet d'Omphale* op.31 and other works of the same nature.'² In freeing himself from the more restrictive structures of the symphony and the concerto, Saint-Saëns saw new expressive possibilities for orchestral music that could result from associating it more closely with poetry, but without lapsing into metaphysics, a reproach that has been levelled at Liszt's. The genesis of **Le Rouet d'Omphale** was unusual, since the work was originally a scherzo for two pianos, which Saint-Saëns wrote in February 1871; it was dedicated to the composer Augusta Holmès and premiered on 7 December of the same year. A few months later, in March 1872, Saint-Saëns orchestrated it. When *Le Rouet d'Omphale* was performed under the direction of Jules Pacheloup at the Cirque d'Hiver on 14 April 1872, its reception was somewhat guarded. The conductor Édouard Colonne revived it in March 1874, this time before a more enthusiastic audience. Although the title refers to an episode from Greek mythology – Heracles, reduced to slavery by Zeus after he commits a murder, is sold to Omphale, Queen of Lydia, who compels him to spin wool – the real theme of the poem is sensual pleasure, as Saint-Saëns explained in one of his articles and in the note in the score: 'The subject of this symphonic poem is feminine seduction, the triumphant struggle of weakness against strength. The spinning wheel is merely a pretext, chosen only from the point of view of rhythm and the overall aspect [*allure*] of the piece.' Unlike *Le Rouet d'Omphale*, **Phaéton** op.39 was originally conceived as an orchestral work before being transcribed for two pianos by Saint-Saëns. Completed in March 1873, the symphonic poem was premiered by Colonne at the Théâtre du Châtelet. This work is probably the one in which the influence of Liszt's symphonic poems – specifically *Mazeppa* – is most evident, with the frantic race of the Sun Chariot depicted by flamboyant instrumentation. As in the case of *Le Rouet d'Omphale*,

1 Two of which remained unpublished in his lifetime; hence his last, the 'Organ' Symphony mentioned below, was issued as the 'Third Symphony'. (Translator's note)

2 Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1871*, ed. Marie-Gabrielle Soret (Paris: Vrin, 2012), p.459.

the chosen subject comes from Greek mythology, according to the note included in the published score: 'Phaeton has obtained leave to drive the chariot of his father the Sun through the heavens. But his unskilled hands lead the horses astray. The flaming chariot, thrown off course, approaches the terrestrial regions. The whole universe is about to perish in flames, when Jupiter strikes down the rash Phaeton with his thunderbolt.' Saint-Saëns observed elsewhere that 'this little work was not exclusively descriptive', a criticism that certain music critics had often directed at him, but that 'the soul of Phaeton' was none other than 'pride'.

Unlike the two earlier symphonic poems, **Danse macabre** op.40 is not rooted in mythology, but derives from *Égalité-Fraternité* by Henri Cazalis, better known under the pseudonym Jean Lahor. Saint-Saëns had already set this poem as a *mélodie* in August 1872. In turning it into a symphonic poem, the composer conserved, of the seven stanzas previously set to music, only the first two and the first two lines of the sixth and seventh. The words depict Death playing 'a dance tune at midnight . . . on his fiddle', surrounded by white skeletons 'running and leaping in their ample shrouds' before the crowing of the cock interrupts this 'sarabande'. Saint-Saëns reuses the thematic material of the *mélodie* and introduces the *Dies irae* theme that Berlioz and Liszt had made famous in the fifth movement of the *Symphonie fantastique* and *Totentanz* respectively. The piece begins with the twelve strokes of midnight, played on the harp, and includes several passages assigned to the solo violin, whose E string is lowered by a semitone to E flat, thus emphasising the interval of the augmented fourth. Premiered under Colonne at the Théâtre du Châtelet on 24 January 1874, the symphonic poem, after initially arousing a degree of hostility, very quickly became one of the works most frequently performed at the time. As usual, Saint-Saëns made the version for two pianos, while Liszt, in his enthusiasm for this *Danse macabre*, surprised its composer by transcribing the work for solo piano in October 1876, with the somewhat puzzling comment, 'I beg you to excuse my inability to reduce the wonderful colouring of the score for the piano.'

When Saint-Saëns embarked on **La Jeunesse d'Hercule** op.50, his last symphonic poem, in the winter of 1876, he was in the midst of a period of intense compositional activity: following the completion of the *Danse macabre*, he had written the Variations on a Theme by Beethoven for two pianos op.35, the Piano Quartet op.41 and the Fourth Piano Concerto op.44. For this final work in the genre, he returned to Antiquity, taking his inspiration from the second book of Xenophon's *Memorabilia*, in which the author presents a dialogue between Socrates and various interlocutors. The subject of the poem is printed in the orchestral score: 'The fable tells how Heracles, on entering adult life, saw two roads open to him: that of pleasure and that of virtue. Unmoved by the seductions of the nymphs and the bacchantes, the hero sets out on the path of struggle and combat, at the end of which he glimpses, through the flames of his funeral pyre, the reward of immortality.' Unlike the first three symphonic poems, *La Jeunesse d'Hercule* op.50, a work of imposing dimensions (509 bars) and refined

orchestration, presents few musical landmarks to illustrate the initial programme, a fact that did not escape the critics after Colonne conducted its premiere at the Théâtre du Châtelet on 28 January 1877. These symphonic poems are major works in the French orchestral repertory and mark a turning point in his output of orchestral music, one of the highpoints of which was to be the 'Organ' Symphony (no.3, op.78) of 1886.

It was precisely at the time when Saint-Saëns was completing his Third Symphony that he began work on **Le Carnaval des animaux**, during a concert tour to Germany and Prague. He doubtless wanted to forget the violent campaign of certain German newspapers against him following the publication of his book *Harmonie et mélodie*, in which he denounced the hegemony of Wagnerism. He was keeping this new work as a surprise for his friend, the cellist Charles Lebouc, as he wrote to his publisher Auguste Durand on 9 February 1886:

I am in the process of perpetrating a vast composition for next Mardi Gras; it's a full-length score. I only have the finale to write. Fourteen numbers! You will say that I would do better to work on my symphony. You're right, completely and utterly right, but it's so much fun! And the firm of Auguste [Durand]-Léon [Roques] won't be publishing it: it will figure among my posthumous works. It's for the Lebouc concert: there will be solos for the beneficiary [Lebouc], for [the flautist] Taffanel, [the clarinetist] Turban and [the double-bass player] Debailly (the Elephant Waltz).

A frequent perpetrator of pastiches and musical farces, he conceived a 'grand zoological fantasy' covering a wide range of sonorities and assembling a variety of instruments: two pianos, two violins, viola, cello, double bass, flute, clarinet, glass armonica, xylophone. He plays with their timbres, combining them in unusual and fanciful ways, and indulges in multiple musical quotations, parodying Rameau's harpsichord piece *La Poule* in 'Poules et Coqs' (no.2) and tunes by Offenbach in 'Tortues' (no.4), reprising the waltz from the 'Ballet de Sylphes' of Berlioz's *La Damnation de Faust* on the double bass at an *Allegretto pomposo* tempo in 'L'Éléphant' (no.5) or quoting his own *Danse macabre* and Rosina's aria from Rossini's *Il barbiere di Siviglia* in 'Fossiles' (no.12), not forgetting popular songs such as 'J'ai du bon tabac', 'Ah! vous dirai-je maman' or 'Partant pour la Syrie'. The premiere took place at the Salle Érard on 9 March 1886, as reported in the newspaper *Le Messager de Paris* dated 14 March:

Before concluding this article, let us mention the annual Mardi Gras concert given by M. Lebouc at the Salle Érard. Notable among the performers, aside from the beneficiary himself, were MM. Saint-Saëns, Diémer, Maurin, Turban, Taffanel, Tourcy, Prioré, de Bailly, Viterbo and Mlle Anna Soutire. That suffices to show the interest of this fine matinee performance. I single out for mention an amusing symphonic buffoonery by M. Saint-Saëns, entitled "The Carnival of the Animals", in which the wild fantasy that reigns supreme cannot prevent the maestro's imagination

from breaking free in charming and extremely delicate inspirations, and in which the piano of MM. Saint-Saëns and Diémer, M. Taffanel's flute, M. Turban's clarinet, M. de Bailly's double bass, and M. Lebouc's harmonious cello were something to marvel at.

The *Fantaisie zoologique* was given again on 30 March 1886 in Pauline Viardot's Paris salon, with Liszt present, then on 2 April 1886 at a soiree of Émile Lemoine's circle La Trompette. There were further opportunities to hear the piece in the ensuing years. But Saint-Saëns increasingly opposed performances of *Le Carnaval*. Only 'Le Cygne' (no.13) was published by Durand, in May 1887. The complete work did not appear in print until April 1922, a year after Saint-Saëns's death, and enjoyed an immediate success that has continued to grow over the years.

Always on the lookout for novelty, Saint-Saëns agreed in 1908 to write the music for a short silent film directed by André Calmettes and Charles Le Bargy. The synopsis by the dramatist Henri Lavedan relates the assassination of Henri I, Duke of Lorraine, at the instigation of the French King Henri III. So it came about that Saint-Saëns composed the first film music in history: **L'Assassinat du Duc de Guise**. The work, scored for piano, harmonium, flute, oboe, clarinet, bassoon, horn and strings, follows the slightest inflection of the unfolding action and subtly expresses the emotions that drive each of the protagonists. The film's inaugural screening took place on 17 November 1908 at the Salle Charras in Paris, with an orchestra conducted by Fernand Leborne, one of whose main tasks was to synchronise in real time the live music-making and the images projected before the audience. The columnist of *Le Gaulois* who attended the premiere praised this 'little gem of symphonic music', which he rightly described as a veritable 'tour de force of art and learning'.

DENIS HERLIN

Translation: Charles Johnston

Going beyond the obvious 'hits' present in this discographic portrait of Saint-Saëns ('L'Aquarium' from *Le Carnaval des animaux*, *Danse macabre*, the Bacchanale from *Samson et Dalila*), François-Xavier Roth talks to us about his rapport with the composer and his discovery of the lesser-known works that are also presented here.

Why did you want to celebrate the centenary of Saint-Saëns's death in 1921?

You might say he's one of the composers who "founded" the orchestra Les Siècles, with its repertory leaning towards French Romantic music on period instruments. Very early on, we performed works by Bizet and the Third Symphony of Saint-Saëns.* We are now keen to do them again.

What is the special characteristic of this composer?

As in the case of Berlioz and his *Symphonie fantastique*, a work like *Danse macabre* tends to overshadow the greater part of his musical output: that's what happened with the opera *Le Timbre d'argent*, which is magnificent but has never entered the repertory. And there are still many other pieces to be discovered! This ignorance of his œuvre can be explained in part by his long career: Saint-Saëns died at the age of eighty-six, and by the time Stravinsky's *Le Sacre du printemps* was premiered he was perceived as a composer from 'yesterday's world'. Moreover, the peak of his career coincided with an awkward moment for French musicians, when they had to position themselves in relation to the music of Wagner. In that sense, Saint-Saëns crystallises the French compositional gesture.

How would you define his stylistic signature?

Virtuosity is important to him, more so than to other composers. As a virtuoso pianist, he required the same – typically French – virtuosity from other musicians. In his symphonic poems, you can sense the delight in making an orchestra glitter with that virtuosity. This is something that comes less easily to British or German musicians, who haven't been brought up on music theory manuals based on the solfège principle, like those of Georges Dandelot. For this virtuosity is directly related to the practice of solfège, so often criticised today. All the same, I can tell you, after having conducted orchestras all over the world, that the musical training of the French still enables them to sing the music to the note-names whereas their counterparts restrict themselves to doing so on 'la-la-la'! In other words, we are trained to enunciate notes with an acuity of articulation, rhythm and speed that musicians in other countries don't possess.

Yet French orchestras don't appear in the international top ten rankings of symphony orchestras . . .

That hasn't always been the case! At one time, they were regarded as the best: just think of the Société des Concerts du Conservatoire, the Orchestre Lamoureux, orchestras with a genuine personality. And that's another part of what we are trying to recreate with Les Siècles: not only the instrumental texture of the time, but also a certain culture, notably in the enunciation of the music. For me, that gesture is not reactionary or retrograde; on the contrary, it's extremely dynamic. The symphonic poems of Saint-Saëns gave us a chance to pay tribute to those 'historical' French orchestras.

What did you find out about these pieces when you conducted them?

These four symphonic poems are among his most interesting works, along with the operas, which we're only just rediscovering now. For example, I found out that *Phaëton* was performed at the inaugural concert of the Théâtre des Champs-Élysées in 1913, alongside Debussy's *Prélude à 'L'Après-midi d'un faune'* and works by Chabrier and d'Indy. I realised that Saint-Saëns had composed a very complex showpiece for symphony orchestra. If we're talking of homages, *Le Rouet d'Omphale* refers to Berlioz, and in *La Jeunesse d'Hercule*, you can hear the third act of *Tristan*. But Saint-Saëns was concerned above all to promote this new musical form. The public was familiar with Liszt's symphonic poems: Saint-Saëns wanted to get in on the act. He seized on this rhapsodic form and became the founder of a kind of school, since Franck, Chausson and Dukas were to follow in his footsteps.

Let's get back to *Danse macabre*, which you've linked with Berlioz's *Symphonie fantastique*.

Saint-Saëns owes a lot to Berlioz, to the timbres of *Les Troyens* and the *Fantastique*, which create powerful effects with a magnificent palette of colours. Nevertheless, I see greater bitterness and darkness in the *Fantastique* than in *Danse macabre*. Saint-Saëns is never excessive: that's his hallmark. He creates a colourful and rousing character, whereas Berlioz aims to terrify. It's no coincidence that *Danse macabre* became a hit, with its out-of-tune violin refrain and the twelve strokes of midnight at the start.

With *L'Assassinat du duc de Guise* (1908), Saint-Saëns composed music for the cinema. Do you detect a change in his style here?

I'm not going to say that this is Saint-Saëns's greatest piece, but he does manage to produce a varied, dynamic musical score to underpin a film where, after a few minutes, nothing happens – the Duc de Guise doesn't

stay alive for very long! Yet the work really is historic in every respect. It's the earliest documented film score, written by a composer who had decided to add his music to this very recently created medium, using a highly unusual instrumentarium, a large instrumental ensemble including harmonium. A new musical adventure.

You have conducted the London Symphony Orchestra, which devotes part of its activity to recording soundtracks.

Yes, that's right: I even worked with the late Maurice Murphy, former principal trumpet of the LSO, whose first recording session with the orchestra was on the *Star Wars* soundtrack. In those days, it was swimming against the tide to use music with dated points of reference, as John Williams did on that film. In a sense, by using this instrumental mosaic for a film score, Saint-Saëns was making an ambitious, modern gesture at the time. Just look at the way he uses the harmonium, which merges with the lower strings and the wind instruments: he clearly wanted to create a sound palette as new as the medium itself.

With *Le Carnaval des animaux*, we come back to Saint-Saëns's 'greatest hits' . . .

First of all, it's a great pleasure to be in front of this splendid double piano! Thanks to the Musée de la musique at the Philharmonie de Paris, we have found the perfect instrument for this work. *Le Carnaval* is a succession of tableaux, and even their very titles form part of the work's humour. We know that it was composed as a 'one-shot': if you'll forgive the expression, Saint-Saëns just wanted to have a good laugh! He visits all the aviaries, calls in the cuckoos, the fish and the lions . . . It was just a 'happening', but it was destined to become his most famous work, his equivalent of Ravel's *Boléro*. Tough luck on both of them: a piece of 'music without music' for Ravel, and a great burst of laughter for Saint-Saëns. When we recorded this deliciously tongue-in-cheek entertainment music, I couldn't help thinking of the musical salons of the time. Except that Saint-Saëns hit the bullseye so squarely, the score is so well done, that this *Fantaisie zoologique* has survived, far outliving the initial joke. To think that he wondered if it was worth publishing!

interview by GUILLAUME TION
Translation: Charles Johnston

(*) The recording of the 'Organ' Symphony and the Piano Concerto no.4 by Les Siècles was reissued in 2021. (Editor's note)

LES SIÈCLES - FRANÇOIS-XAVIER ROTH – Selected Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

HECTOR BERLIOZ

Harold en Italie / Les Nuits d'été

Tabea Zimmermann, viola
Stéphane Degout, baritone
CD HMM 902634

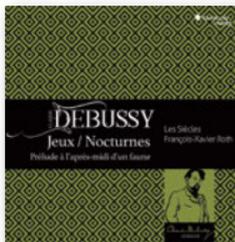


Symphonie fantastique
Les Francs-Juges, ouverture
CD HMM 902644

CLAUDE DEBUSSY

Nocturnes. Jeux

With Les Cris de Paris, Geoffroy Jourdain
CD HMM 905291



Pelléas & Mélisande

Vannina Santoni, Julien Behr, Alexandre Duhamel
Marie-Ange Todorovitch, Jean Teitgen
Chœur de l'Opéra de Lille
3 CD HMM 935352.54

MAURICE RAVEL

L'Heure espagnole, Bolero

*Isabelle Druet, Julien Behr, Loïc Félix
Thomas Dolié, Jean Teitgen*
CD HMM 905361

Daphnis & Chloé

With Ensemble Aedes
CD HMM 905280

Ma mère l'Oye

**Le Tombeau de Couperin
Shéhérazade**

CD HMM 905281

La Valse

with MODEST MUSSORGSKY
Pictures at an Exhibition (orch. Ravel)
CD HMM 905282

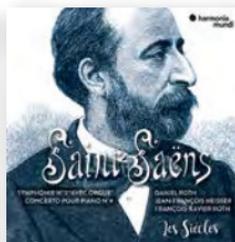
**Piano Concertos
Mélodies**

*Cédric Tiberghien, piano
Stéphane Degout, baryton*
CD HMM 902612

CAMILLE SAINT-SAËNS

**Symphony no.3 'organ'
Piano Concerto no.4**

*Daniel Roth, organ
Jean-François Heisser, piano*
CD HMM 905348





**VOUS AIMEZ
LA MUSIQUE
NOUS SOUTENONS
CEUX QUI LA FONT**



FONDATION
D'ENTREPRISE
C'est Vous l'Avenir

Fondation d'entreprise Société Générale C'est vous l'avenir, constituée le 23 septembre 2006,
dont le siège social est situé 29 boulevard Haussmann - 75009 Paris. 02/2023.

Partenaire privilégié de l'orchestre

Les Siècles, le Conseil départemental



de l'Aisne soutient l'action de

François-Xavier Roth

dans toutes ses dimensions

artistiques et pédagogiques :

Jeune Symphonie de l'Aisne,

Orchestres Démonos,

Cité de la musique et de la danse

de Soissons, Festival de Laon, etc.

ADAMA ASSOCIATION POUR LE DÉVELOPPEMENT
DES ACTIVITÉS MUSICALES DANS L' AISNE



Tourcoing aime la musique...

...toutes les musiques

Music Band, Conservatoire à Rayonnement Départemental, Chorale Séniors,
Tourcoing Jazz Festival, Grand Mix, Fanfares, Atelier Lyrique, Carillon



Tourcoing



WWW.TOURCOING.FR

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.

Depuis 2022-2023, l'orchestre est en résidence au Théâtre des Champs-Élysées à Paris. La Fondation Société Générale C'est vous l'avenir est le mécène principal de l'orchestre.

La saison 2022-2023 reçoit le généreux soutien d'Aline Foriel-Destezet.

L'ensemble est depuis 2010 conventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication et le DRAC Hauts-de-France pour une résidence dans la région Hauts-de-France. Il est soutenu au projet par le Centre National de la Musique et 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 Échanges et Bibliothèques et ponctuellement par le Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française, par la SPEDIDAM, l'ADAMI, l'Institut Français, le Bureau Export, la SPPF et le FCM.

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



François-Xavier Roth et les musiciens des Siècles remercient pour leur soutien indéfectible :

Les Siècles and François-Xavier Roth thank for their support :

Frédéric Oudéa, Caroline Guillaumin, Hafida Guenfoud-Duval, Ulrich Mohrle et toute les équipes de la Fondation d'entreprise Société Générale C'est vous l'avenir, toutes les équipes de La Seine Musicale, Olivier Mantéi et toutes les équipes de la Philharmonie de Paris et du Musée de la musique, Antonella Zedda, Alexandre Dratwicky et toutes les équipes du Palazzetto Bru Zane centre de musique romantique française, Doriane Bécue, Peter Maenhout, Christophe Desbonnet, Gérald Darmanin, Jean-Marie Vuylsteker, Marie-France Berthet, Pierre Hoppé et la ville de Tourcoing, Hilaire Multon, Pierre Haramburu, Nicolas Guinet et la Direction Régionale des Affaires Culturelles des Hauts-de-France, Xavier Bertrand, François Decoster, Charlotte Bonnerot et la région Hauts-de-France, Jean-Michel Verneiges, François Rempelberg, Nicolas Fricoteaux et le département de l'Aisne, Catherine Delepelaire et l'association Échanges & Bibliothèques, Jean-Philippe Thiellay et le Centre National de la Musique.

Le CD 2 a été enregistré à la Cité de la Musique - Philharmonie de Paris
dans le bâtiment de la Cité de la musique conçu par l'architecte Christian Porzamparc,
sur le piano vis-à-vis Pleyel, Paris, 1928 (collection Musée national de la musique).



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2023

Enregistrement CD 1 : novembre 2021, RIFFX Studio 1, La Seine Musicale, Boulogne-Billancourt (France)

CD 2 : avril 2021, Philharmonie de Paris,

Amphithéâtre de la Cité de la Musique, Paris (France)

Direction artistique, prise de son, montage et mixage : Jiri Heger

Assistants son : Aurélien Bourgeois et Alice Ragon

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

Illustration digipac : Caricature de Saint-Saëns, Impression en couleur, tiré d'une revue espagnole,

Paris, Bibliothèque Nationale, akg-images

Photo François-Xavier Roth : © Holger Talinski

Photos piano : collection du Musée de la musique / clichés Claude Germain

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé aux Pays-Bas

harmoniamundi.com
lessiecles.com

HMM 902614.15