



WARNER
CLASSICS

Organ Symphony

DANIELE ROSSI ORGAN

Saint-Saëns

Carnival of the Animals

MARTHA ARGERICH PIANO
ANTONIO PAPPANO PIANO

ORCHESTRA DELL'ACCADEMIA
NAZIONALE DI SANTA CECILIA

ANTONIO PAPPANO

Camille Saint-Saens 1835–1921

SYMPHONY NO.3 IN C MINOR, OP.78 “ORGAN SYMPHONY”

Live recording

1	I.	Adagio — Allegro moderato —	10.14
2		Poco adagio	11.07
3	II.	Allegro moderato — Presto —	7.18
4		Maestoso — Allegro	8.27

THE CARNIVAL OF THE ANIMALS

Zoological fantasy for 2 pianos & ensemble

5	I.	Introduction et Marche royale du lion (Introduction and Royal March of the Lion)	2.09
6	II.	Poules et Coqs (Hens and Roosters)	0.44
7	III.	Hémiones (Wild Asses)	0.41
8	IV.	Tortues (Tortoises)	2.33

9	V.	L'Éléphant (The Elephant) <i>soloist: Libero Lanzilotta</i>	1.28
10	VI.	Kangourous (Kangaroos)	1.06
11	VII.	Aquarium	2.35
12	VIII.	Personnages à longues oreilles (Characters with Long Ears)	0.52
13	IX.	Le Coucou au fond des bois (The Cuckoo in the Depths of the Woods)	2.21
14	X.	Volière (Aviary)	1.14
15	XI.	Pianistes (Pianists)	1.27
16	XII.	Fossiles (Fossils)	1.20
17	XIII.	Le Cygne (The Swan) <i>soloist: Gabriele Geminiani</i>	3.30
18	XIV.	Final	2.03

61.26

Daniele Rossi organ (2&4)

Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Roma (1–4)

Antonio Pappano

Martha Argerich · Antonio Pappano pianos

Soloists of the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (5–18)

Carlo Maria Parazzoli *violin 1* · Alberto Mina *violin 2*

Raffaele Mallozzi *viola* · Gabriele Geminiani *cello*

Libero Lanzilotta *double bass*

Carlo Tamponi *flute & piccolo* · Stefano Novelli *clarinet*

Marco Bugarini · Edoardo Albino Giachino *percussion*



Saint-Saëns's two most famous works were composed in the same year — indeed, largely simultaneously — and yet display the two contrasting sides of his musical personality. Despite their obvious differences of scale, construction and intention, they nevertheless have much in common.

The Third Symphony was commissioned by the London Philharmonic Society and during work on it, early in 1886, Saint-Saëns took a short holiday in Austria. There he fulfilled a long-delayed promise to compose a solo work to celebrate the career of the cellist Charles-Joseph Lebouc (1822-1893) on his retirement. “Le Cygne” (“The Swan”) was accordingly performed and published, and has remained the linchpin of every cellist’s salon repertoire ever since. Always a hyperactive composer, however, Saint-Saëns had meanwhile rather exceeded his brief and expanded “Le Cygne” into what he described as a “grande fantaisie zoologique” — *Le Carnaval des animaux* (“The Carnival of the Animals”). But this was very much a private *jeu d’esprit*: Saint-Saëns expressed the fear that its frivolity might affect his reputation as a serious composer. He banned publication of any of it (except “Le Cygne”) until after his death. It was kept a secret among friends —including Liszt, who heard it when he visited Paris shortly before his death later that year. Only in 1922 was the complete work revealed to the world, with its public premiere on 25 February taking place 36 years after its earliest performances.

The *Carnival* is scored for a chamber ensemble of string quintet, flute (doubling piccolo), clarinet, xylophone and glass harmonica, plus two pianos, and Saint-Saëns’s genius is to deploy this 11-strong ensemble to depict with uncanny vividness the procession of creatures as they pass by. Strings and pianos provide the expectant Introduction before a flourish announces the “Marche royale du lion” (“Royal March of the Lion”) complete with military-style fanfares and roars from pianos and lower strings. “Poules et Coqs” (“Hens and Roosters”) are represented by pianos, upper strings and, for two and a half bars only, clarinet; “Hémiones” are Asiatic wild asses who charge up and down the two keyboards. “Tortues” (“Tortoises”) dance the can-can as only they can, and an elephantine double bass takes on the “Ballet des Sylphes” from Berlioz’s *The Damnation of Faust* (plus a two-bar snatch of Mendelssohn’s *Midsummer Night’s Dream* Scherzo).

“Kangourous” hop from piano to piano, before the remarkable “Aquarium”, in which *una corda* (soft pedal) piano arabesques combine with muted strings to accompany the mesmerising timbre of flute and glass harmonica. The “Personnages à longues oreilles” may refer to donkeys or “long-eared” music critics; “Le Coucou au fond des bois” (“The Cuckoo in the Depths of the Woods”) actually sends the virtuoso clarinetist into the corridor to perform his two-note call; and the “Volière” (“Aviary”) is ruled over by the fluttering flute. “Pianistes” wrap their fingers around scales of C, D flat, D and E flat, while “Fossiles” spoofs Saint-Saëns’s own *Danse macabre* as well as a host of folk songs and popular arias. “Le Cygne” needs no further introduction and the finale reintroduces many of the creatures heard over the previous 20 minutes.

Meanwhile, work continued on the Third Symphony, in preparation for its first performance at St James’s Hall (once situated between London’s Piccadilly and the magnificent sweep of Regent Street at its south end) on 19 May 1886. This is a remarkable work in many ways — although perhaps the least remarkable of these is the addition of the instrument that gives the work its nickname, the “Organ” Symphony. Saint-Saëns was himself an organist and for two decades

was resident on the organ bench of La Madeleine in Paris. Nevertheless, he stipulated that the part could be played on a harmonium if no organ was available; this and his eventual title for the work, “Symphonie n° 3 avec orgue”, suggest that he didn’t consider the king of instruments central to his conception of the symphony. More noteworthy is the presence of a piano, played by two pianists, and requiring far more technical agility than the simpler organ part.

The symphony divides into the standard four movements but they are linked into two pairs that run on into each other. And although Saint-Saëns eschewed German-style thematic development in order “to avoid somewhat interminable repeats and repetitions”, he adopts the Lisztian technique of thematic transformation. The motto that undergoes this transformation is the great melody heard on the organ in the glorious finale (more recently seared into the popular conscience by its use as a pop song, “If I had words” from 1977, and a film theme, for 1995’s *Babe*). The motto itself developed in turn from the *Dies irae* plainchant — a musical “tag” that rather obsessed Liszt, who used it in numerous works — and is first heard in the agitated string figures of the first movement’s Allegro moderato. The organ is introduced in the Poco adagio slow movement but rarely rises above a whisper in its ecstatic dialogue with the strings; the central section introduces a characteristically Bachian contrapuntal motif for divided violins before a reminiscence of the motto theme.

The motto is never far away in the rumbustious Scherzo, whose central section introduces the piano in rushing scales — just one player at this point! The movement winds down into a mysterious passage for sustained strings, which finally sets up the finale’s key of C major (the tonic major of the symphony’s overall C minor) and, full-throttle at last, the organ, whose three chords set up the closing Allegro proper. Here’s the real coup: the rippling, glittering piano, at last played by both players, accompanies the motto theme in its transfigured form, played initially by strings divided into nine parts — an effect not unlike that of the “Aquarium” in the *Carnival* — and it is this major-key apotheosis that is developed, along with a plethora of other themes, as the symphony drives to its thrilling close. Saint-Saëns learnt of the death of his friend Franz Liszt shortly before the symphony was published and ultimately dedicated the score to the great Hungarian composer.

David Threasher

Si les deux œuvres les plus célèbres de Saint-Saëns furent composées la même année, en grande partie de front, elles illustrent les côtés opposés de la personnalité musicale du compositeur. Mais malgré leurs évidentes différences d'échelle, de construction et d'intention, elles ont beaucoup en commun.

Début 1886, alors qu'il travaille à sa Troisième Symphonie, une commande de la London Philharmonic Society, Saint-Saëns fait un court séjour en Autriche où il écrit une pièce pour violoncelle, « Le Cygne », à l'intention du violoncelliste Charles-Joseph Lebouc (1822-1893) auquel il a depuis longtemps promis de rendre hommage à l'occasion de son départ à la retraite. Donné en première audition et publié, « Le Cygne » est depuis demeuré le pilier du répertoire de salon de tout violoncelliste. Compositeur hyperactif, Saint-Saëns n'en reste cependant pas là et dépasse le cadre de sa promesse : à partir du « Cygne », il compose ce qu'il nomme une « grande fantaisie zoologique », *Le Carnaval des animaux*. Mais il fait cela plus pour s'amuser et, craignant après coup que la frivolité de sa partition n'affecte sa réputation de compositeur sérieux, il interdit qu'elle soit publiée avant sa mort — à l'exception du « Cygne ». Elle devient ainsi un secret partagé entre amis — Liszt l'entend lors de son passage à Paris peu avant de s'éteindre au cours de la même année. L'œuvre complète ne sera révélée au public que le 25 février 1922, 36 ans après sa composition.

Le Carnaval des animaux est destiné à un ensemble instrumental comprenant le quintette à cordes, une flûte (ou piccolo), une clarinette, un xylophone, un harmonica de verre et deux pianos. Saint-Saëns utilise cette instrumentation avec génie pour mettre en scène un défilé truculent de créatures variées. Aux cordes et aux pianos est confiée l'Introduction, puis un trait annonce la « Marche royale du lion » qui, accompagnée de fanfares de style militaire, fait rugir les pianos et les cordes graves. « Poules et Coqs » sont représentés par les pianos, les cordes aiguës et, durant deux mesures et demie seulement, la clarinette. Sorte d'ânes sauvages d'Asie, les « Hémiones » dévalent les deux claviers dans les deux sens. Les « Tortues » dansent à leur manière le cancan d'*Orphée aux enfers* d'Offenbach, puis une contrebasse éléphantine s'attaque au « Ballet des Sylphes » de *La Damnation de Faust* de Berlioz et cite deux mesures du Scherzo du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn.

Les « Kangourous » bondissent à tour de rôle sur les deux pianos, puis on plonge dans le remarquable « Aquarium » dans lequel des arabesques des pianos avec sourdine se mêlent aux cordes, également avec sourdine, pour accompagner la sonorité ensorcelante de la flûte et de l'harmonica de verre. Avec les « Personnages à longues oreilles », le compositeur se réfère peut-être à des ânes ou à des critiques musicaux. Dans « Le Coucou au fond des bois », le clarinettiste virtuose est envoyé en coulisses pour jouer son appel de deux notes. La « Volière », elle, est dominée par le volètement de la flûte. Les « Pianistes » font leurs exercices autour des gammes de *do*, *ré* bémol, *ré* et *mi* bémol, tandis que dans « Fossiles » le compositeur parodie sa propre *Danse macabre* ainsi qu'une myriade d'airs et de chants populaires. « Le Cygne » n'a pas besoin de plus ample introduction, quant au « Final », il réintroduit nombre des créatures entendues précédemment.

Nonobstant son *Carnaval*, Saint-Saëns poursuit son travail sur sa Troisième Symphonie qui doit être donnée en première audition le 19 mai 1886 au St James's Hall de Londres (alors situé entre Piccadilly et la magnifique courbe de Regent Street à son extrémité sud). C'est une œuvre remarquable à maints égards, le moins remarquable étant sans doute l'ajout de l'instrument qui lui a donné son titre, l'orgue, car Saint-Saëns était organiste et fut pendant 20 ans titulaire des orgues de La Madeleine. Il a précisé cependant que la partie d'orgue pouvait être jouée sur un harmonium si nécessaire. Cette

précision, et le titre définitif de l'œuvre, « Symphonie n° 3 avec orgue », indiquent que l'instrument à tuyaux n'était pas central à ses yeux dans la conception de la partition. Plus remarquable est la présence d'une partie de piano, jouée par deux pianistes, qui requiert bien plus d'agilité que celle d'orgue.

La symphonie suit le plan classique en quatre mouvements, lesquels sont cependant groupés en deux blocs de deux mouvements enchaînés. Pour éviter des reprises et des répétitions « interminables », Saint-Saëns troque le travail thématique à l'allemande contre la technique lisztienne de la transformation. Le thème unitaire qui est soumis à cette transformation deviendra la grande mélodie entendue à l'orgue dans le glorieux finale (elle est d'autant plus connue qu'elle a été reprise dans une chanson pop de 1977, « If I had words », et a fait l'objet du thème du film *Babe* de 1995). Ce thème unitaire, qui s'appuie sur le *Dies irae* grégorien — une « vignette » musicale qui fascinait Liszt et qu'il a utilisée dans de nombreuses œuvres —, apparaît pour la première fois au début de l'*Allegro moderato* qui suit l'introduction du premier mouvement, dans le dessin agité des cordes. L'orgue fait son entrée dans le *Poco adagio* (deuxième mouvement) mais s'élève rarement au-dessus du chuchotement dans son dialogue extatique avec les cordes. La partie centrale introduit un thème contrapuntique très bachien, pour violons divisés, avant le retour du thème unitaire.

Le thème unitaire n'est jamais loin dans le turbulent Scherzo où le piano fait son entrée en gammes précipitées, dans la partie centrale, avec pour l'instant un seul pianiste. Le mouvement débouche ensuite sur un passage mystérieux en notes tenues des cordes, qui finit par installer la tonalité du finale, *ut* majeur (la tonalité principale de la symphonie étant *ut* mineur). L'orgue revient, à pleine puissance cette fois-ci, et marque le début de l'*Allegro* conclusif avec trois accords. Puis vient un véritable tour de force : les dessins ondulants et étincelants du piano, joué par deux pianistes désormais, accompagnent le thème unitaire dans sa forme transfigurée qui est tout d'abord donné par les cordes divisées en neuf parties — un effet qui n'est pas sans rappeler celui de l'« *Aquarium* » du *Carnaval des animaux* — et c'est cette apothéose en majeur qui est développée, conjointement à une pléthore d'autres thèmes, en une progression palpitante jusqu'aux dernières mesures. Saint-Saëns dédia son œuvre à son ami Franz Liszt dont il avait appris la mort peu avant la publication de la symphonie.

David Threasher

Traduction : Daniel Fesquet

Die zwei berühmtesten Werke von Saint-Saëns entstanden im gleichen Jahr — eigentlich sogar größtenteils parallel — und zeigen dennoch zwei sehr gegensätzliche Seiten seiner musikalischen Persönlichkeit. Trotz der offensichtlichen Unterschiede in Tonleiter, Aufbau und Intention haben sie viel gemeinsam.

Die 3. Sinfonie in c-moll wurde von der Konzertgesellschaft London Philharmonic Society in Auftrag gegeben. Anfang des Jahres 1886, als er daran arbeitete, hielt Saint-Saëns sich kurze Zeit in Österreich auf und kam dort dem langgegebenen Versprechen nach, ein Solostück als Hommage an den Cellisten Charles-Joseph Lebouc (1822-1893) für dessen letzten öffentlichen Auftritt zu komponieren. „Le Cygne“ („der Schwan“) wurde also bei der Gelegenheit erstmals öffentlich dargeboten und ist seither das Herzstück vom Salonrepertoire eines jeden Cellisten. Der nie müde werdende Komponist hatte allerdings seinen Auftrag „Le Cygne“ mehr als übertroffen und etwas daraus entwickelt, was er als „grande fantaisie zoologique“ bezeichnete — *Le Carnaval des animaux* (*Der Karneval der Tiere*). Doch das war vor allem ein persönliches *jeu d'esprit*: Saint-Saëns hatte Bedenken, dass die Frivolität des Werkes seinem Ruf als ernsthafter Komponist schaden könnte. Bis zu seinem Tod war jegliche Veröffentlichung (außer von „Le Cygne“) verboten. Seine Freunde wussten von dem Geheimnis — darunter Liszt, der das Werk hörte, als er kurz vor seinem Tod im selben Jahr nach Paris kam. Erst 1922 wurde das gesamte Werk der Welt präsentiert; die öffentliche Premiere fand am 25. Februar statt, 36 Jahre nach der Uraufführung.

Der *Karneval* ist für ein Kammerorchester aus Streichquintett, Flöte (spielt auch Piccoloflöte), Klarinette, Xylophon und Glasharmonika sowie zwei Klaviere orchestriert und Saint-Saëns' Genie zeigt sich darin, dass er das 11-köpfige Ensemble so zum Einsatz kommen lässt, dass es mit unheimlicher Lebhaftigkeit die Prozession der Tiere schildert, die vorbeiziehen. Streicher und Klaviere sorgen für die spannungsgeladene Introduction, ehe eine Fanfare den „Marche royale du lion“ („Königlicher Marsch des Löwen“) ankündigt, woraufhin sie in militärisch anmutende Marschrhythmen und Löwengebrüll von den Klavieren und tiefen Streichern übergeht. „Poules et Coqs“ („Hennen und Hähne“) werden von den Klavieren, hohen Streichern und, für zweieinhalb Takte lang, von der Klarinette repräsentiert; die „Hermiones“, Halbesel, sind wilde Esel aus Asien, sie stieben die beiden Tastaturen hoch und runter. Die „Tortues“ („Schildkröten“) tanzen den Can-Can wie nur sie es können, und ein elefantöser Kontrabass nimmt sich des „Ballet des Sylphes“ aus Berlioz' *La Damnation de Faust* (sowie eines kurzen zweitaktigen Stücks aus dem Scherzo von Mendelssohns *Sommernachtstraum*) an.

„Kangourous“ hüpfen von einem Klavier zum anderen, ehe das herausragende „Aquarium“ einsetzt; *una corda* (linkes Pedal) gespielte Klavierarabesken vermischen sich mit gedämpften Streichern und begleiten das hypnotisierende Timbre von Flöte und Glasharmonika. Mit den „Personnages à longues oreilles“ könnten Esel oder „langohrige“ Musikkritiker gemeint sein; „Le Coucou au fond des bois“ („Der Kuckuck in der Tiefe des Waldes“) schickt tatsächlich den virtuosen Klarinettisten auf den Gang, um seinen zweitönigen Ruf auszusenden; und die „Volière“ („Das Vogelhaus“) wird von der flatterigen Flöte beherrscht. Die „Pianistes“ („Pianisten“) umspannen mit den Fingern C-Dur-, Des-Dur-, D-Dur und Es-Dur-Tonleitern, während „Fossiles“ Saint-Saëns' eigenen *Danse macabre* sowie eine Menge Volkslieder und populäre Arien parodiert. „Le Cygne“ bedarf keiner weiteren Einführung, und das Finale nimmt viele der Wesen aus den vorangegangenen 20 Minuten wieder auf.

In der Zwischenzeit wird die Arbeit an der 3. Sinfonie fortgesetzt, denn die erste Aufführung in der St. James's Hall

(ehemals zwischen Picadilly und dem prachtvollen Bogen am südlichen Ende der Regent Street gelegen) am 19. Mai 1886 ist in Vorbereitung. Es ist in vielerlei Hinsicht ein großartiges Werk — allerdings hat ausgerechnet der vielleicht belangloseste Aspekt, das Hinzufügen der Orgel, dem Stück seinen Spitznamen, die *Orgelsinfonie*, eingebracht. Saint-Saëns war selbst Organist und saß 20 Jahre lang auf der Orgelbank der Madeleine-Kirche in Paris. Dennoch legte er fest, dass die Stimme von einem Harmonium gespielt werden könne, falls keine Orgel zu Verfügung stünde; das und der endgültige Titel, „Symphonie n° 3 avec orgue“ legt nahe, dass er die Königin der Instrumente für die Konzeption seiner Sinfonie nicht als zentral betrachtete. Viel bemerkenswerter ist das Vorliegen einer Klavierstimme, die von zwei Pianisten gespielt wird und weitaus mehr technische Gewandtheit als die einfachere Orgelstimme erfordert.

Die Sinfonie ist in die üblichen vier Sätze unterteilt, diese sind jedoch als Paare verknüpft, die ineinander übergehen. Und obwohl Saint-Saëns die thematische Durchführung des deutschen Stils mied, um „ziemlich endlose Wiederholungen und Repetitionen zu vermeiden“, übernahm er die Liszt'sche Technik der thematischen Verwandlung. Das Grundthema, das die Verwandlung durchläuft, ist die großartige Melodie auf der Orgel im herrlichen Finale (die vor nicht allzu langer Zeit durch die Verwendung als Popsong 1977 mit „If I had words“ und 1995 als Titelmusik des Films *Ein Schweinchen namens Babe* ins öffentliche Bewusstsein gelangte). Das Grundthema selbst wiederum entstand aus dem gregorianischen Choral *Dies irae* — ein musikalisches Kennzeichen, von dem Liszt geradezu besessen war, er verwendete es in zahlreichen Werken — und taucht in den aufgeregten Phrasen der Streicher im Allegro moderato des ersten Satzes auf. Die Orgel wird in dem langsamen Satz in Poco adagio eingeführt, kommt jedoch in ihrem ekstatischen Dialog mit den Streichern selten über ein Flüstern hinaus; der Mittelteil präsentiert ein typisch Bach'sches Kontrapunktmotiv für geteilte Geigen, danach folgt eine Reminiszenz des Grundthemas.

Im ausgelassenen Scherzo ist das Motto nie sehr weit; der Mittelteil führt mit stürmischen Tonleitern das Klavier ein — hier zunächst nur ein Pianist! Der Satz fällt in eine geheimnisvolle Passage für getragene Streicher ab, die schließlich auch die Tonart des Finales, C-Dur, vorbereitet (die Dur-Tonika der Sinfonie, die ansonsten in c-moll steht) und, endlich mit Vollgas, die Orgel, deren drei Akkorde das abschließende Allegro proper einläuten. Nun kommt der echte Coup: Das Riesel und Funkeln des Klaviers, jetzt vierhändig, begleitet das Grundthema, das zu Anfang von neunfach geteilten Streichern gespielt wird — in seiner Wirkung dem „Aquarium“ im *Karneval* nicht unähnlich — in seiner veränderten Form, und jene Apotheose der Durtonart entfaltet sich, zusammen mit einer Fülle anderer Themen, wenn die Sinfonie auf den mitreißenden Schluss zusteuert. Saint-Saëns erfuhr kurz vor der Veröffentlichung der Sinfonie vom Tod seines Freundes Franz Liszt und widmete die Partitur dem großen ungarischen Komponisten.

David Threasher

Übersetzung: Anne Thomas





Recording production, editing & post-production: Giacomo De Caterini (1-4) · Michael Seberich (5-18)
Assistant recording engineers: Luca Padovano, Giancarlo Iannucci (1-4);
Giampiero Arminio, Elena Acquaviva, Giancarlo Iannucci, Luca Padovano (5-18)
Final mixing & de-noising: Jonathan Allen & Allan Ramsay
Recorded: 4, 7-9.IV.2016, Sala Santa Cecilia (1-4) & 19-20.XI.2016, Sala Petrassi (5-18),
Auditorium Parco della Musica, Rome

Photography: Musacchio & Ianniello
Design, illustrations and artwork: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd
© 2017 Parlophone Records Limited
© 2017 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company
warnerclassics.com



All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.
Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited. Made in the EU.

