



SAINT-SAËNS

Ascanio – Ballet

Andromaque • Les Barbares

La Princesse jaune

Malmö Symphony
Orchestra

Jun Märkl



Camille Saint-Saëns (1835–1921)

Ballet Music

Born in Paris in 1835, Camille Saint-Saëns is one of the most extraordinary musical prodigies in the history of Western music. As a highly gifted pianist he made his concert debut at the age of ten, at which he announced to the audience that he would happily perform any of Beethoven's 32 piano sonatas as an encore. Having studied at the Paris Conservatoire, he followed a conventional path as a church organist, first at Saint-Merri, Paris, and later at La Madeleine, where he remained for some two decades and was praised for his improvisatory prowess. He was much in demand throughout Europe and the Americas, enjoying a successful career as a pianist and composer; however, the perception of Saint-Saëns the composer changed throughout his lifetime, which coincided with a period of revolutionary changes in the arts. During his youth, he championed such progressive figures as Wagner and Liszt, yet in his later years he revealed a much more conservative approach, rooted in traditions established by his French Baroque predecessors, as exemplified in works such as the *Septet in E flat*, the left hand *Études, Op. 135* and the opera *Ascanio*.

With the exception of *Samson et Dalila*, which enjoys regular performances in the world's major opera houses, Saint-Saëns' operas (which total twelve) have all fallen into obscurity. First performed on 21 March 1890 at the Paris Opéra, *Ascanio* was revived there at Saint-Saëns' death in 1921, but has never been staged since. The libretto is by Louis Gallet after the eponymous novel by Alexandre Dumas and the play *Benvenuto Cellini* by Paul Meurice, with the action set in Paris in 1539, recounting an incident during Cellini's stay at the court of François I. To enhance its period character (and following the convention of French operatic tradition), Saint-Saëns introduced a substantial divertissement in the third act, an elaborate entertainment in the gardens of the palace of Fontainebleau, described by Reynaldo Hahn as a 'supreme triumph of taste and elegance – the entire Renaissance in a few pages'. Resplendent sets, elegantly

costumed dancers and colourful music were required. Several of the dances – which describe mythological subjects – adopt an imagined Baroque style (not so much neo-Baroque as Baroque pastiche), with Saint-Saëns consciously imitating Rameau, many of whose works he was later to edit.

The Maître des Jeux gives the signal for the entertainment to begin, after which twelve short dances follow, featuring the gods and goddesses of antiquity. First to enter are Venus, Juno and Pallas Athene, accompanied by an elegant, Baroque-style melody. Sharing her entrance with the Dryads and Naiads is Diana, the goddess of the hunt, who is unsurprisingly announced by a distant horn, while the music for Bacchus (the god of wine) and his followers assumes a jovial, boisterous character. These rowdy festivities give way to a much more genteel tone with the first of a trio of consecutive dances that are prefaced by a graceful, rising phrase to accompany the appearance of each god: Phoebus-Apollo, Cupid (L'Amour), and Psyche. Phoebus-Apollo's music includes a tune taken from Thoinot Arbeau's treatise of 1588 *Orchésographie*, better known in a more lively, urgent guise as the opening movement of Peter Warlock's *Capriol Suite*. Cupid's dance is in the modern dance style that would not sound the slightest bit out of place in a Delibes ballet. Psyche enters to the same rising phrase as Phoebus, then dances with Cupid to a theme on the flute, gently supported by the harp. Castanets and a vibrant Neapolitan rhythm invite the whole ensemble to join in the dance.

This Psyche-Cupid dance, together with the flute variation that follows the castanets movement, comprise the only music from this ballet (or indeed the whole opera) that is performed with any regularity, having become a favourite among flautists (see tracks 18 and 19 for the solo version). Cupid's variation is a brief, delicate solo for flute with solo cello in response, representing the love between Cupid and Psyche, who had provided the central character for operas by other French composers such as Lully and

Thomas, as well as Franck's symphonic tone poem, which had premiered just two years earlier in 1888. The drama continues as Cupid, instead of awarding the golden apple to Venus, Juno or Athene, gives it to the scheming Duchesse d'Étampes – the villain of the opera and the only mortal amongst this horde of deities. The last dance before the final Apotheosis is a lively modern waltz, instigated by a trumpet.

A decade separates *Ascanio* from *Les Barbares*, composed in 1900–01 and intended for outdoor performance in the magnificent Roman amphitheatre in the City of Orange, although it was never actually performed there due to logistical problems. That theatre is also the setting of the opera's tale of conquest, sacrifice and revenge set in 105 BC, with a libretto by Victorien Sardou, the author of *Tosca*. The conflict between Gallo-Romans and Barbarians appealed to Saint-Saëns as an allegory of the tension between France and Germany, which grew considerably following the defeat of France in the Franco-Prussian War (1870). The opening *Prologue* starts tentatively with an air of apprehension, then gradually builds up to more animated writing before a solo violin introduces a Hymn to Venus (⌚ 3:11). Distant brass fanfares announce the following lively section, which paves the way for the solo trumpet playing Livie's song (⌚ 10:24), Livie swearing vengeance for her husband, killed in battle by the man who has spared the Gauls from massacre at the hand of the Germans. The astonished Gauls are unaware that their freedom has been bought by Floria, the Vestal Virgin, renouncing her vows in the arms of the barbarian chief. As the barbarians finally depart, a celebration is called for (⌚ 12:54), represented by a brief but joyful ballet.

A year after he completed *Les Barbares* Saint-Saëns was in London, where he crossed paths with Sarah Bernhardt, the most famous actor at that time and celebrated throughout Europe. Bernhardt was also the manager of the Théâtre des Nations (which she re-named the Théâtre Sarah-Bernhardt), and asked Saint-Saëns to write incidental music for a production of *Andromaque*. Based on Euripides' play *Andromache* and the third book of Virgil's *Aeneid*, *Andromaque* is a tragedy by the French

playwright Jean Racine, first performed in 1667 before the court of Louis XIV. Saint-Saëns' music for the production comprises 17 numbers, some no longer than ten bars, while others, including the prelude and overture, are far more substantial. The composer himself admitted that the musical language in the overture was unconventional – full of 'bizarre things' – in that the harmony is constantly, restlessly modulating from one key to another, perhaps representing Andromaque's dilemma of being forced to save her son by giving herself to her captor Pyrrhus.

This trip abroad to London in 1902 was typical of the composer's globetrotting tendencies, whether for holidays or concert tours. During a visit to Spain and Portugal in October 1880, the overture to his light opera *La Princesse jaune* was rapturously received in Lisbon. Like many French artists at this time, not least Debussy, Saint-Saëns was influenced by the Japonism movement in Paris and consequently chose to write an opera whose drama concerns a Japanese princess, conjured up musically through the exoticism of filigree passages in the harp, and more explicitly in the use of the pentatonic scale (⌚ 2:35). Similarly, through its catchy rhythms, typically Spanish 'turns' and the use of castanets, the spirit of Spain is unambiguously evoked in *La Jota aragonese*. The *jota* is both a genre of music and the associated dance, most likely originating in Aragon, and Saint-Saëns' own contribution, packed full of local colour, was composed soon after he returned from this enjoyable Spanish-Portuguese sojourn.

The musical world inhabited by such carefree works as *La Princesse jaune* and *La Jota aragonese* would be completely upturned three decades later, in Saint-Saëns' native Paris. Just four days after the furore that immortalised the premiere of Stravinsky's *The Rite of Spring* in Paris on 29 May 1913, a rather less controversial work received its premiere under the baton of Sir Thomas Beecham in London: the 77-year-old Saint-Saëns' *Ouverture d'un opéra-comique inachevé* ('Overture to an unfinished comic opera'). It had been written some 60 years earlier and then left to sit in a drawer before Saint-Saëns discovered it and deemed it worthy to be performed. It begins in a good-natured manner, but this is soon

threatened, initially by a shift to a minor key and then by multiple appearances of a tritone (tr 2:31) – an interval famously used in the composer's *Danse macabre* and historically known as the *diabolus in musica* ('the devil in music'). In typical Saint-Saëns fashion, the cheerful

character finally makes a welcome return and sees this almost completely unknown overture through to its happy conclusion.

Dominic Wells

Camille Saint-Saëns (1835–1921)

Musique de ballet

Né à Paris en 1835, Camille Saint-Saëns est l'un des prodiges les plus extraordinaires de l'histoire de la musique occidentale. Pianiste particulièrement doué, il donna son premier concert à dix ans, annonçant à son auditoire qu'en guise de bis, il aurait le plaisir d'interpréter au choix l'une des trente-deux sonates de Beethoven. Après avoir étudié au Conservatoire de Paris, il suivit un parcours conventionnel, travaillant comme organiste d'église, d'abord à Saint-Merri à Paris, puis à la Madeleine, où il demeura pendant une vingtaine d'années, loué pour ses prouesses d'improvisateur. Très demandé dans toute l'Europe et aux Amériques, il mena une carrière de pianiste et de compositeur jalonnée de succès ; toutefois, la manière dont ses activités de compositeurs étaient perçues évolua au fil de sa vie, qui coïncida avec une période de changements révolutionnaires dans le domaine des arts. Pendant sa jeunesse, il défendait des figures progressives comme Wagner et Liszt, mais par la suite, il prit un virage bien plus conservateur, ancré dans les traditions établies par ses prédécesseurs baroques français, ainsi que l'illustrent des œuvres comme le *Septuor en mi bémol majeur*, les *Études Op. 135* pour la main gauche et l'opéra *Ascanio*.

Mis à part *Samson et Dalila*, qui est toujours régulièrement donné dans les plus grands théâtres lyriques de la planète, les opéras de Saint-Saëns (au nombre de douze) ont tous sombré dans l'oubli. Créé le 21 mars 1890 à l'Opéra de Paris, *Ascanio* fut repris à la mort du compositeur en 1921, mais n'a jamais plus été monté depuis. Son livret est de Louis Gallet, d'après le roman éponyme d'Alexandre Dumas et la pièce *Benvenuto Cellini* de Paul Meurice ; son action se déroule à Paris en 1539 et retrace un incident survenu lors du séjour de Cellini à la cour de François Ier Afin de renforcer son caractère d'époque (et conformément à la convention de la tradition lyrique française), Saint-Saëns introduisit un divertissement substantiel et raffiné au troisième acte, situé dans les jardins du château de Fontainebleau et dont Reynaldo Hahn affirma qu'il s'agissait du triomphe suprême du goût et de l'élégance, avec toute la Renaissance en quelques pages. Ce divertissement requérait de splendides décors, des danseurs aux costumes élégants et une musique chatoyante. Plusieurs des danses – sur des sujets mythologiques – adoptent un style baroque imaginé tenant plus du pastiche que du néobaroque, et on y voit Saint-Saëns imiter sciemment Rameau, dont il allait plus tard éditer de nombreuses œuvres.

Le Maître des Jeux donne le signal du début du divertissement, après quoi suivent douze danses brèves faisant intervenir les dieux et les déesses de l'Antiquité. Les premiers à entrer sont Vénus, Junon et Pallas Athéna, accompagnées par une élégante mélodie dans le style baroque. Partageant son entrée avec les Dryades et les Naïades, vient ensuite Diane, déesse de la chasse, forcément annoncée par le son d'un cor au lointain, tandis que la musique de Bacchus (le dieu du vin) et sa suite dénote un caractère jovial et tapageur. Ces turbulentes festivités font place à un ton bien plus distingué, avec la première d'un trio de danses consécutives, chacune préfacée d'une phrase gracieuse et ascendante pour marquer l'apparition de chaque dieu : Phébus Apollon, Cupidon (L'Amour), et Psyché. La musique de Phébus Apollon renferme une mélodie empruntée au traité de Thoinot Arbeau de 1588 *Orchésographie*, plus connue sous une forme plus enjouée et urgente, celle du mouvement initial de la *Capriol Suite* de Peter Warlock. La danse de Cupidon adopte un style moderne qui ne déparerait pas dans un ballet de Delibes. Psyché entre sur la même phrase ascendante que Phébus, puis danse avec Cupidon sur un thème de flûte doucement soutenu par la harpe. Des castagnettes et un rythme napolitain plein de vie invitent toute la troupe à entrer dans la danse.

Hormis la variation de flûte qui suit le mouvement de castagnettes, cette danse de Psyché et Cupidon est le seul extrait de ce ballet (ou d'ailleurs de tout l'opéra) à être exécuté régulièrement, et il est particulièrement prisé des flûtistes (voir les pistes 18 et 19 pour la version soliste). La variation de Cupidon est un solo de flûte bref et délicat avec la réponse d'un violoncelle seul, illustrant l'amour de Psyché et Cupidon, personnages centraux d'opéras de Lully et de Thomas, ainsi que du poème symphonique de Franck qui venait d'être créé en 1888. Le drame se poursuit quand Cupidon, au lieu de décerner la pomme d'or à Vénus, Junon ou Athéna, la remet à l'intrigante duchesse d'Étampes – la méchante de l'opéra et la seule mortelle à figurer parmi cette cohorte de divinités. La dernière danse avant l'Apothéose finale est une vive valse moderne, lancée par une trompette.

Une décennie sépare *Ascanio* des *Barbares*, composés en 1900–1901 et conçus pour une exécution en plein air dans le magnifique amphithéâtre romain de la ville d'Orange - même si l'ouvrage ne fut jamais donné là-bas en raison de problèmes de logistique. Ce théâtre est également le cadre de l'intrigue de l'opéra, qui parle de conquêtes, de sacrifice et de vengeance et se déroule en 105 avant J.-C. sur un livret de Victorien Sardou, l'auteur de *Tosca*. Le conflit entre Gallo-Romains et Barbares avait séduit Saint-Saëns qui y voyait une allégorie des relations entre la France et l'Allemagne, nettement plus tendues après la défaite de la France dans la guerre franco-prussienne de 1870–1871. Le *Prologue* initial débute avec hésitation et ce qui ressemble à de l'appréhension, puis s'intensifie progressivement vers une écriture plus animée avant qu'un solo de violon n'introduise un Hymne à Vénus (tr 3:11). De lointaines fanfares de cuivres annoncent la section animée qui s'ensuit et ouvre la voie au solo de trompette qui joue la chanson de Livie (tr 10:24), où celle-ci jure de venger son époux, tué au combat par l'homme qui a sauvé les Gaulois du massacre aux mains des Germains. Les Gaulois stupéfaits ignorent que leur liberté a été rachetée par Floria, la vestale vierge, qui a renoncé à ses vœux et s'est livrée à l'étreinte du chef barbare. Quand les Barbares finissent par repartir, l'appel aux réjouissances retentit (tr 12:54), et les festivités sont illustrées par un bref mais joyeux ballet.

Un an après avoir achevé *Les Barbares* Saint-Saëns se trouvait à Londres, où il croisa la route de Sarah Bernhardt, l'actrice la plus célèbre de l'époque, fêtée dans toute l'Europe. Celle-ci dirigeait également le Théâtre des Nations (qu'elle rebaptisa Théâtre Sarah-Bernhardt), et elle pria Saint-Saëns de composer une musique de scène pour une production d'*Andromaque*. Fondée sur la pièce d'Euripide *Andromache* et sur le troisième Chant de l'*Énéide* de Virgile, *Andromaque* est une tragédie du dramaturge français Jean Racine, créée en 1667 à la cour de Louis XIV. La musique de Saint-Saëns pour cette production comporte dix-sept numéros, dont certains ne dépassent pas dix mesures alors que d'autres, y compris le prélude et l'ouverture, sont bien

plus étoffés. Le compositeur reconnut lui-même que le langage musical de l'ouverture était atypique – plein de « bizarreries » – car son harmonie instable est module constamment d'une tonalité à l'autre, sans doute pour dépeindre le dilemme d'Andromaque, qui pour sauver son fils est contrainte de se donner à Pyrrhus, son ravisseur.

Ce séjour londonien de 1902 n'était certes pas un événement isolé, car Saint-Saëns adorait voyager, que ce soit en vacances ou pour des tournées de concerts, et il visita de nombreux points du globe. Alors qu'il parcourait l'Espagne et le Portugal en octobre 1880, l'ouverture de son petit opéra-comique *La Princesse jaune* reçut un accueil délirant à Lisbonne. Comme beaucoup d'artistes français de cette époque, et notamment Debussy, Saint-Saëns fut influencé par le mouvement japonisant de Paris et choisit ainsi d'écrire un opéra dont la trame dont la trame était axée sur une princesse japonaise, évoquée en musique par le biais exotique de passages en filigrane à la harpe, et de manière plus explicite par l'utilisation de la gamme pentatonique (16 2:35). De la même manière, par ses rythmes accrocheurs, ses « tournures » typiquement hispanisantes et l'utilisation des castagnettes, la *Jota aragonesa* évoque clairement l'esprit de l'Espagne. La *jota* est à la fois un genre musical et la danse qui lui est associée, leur origine étant très probablement aragonaise, et la contribution de Saint-Saëns, pleine de couleur locale, fut composée peu de temps après son retour de cet agréable séjour dans la péninsule ibérique.

L'univers musical d'ouvrages aussi insoucians que *La Princesse jaune* et la *Jota aragonesa* allait être complètement bouleversé trente ans plus tard dans le Paris natal de Saint-Saëns : quatre jours à peine après le scandale qui entourait la création du *Sacre du printemps* de Stravinsky dans la capitale française le 29 mai 1913, une œuvre un peu moins controversée fut créée sous la baguette de Sir Thomas Beecham à Londres, l'*Ouverture d'un opéra-comique inachevé* d'un Saint-Saëns alors âgé de 77 ans. Écrite quelque 60 ans auparavant et oubliée dans un tiroir, elle fut redécouverte par le compositeur, qui la jugea digne d'être jouée. Elle commence avec bonhomie, mais ce caractère jovial ne tarde pas à être troublé par une modulation vers le mineur, puis par les multiples apparitions d'un triton (17 2:31) – intervalle dont on sait qu'il fut utilisé par Saint-Saëns dans sa *Danse macabre* et connu historiquement comme le *diabolus in musica* (« le diable en musique »). D'une manière typique du compositeur, l'enjouement finit par opérer un retour bienvenu et mène cette ouverture presque totalement inconnue à son heureuse conclusion.

Dominic Wells

Traduction française de David Ylla-Somers

Malmö Symphony Orchestra



Founded in 1925, the Malmö Symphony Orchestra (MSO) is one of the leading orchestras in Sweden, comprising nearly 90 musicians. The orchestra's repertoire spans both classical and contemporary, as well as cross-genre collaborations. The ensemble regularly collaborates with leading artists and guest conductors, making regular recordings and international tours. The orchestra's home since 2015 has been the Malmö Live Concert Hall. Several of the orchestra's recordings have become internationally renowned, garnering recognition from the Cannes Classical Awards and Diapason d'Or, and the orchestra's recording of Berwald's symphonies under the direction of Sixten Ehrling was nominated for the *Gramophone* Classical Music Awards. Their disc of Schmidt's symphonies with former chief conductor Vassily Sinaisky was praised by *Gramophone* magazine and *BBC Music Magazine*, and their recordings of Grieg acclaimed by *The New York Times*. Together with chief conductor Marc Soustrot, who stepped down in May 2019, the orchestra worked on recordings of all symphonic music by Camille Saint-Saëns. Robert Trevino is the current chief conductor.

www.malmolive.se

Jun Märkl



Photo: Christiane Höhne

Jun Märkl is a highly-respected interpreter of core Germanic repertoire and has become known for his refined and idiomatic explorations of the French Impressionists. His long-standing relationships with the state operas of Vienna, Berlin and Munich, the Semperoper Dresden and the Metropolitan Opera have been complemented by his music directorships of the Orchestre National de Lyon and the MDR Leipzig Radio Symphony Orchestra. From 2014 to 2017, Märkl was chief conductor of the Basque National Orchestra. He also guest conducts leading orchestras in North America, Asia and Europe. He has been appointed principal guest conductor of the Residentie Orkest in The Hague from the 2020–21 season. In recognition of his achievements in Lyon, he was honoured in 2012 with the Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres. Märkl has an extensive discography. Among the over 50 albums he has recorded are the complete Schumann symphonies with the NHK Symphony Orchestra, works by Mendelssohn and Wagner with the MDR Leipzig Radio Symphony Orchestra, and works by Ravel, Messiaen, and a highly-acclaimed Debussy set with the Orchestre National de Lyon. He is currently working on a cycle of works by Saint-Saëns and Hosokawa. Born in Munich, Märkl won the conducting competition of the Deutscher Musikrat in 1986 and studied at Tanglewood with Leonard Bernstein and Seiji Ozawa. Soon after he appeared in opera houses throughout Europe, followed by his first music directorships at the Staatstheater in Saarbrücken and the Nationaltheater Mannheim. www.junmarkl.com

Saint-Saëns' operatic works contain instrumental music of vivacity and charm but have been undeservedly overlooked. *Ascanio* contains a substantial and elaborate *divertissement* that fellow composer Reynaldo Hahn termed 'the entire Renaissance in a few pages'. *Les Barbares*, a tale of conquest and revenge, includes a vivid *Prologue* and joyful ballet, while *La Princesse jaune* with its pentatonic writing, and *La Jota aragonese* laced with Spanish vitality, show the composer at his most generously carefree.

Camille SAINT-SAËNS

(1835–1921)

Ascanio – Ballet (1887–88) 24:26		12 Les Barbares –	
Act III		Prologue (1901)	14:25
1	1. Entrée du Maître des Jeux	13 La Jota aragonese –	
	(Introduction)	Overture (1880)	4:09
2	2. Vénus, Junon et Pallas	14 Andromaque –	
	(Danse ancienne)	Act IV: Prélude (1902)	4:54
3	3. Diane, Dryades et Naiades (Gavotte)	15 Andromaque –	
4	4. Bacchus et les Bacchantes	Overture (1902)	8:35
	(Bacchanale)	16 La Princesse jaune –	
5	5. Apparition de Phœbus, d'Apollon	Overture (1871–72)	6:26
	et des neuf Muses	17 Ouverture d'un opéra-comique	
6	6. Phœbus prenant sa lyre,	inachevé (1854)	5:39
	évoque l'Amour	Ascanio	
7	7. L'Amour fait apparaître Psyché	18 7. L'amour fait apparaître Psyché	2:29
	2:29	(alternative version)	
8	8. Ensemble de Phœbus, Diane, Erigone,	19 9. Variation de l'Amour	2:08
	Nicœa et Bacchus avec les Muses,	(alternative version)	
	les Nymphes et les Bacchantes		
9	9. Variation de l'Amour		
	1:38		
10	10. Le Dragon des Hespérides apporte		
	la pomme d'or		
	1:56		
11	11. Finale – Les Déesses, Bacchantes,		
	Naiades et Dryades		
	4:03		

Malmö Symphony Orchestra • Jun Märkl

Recorded: 20–24 August 2018 at Malmö Live Concert Hall, Malmö, Sweden
 Producer and engineer: Phil Rowlands • Editors: Phil Rowlands and Tim Burton
 Booklet notes: Dominic Wells • Cover painting by Denys Kuvaiev (Dreamstime.com)

© & © 2019 Naxos Rights (Europe) Ltd