

**SYLVAIN CAMBRELING**, né en France en 1948, sera un brillant lauréat du Concours des Jeunes Chefs d'Orchestre à Besançon, après un an de travail avec Pierre Dervaux. Il fait ses débuts en France à la tête de l'Orchestre de Lyon où Serge Baudo l'a nommé chef-assistant, fonction qu'il remplira de 1975 à 1981. Parallèlement, Rolf Liebermann l'engage pour plusieurs productions à l'Opéra de Paris et Pierre Boulez le désigne comme premier chef invité de l'Ensemble InterContemporain.



Depuis 1981, il est directeur de l'Opéra National de Belgique au Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles où ses interprétations des grands opéras obtiennent un succès international. En 1984, il dirige à la Scala de Milan *Lucio Silla*, mis en scène par Patrice Chéreau. En 1985, il commence une collaboration régulière avec le Metropolitan Opera de New York pour lequel il dirigera les *Contes d'Hoffman* en décembre 1989.

Sylvain Cambreling a dirigé en concert les plus grands orchestres (entre autres l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Orchestre National de France, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre de la Scala de Milan, St. Paul Chamber Orchestra, l'Orchestre Symphonique de Cincinnati...). Ses engagements le conduisent également dans tous les grands festivals (grand succès de *Falstaff* à Aix-en-Provence en 1987, *Le Martyre de St-Sébastien* en 1986 à Salzbourg, le Festival de Glyndebourne...).

**L'ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LYON.** De 1977 à 1983, Milan Bauer, violon solo de l'Orchestre de Lyon, a rassemblé autour de lui quatorze de ses collègues pour former un nouvel ensemble, sans chef, de musique de chambre à Lyon: l'Orchestre de Chambre de Lyon. Malgré le travail au sein de la grande formation symphonique, ce groupe a donné, durant ces années, de nombreux concerts dans la région.

**LE MADRIGAL DE LYON.** C'est en octobre 1965 que les choristes de la psalette mixte de César Geoffroy se réunissent pour fonder le MADRIGAL. Le chef de cette nouvelle chorale, Alain Chabrier, bénéficia, dès le début, de l'appui et des conseils judicieux de César Geoffroy dont il avait été pendant de nombreuses années l'élève, le choriste, puis l'adjoint. Il participe à des manifestations artistiques de haut niveau telles

que le Festival de Besançon entre autres.

**SYLVAIN CAMBRELING** was born in France in 1948. After working for a year under Pierre Dervaux he was awarded first prize in the competition for young conductors at Besançon. He made his debut in France with the Orchestra of Lyons where Serge Baudo appointed him as his chief-assistant, a post he held between 1975 and 1981. At the same time, he was engaged by Rolf Liebermann for several performances at the Paris Opera and Pierre Boulez designated him as first guest conductor of the InterContemporain Ensemble.

He has been director of the National Opera of Belgium at the Theatre Royal de la Monnaie in Brussels since 1981. His productions of the major operas have achieved international success. In 1984, he conducted *Lucio Silla*, directed by Patrice Chéreau, at La Scala, Milan. In 1985, a regular partnership began with the Metropolitan Opera of New York and Sylvain Cambreling will conduct the *Tales of Hoffmann* there in December 1989.

Sylvain Cambreling has conducted some of the greatest orchestras in concert performances (among others, the Berlin Philharmonic, the National Orchestra of France, the Paris Orchestra, the Orchestra of La Scala, Milan, the St. Paul Chamber Orchestra, the Symphonic Orchestra of Cincinnati...). His professional engagements have also taken him abroad and to all the major festivals (a resounding success for *Falstaff* at Aix-en-Provence in 1987, *The Martyrdom of Saint Sebastian* in 1986 at the Salzburg Festival, Glyndebourne festival...).

**THE LYONS CHAMBER ORCHESTRA.** Between 1977 and 1983, Milan Bauer, solo violinist with the Orchestra of Lyons, gathered around him fourteen of his colleagues to form a new chamber music ensemble without a conductor: the Chamber Music Ensemble of Lyons. In addition to their work within the main orchestra, this group has given numerous concerts in the region during the past few years.

**The LYONS MADRIGAL.** In October 1965, singers from César Geoffroy's mixed choir formed the MADRIGAL. The conductor of this new choir, Alain Chabrier, was helped from the start by support and wise counsel from César Geoffroy, whose pupil, chorist, then assistant he was for many years. Such efficient and affectionate help from a great master has been a determining factor in the happy development of the MADRIGAL. The ensemble has taken part in highly rated artistic events such as the Festival of Besançon to mention but one.

ARN 68059



# Camille Saint-Saëns

**Oratorio de Noël, op. 12**

**Motets Quam dilecta, op. 148 - Ave verum**

Le Madrigal de Lyon, Orchestre de Chambre de Lyon

Solistes, chœur, orchestre sous la direction de

**SYLVAIN CAMBRELING**

«Grand prix de l'Académie Nationale du Disque Lyrique»



French, English  
in

## ORATORIO DE NOEL, op. 12 QUAM DILECTA, op. 148 • AVE VERUM



La musique religieuse française du XIXe siècle est dédaignée. On lui reproche sa grandiloquence théâtrale ou sa suavité saint-sulpicienne. On lui fait grief d'être l'ornement d'une piété trop mondaine et de ne pas servir la liturgie; on juge mal cette esthétique: les messes de Gounod, les motets de Saint-Saëns ou de Franck ont reflété fidèlement

la sensibilité religieuse d'une époque où le catholicisme s'affirmait comme la religion de la classe bourgeoise. Les musiciens qui écrivent de la musique sacrée sont alors ceux qui, ayant excellé au théâtre, semblent composer pour l'Eglise comme par repentir: Rossini par exemple. Tel n'est pas le cas de Camille Saint-Saëns (1835-1921) lorsqu'il conçoit en 1858 son *Oratorio de Noël*, bien qu'il ait déjà songé à écrire pour la scène. On peut marchander à Saint-Saëns quelques-unes des qualités essentielles qui l'eussent placé parmi les plus grands musiciens, mais on ne peut lui dénier le sens supérieur qu'il a possédé de l'exacte fonction d'une œuvre musicale. Il doit à la rationalité de son esprit d'avoir pu développer ce sens-là. C'est elle qui infléchira ses choix esthétiques et qui l'incitera à les justifier avec une logique imperturbable, fût-ce à contre-courant de l'évolution de la création musicale. Saint-Saëns connaît trop bien la musique de son siècle pour ne pas s'être aperçu que l'idée religieuse, soumise à l'épreuve des différents courants philosophiques du XVIIIe siècle, irradie nombre de sujets légendaires ou mythiques qui trouvent leur suprême expression musicale non plus à l'église mais au théâtre alors que la musique d'église, elle, en est réduite à rehausser l'aspect

formaliste du rite sacré. Les convictions positivistes de Saint-Saëns sont les alliées de son tempérament classique. Aussi, il ne faut pas s'étonner qu'il cherche ses références dans des œuvres réputées de son temps «inexpressives» (les polyphonistes et J.S. Bach), plutôt que de traduire le sentiment d'une foi qu'il n'a pas ou ne prétend pas avoir. Il est donc naturel qu'il apparaisse dans ses meilleures œuvres sacrées comme celui qui, peut-être, aura le mieux profité du courant de restauration de la musique religieuse, amorcé par Choron et poursuivi par Niedermeyer. En ce domaine, comme en tant d'autres, le jeune Saint-Saëns fait figure de pionnier. Dès 1855, sa *Messe en sol mineur* accueille des mélismes grégoriens.

En décembre 1857, Saint-Saëns est nommé titulaire du grand orgue de la Madeleine, en remplacement de Louis Lefébure-Wély. Pendant vingt ans il va goûter à ses claviers «les plus grandes joies de son existence» (1), joies qui ne seront pas partagées par les paroissiens: ils lui reprocheront des goûts musicaux trop austères. Ce sera un des motifs de sa démission en avril 1877. «La Madeleine, écrit Jean Bonnerot, était la paroisse la plus mondaine et la mieux fréquentée de Paris; celle où les offices étaient les plus suivis; celles où les grandes fêtes — Pâques, Noël, Toussaint, Mois de Marie — donnaient lieu aux cérémonies du culte les plus grandioses...» (2). On se doute que la facilité de l'organiste-compositeur sera fréquemment mise à contribution. Pendant le mois de Marie, par exemple, c'est presque tous les jours que Saint-Saëns doit écrire une pièce vocale. La majeure partie de son œuvre religieuse a donc été écrite durant ces vingt années. Elle défie l'énumération. L'*Oratorio de Noël*, comme l'*Ave verum* gravés sur ce disque, appartiennent à cette période féconde. Un an à peine après sa nomination à la Madeleine, Saint-Saëns reçoit en effet la commande d'un oratorio de Noël. Il se met au travail le 4 décembre 1858 et trace la double barre finale le 15, soit onze jours après, juste assez tôt pour permettre aux artistes et à la maîtrise de répéter l'œuvre entendue pour la première fois dans la nuit de la Nativité. Le manuscrit

de cet opus 12, conservé dans le fonds du Conservatoire de la Bibliothèque Nationale, porte comme titre «*Oratorium pro nocte Nativitatis Christi*». Il est dédié à la vicomtesse de Grandval, une élève de Saint-Saëns, elle-même auteur d'œuvres religieuses de valeur.

Avant d'examiner en quoi l'œuvre innove pour l'époque, il n'est pas inutile d'essayer de voir à quelle tradition elle se rattache. Saint-Saëns ne pouvait pas connaître ce qu'il a été convenu d'appeler «oratorio», la suite de psaumes de Noël d'André Campra récemment mise au jour. Bien qu'en 1858 sa connaissance de Jean-Sébastien Bach fût certaine, il est improbable qu'il connût l'*Oratorio de Noël* de ce dernier. Par contre, on peut supposer qu'il avait lu celui de François Lesueur et entendu l'*Enfance du Christ* d'Hector Berlioz, créée à Paris le 10 décembre 1854, à l'égard de laquelle, en parfait liturgiste, il prendra ses distances. Il est possible enfin que son exemple ait été suivi par Franz Liszt, quoique fort différemment, lorsque celui-ci intitulera «Oratorio de Noël» l'admirable première partie de son oratorio *Christus* (1862-1867) toute entière baignée par un climat modal. (Liszt commence également son oratorio par une pastorale et par le récit de l'annonce aux bergers, tiré de l'évangile de Saint Luc).

Une question de temps aussi bien que des raisons esthétiques personnelles ont sans doute incité Saint-Saëns à puiser la substance du texte de son oratorio dans le propre de Noël et dans les psaumes. Ceci, déjà, prive l'œuvre de toute contingence «temporelle». E. Baumann a justement noté que ce centon «n'est presque pas descriptif, mais d'un lyrisme religieux inséparable du culte d'où il émane. Les phrases de la Vulgate ont pour un musicien une qualité entre mille, c'est que traduites de l'hébreu ou de l'araméen, idiomes très synthétiques, elles contiennent juste les mots essentiels, ceux qui portent la substance de l'émotion...» (4). Il faut tout de même remarquer que Saint-Saëns opère par juxtapositions évocatrices plutôt que de rechercher une réelle continuité dialectique. La traduction que nous donnons est là pour le prouver.

Que l'*Oratorio de Noël* (op. 12) témoigne des deux influences que Saint-Saëns subit alors, celles de Bach et de Gounod, ne doit pas nous empêcher d'apprécier l'œuvre à sa juste valeur. D'abord, elle réagit contre l'italianisme qui a contaminé la musique religieuse (dont le *Stabat Mater* de Rossini représente

alors le parangon). Ensuite, elle assure à l'orgue et au chœur une place de premier plan. Ainsi se trouvent renforcés la sobriété du lyrisme et le classicisme chaleureux de la partition. De la contrainte découlera l'économie de la formation requise: un quintette vocal soprano, mezzo-soprano, contralto, ténor, baryton et le chœur accompagnés par un quintette à cordes plus une harpe et l'orgue. L'éloquence simple et directe de l'*Oratorio de Noël* (op. 12) fait que cette œuvre aura longtemps la faveur du public entre toutes celles que Camille Saint-Saëns composera, y compris son psaume *Coeli enarrant* (Psaume 18) écrit pour la même circonstance en 1865.

Quatre jours après la première audition de son *Oratorio de Noël* (opus 12), Saint-Saëns tenait l'orgue aux obsèques de P.F.A. Boëly, ce musicien discret, en marge des modes romantiques et virtuoses, en qui il avait été l'un des seuls à voir un maître, continuateur solitaire de la tradition polyphonique en France, en cette première moitié du XIXe siècle.

Parmi les nombreux motets composés par Camille Saint-Saëns, il en est deux qui brillent particulièrement par la qualité de leur facture et la finesse de leur écriture harmonique. Le premier est un *Ave verum* sans numéro d'opus, qui n'est pas sans rappeler celui de Mozart, composé vers 1860, publié en 1865; le second, *Quam dilecta* (psaume 83) op. 148, écrit en 1915, est dédié à Jules Meunier, le maître de chapelle de la basilique Sainte-Clothilde. Tous deux sont écrits à quatre voix mixtes. Le *Quam dilecta* est soutenu par l'orgue et par une harpe *ad libitum*. Cinquante ans séparent ces deux œuvres d'une inspiration religieuse authentique. Il est difficile, en les comparant, de discerner une évolution, de même qu'il serait injuste de parler d'académisme à leur égard. La perfection de leur classicisme les place hors du temps.

(1) Jean Bonnerot, *C. Saint-Saëns, sa vie et son œuvre*, Paris, Durand, 1922, p. 35

(2) *Ibid.*

(3) Emile Baumann, *Les grandes formes de la musique, l'œuvre de Camille Saint-Saëns*, Paris, Albin Michel, 1923, p. 363.

## ORATORIO DE NOËL, op. 12

### 1 PRÉLUDE («Dans le style de J. S. Bach»)

En dépit du sous-titre, cette pastorale en *sol majeur* évoque davantage l'art de Gounod que celui de Bach. L'introduction de l'orgue où domine le jeu du hautbois, avec la tenue de la note *ré* qui suggère la musette, esquisse le thème principal pointé qui sera développé contrapunctuellement par le quatuor à cordes. La conclusion est transparente. Franck s'est peut-être souvenu de cette introduction lorsqu'il a composé sa propre *Pastorale* pour orgue (1860).

### 2 RÉCIT ET CHŒUR

TENOR SOLO. *Et pastores errant, in regione eadem vigilantes, et custodientes vigilias noctis super gremium suum.*

CONTRALTO SOLO. *Et ecce Angelus Domini stetit iuxta illos, et claritas Dei circumfulsit illos, et timuerunt timore magno.*

TENOR SOLO. *Et dixit illis Angelus:*

SOPRANO SOLO. «*Nolite timere! (bis) Ecce enim evangeliso vobis gaudium magnum, quod erit omni populo: quia natus est vobis hodie Christus Dominus in civitate David; et hoc vobis signum: Invenietis infantem pannis involutum, et positum in proesepio.*»

BARYTON SOLO. *Et subito facta est cum Angelo multitudo militiae coelestis, laudentium Deum, et dicentium:*

CHOEUR. «*Gloria in altissimis Deo (bis); et in terra pax hominibus bonæ voluntatis! Gloria in altissimis Deo*» (bis).

On remarquera la justesse prosodique du récit presque sans mouvements mélodiques et les progressions ascendantes du contrepoint sur les mots «in altissimis Deo», figuralismes que Saint-Saëns a pu rencontrer chez les anciens polyphonistes.

### 3 AIR: MEZZO-SOPRANO

*Expectans, expectavi Dominum; et intendit mihi.*

*Andante espressivo* en *mi majeur*, stylisé sobrement comme une aria de Bach, introduit et clos par une phrase expressive des violoncelles soli.

*Or, dans ces parages, veillaient des bergers qui, toute la nuit, se relayaient dans la garde de leur troupeau.*

*Tout à coup l'Ange du Seigneur se dressa près d'eux tandis que la lumière de Dieu les enveloppait; ils furent saisis d'une grande frayeur.*

*L'Ange leur dit:*

«*Ne vous effrayez pas (bis) car je vous apporte la nouvelle d'une grande joie, une joie pour tout le peuple: aujourd'hui, dans la cité de David, un Sauveur vous est né! Vous le reconnaîtrez à ce signe: vous trouverez un nouveau-né, enveloppé de langes et couché dans une crèche.*»

*Et soudain, une foule d'autres anges se joignit au premier; tous chantaient les louanges de Dieu:*

«*Gloire à Dieu au plus haut des cieux; et sur terre, paix pour les hommes de bonne volonté!*» (Evangile selon Saint Luc, chapitre II)(Messe de minuit).

### 4 AIR ET CHOEUR

TENOR SOLO. *Domine, ego credidi quia tu es Christus, Filius Dei vivi,*

CHOEUR. *qui in hunc mundum venisti (bis).*

*Seigneur, je crois que tu es le Christ, Fils du Dieu vivant,*

*qui est venu en ce monde (bis).*

*Moderato commodo*, très calme, en *ut majeur*. Avec peu de moyens, Saint-Saëns traduit la progression du sentiment individuel de la foi vers un sentiment universel et collectif exprimé par le chœur, intention soulignée par l'union de toutes les voix sur «Christus».

### 5 DUO: SOPRANO - BARYTON

*Benedictus qui venit in nomine Domini; Deus Dominus, et illuxit nobis. Deus meus es tu et confitebor tibi et exaltabo te.*

*Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur; c'est le Seigneur Dieu, et il a fait briller sur nous sa lumière. Tu es mon Dieu et je te rends grâce, je te célèbre au-dessus de tout (Psaume 117)(Graduel de la messe de l'aurore).*

L'orgue double (en staccato) les accords de la harpe qui soutiennent les voix de ce duo en *la mineur*. Il contraste singulièrement avec le caractère religieux de ce qui précède. Vocalises sur «dominus», *la* et *mi* aigus du soprano et du baryton nous ramènent au style de concert.

### 6 CHOEUR

*Quare fremuerunt gentes? Et populi meditati sunt inania?*

*Gloria Patri, gloria Filio, gloria Spiritu Sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et unæculæ sæculorum, amen.*

*Pourquoi ces frémissements des nations? Ces vaines fureurs des peuples? Gloire au Père, gloire au Fils, gloire à l'Esprit Saint, aujourd'hui et toujours, comme au commencement, et dans tous les siècles des siècles. Ainsi soit-il (Psaume 2)(11èmes vêpres de Noël).*

Pour traduire le caractère dramatique du premier verset du psaume 2, Saint-Saëns utilise de façon obstinée le motif initial de l'*Allegro con brio* du quatuor en *fa mineur* op. 95 de Beethoven. Après cet épisode tumultueux et heurté, une transition aux cordes amène «più lento», en *si bémol majeur*, les versets de la doxologie, qui ne concluent pas triomphalement, mais dans la sérénité, par deux appels ascendants, «pianissimo», de l'orgue seul.

### 7 TRIO: SOPRANO - TÉNOR - BARYTON

*Tecum principium in die virtutis tue: in splendoribus Sanctorum...*

*A toi est l'empire, en ce jour de ton triomphe, en cette fête glorieuse des saints... (Psaume 109)(Graduel de la messe de minuit).*

La partie d'accompagnement dévolue à la harpe est particulièrement développée et d'une écriture virtuose propre à l'instrument. Ce trio qui débute en *si bémol* évolue vers le ton de *sol majeur* pour la seconde partie, établie sur les mêmes paroles mais dans un climat sensiblement différent.

**8 QUATUOR:** CONTRALTO SOLO, puis SOPRANO - MEZZO-SOPRANO - CONTRALTO et BARYTON

*Alleluia (ter). Laudate cœli, et exulta terra quia consolatus est Dominus populum suum; et pauperum suorum miserebitur. Alleluia.*

*Alleluia (ter). Cieux, louez, terre, exulte parce que le Seigneur a consolé son peuple et a pris ses pauvres en pitié. Alleluia.*

Saint-Saëns paraphrase en *ré majeur* un Noël, populaire pour l'alleluia, chanté par le contralto. On remarquera la douce flexibilité de la phrase mélodique qui porte les mots «quia consolatus est Dominus populum suum». Groupées d'abord deux par deux, les voix du quatuor se divisent pour décrire de gracieuses figures contrapunctiques prudemment doublées par l'orgue.

**9 QUINTETTE ET CHŒUR**

*Consurge Filia Sion, alleluia. Lauda in nocte in principio vigiliarum, alleluia. Egrediat ut splendor justus Sion et Salvator ejus ut lampas accendatur, alleluia.*

*Lève-toi, fille de Sion, alleluia. Loue dans la nuit le commencement de la veillée, alleluia. Elève-toi, telle la splendeur de Sion et, comme un flambeau, va vers ton Sauveur, alleluia. (Isaïe, ch. 52)(1er nocturne de Noël, Leçon III).*

L'orgue seul reprend la pastorale suivi par les cordes. La seule modification, fort simple mais très efficace par son intention symbolique, est que le thème de la pastorale se trouve transposé à l'octave supérieure, d'où un climat beaucoup plus lumineux qu'au début.

Très évocateurs sont les mouvements de triolets qui introduisent le quintette vocal puis le chœur. Saint-Saëns prouve à quel point il était féru de poésie biblique. L'intervention finale de la harpe sur le frémissement des cordes, la conclusion, citant «pianissimo» le thème de la pastorale, font de cet ensemble une des meilleures pages de l'ouvrage.

**CHŒUR**

*Tollite hostias et adorate Domino in atrio sancto ejus. Loentur cœli et exultet terra quoniam venit. Alleluia.*

*Offrez-lui des présents et adorez le Seigneur dans ses parvis. Les cieux se réjouissent, la terre exulte parce qu'il est venu. Alleluia. (Psaume 95)(Offertoire de la messe de minuit).*

Grand chœur homophone à la carrure hændélienne pour conclure (sans aucune modulation!) dans le ton clair de *sol majeur*.

Joël-Marie FAUQUET

## CHRISTMAS ORATORIO, op. 12 AVE VERUM - QUAM DILECTA, op. 148

We turn our noses up at French religious music of the 19th century. We take exception to its theatrical pomp or its Saint-Sulpician sweetness. It is blamed for being the ornament to an over wordly piety and for not serving the religious office; a style we judge badly: Gounod's masses, motets by Saint-Saëns or Franck faithfully reflect the religious feeling of a period when catholicism was becoming the established religion of the middle-classes. In those days, musicians who composed church music did so after excelling in the theatre, seeming to compose for the church as if in repentance: Rossini for example. This was not the case of Camille Saint-Saëns (1835-1921) when he conceived his *Christmas Oratorio* in 1858, although he had already thought of composing for the stage. We can bargain with Saint-Saëns over a few of the essential qualities which would place him among the greatest musicians, but we cannot deny him his exceptional sense of the precise function of a musical work. He owed his ability to develop this to the rationality of his mind. This was what influenced his style and what encouraged him to justify his choice with imperturbable logic, be it against the current of evolution in music. Saint-Saëns was too well acquainted with the music of his times not to have noticed that the religious idea, submitted to the test of the different philosophical streams during the 18th century, radiated through a number of legendary or mythical subjects which found their utmost musical expression not in the church but in the theatre, whereas church music was limited to emphasizing the formal aspect of the sacred ritual. The established convictions of Saint-Saëns were the allies of his classical temperament. In addition, we must not be surprised if he referred to works considered in those days to be «inexpressive» (the polyphonic masters and J.S. Bach), rather than reproduce the conviction of a faith he did not possess or pretended not to possess. Thus it was natural for him to appear in his finest religious music as he who, perhaps, was to make the best

use of the restoration current in religious music, begun by Choron and continued by Niedermeyer. In this field, as in so many others, the young Saint-Saëns appeared as a pioneer. As early as 1855, his *Mass in G minor* made use of Gregorian melismas.

In December 1857, Saint-Saëns took charge of the great organ in La Madeleine, taking the place of Louis Lefébure-Wély. For twenty years, the manuals of this instrument gave him «the greatest happiness of his life» (1), happiness that was not shared by the parishioners: they criticized him for his over austere musical taste. This was to be one of the reasons for his resigning in April 1877. Jean Bonnerot wrote: «La Madeleine was the most worldly and widely attended parish in Paris; the one where the offices were the most followed; where the great feasts — Easter, Christmas, All Saints, Month of Mary —, gave rise to the cult's most lavish ceremonies...» (2). We can imagine that the composer-organist's aptitude was often called upon to contribute. During the month of May, for example, Saint-Saëns was obliged to compose a vocal work almost every day. The major part of his religious music was thus composed during these twenty years. It defies enumeration. The *Christmas Oratorio* like the *Ave verum* recorded here, belong to this fertile period.

Scarcely a year after his appointment to the Madeleine, Saint-Saëns was commissioned to write an oratorio for Christmas. He set to work on the 4th December 1858 and traced the final double bar-line on the 15th, eleven days later, just in time to allow the artists and choir to rehearse the work, performed for the first time on Christmas Eve. The manuscript of this opus 12, belonging to the «fonds du Conservatoire» in the Bibliothèque Nationale, bears the title «*Oratorium pro nocte Nativitatis Christi*». It is dedicated to the vicomtesse de Grandval, a pupil of Saint-Saëns, who herself composed religious works of merit.

Before examining what makes the work original for the period, it is not irrelevant to try to see to what tradition it is attached. Saint-Saëns could not have known the recently discovered series of psalms by André Campra which has been conveniently entitled «oratorio». Although it is certain that in 1858 he was acquainted with the works of Bach, it is improbable that he knew the cantor's *Christmas Oratorio*. On the other hand, we can suppose he had read the one by François Lesueur and heard Hector Berlioz' *Enfance du Christ*, first performed in Paris on the 10th December 1854, in respect of which, as a perfect liturgist, he was to keep his distance. Lastly, it is possible that Franz Liszt followed his example, although quite differently, when the latter called the first part of his admirable oratorio *Christus* (1862-1867), completely soaked in a modal atmosphere, «oratorio de Noël». (Liszt also began his oratorio with a pastoral and with the recitative to inform the shepherds taken from the Gospel to Saint Luke).

A question of time as much as personal reasons of style no doubt encouraged Saint-Saëns to delve into the Ordinary for Christmas and into the psalms for the text of his oratorio. This, already, deprived the work of any «temporal» contingency. E. Baumann has rightly noted that this musical cento «is scarcely descriptive, but of a religious lyricism inseparable from the cult from which it originates. The text of the Vulgate has a quality among a thousand for a composer, that is, translated from the Hebrew or Aramaean, highly balanced idioms, it contains just the essential words, those which carry the substance of emotion...» (4). Nevertheless, it should be noticed that Saint-Saëns made use of evocative juxtaposition rather than searching for real dialectic continuity. The translation we have provided is there to prove this.

That the *Christmas Oratorio* (op. 12) testifies to two influences that Saint-Saëns underwent at the time, namely Bach and Gounod, must not prevent us from judging the work on its true merit. First of all, it reacted against the Italianism which had contaminated religious music (Rossini's *Stabat Mater* was then the prime example). Next, it gave a prominent part to the organ and

chorus. Thus the moderate lyricism and ardent classicism of the score were strengthened. The lay-out of the forces required were the result of this restriction: a vocal quintet — soprano, mezzo-soprano, contralto, tenor, baritone — and chorus accompanied by a quintet of strings plus a harp and organ. The simple, direct eloquence of the *Christmas Oratorio* (op. 12) caused the work to remain popular with the public for a long time, more than any other that Camille Saint-Saëns was to compose, including his psalm *Coeli enarrant* (Psalm XVIII) written for the same occasion in 1865.

Four days after the first performance of his *Christmas Oratorio* (op. 12), Saint-Saëns was playing the organ at P.F.A. Boëly's funeral. A discreet musician, on the fringe of romantic and virtuoso fashion, Saint-Saëns was almost alone in considering him as a master, a solitary successor of the French polyphonic tradition, during this first half of the 19th century.

Among the many motets Saint-Saëns composed, there are two which shine particularly by the quality of their structure and harmonic refinement. The first is an *Ave verum* (motet for four mixed voices) without an opus number (not without a reminder of Mozart's), composed in about 1860 and published in 1865, the second, *Quam dilecta* (Psalm LXXXIII) op. 148, (motet for four mixed voices with accompaniment on organ and harp), written in 1915, is dedicated to Jules Meunier, the chapel master of the Sainte-Clotilde basilica. Both are composed for four mixed voices. The *Quam dilecta* has organ and harp accompaniment *ad libitum*. Fifty years separate these two works of genuine religious inspiration. In comparing them, it is difficult to perceive an evolution, just as it would be unfair to speak of them as academical. The perfection of their classicism places them beyond time.

(1) Jean Bonnerot, *C. Saint-Saëns, sa vie et son œuvre*, Paris, Durand, 1922, p. 35

(2) *Ibid.*

(3) Emile Baumann, *Les grandes formes de la musique, l'œuvre de Camille Saint-Saëns*, Paris, Albin Michel, 1923, p. 363.

## CHRISTMAS ORATORIO, op. 12

### 1 PRÉLUDE («In the style of J. S. Bach»)

In spite of the sub-title, this pastoral in *G major* reminds us more of Gounod than of Bach. The introduction for organ which highlights the oboe stop, with its sustained *D* suggesting the musette, sketches the main dotted theme which is later developed in counterpoint by the string quartet. The conclusion is transparent. Perhaps Franck had this introduction in mind when composing his own *Pastorale* for organ (1860).

### 2 RECITATIVE AND CHORUS

TENOR SOLO. *Et pastores errant, in regione eadem vigilantes, et custodientes vigilias noctis super gregem suum.*

CONTRALTO SOLO. *Et ecce Angelus Domini stetit iuxta illos, et claritas Dei circumfulsit illos, et timuerunt timore magno.*

TENOR SOLO. *Et dixit illis Angelus:*

SOPRANO SOLO. «*Nolite timere! (bis) Ecce enim evangeliso vobis gaudium magnum, quod erit omni populo: quia natus est vobis hodie Christus Dominus in civitate David; et hoc vobis signum: Invenietis infantem pannis involutum, et positum in proesepio.*»

BARITONE SOLO. *Et subito facta est cum Angelo multitudo militiae coelestis, laudentium Deum, et dicentium:*

CHORUS. «*Gloria in altissimis Deo (bis); et in terra pax hominibus bonæ voluntatis! Gloria in altissimis Deo*» (bis).

We can notice the appropriate word-setting in the recitative, almost without melodic movement, and the rising progressions of the counterpoint on the words «in altissimis Deo», a figuralism which Saint-Saëns could encounter in the old polyphonic masters.

### 3 ARIA: MEZZO-SOPRANO

*Expectans, expectavi Dominum; et intendit mihi.*

*I was expecting the Lord with great hope, he bowed down before me (Psalm XXXIX).*

*Andante espressivo* in *E major*, soberly stylized like a Bach aria, introduced and concluded with an expressive phrase from the cellos.

#### 4 ARIA AND CHORUS

TENOR SOLO. *Domine, ego credidi quia tu es Christus, Filius Dei vivi,* Lord, I believe thou art Christ, Son of the living God.  
 CHORUS. *Qui in hunc mundum venisti (bis).* Who is come into this world (bis).

*Moderato commodo*, very calm, in *C major*. With modest means, Saint-Saëns has portrayed the progression of personal faith towards universal and collective faith expressed by the chorus; this desire is emphasized by the joining of all the voices on «Christus».

#### 5 DUO: SOPRANO - BARITONE

*Benedictus qui venit in nomine Domini; Deus Dominus, et illuxit nobis. Deus meus es tu et confitebor tibi et exaltabo te.* Blessed be he who comes in the name of the Lord; he is the Lord God, and he has made his light to shine upon us.  
*Thou art my God and I give thanks to thee, I worship thee above all things. (Psalm CXVII)(Gradual for the dawn mass).*

Staccato, the organ doubles the chords on the harp which support the voices in this duet in *A minor*. It provides a striking contrast with the preceding religious character. Vocalizing on «Dominus», the high *A* and *E* from soprano and baritone take us back to the concert hall.

#### 6 CHORUS

*Quare fremuerunt gentes? Et populi meditati sunt inania? Gloria Patri, gloria Filio, gloria Spiritu Sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et un saecula saeculorum, amen.* Why do the nations tremble? And why do the peoples imagine a vain thing? Glory to the Father, glory to the Son, glory to the Holy Ghost, now and forever, as in the beginning and for eternity. So be it. (Psalm II)(2nd vespers for Christmas).

In order to describe the dramatic character of the first verse of Ps. II, Saint-Saëns has made incessant use of the opening motif from the *Allegro con brio* of Beethoven's quartet in *F minor* op. 95. After this tumultuous and jarring episode, a transitional passage for the strings leads into a «più lento», in *B flat major*, the verses of the doxology, which do not conclude triumphantly, but with serenity, by means of two rising «pianissimo» calls for organ alone.

#### 7 TRIO: SOPRANO - TENOR - BARITONE

*Tecum principium in die virtutis tuae: in splendore Sanctorum...* Thine is the kingdom, on this day of thy triumph, on this glorious feast of the saints... (Psalm CIX)(Gradual for midnight mass).

The harp accompaniment is particularly developed with virtuoso writing appropriate to the instrument. The trio begins in *B flat* and progresses towards *G major* for the second section, built on the same words but in a noticeably different mood.

#### 8 QUARTET: CONTRALTO SOLO, followed by SOPRANO - MEZZO-SOPRANO - CONTRALTO and BARITONE SOLOS

*Alleluia (ter). Laudate caeli, et exulta terra quia consolatus est Dominus populum suum; et pauperum suorum miserebitur. Alleluia.* Alleluia (ter). Praise, heavens; earth, rejoice because the Lord has comforted his people and has taken pity on the poor. Alleluia.

In *D major*, Saint-Saëns has paraphrased a carol, popular for the alleluia, sung by the contralto. We notice the gentle flexibility of the melody bearing the words «quia consolatus est Dominus populum suum.» Grouped first of all in pairs, the four voices are divided to express the gracious contrapuntal figures, prudently doubled by the organ.

#### 9 QUINTET AND CHORUS

*Consurge Filia Sion, alleluia. Lauda in nocte in principio vigiliarum, alleluia. Egrediatur ut splendor iustus Sion et Salvator ejus ut lampas accendatur, alleluia.* Rise up, Daughter of Zion, alleluia. Praise in the night the beginning of the watch, alleluia. Arise, such is the splendour of Zion and, like a torch, go towards thy Saviour, alleluia (Isaiah, ch. 52)(1st nocturn for Christmas, Lesson III).

The organ alone takes up the pastorale once more, followed by the strings. The only change, very simple but highly efficient in its symbolic message, is that the theme of the pastorale has been transposed up an octave, giving it a much brighter mood than at the beginning. The triplets which introduce the vocal quintet, and afterwards the chorus, are most suggestive. Saint-Saëns proves to what extent he was infatuated by biblical poetry. The final entry of the harp, over quivering strings, the conclusion exposing the pastoral theme «pianissimo», make this section one of the finest in the whole work.

#### CHORUS

*Tollite hostias et adorate Domino in atrio sancto ejus. Loetentur caeli et exultet terra quoniam venit. Alleluia.* Offer him gifts and adore the Lord in his sanctuary. The heavens rejoice, the earth exults because He is come. Alleluia. (Psalm XCV)(Offertory for midnight mass).

The work ends with a great homophonic chorus of Handelian breadth, in the bright key of *G major* (without any modulation!).

Joël-Marie FAUQUET  
 translated by Charles WHITFIELD