

## „A VILÁG LEGNAGYOBB ORGONISTÁJA” – SAINT-SAËNS ORGONAMŰVEI

Camille Saint-Saëns (1835-1921) pályafutása – akárcsak Mozarté – csodagyermekként indult. Már két és fél évesen zongorázni tanult, és első kompozícióját 1839-ben, négy évesen írta. Amikor 1846-ban a párizsi Pleyel Teremben *Mozart B-dúr (K.450) zongoraversenyével* debütált, a közönség szinte új Mozartként üdvözölte. Miután tanulmányait befejezte a Conservatoire-ban, orgonistaként dolgozott néhány párizsi templomban, többek között 1858-1876-ig a St. Madeleine-ben. Ez a hely fontos szerepet töltött be életében, mivel nagyon sokan jártak oda a világ más országaiból is (például Clara Schumann, Anton Rubinstein, Robert Franz, Liszt Ferenc), hogy meghallgassák csodálatos játékát, és kimagasló improvizációs készségét. 1861-től tanárként dolgozott az École Niedermeyerben, ahol tanítványai között volt az ifjú Gabriel Fauré is. Az 1880-as évek végén, édesanyja halála után sokat utazott, Angliában még Victoria királynő előtt is játszott. Bár Saint-Saëns műveit sokan akadémikussággal vádolták, a zene magas fokú intellektuális ismeretével és kiváló zongorajátékával mégis befolyást gyakorolt egy teljes generációra. Nemcsak zeneműveket komponált, hanem újságcikkeket, verseket, drámákat is írt, melyek közül többet be is mutattak.

Saint-Saëns csodagyereknek született, kivételes tehetségét Mozarthoz és Mendelssohnhoz hasonlítják. Velük ellentétben azonban, mivel édesapja kora gyermekkorában meghalt, anyja, Clémence Collin nem akarta, hogy a háromévesen már komponáló, ötévesen már kisebb zongoraszonátákat bemutató gyermek egészségét az „utazó kis virtuóz” szerepével járó stressz tönkre tegye. Ehelyett olyan életet álmódott neki, ahol biztonságos jövedelem mellett, tökéletes nyugalomban szentelheti életét a művészetnek. Így lett végül Saint-Saëns csaknem húsz évig a St. Madeleine-templom orgonistája.

A III. Napóleon korabeli Franciaország jóléti társadalmában a templomi szertartások inkább számítottak társadalmi és kulturális eseménynek,

mintsem hitbéli megnyilvánulásnak. Így a „Második Birodalom hivatalos temploma” orgonistájának lenni jelentős pozíciónak számított, ráadásul a templom varázslatos új orgonáján játszani külön kiváltság volt a tehetséges ifjú számára. Mivel így Saint-Saëns-nak valóban sosem voltak megélhetési gondjai, gyanakvóan tekintett rá a párizsi művészársadalom. Tehetsége, egyedülálló memóriája és improvizációs képessége azonban megkérdőjelezhetetlen volt. Orgonaimprovizációit hallva maga Liszt is „a világ legnagyobb orgonistájának” titulálta őt. A „közönség” – amely a klérust is jelentette – azonban nem fogadta mindig ilyen kitörő lelkesedéssel a zeneszerző orgonajátékát. Egy alkalommal, mikor egy esküvőn Liszt egyik művének átíratát játszotta, a szertartás végén az egyik pap méltatlankodva vonta kérdőre, hogy tényleg feltétlen szükséges volt-e pont a ceremónia alatt hangolnia az orgonát. Egy másik alkalommal a pap azt mondta Saint-Saëns -nak, hogy a templomba járó hívők nagy része gazdag, befolyásos ember, akik rendszeresen látogatják az Opera Comique előadásait, és megkérte, hogy zenei ízlésüket figyelembe véve orgonáljon a misén. Erre ő azt válaszolta: „Ha majd a szószéken is az Opera Comique-ből vett párbeszédnek hangzanak el, akkor fogok én is ugyanabban a stílusban játszani.”

Orgonaművei három korszakra oszthatóak:

### **Korai szakasz (1850-1870)**

Az összes harmóniumra írt műve ebből a korszakból származik, illetve a *Hat duó harmóniumra és zongorára* is. Az *Elevation* és *Communio* egy egyszerű vallásos Adagio tétel, az esküvői alkalmakra szánt *Benediction nuptiale* egy jóval hosszabb és nehezebb darab, ami már koncertdarabnak is tekinthető. A *Trois Rapsodies sur des cantiques bretons* (Op. 7) brit himnuszok feldolgozása, ami a klasszikus francia noelekre emlékeztet. Az Opus 7-es darabokat a zeneszerző 1866-ban írta, amikor barátjánál, Gabriel Faurénál vendégeskedett Rennes-ben, Bretagneban. Az első rapszódia témája a *Cantique des Missionnaires* című himnusz, amelyet Saint-Saëns változatlanul használt fel. Az első darab formája ABA'Coda. A dallam először a szopránban, majd a pedálban jelenik meg. É-dúrban kezdődik a mű, majd a B részben Fisz-dúrban egy új téma jelenik meg. Az A' részben tizenhatod arpeggiókkal kísérvé tűnik fel a dallam, a kódában pedig visszatérünk az eredeti hangnembe.

A második rapszódia a „Pardiszez, monarque aimable” című breton noelt dolgozza fel, a formája ABCA'. A bevezető Allegro e pomposo rész egy fanfár D-dúrban, a B rész egy fugato, amely marad ugyanabban a hangnemben. A C rész teljesen új karaktert hoz, más hangnemben (H-dúr), más témával. Az A rész visszatérése szinte változatlanul történik, kiegészülve egy rövid kódával.

A harmadik rapszódia a leghosszabb mind közül és a leginkább szokatlan formailag. Egy ABC forma, ami kibővül egy A'B'C' formával. Mindegyik résznek külön dallama van, teljesen más hangnemben és stílusban. Az A rész egy melankolikus Andantino 2/4-ben, a-mollban. A B egy Allegretto 6/8-ban és F-dúrban. A C rész visszatér 2/4-be, egy musette-szerű karakterrel, a tempójelzése Allegro quasi presto. Ez is F-dúrban van és egy staccato témát alkalmaz, amit először a pedálban hallhatunk. Majd egy dinamikai fokozás után A-dúrba érkezik, hogy előkészítse az A' részt. A darab szokatlan módon F-dúrban végződik és nem tér vissza a kezdő hangnembe.

Bár címként a szerző a rapszodiát használja, ezeknek a daraboknak teljesen világos formájuk van. Talán azért érezte megfelelőnek ezt az elnevezést, mert egy kivétellel a darabok különálló részei önálló témával rendelkeznek. Ezek a részek gyakran kontrasztban állnak hangnemükben, ütemmutatójukban, dinamikájukban és stílusukban. 30 évvel a darabok megírása után Auguste Durand-nak így írt egyik levelében. *„Egy egyházi újságban megvádoltak, hogy ördögi muzsikát vittem be a templomba a Breton rapszodiákkal. Nem tudták, hogy szent zenét dolgoztam fel bennük.”*

Saint-Saëns korai műveiben klasszikus nyolcütemes frázisokat használ, amiket gyakran megismétel magasabb vagy alacsonyabb regiszterben. Sztintén gyakori nála, hogy ugyanazt a témát más harmonizációval ismétli meg, vagy visszatéréskor más ritmikájú kíséretet ad hozzá. A szekvenciák, kromatika, arpeggiók, skálák használata szintén nagyon jellemzi műveit.

Korai műveiben a következő kontrapunktikus technikákat alkalmazza: imitáció, kánon, ellenmozgás, inverzió.

Bár Saint-Saëns nagy ellenérzéssel viseltetett például Debussy zenéje iránt, korai orgonazenéjében használ olyan effektusokat, amiket később az impresszionisták is előszeretettel alkalmaznak majd, pl. a párhuzamos kvartok használata.

Műveinek ritmikája talán a legkevésbé jelentős az összes szempont közül, bár olykor szokatlan metrumhasználat (5/8, 11/4) jellemzi műveit.

Harmóniailag viszont rendkívül modern megoldások is találhatóak darabjaiban, mint a már említett két rapszódiaiban is láthattuk. A legtöbb esetben olyan gyorsan megy végbe a hangnemváltás és olyan rövid ideig tartózkodik egy hangnemen belül, hogy nincs értelme külön kielemezni a modulációt. Sokszor használja a szűkített szeptimakkordot, ebben nagyon hasonlít Liszthez. Bővített akkordra és nónakkordra is találunk példát alkotásaiban. Általában hangnemváltáskor nagyon távoli hangnemekbe modulál, a tercrokon harmóniák is gyakran előfordulnak.

Másrészt az orgonaépítés forradalma is kellett az új orgonadarabok születéséhez. Cavaillé-Coll olyan orgonákat tervezett, ahol a pedál önálló szólamként működhetett. Az első Cavaillé-Coll orgona 1841-ben épült. A régebbi francia orgonákon szinte kizárólag tartott hangú basszust vagy cantus firmust lehetett játszani. Alexandre Boëly, Saint-Saëns első orgonatanára és Jacques Nicholas Lemmens már nagyon magas szintű pedáltechnikát tanított növendékeinek és ők maguk is alkalmazták Bach nagy orgonaműveinek előadásához.

Korai jegyzeteiben tett kísérletet fúgáírásra is, de ezeket mind befejezetlenül hagyta. Gyakran használ gyors tempót, toccata-szerű stílust, mint az *Esz-dúr fantáziájában* (1857). Ez a stílus nagyon jelentős lesz a későbbi francia orgonazene képviselőinél: Widornál, Guilmant-nál és Vierné-nél. A fantázia tempójelzése *Con moto*. Meglehetősen nehéz pedálszólammal ellátott, ami annak fényében, hogy Saint-Saëns-nak legendás pedáltechnikája volt, egyáltalán nem meglepő. Az opusz szám nélküli mű két fő részre tagolódik, amelyek nem kötődnek szorosan egymáshoz. Az első rész ABA formában íródott, a második ABA'A formájú, melyben a B rész egy fugato.

Ebben a korszakában Saint-Saëns leggyakrabban az egyszerű ABA formát alkalmazza, amelyben a B rész feltűnően elválik hangnemben, és új motívumokat is használ bennük.

## **Középső szakasz (1890-1900)**

Ebben az időben keletkeztek az *Op. 99-es* (1894) és *Op. 109-es* (1898) *Prelúdium és fúgái*. Összeségében elmondható, hogy ebben a korszakában írja nagyobb szabású, technikailag is legnehezebb orgonaműveit. Gyakran megjelenik nála a pedálszólo is, ami eddig nem volt jellemző kompozícióira.

Darabjainak pedálszólama eleve nehezen játszható, ezzel ő maga is tisztában volt, a kiadójának írt leveleiben előfordul, hogy könnyített verziót küld, hogy játszható lehessen.

A prelúdiumokban továbbra is alkalmazza az ABA' formát. Az *Op. 99-es No. 1-es Prelúdiumban* például egy az egyben visszatér a darab elején hallott anyag a végén. Az *Op. 109-es No. 2-es Fúga* is ABA' formában íródott. Általában a visszatéréskor változatlanul hozza vissza a darab elején hallott anyagot, de kidíszítve, kromatikus modulációkkal, szekvenciákkal, kontrapunktikus technikákkal kiegészítve. A fiatalkorában alkalmazott toccata-stílus is megjelenik a prelúdiumok között.

Habár fúgái közt bőven akad szabályos és periodikus, a hosszú témák helyett inkább rövidebb dallammotívumokat használ. Témái harmóniailag is merészebbek, mint az előző alkotói korszakában. Az *Op. 109-es No. 3-as Fúgában* például egészen a harmadik ütemig nincs tonalitásérzetünk. Fúgaszerkesztésére jellemző, hogy az expozíció után nem igazán folytatja fúgáit, vagy fugatót ír és aztán elkezd egy teljesen új részt, vagy a fúga befejezetlenül marad. Kontrapunktikus technikái fejlődtek a fiatalkori művekhez képest, használja az imitációt, kánont, fordított kontrapunktot, augmentációt, diminuációt és a strettót.

Középső alkotói szakaszára jellemző még a cantabile dallamok teljes hiánya az *Op. 99-es No. 2-es Prelúdiumot* leszámítva.

A ritmus tekintetében viszont sokkal izgalmasabb és változatosabb lesz zenéje ekkorra. Gyakori az ütemváltás, a ritmusok váltakozása. Jellemző a tizenhatodos, toccata-stílusú ritmika, amely az Észak-Német Orgonaiskola szerzőire emlékeztet: Bruhnsra, Buxtehuderé, és amit Johann Sebastian Bach is gyakran alkalmazott. A triola és a szinkópa is sokszor megjelenik orgonaműveiben. Ennek ellenére mégis azt mondhatjuk, hogy kortársaihoz képest Saint-Saëns kevésbé változatos ritmikailag.

A kromatikus szekvenciák és általában a kromatika még hangsúlyosabb lesz ebben a korszakában. Általában a szoprándallamban vagy a basszus-szólamban alkalmazza előszeretettel. Jellemző, hogy emiatt a tonalitásérzet a legtöbbször bizonytalan, emellett a kromatikus tercrokon hangnemekbe való érkezés is gyakori.

Összességében elmondhatjuk, hogy fúgái szabadon szerkesztettek Bach fúgáihoz képest, de kortársaihoz, például Liszthez hasonlítva, sokkal tradicionálisabbak.

Orgonaműveiben sajátosan keveredik a klasszika és a romantika, amelyeket barokk formákba ölt.

Ebben az időszakban Saint-Saëns csak egy *Fantáziát* írt, az *Op. 101-es Desz-dúr* hangneműt. Közel 40 éve írta előző fantáziáját. Három részre osztható a darab. Az első rész egy homofon Andantino Desz-dúrban. A következő rész egy Andante tempójelzésű fugato fisz-mollban. A harmadik rész Allegro tempójelzésű, ami visszatér Desz-dúrba.

### **Késői alkotói periódus (1900 után)**

Ennek a korszaknak a fő vívmánya, az orgonaszimfóniaként emlegetett műfaj, ami, mint a zenekari szimfónia, több tételből áll, de az egész zenekart maga az orgona helyettesíti. A három zeneszerző, aki ezt műveli: Guilmant, Widor és Vierné. Cesar Franck a *Grand piece symphonique* című művével alapozta meg a műfaj születését. Saint-Saëns maga nem alkotott ebben a műfajban, utolsó alkotói korszakában 7 improvizációt, egy *Fantáziát* és a *Cypres et Lauriers* című darabot komponálta. A *Cypres et Lauriers* első tétele szólóorgonára íródott, míg a második tétel szimfonikus zenekarral egészül ki.

Jellemzően sokkal szabadabb formákat használ, hiányoznak a kontrapunktikus darabok is. Szonátaformát pedig egyik korszakában sem alkalmazott.

Az *Improvizációk* egy része háromrészes forma, van köztük variációs forma és ABA forma is. Megjelenik bennük az egészhangos skála. Az improvizációkra jellemző, hogy tradicionális elemek keverednek bennük nagyon modern megoldásokkal. Témaként gregorián dallamok is feltűnnek, és ezzel együtt az egyházi módusok alkalmazása is megfigyelhető. Maga Saint-Saëns így definiálja improvizációit: „Milyen címet adhatnánk ennek a sorozatnak? Azt gondoltam, hogy az *Improvizációk* a legmegfelelőbb. Lehet másvalaki a *Hat darab orgonára* címet adná a megszokott módon, egy kis bevezetővel, amelyben leírná, hogy ezek a darabok közepes nehézségűek és a katolikus liturgiában alkalmazhatóak.”

A *Fantáziában* többrészes szabad formát alkalmaz, különböző témákkal minden egyes szakaszban. Ebben a korszakában íródott művei közül csak itt találunk fugatót.

A *Cypres* cím a ciprusfára utal, ami a halál, gyász szimbóluma. A mű második része a *Lauriers*, ami magyarul babért jelent, és a győzelmet, dicsőséget

szimbolizálja. Kifejezetten az I. világháború lezárására íródott. Saint-Saëns egy levelében említi, hogy miért írta a darabot. A címzett Léon Letellier, egy távoli unokatestvére, aki könyvtáros volt Dieppében. „Többé nem vádolhatnak meg azzal, hogy nem ünnepeltem meg a győzelmet.”

A *Cypres*-ben a szerző a „cigányskálát” is alkalmazza, amely oly gyakori Liszt műveiben is. A lírai dallamok használata késői korszakában visszatér, a *Fantáziában* és a *Cypres*-ben is megtalálhatók. A *Cypres* nyújtott ritmusos, diszsonáns kezdése teljesen szokatlan a zeneszerzőtől. Mint ahogy a nyújtott ritmus és a tizenhatod triolák egyidejű alkalmazása is.

Alapvetően konzervatív szerző marad, az új zenéről így nyilatkozik egy levelében: „*A modern divat az, hogy írjunk rosszul, tudom, de nekem nem kötelező divatosnak lenni.*” Ennek ellenére mégis vannak modern megoldásai is, különösen harmóniavilágában. Az az állítás, hogy Saint-Saëns zeneszerzői stílusa egész életében ugyanolyan maradt, nem állja meg a helyét. Ami állandó maradt, az a szimmetrikus melodikus és periodikus struktúra, a ritmika egyszerűsége, a szekvenciák, kromatika, szűkített akkordok gyakori alkalmazása. A ciklikus építkezés, a témák transzformációja szintén konstans jelen van alkotásaiban.

Vizont más jegyek nagyon is változtak az évek során. Míg a korai és a középső szakaszban íródott művei virtuozitást és nagyon komoly pedáltechnikát igényeltek, utolsó művei sokkal egyszerűbbek. A letisztultság, áttekinthetőség szinte védjegyének tekinthető, és bár textúrái például Regerhez képest kevésbé sűrűek, mégis folyamatos fejlődés, növekedés látszik e téren is. Harmonikus nyelvezete is változott. A tercrokon, kromatikus harmóniák és a diszsonáns akkordok alkalmazása, a korai műveiben alkalmazott aszimmetrikus ütemmutatók a maguk korában előre mutatóak voltak. Késői korszakában az egészhangú skála, a dór skála és a cigányskála alkalmazása, és az általa erősen kritizált Claude Debussy és Richard Strauss műveiben található technikák használata nem azt sugallja, hogy Saint-Saëns mereven ragaszkodott volna a régi módszerekhez. Az évek előrehaladtával a formákat is sokkal szabadabban kezelte.

Az orgonairodalom fejlődésében játszott fontos szerepe vitathatatlan, bár orgonaművei kevésbé ismertek és valahogyan a repertoár perifériájára szorultak, leszámítva a mindenki által ismert *Orgonaszimfóniát*. Ő volt az első francia orgonista, aki műveiben megalapozta az önálló, akár virtuóz szólamként megjelenő pedált, alkalmazta az Észak-Német Iskola toccatástílusát, ami

példaként szolgált Widor, Vierné, Gigout toccatáihoz. Emellett előfutára volt a szimfonikus orgonastílus kialakulásának, bár maga sosem írt szólóhangszerre írt orgonaszimfóniát. Kontrapunktikus zenéje a következő generációt is inspirálta: Marcel Dupré is írt *Preludium és fúgákat*; emellett Maurice Duruflé Jehan Alain emlékére írt művének formájául szintén a preludium és fúgát választotta. Az, hogy viszonylag kevés orgonaművet írt, annak is köszönhető, hogy rengeteget improvizált, és ezt annyira rendkívüli módon művelte, hogy Liszt csodálatát is kivívta. Ezek viszont sajnos nem maradtak fent. Emellett kamarazenét, operát írt, és sok más műfajban alkotott. Mégis orgonaszerzőként nem sikerült igazán elismertté tennie magát. Jean Huré így vélekedett erről: „*Ha Saint-Saëns kizárólag orgonista lett volna, a legnagyobb orgonavirtuóznak tartanák J. S. Bach óta.*” Paul Locard pedig így írt a zeneszerzőről: „*Elkövette azt a bűnt, hogy univerzális akart lenni.*”

Kritikusai úgy vélekedtek és vélekednek róla, hogy a 20. században 18. századi zenét írt. Viszont láthatjuk, hogy egyszerre volt innovátor és a tradíciók őrzője. Saint-Saëns időskorára ezt a következtetést vonta le: „*Én voltam a jövő. Forradalmárnak tartottak fiatalkoromban. Időskoromra nem lehetek más, csak egy előd.*”

### Elhangzott zeneművek:

*Trois Rapsodies sur des cantiques bretons* (Op. 7), No. 3

*C-dúr preludium és fúga* Op. 109, No. 3: *Fúga*

*Cypres et lauriers*, Op. 156: *Cypres*

### Felhasznált irodalom:

Perry, Susan Cotton: *The Solo Organ and Harmonium Works of Camille Saint-Saëns: A Chronological Analysis*, University of Kentucky, 1994

Saint-Saëns, Camille: *Musical Memories*, Small, Maynard&co., Boston, 1919