

Марија Вељковић<sup>1</sup>

## СИМФОНИЈА „СА ОРГУЉАМА“ КАМИЈА СЕН-САНСА КАО РЕПРЕЗЕНТ СИМФОНИЈСКЕ МУЗИКЕ У ФРАНЦУСКОЈ У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XIX ВЕКА<sup>2</sup>

САЖЕТАК: Мој циљ у овом раду је да, на примеру последње симфоније Камија Сен-Санса (Camille Saint-Saëns), представим овог композитора као значајног аутора француске инструменталне музике друге половине XIX века. Покушаћу да покажем да је, уз Сезара Франка (Cesar Franc), Сен-Санс био значајан за покретање/развој симфонијске/инструменталне музике у Француској, као и за иновације у употреби цикличног принципа у симфонији. Симфонијско стваралаштво Сен-Санса дуго је било у сенци Франка. Но, бројни чланци омогућили су да данас стекнемо увид у његова дела. Иако постоји интересовање за симфоније Сен-Санса, његова *Симфонија „са оргуљама“* остала је неистражена, па чак је и погрешно тумачена.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: симфонијска музика, Сен-Санс, циклични принцип, *Симфонија „са оргуљама“*.

### Увод

Камиј Сен-Санс (1835–1924) композитор, пијаниста оргуљаш, музички писац, један је од важнијих репрезентата француске музике друге половине XIX века. Његово уметничко стваралаштво, као и улога организатора/покретача музичког живота је веома битно утицала на младе уметнике. Написао је велики број композиција, посвећујући пажњу скоро сваком музичком жанру који је био актуелан у то време. Међутим, најуспешније композиције биле су му оне које су се ослањале на моделе бечких класичара.<sup>3</sup> Поред соната, камерних дела, опера, концерата, најзначајнији жанр коме је посветио пуну пажњу је симфонијски жанр.

Стваралачки опус Сен-Санса садржи укупно осам симфонија, од којих само три имају број и ознаку опуса. У библиографској јединици о Сен-Сансу из *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, у одељку где се спомињу Сен-Сансова дела, побројане су све његове симфоније, почевши од прве која је настала 1848. године, до последње из 1886. Године 1850. компоновао је два дела, Симфонију у Де-дуру и Симфонију у А-дуру. Нумерисање симфонија почео је 1852/1853. године, када је написао Симфонију бр. 1 у Ес-дуру оп. 2.<sup>4</sup> До краја шесте деценије завршио је још два дела: Симфонију у Еф-дуру, којој није доделио бројчану ознаку (1856) и Симфонију бр. 2 у а-молу оп. 55 (1859). Симфонију у Еф-дуру назвао је *Urbs Roma*. Ово дело не припада области програмске музике, већ је резултат композиторове жеље да прикаже и оживи величину и моћ Римског царства. Симфонија је писана као четвороставачни

<sup>1</sup> marijapo1990@gmail.com

<sup>2</sup> Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 3 под менторством ванр. проф. др Драгана Јеремић-Молнар, школске 2010/2011.

<sup>3</sup> Sabina Ratner Teller, "Saint-Saëns, (Charles) Camille", у: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 22, New York, Oxford University Press, 2001, 124–135.

<sup>4</sup> Симфоније настале у периоду до завршетка Прве симфоније била су дела која су компонована у духу бечких класичара.

циклус са тежиштем на четвртом ставу, који подсећа на последње ставове дела Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven).

Последње симфонијско дело Сен-Санс је написао 1886. године, нумерисавши га као трећу симфонију. Симфонија број 3 у це-молу оп. 78 позната је и под називом „Оргуљска” симфонија или, што би било правилније, *Симфонија „са оргуљама”*. Због занимљиве оркестрације и осталих музичких параметара који карактеришу ово дело, многи аналитичари и теоретичари сматрају је најпогоднијом за анализирање, као и репрезентативним остварењем композитора.

Поред симфонија, Сен-Санс је компоновао и симфонијске поеме по узору на дела свог пријатеља Франца Листа (Franz Listz). Како наводи Џералд Абрахам (Gerald Abraham), у *Оксфордској историји музике*, Сен-Санс је своју прву симфонијску поему, *Омфалино вретено*, компоновао 1872. године. Веома је битно споменути да је форма коју је композитор искористио у својој поеми била до тада углавном непозната француској публици. Сам Сен-Санс је овакву иновативност описао као: [...] нови модел који ће одразити епоху у историји музике.<sup>5</sup> Техника компоновања симфонијских поема, као и познанство са Францом Листом, доста ће утицати на начин формалног и тематског конципирања *Симфоније „са оргуљама”*.

Мој циљ у овом раду је да, на примеру његове последње симфоније, представим Кампија Сен-Санса као значајног композитора француске инструменталне музике друге половине XIX века. Покушаћу да покажем да је, уз Сезара Франка, Сен-Санс био значајан за покретање/развој симфонијске/инструменталне музике Француске.<sup>6</sup> Пре него што приступим анализи дела, и посебно се фокусирам на тематизам симфоније, представићу ситуацију која је владала у области инструменталне музике у Француској, као контексту у ком је деловао Сен-Санс.

### **Институције инструменталне музике у Француској**

Након смрти Хектора Берлиоза (Hector Berlioz), 1869. године, инструментална/симфонијска музика у Француској запала је у кризу. Камерна и симфонијска музика су се ређе и изводиле и компоновале. Почетком, али и током највећег дела XIX века композитори су били примарно оријентисани ка компоновању оперске музике. Наравно, већина оперских композитора опробала се и у компоновању инструменталне музике; нажалост, највећи број тих дела није имао већу вредност како због некритичког усвајања утицаја немачке музике са једне стране, тако и због великог трага у симфонијској музици који је оставио Хектор Берлиоз с друге стране. Због овакве ситуације која је владала музичком сценом све до 70-их година XIX века, младим француским композиторима је било веома тешко да публици представе своју инструменталну музику.

Током последње три деценије XIX века Француска почиње да се обнавља политички, национално и културно. Управо захваљујући промењеним околностима, симфонијска и камерна музика добиле су позитивну шансу да се развију. До 1870. године француски композитори компоновали су под утицајем немачких композитора. Од 1848. године широм Француске, а највише у Паризу, оснивала су се удружења посвећена неговању и извођењу инструменталне музике. Све до седамдесетих година XIX века ова друштва нису презентовала иновативна дела стварана у том периоду, већ су се ограничавала на пропагирање остварења немачких композитора. На концертима које су организовала удружења изводила су се дела бечких класичара, гудачки квартети Менделсона (Felix Mendelssohn) и Шумана (Robert Schumann), као и оркестарска дела Листа и Вагнера (Richard Wagner).

<sup>5</sup> Gerald Abraham, *Oksfordska istorija muzike*, (prevela Vesna Mikić), knjiga br. 3, Beograd, Clio, 2004, 161–164.

<sup>6</sup> Веома је занимљиво да постоји релативно мали број публикација о Кампију Сен-Сансу, као и његовим музичким достигнућима. У публикацијама као што су *Oxford history of Western Music* и *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* можете наћи изврсно описивање композиторовог живота, као и сјајан преглед редоследа настанка композиција; али оно што је назначено, али не много разрађено је питање и значај Сен-Сансовог симфонијског стваралаштва и иновативности.

Џим Самсон (Jim Samson) у књизи *The late Romantic era* наводи да су од 1848. године постојала друштва која су на различите начине пропагирала инструменталну музику. Постојала су друштва која су била посвећена студирању различитих периода у стваралаштву Лудвига ван Бетовена (*Société des Derniers Quatuors de Beethoven* 1851. године). Такође, постојало је удружење/друштво у ком су се изводили квартети из периода класицизма (*Société Alard-Franchois*, 1848. године), као и многа друга.<sup>7</sup>

У периоду до 1870. године код француских уметника појавило се интересовање за националну музику, односно за тражење нових/стarih узора, док их је притом занимала и егзотика.<sup>8</sup> Године 1871. неколико композитора је, из жеље да француској публици презентују своја остварења и на концертни подијум поврати француску инструменталну музику, основало *Национално друштво за музику (Société nationale de musique)*. Предводници/оснивачи Друштва били су Кампиј Сен-Санс, Сезар Франк, Габријел Форе (Gabriel Fauré), Жил Масне (Jules Massenet) и остали. Њихов циљ је, у суштини, био да се француска музика „прочисти“ од утицаја музичких струја других земаља, поготово Немачке и да пропагирају само оно што је њихово, то јест национално. У овом кружоку владала је патриотска атмосфера.<sup>9</sup> Мото удружења је гласио *Ars gallica*. На почетку рада Друштва, на музичком репертоару налазила су се преваходно дела намењена камерним ансамблима. Симфоније су почеле да се изводе две године касније, јер до 1873. године није било потребних финансијских услова за овакав подухват. Од оснивања Друштва чланство се постепено проширивало, али сама институција никада није привукла пажњу париске аристократије. У оквиру овог кружока изводила су се разна дела, како премијерно, тако и репризно.

### Симфонија у Француској

Инструментална музика у Француској се развијала, као што је показано, током последњих деценија XIX века. До седамдесетих година на француску музику утицале су немачке композиције XIX века. Мogle су се чути композиције Бетовена, Менделсона, Листа, Шумана. Немачка струја је била јака и у другој половини XIX века, тако да је постојало неколико жанрова које су пропагирали млади композитори. Углавном су то биле композиције са програмским називима, као што су симфонијске поеме. Сем симфонијских поема, популарне су биле и симфонијске оде,<sup>10</sup> тонске поеме,<sup>11</sup> као и драмске симфоније,<sup>12</sup> које су настале прихватањем композиционих поступака које је користио Хектор Берлиоз. Немачки композитори су критиковали ове жанрове.

Оперски композитори су били „мајстори“ који су се опробали у скоро свим жанровима. Поред њих, студенти композиције су имали задатак да као дипломски рад напишу једну симфонију. Педесетих и шездесетих година XIX века, жанр симфоније је био предмет експериментисања.<sup>13</sup> Од четрдесетих до седамдесетих година XIX века, композитори који су писали симфонијске оде и драмске симфоније, тежили су ка повратку писању симфоније у класичном стилу, односно писању симфонијског циклуса од четири става по угледу на Феликса Менделсона и Роберта Шумана. Међу првим композиторима који су покушали да поврате композициони стил претходног века био је Жан Онслоу чије су симфоније биле ближе бечким класичарима, поготову Моцарту (Wolfgang Amadeus Mozart). Шарл Гуно (Charles Gounod)

<sup>7</sup> Jim Samson, *The late Romantic era*, New Jersey, Prentice Hall inc, Englewood cliffs, 1991, 117–120.

<sup>8</sup> Timothy Jones, "Nineteenth-Century Orchestral and Chamber Music", u: Langham Smith, Richard i Potter, Caroline (ed.): *French Music Since Berlioz*, Aldershot, Ashgate, 2006, 53–90.

<sup>9</sup> Исто.

<sup>10</sup> Композитор Фелисјен Давид (Félicien-César David) компоновао је симфонијску оду под називом *Пустиња* 1864. године.

<sup>11</sup> Француски композитор Жан Нилкоде (Jean Nilcode) компоновао је тонску поему *Слава* 1895. године.

<sup>12</sup> Композитор Луј Лакомб (Louis Lacombe) написао је драмску симфонију *Ромео и Јулија* за солисте, хор и оркестар. Сматра се да је ово дело настало на траговима Хектора Берлиоза.

<sup>13</sup> Timothy Jones, нав. дело, 53–90.

се у своје две симфоније (обе настале 1885. године) надовезује на класични циклус/бечку школу. Жорж Бизе (Georges Bizet), оперски композитор, угледајући се на Гуноа пише Симфонију у Це-дуру, коју касније прерађује у клавирско дело за четири руке.

Крајем осамдесетих година на музичку сцену Француске ступају оснивачи Друштва и тада симфонија доживљава процват. Наравно, премијерна извођења симфонијских дела националних композитора у Друштву била су све чешћа. Првенствено су се интерпретирала дела композитора-оснивача: Сен-Санса, Франка, Фореа, а касније и композиције њихових ученика. Интересовање и жеља за извођењем, као и компоновањем дела овог жанра се појавило тек крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година.

Управо осамдесете су биле плодне године за развијање жанра симфоније. Музиколози Ричард Тарускин (Richard Taruskin), Карл Далхаус (Carl Dahlhaus), Џон Мендуел (John Manduell) и Катарина Марковић издвојили су Симфонију у де-молу Сезара Фанка као једну од најбољих и најинвентивнијих симфонија са простора Француске. Међутим, Симфонија број 3 или *Симфонија „са оргуљама“* Камија Сен-Санса, такође је иновативна и припада кругу успелијих симфонијских остварења. Иако су у почетку деловали заједно, организујући концерте у оквиру Друштва, касније су се Сен-Санс и Франк разишли у погледу будућности француске музике. Франк је био и остао оријентисан немачки. Тежио је ка симбиози немачке и француске музике. Сен-Санс је такве, као што је Франк, критиковао на „сав глас“. Он је гласно почео да се залаже за национално. Захваљујући овим разликама, настале су две струје које су обележиле развој симфоније друге половине XIX века.

### **Симфонија „са оргуљама“**

Након премијере опере *Самсон и Далила* 1877/1878. године у Вајмару, Сен-Санс упознаје Франца Листа, једног од најутуцајнијих људи тог доба. Ово познанство је оставило велики утисак на француског композитора. Након што је Лист умро, 1886. године, Сен-Санс одлучује да симфонију коју ју је написао исте године посвети свом преминулом пријатељу. Премијера симфоније догодила се исте те године у Лондону, а на тлу Француске одржана је годину дана касније. На оба прва извођења, оркестром је дириговао сам композитор.<sup>14</sup>

*Форма.* – Симфонија „са оргуљама“ је зенит Сен-Сансовог стваралаштва. Веома је занимљиво дело које привлачи пажњу првенствено својом формом, тематизмом, као и инструментацијом.<sup>15</sup>

Симфонија није конципирана у четири става, већ у два обимна дела. Први део је *Adagio*, други *Allegro moderato*. Ипак, у оквиру ова два дела, захваљујући променама темпа и карактера, могу се уочити карактеристике четири става симфоније. Први и други став, *Allegro moderato* и *Poco adagio*, припадају првом делу симфоније, док се трећи и четврти став, *Allegro moderato* и (*Maestoso*) *Allegro*, налазе у оквиру другог дела симфоније. Први став, то јест цела симфонија, започиње краћим лаганим уводом у такту 6/8 и темпу *Adagio*.

Први став симфоније је у сонатној форми у це-молу. Сен-Санс не одступа битније од традиционалног принципа компоновања сонатног облика. У првом ставу није ништа изостављено. Оно што је значајно за овај став је да је он носилац прве теме по којој ће се теме осталих ставова трансформисати и обликовати. Друга тема овог става је прва тематска трансформација прве теме, док се друга тематска трансформација појављује у оквиру развојног дела. Композитор у неким деловима овог става смањује оркестарски састав, скоро на камерни.

<sup>14</sup> Hugh Macdonald, *Camille Saint-Saëns; Symphony No. 3 in C minor, Opus 78 (“Organ Symphony“)*, [http://www.bso.org/images/program\\_notes/20080206.pdf](http://www.bso.org/images/program_notes/20080206.pdf), приступљено 9. 03. 2011.

<sup>15</sup> Композиторова виртуозност се огледа у укључивању два инструмента са диркама у велики оркестарски амбитус. Клавир се појављује у трећем и четвртном ставу као соло и у четири руке. Оргуље нису виртуозне, док се у последњем ставу поклапају са трансформацијом симфонијске теме. Поред њих могу се чути и инструменти као што су цимбал и тријангл. Користи „оркестарски крешендо и декрешендо“ на одговарајућим местима. Гудачки корпус и тамна, мистична боја преовлађују током целе симфоније.

Други став почиње у новом тоналитету, бе-молу, у темпу *Poco adagio*, у такту 4/4. Став започињу оргуље, које до краја покушавају да „испевају” своју тему. Овај инструмент, ипак, не долази до изражаја, јер га прекривају други инструменти. Оргуље нису виртуозно третиране у симфонији, него су искоришћене као хармонска пратња. Формално, може се говорити о великој троделној песми. Занимљиво је да у овом ставу нема трансформисаних тема.

Трећи и четврти став припадају другом делу симфоније. Трећи став је у темпу *Allegro moderato* и у форми је сложене троделне песме. Јавља се мотив ситних нотних вредности и понављања тона, веома сличан првој теми првог става. У овом ставу, Сен-Санс се враћа првобитном тоналитету, це-молу. Овај став је по карактеру скерцо. Сен-Санс је оркестарски апарат у овом ставу знатно проширио инструментима као што су клавир, тријангл, велики бубањ и цимбал. На крају става налази се краћи прелаз *Maestoso* који води до четвртог става. У литератури се поставља питање функције овог дела у чијем оквиру постоје две теме. Оне су веома аутентичне, али већу важност има друга тема, која је заправо трансформисана централна тематска мисао целе симфоније, изворно прва тема првог става. Ако протумачимо мало боље овај музички сегмент, приметимо да је од великог значаја. Ипак, он доноси карактеристичне, упечатљиве тематске материјале. Ако би *Maestoso* спојили са финалом, оно што следи некон њега не би звучно дошло до изражаја. Наиме, прихватљивије тумачење је да овај сегмент стоји самостално, као нека врста прелаза или епизоде. Карл Далхаус је један од аналитичара који део *Maestoso* припадају финалном ставу. Он наводи да је овај део сачињен од две теме које су веома важне за цео циклус. Друга тема *Maestosa* је произашла из главне теме/мотива, док прву, коралну мелодију, како описује овај аутор, можемо поредити са темом из дела *Presto* у другом ставу, у деоници виолончела и контрабаса. Џералд Абрахам сматра да је *Maestoso* засебан део, као и да је нека врста прелаза.

Четврти став написан је у сонатном облику у темпу *Allegro* у Це-дуру и заснован је на фугато принципу. Прву тему доносе по два инструмента. Развојни део почиње у Ге-дуру и углавном се развој своди на рад са мотивом. Реприза почиње другом темом, која је у форми мале троделне песме и изостављен је мост. Међу последњим сегментима става, појављује се нова трансформација прве теме.

*Тематски план симфоније.* – Као и Сезар Франк, Кампиј Сен-Санс је применио метод компоновања познат као „циклични” принцип.<sup>16</sup> Франк је био доследнији у спровођењу ове иновације, док је Сен-Санс, на неки начин, био старомоднији. Познанство са Францом Листом је обележило читав живот овог композитора. Наравно, Сен-Санс је пропагирао аутентичност француске методе, али у неким моментима се угледао на немачке композиторе, поготово на Листа. Тако је у *Симфонији „са оргуљама”* користио Листов принцип тематске/мотивске трансформације, због чега је Карл Далхаус критиковао ову симфонију. Далхаус сматра да би техника тематског трансформисања требало да се везује за симфонијске поеме, из чега је првобитно настала. По Далхаусовом мишљењу, велики пропуст је био искористити овај метод у симфонији, поготово зато што није програмска. Овакав поступак се називао листицизмом.

Ричард Тарускин је у *Оксфордској историји западњачке музике* написао да је у *Симфонији „са оргуљама”* главни тематски материјал онај који се излаже у првом ставу првог дела. У осталим ставовима, овај мотив/тема појављује се трансформисан. Тарускин наводи да се ова тема појављује још шест пута током симфоније, док Карл Далхаус као најзначајнија издваја три трансформисања. Ови аутори се слажу да је Сен-Санс принцип повезивања ставова спровео на Листов начин, трансформисањем прве теме, док Тимоти Џонс (Timothy Jones) такође описује прву тему првог става, као и трансформације тема које се налазе у трећем ставу.

Сен-Санс је своје теме/мотиве, почевши од прве теме у це-молу, изложене у почетном ставу првог дела симфоније, компоновао да буду препознатљиве у сваком тренутку, односно

<sup>16</sup> У нашем језику одомаћио се термин „циклични принцип”. У литератури се, међутим, чешће употребљавају термини као што су „цикличност”, „циклична” идеја, цикллична форма и сл.

у сваком делу симфоније/става. Централни тематски материјал симфоније, поверен гудачким инструментима, базира се у ритмичком погледу на брзом понављању тонова у шеснаестинама. Амбитус теме досеже до сексте; покрет мелодије је осцилаторан, таласаст, без скокова (в. пример 1). Касније, кроз дело, тему ћемо препознавати управо по овим карактеристикама, иако ће композитор у већини случајева мењати смер интервала.

Ричард Тарускин је за прву тематску трансформацију прогласио другу тему првог става, поверену дувачким инструментима (в. пример 2). У првом делу теме, тротакти се понављају ритмички, док композитор мења смер кретања интервала. У другом делу друге теме, у гудачима се јавља ритмички и интонационално сличан мотив као у првој теми.

У развојном делу првог става, у уводном одсеку, издваја се мотив који је базиран на понављању ритмичких фигура, док интервали мењају смер. Такође, у централном одсеку Сен-Санс користи интонационо-ритмички образац прве теме. Овај тематски/мотивски материјал доносе гудачи (в. пример 3).

Трећи став започиње у темпу као и први став, *Allegro moderato*. Прва тема/мотив је произашла из прве теме првог става (в. пример 4). Овде уочавамо еквивалентност почетног и средишњег става. Наиме, тему/мотив доносе гудачки инструменти у нижем регистру, који је заснован на брзом понављању тонова. Постоји и подударност амбитуса теме, који се креће у оквиру квинте, као и у основној теми/мотиву.

Као што је раније наведено, постоје сличности између првог и трећег става. Други део трећег става (средишње б у малој троделној песми), подудара се са другом темом првог става (в. пример 5). Можемо закључити да је Сен-Санс кроз цело дело био вођен истом композиционом техником и на овакав начин повезао све ставове и интегрисао их у два дела.

У финалном ставу, Тарускин издваја прву тему као једну од значајних тематских/мотивских материјала. Тема је упечатљива, писана као за фугу. Амбитус теме је квинта. Оно што је композитор задржао јесте ритам, као и доносиоце теме, гудачки корпус, док мења смер интервалског кретања (в. пример 6).

Последњи тематски/мотивски материјал налази се у финалном ставу, у делу *Stringendo*. Тему доносе заједно флауте, обое и прве и друге виолине. У пратњи кружи мотив који се понавља, односно понавља се један тон, који у једном тренутку има секундни покрет наниже (в. пример 7).

Из ових примера можемо закључити да Сен-Санс на главним местима у ставовима симфоније користи основну тему са почетка првог става. Јасно је уочљива трансформација, али ипак тема остаје препознатљива. Сен-Санс важност основне теме истиче тако што скоро све трансформације доноси гудачки корпус. Поред ритма, композитор чува и амбитус тонова од којих је изграђена главна, па и остале теме.

Поменути начин компоновања симфоније за Сен-Санса није био стран. Композитор је пре ове симфоније написао неколико симфонијских поема. Карактеристика овог композитора, а разлика од Франка, јесте да Сен-Санс не „рециклира“ актуелне теме.<sup>17</sup>

### Закључак

Сматра се да је Сезар Франк, композитор који је у француску симфонијску музику доследно спровео „цикличну“ идеју/принцип, жанру симфоније вратио „стари“ сјај. Његова једина Симфонија у де-молу представљала је виши степен у односу на симфоније које је писао Берлиоз. Карл Далхаус наводи да је „циклични“ принцип/идеја повезивање различитих ставова симфоније или сонате повратним темама, чиме се ставови од обичне скупине претварају у „циклус“<sup>18</sup>. „Цикличну“ идеју или принцип наставили су да негују Франкови ученици међу којима је био и Винсент Д’Инди (Vincent D’Indy).

<sup>17</sup> Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, 2005, volume 3, 774–786.

<sup>18</sup> Karl Dalhaus, *Glazba 19. stoljeća*, (prevod Sead Muhamedagić), Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2007, 262–273.

Франкова симфонија је премијерно изведена 1888. године, две године након почетка компоновања. Практично Сен-Санс и Франк су у истој години писали две најзначајније симфоније за француску музику. Као што сам пре навела, Франк је био прототип немачке школе, неvezано што је Сен-Санс био велики поштовалац Листа. Оба композитора су користила „циклични“ принцип и на тај начин унапредили музику са тла Француске. Основна разлика између ова два композитора је баш у коришћењу „цикличног“ принципа. По начину коришћења ове методе, сматра се да је Сезар Франк композитор који је први употребио циклични принцип у својим делима и тако добио титулу изумитеља. Међутим, Катарина Марковић наводи да овај принцип није Франков изум, јер је пронађен још у симфонијама раног романтизма; [...] оно што Франково дело издваја из тог тока јесте првенствено чињеница да је Франк проблему цикличног принципа приступао у свим својим значајнијим инструменталним делима, третирајући овај на изглед крут композициони принцип сваки пут на нов и инвентиван начин, а истовремено осмишљавајући структуралну логику сваког од ових дела тако да управо законитости цикличног принципа, без помоћи било ког другог фактора, створе органско јединство вишеделне целине, као и психолошки утисак обједињеног, поново проживљеног искуства. Сезар Франк је у својој Симфонији у де-молу користио мотиве на другим местима, тако да се мотив из прве теме првог става, могла наћи на месту друге теме у последњем ставу и тако очувао цикличност. Сезар Франк користи три тематска материјала, док Сен-Санс шири тај број на седам. Оно што их спаја је нетипична концепција симфонијског циклуса. Сен-Санс дели симфонију на два дела, док Сезар Франк своју симфонију конципира на нетрадиционалан начин макроструктуре, где у оквиру три става, можемо приметити назнаку и четвртог.<sup>19</sup> Обојицу је јавност критиковала због лоше оркестрације.

Симфонијско стваралаштво Сен-Санса дуго је било у сенци Франка, али бројни чланци омогућили су да данас стекнемо увид у његова дела. Иако постоји интересовање за симфоније Сен-Санса, његова *Симфонија „са оргуљама“* остала је неистражена, па чак и погрешно тумачена. Овај текст осветљава Сен-Сансов допринос француској симфонијској традицији. На примеру његове *Симфоније „са оргуљама“* уочила сам нетипично коришћење инструмената, као и спровођење „цикличног“ принципа.

Камуј Сен-Санс је био један од великана француске музичке сцене крајем XIX века, који је са Сезаром Франком успео да, након неколико деценија затишја, врати жанр симфоније међу композиције које су биле важан део стваралаштва сваког композитора од Бетовеновог доба.

#### ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Abraham, Gerald, *Oksfordska istorija muzike* (prevela Vesna Mikić), knj. 3, Beograd, Clio, 2004.
- Dalhaus, Karl, *Glazba 19. stoljeća* (preveo Sead Muhamedagić), Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2007, 262–273.
- Bonds, Mark, Evan, “Beethoven’s contemporaries; Other countries, 1840-1900”, у: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 24, New York, 2001, 836–841.
- Manduell, John “César Franck (1822-96)”, у: Robert Simpson (ed.): *The Symphony. Volume One. Haydn to Dvořák*, Harmondsworth, Baltimore and Ringwood: Penguin Books Ltd, 1971, 275–282.
- Macdonald, Hugh, *Camille Saint-Saëns; Symphony No. 3 in C minor, Opus 78* (“Organ Symphony”), [www.bso.org/images/program\\_notes/20080206.pdf](http://www.bso.org/images/program_notes/20080206.pdf), pristupljeno 9. 03. 2011.
- Марковић, Катарина, *Циклични принцип у симфонијама западно-европских романтичара*, Београд, Факултет музичке уметности, дипломски рад, 1997, 39–52.

<sup>19</sup> Катарина Марковић, *Циклични принцип у симфонијама западно-европских романтичара*, Београд, Факултет музичке уметности, дипломски рад, 1997, 39–52.

- Samson, Jim (ed.), *The Late Romantic Era*, New Jersey, Prentice Hall inc, Englewood cliffs, 1991, 117–120.
- Jones, Timothy, “Nineteenth-Century Orchestral and Chamber Music”, у: Richard Langham Smith i Caroline Potter (ed.): *French Music Since Berlioz*, Aldershot, Ashgate, 2006, 53–90.
- Taruskin, Richard, *The Oxford history of Western Music*, Oxford University Press, 2005, volume 3, 774–786.
- Teller Ratner, Sabina, “Saint-Saëns, (Charles) Camille”, у: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 22, New York, 2001, 121–135.

Marija Veljković

## SYMPHONY WITH THE ORGAN BY CAMILLE SAINT-SAËNS AS A REPRESENT OF SYMPHONIC MUSIC IN FRANCE IN SECOND HALF OF THE NINETEENTH CENTURY

SUMMARY: My primary goal in this paper is to introduce Camille Saint-Saëns as an important composer of French instrumental music of the second half of the nineteenth century, by using Saint-Saëns’s last symphony as an example. I will try to show that, along with César Franck, Saint-Saëns was important for start/development of symphonic/instrumental music in France, and significant for innovation in the implementation of the cyclic principle in symphony. Saint-Saëns’s symphonic creativity has been in the shadow of Frank for a long time, but many articles have enabled to gain insight into his work today. Although there is interest for the symphonies of Saint-Saëns, his *Symphony „with organ“* has remained unexplored and even misunderstood. This work highlights the Saint-Saëns’s innovative contribution to the French symphonic tradition, on the example of this symphony.

KEYWORDS: symphonic music, Saint-Saëns, cyclic principle, *Symphony „with the organ“*.

ПРИЛОГ

Пример 1, Камил Сен-Санс, Симфонија „са оргуљама“, први став, *Allergo moderato*, т. 12–15.

The image shows a page of a musical score for the first movement of Camille Saint-Saëns' Symphony with Organ. The score is for measures 12-15. The tempo is marked 'All<sup>o</sup> moderato 72=d'. The instruments shown are Cor Ang., Bass<sup>o</sup>, Timb., Violins, and Cellos et C. B. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *p poco marcato*. A specific section of the Violin part is highlighted with a black box, showing a rhythmic pattern of eighth notes.



Пример 2, Симфонија „са оргуљама“, први став, *Allegro moderato*, т. 85–87.

Example 2 shows a musical score for the first movement of the Symphony 'Les Organes' by Camille Saint-Saëns. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bass.), Trumpets (Trompes), and Trombones (Trombes). A specific melodic phrase in the Flute part is highlighted with a black box.

Пример 3, Симфонија „са оргуљама“, први став, *Allegro moderato*, т. 154–156.

Example 3 shows a musical score for the first movement of the Symphony 'Les Organes' by Camille Saint-Saëns. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bass.), Trumpets (Trompes), and Trombones (Trombes). A specific melodic phrase in the Flute part is highlighted with a black box.

Пример 4, Симфонија „са оргуљама“, трећи став, *Allegro moderato*, т. 1–3.

Example 4 shows a musical score for the third movement of the Symphony 'Les Organes' by Camille Saint-Saëns. The score includes staves for Piano, Violins, Violas, Cellos (Violoncelles), and Double Basses (Contrebasses). The tempo is marked 'All° moderato 80'. A specific melodic phrase in the Violins part is highlighted with a black box.

Пример 5, Симфонија „са оргуљама“, трећи став, *Allegro moderato*, т. 17–19.

Musical score for Example 5, measures 17-19. The score is in 2/4 time and features a piano (p) dynamic. A section of the score, spanning measures 17-19, is highlighted with a black box. This section shows a complex rhythmic pattern in the upper staves, with a melodic line in the treble clef and a supporting line in the bass clef. The tempo is marked as *Allegro moderato*.

Пример 6, Симфонија „са оргуљама“, четврти став, *Allegro moderato*, т. 25–27.

Musical score for Example 6, measures 25-27. The score is in 2/4 time and features a piano (p) dynamic. A section of the score, spanning measures 25-27, is highlighted with a black box. This section shows a complex rhythmic pattern in the lower staves, with a melodic line in the bass clef and a supporting line in the treble clef. The tempo is marked as *T Allegro 92: d*.

Пример 7, Симфонија „са оргуљама“, четврти став, *Stringendo*, т. 256–259.

The image displays a page of a musical score, page 167, for the fourth movement of Camille Saint-Saëns' Symphony 'Organ'. The score is written for a full orchestra and organ. The tempo is marked *Stringendo*. A specific section of the score is highlighted with a black box, showing the first few measures of a passage marked **F** *Stringendo*. The score includes staves for woodwinds, strings, and organ. The organ part features a prominent, rhythmic pattern. The page number 167 is located in the top right corner.